
La città e la casa

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

Emanuela Forgetta



Edizioni
Ca' Foscari



La città e la casa

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Serie diretta da
Enric Bou

26



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Direzione scientifica Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Denmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Alfredo Martínez-Expósito (University of Melbourne, Australia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Pre-sotto (Università di Bologna, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

Comitato di redazione Ignacio Arroyo Hernández (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marcella Ciceri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) René Lenarduzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Mistrorigo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adrián J. Sáez (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Manuel G. Simões (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Roma, Italia) Giuseppe Trovato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati
Università Ca' Foscari Venezia
Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199,
30123 Venezia, Italia
rassegna.iberistica@unive.it

e-ISSN 2610-9360
ISSN 2610-8844



URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/biblioteca-di-rassegna-iberistica/>

La città e la casa

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

Emanuela Forgetta

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press
2022

La città e la casa. Spazi urbani e domestici in Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Mercè Rodoreda
Emanuela Forgetta

© 2022 Emanuela Forgetta per il testo | for the text

© 2022 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione | for the present edition



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: il saggio pubblicato ha ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione doppia anonima, sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari, ricorrendo all'utilizzo di apposita piattaforma.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: the essay published has received a favourable evaluation by subject-matter experts, through a double blind peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari, using a dedicated platform.

Edizioni Ca' Foscari | Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia
<https://edizionicafoscari.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione giugno 2022 | 1st edition June 2022

ISBN 978-88-6969-586-5 [ebook]

ISBN 978-88-6969-587-2 [print]

La presente opera è stata realizzata con il contributo dell'Ateneu Alguerès.



La città e la casa. Spazi urbani e domestici in Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Mercè Rodoreda / Emanuela Forgetta — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2022. — xiv + 242 pp.; 23 cm. — (Biblioteca di *Rassegna iberistica*; 26). — ISBN 978-88-6969-587-2.

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-587-2/>

DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-586-5>

La città e la casa

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

Emanuela Forgetta

Abstract

This research work aims at the reconstruction of literary spaces created by four great female authors of the twentieth century. Analysed individually or from a comparative perspective, the texts solicit a reflection on the representation of space in literature produced by women. The focus of the investigation is the dynamic contrast that, at the moment of perception, is established between the 'internal', and therefore subjective, dimension and the 'external' dimension, regulated by the social context in which the subject moves. The work consists of three parts: the first part establishes the parameters within which the research is organised; the second part investigates the process of reappropriation of the city – a place of almost exclusive male prerogative – by the protagonists of the proposed novels and their “walking down the street” as a device of spatial organisation. In the third and last part, the female perception of the domestic space is analysed. A place of female confinement *par excellence*, it shows, even in literature, an ambivalent character, as an expression of abuse and affection at the same time. From the 'spatial' reinterpretation of the proposed works, therefore, both the intimate representation of space and the historical-social evaluation of the context in which the protagonists, and their own authors, move, emerge.

Keywords Literary space. City. Home. Maria Aurèlia Capmany. Natalia Ginzburg. Elsa Morante. Mercè Rodoreda.

La città e la casa

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

Emanuela Forgetta

Ringraziamenti

Nonostante gli infiniti e, in molti casi, amati ripiegamenti su noi stessi, non possiamo prescindere dalle interazioni con gli altri. Abbandonata la circolarità del ripiegamento, ci allunghiamo verso l'esterno e lo facciamo nostro. Per questo, con amore, porto con me al prossimo ripiegamento la mia famiglia e il nostro lessico che tesse lo spazio, in particolare Iban e il suo bene prezioso: «mai no hauria imaginat que algú pogués estimar-la tant» (Rodoreda, *Aloma*). Nel ripiegamento successivo, Maria Corrias e Antonio Frulio per l'affetto e la fiducia. Un altro ripiegamento lo conservo a chi ha creduto nella pubblicazione di questo testo: Enric Bou e Salvatore Piccioni. Ho bisogno di altri due ripiegamenti per fare spazio a Paola e a Marina (per me da sempre Epi, in ricordo di un esame di filosofia morale e dell'epifania di Lévinas) che mi hanno fatto arrivare, da Napoli e da Bologna, importanti documenti. L'ultimo ripiegamento lo conservo per Monica Farnetti, che con saggezza e passione mi ha ascoltata, diretta e corretta facendo di questo lavoro di ricerca una relazione esclusiva. A Jan, invece, non dedico ripiegamenti perché è dal mio interno che proviene e da lì non si è mai mosso.

La città e la casa

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

Emanuela Forgetta

Sommario

Prefazione

Esperienze interiori della città

Enric Bou xi

Introduzione 3

LA CITTÀ

1 Maria Aurèlia Capmany 13

2 Natalia Ginzburg 41

3 Elsa Morante 71

4 Mercè Rodoreda 93

LA CASA

5 Maria Aurèlia Capmany 121

6 Natalia Ginzburg 149

7 Elsa Morante 181

8 Mercè Rodoreda 199

9 Per concludere (provvisoriamente...) 223

Bibliografia 227

La città e la casa

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

Emanuela Forgetta

Prefazione

Esperienze interiori della città

Enric Bou

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Negli ultimi decenni c'è stato un crescente interesse per il cosiddetto *spatial turn*. Le due proposte più note e metodologicamente riflessive si sono evolute all'interno della scuola francese *Annales* e della microstoria italiana. Braudel ha fatto affidamento su metafore suggestive e alquanto diffuse, come la maestosa vastità del mare e gli ostacoli naturali allo scambio economico, descrivendo efficacemente lo spazio come qualcosa di distinto (e al di sopra) della politica umana. Microstorici come Carlo Ginzburg, al contrario, sono andati nella direzione opposta. Hanno abbandonato la tradizionale attenzione su stati ed élite per concentrarsi su località e individui. Questa estrema riduzione di scala aveva lo scopo di produrre strati nascosti di dettaglio e un'illuminazione del generale attraverso il particolare. Più vicini agli studi culturali sono stati gli interventi di Water Benjamin e Georg Simmel includendo Michel de Certeau, Henri Lefebvre, Pierre Bourdieu o Michel Foucault, Edward W. Said e Edward W. Soja. La geografia storica e radicale (attenta alle condizioni materiali e ai rapporti di potere), la teoria architettonica (che offre strumenti analitici come la sintassi spaziale) e le scienze politiche (come, ad esempio, *les lieux de mémoire* di Pierre Nora). L'analisi dello spazio secondo una prospettiva femminista ha affrontato il problema del genere e presentato alternative critiche alle proposte di geografi come David Harvey e Edward Soja che ignoravano il modo in cui il genere trasformi lo spazio e la società. Le geografe femmini-

ste hanno dimostrato come le ideologie di genere (e razza) abbiano reso difficile la nostra comprensione della sfera pubblica e privata, nonché del processo lavorativo.

Gli urbanisti e gli architetti forniscono uno spazio neutro, quello che Michel de Certeau chiama la «città funzionale». Ai pedoni piace guardarsi intorno, entrare in città e usarla, il tutto da prospettive molto diverse. Queste prospettive non tengono conto della pianificazione e dell'organizzazione, ma danno spazio al caso e all'imprevisto. Le scrittrici studiate da Emanuela Forgetta, Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Mercè Rodoreda, hanno reinventato le loro città. La loro visione della città è complementare a quella ideata dagli urbanisti, ma allo stesso tempo è intrinsecamente diversa. Esistono diversi modi per classificare le esperienze risultanti che non sono categorie stagne estranee l'una all'altra. In effetti, si contaminano tra di loro stabilendo così uno scambio costante. In generale, ciò che unisce queste categorie è l'enfasi sugli insiemi di corrispondenza: interno/esterno, privato/pubblico, periferia/centro. Marc Augé ha considerato la città di una mappa contrapposta a una città vissuta, quella che creiamo attraverso l'esperienza personale:

Nos itinéraires d'aujourd'hui croisent ceux d'hier, morceau de vie dont le plan du métro, dans l'agenda que nous portons sur le cœur, ne laisse voir que la tranche, l'aspect simultanément le plus spatiale et le plus régulier, mais dont nous savons bien que tout s'y tenait à peu près ou s'y efforçait, nulle cloison étanche ne séparant, parfois pour notre plus grand malaise, l'individu de ceux qui l'entourent, notre vie privée de notre vie publique, notre histoire de celles des autres.¹

Una *flâneuse* costruisce una città, uno spazio multidimensionale dai molteplici significati. Il passato si sovrappone al presente, gli itinerari tracciano una mappa fisica dei sentimenti e delle esperienze, e la vita privata si scontra con la vita pubblica. Le scrittrici riassumono queste reazioni archetipiche in determinate situazioni o le riducono a pochi spazi prestigiosi che sono inclusi in romanzi e poesie.

In pagine autocritiche di *Lessico famigliare*, un libro eccezionale di Natalia Ginzburg, essa scrive:

Era, il dopoguerra, un tempo in cui tutti pensavano d'essere dei poeti, e tutti pensavano d'essere dei politici; tutti s'immaginavano che si potesse e si dovesse anzi far poesia di tutto, dopo tanti anni in cui era sembrato che il mondo fosse ammutolito e pietrificato e la realtà era stata guardata come di là da un vetro, in una

¹ Augé, M. *Un ethnologue dans le métro*. Paris: Hachette, 1986, 17.

vitrea, cristallina e muta immobilità. Romanzieri e poeti avevano, negli anni del fascismo, digiunato, non essendovi intorno molte parole che fosse consentito usare; e i pochi che ancora avevano usato parole le avevano scelte con ogni cura nel magro patrimonio di briciole che ancora restava. [...] Ora c'erano di nuovo molte parole in circolazione, e la realtà di nuovo appariva a portata di mano; perciò quegli antichi digiunatori si diedero a vendemmiarvi con delizia. E la vendemmia fu generale, perché tutti ebbero l'idea di prendervi parte; e si determinò una confusione di linguaggio fra poesia e politica, le quali erano apparse mescolate insieme. [...] C'erano allora due modi di scrivere, e uno era una semplice enumerazione di fatti, sulle tracce d'una realtà grigia, piovosa, avara, nello schermo d'un paesaggio disadorno e mortificato; l'altro era un mescolarsi ai fatti con violenza e delirio di lagrime, di sospiri convulsi, di singhiozzi. [...] Ne conseguì un disgusto di poesia e parole, così forte che incluse anche la vera poesia e le vere parole, per cui alla fine ognuno tacque, impietrito di noia e di nausea. Era necessario tornare a scegliere le parole, a scrutarle per sentire se erano false o vere, se avevano o no vere radici in noi, o se avevano soltanto le effimere radici della comune illusione.²

Ginzburg traccia così l'allontanamento del suo percorso di scrittrice dal neorealismo e da una concezione impegnata della letteratura. Tutte le scrittrici studiate da Emanuela Forgetta hanno intrapreso un percorso simile, passando dall'impegno necessario nella lotta contro il fascismo alla trasformazione in una letteratura più matura. Dopo questo testo, in nella «Nota dell'autrice» ai *Cinque romanzi brevi*, Ginzburg rifletteva sul proprio processo creativo e tracciava il suo percorso come un itinerario verso la «pura, nuda, scoperta e dichiarata memoria»: è dunque nella piena accettazione e nell'appropriazione letteraria del proprio «angolo così ristretto», nella consapevolezza di poter «raccontare soltanto quello che si conosce, quello che si conosce dal di dentro» allontanandosi così il più possibile dal mondo dell'invenzione, nell'approdo all'«io» e nel superamento dell'«orrore dell'autobiografia». ³ In breve, propone una narrativa di pura memoria.

La monografia di Emanuela Forgetta è un benvenuto approfondimento nel dibattito sullo *spatial turn* da una prospettiva italo-catalana. Riesce a ricostruire alcuni degli spazi letterari narrati da queste quattro autrici del XX secolo. Dimostra un ottimo dominio degli strumenti dell'analisi comparatistica. Il punto di partenza è quello delle diverse similitudini di carattere meramente biografico e letterario:

² Ginzburg, N. *Lessico familiare*, Torino, Einaudi, 1963, 165-7.

³ Ginzburg, N. *Cinque romanzi brevi*, Torino, Einaudi, 1964, 17-18.

nate nel primo ventennio del XX secolo, infatti, le autrici si trovano a condividere durante la loro esperienza di vita e di scrittura alcuni determinanti eventi storici – quali i due conflitti mondiali e le esperienze dittatoriali ad essi connesse – che influiscono non poco sulla loro produzione letteraria. I loro testi incitano ad una riflessione sulla rappresentazione dello spazio nella letteratura prodotta da donne. Come risultato, l'indagine propone la contrapposizione tra la dimensione interna, e dunque soggettiva, e la dimensione esterna, regolata dal contesto sociale in cui il soggetto si muove. Riesce ad analizzare con autorevolezza gli effetti dello squilibrio prodotto dalla prevaricazione dello spazio sociale rispetto allo spazio della percezione primaria, cioè quello legato ad una sfera eminentemente individuale ed intima. Queste scrittrici raggiungono ciò che Raymond Williams ha descritto come uno dei temi della moderna letteratura urbana: «the intensity of a paradoxical self-realization in isolation».⁴ L'uso allegorico dello spazio nei loro romanzi espone l'evoluzione dei loro personaggi principali e ci offre un senso del territorio.

Nelle bellissime parole conclusive Forgetta si appoggia su Jean Pierre Vernant per affermare che la «capacità unica» di descrivere lo spazio si connette inevitabilmente con quelle che sono le polarità dello spazio umano: il dentro e il fuori. Il primo «rassicurante, turrito, stabile», il secondo «inquietante, aperto, mobile».⁵ Questo dualismo fu espresso nell'antichità classica mediante la coppia Hestia-Hermes. Due divinità opposte ma al contempo unite, che rappresentano, una, Hestia, il focolare domestico, l'altra, Hermes, lo scambio con l'altro.

È con vero piacere – comparatistico, femminista, critico – che accogliamo il libro de Emanuela Forgetta, nella casa dell'Iberismo in Italia. Uno spazio interno – la casa – che vuol contribuire a disegnare la geografia – la città – di questo genere di approccio.

Lisbona, 20 maggio 2022

⁴ Williams, R. «The Metropolis and the Emergence of Modernism». Kelley, E.; Timms, D. (eds), *Unreal City, Urban Experience in Modern European Literature and Art*. New York: St. Martin Press, 1985, 16.

⁵ Vernant, J.P. *Senza frontiere. Memoria, mito e politica*. A cura di G. Guidorizzi. Milano: Cortina, 2005, 16.

La città e la casa

Spazi urbani e domestici

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

*En el meu barri de Santa Caterina el meu coneixement s'estenia,
com les muralles d'una ciutat en cercles concèntrics de creixement.*
M.A. Capmany, *Feliçment jo soc una dona*

*Uno le case può venderle o cederle ad altri finché vuole,
ma le conserva ugualmente dentro di sé.*
N. Ginzburg, *La città e la casa*

*Ho consumato, quasi sepolta, la maggior parte del tempo
che ho vissuto in questa casa. In compagnia dei miei libri e
di me stessa, come un monaco meditativo: straniera a tutto
quanto avveniva nelle prossime stanze, priva d'ogni società e
passatempo e immune dalle frivolezze che non risparmiano,
per solito, neppure le fanciulle più semplici.*
E. Morante, *Menzogna e sortilegio*

*D'una paret penjava un roser sense roses.
Lluny, hi havia la remor sorda de la ciutat,
noies que plantaven cara a la vida, sense somnis.*
M. Rodoreda, *Aloma*

A Jan

Introduzione

La seconda che s'incontra a sinistra lungo il corridoio di casa è la mia stanza. In essa mi trincero, dietro un'alta fila di libri, e rifletto sul tempo. Quello mio personale, quello di chi mi ha preceduto in questa casa e quello dell'umana specie in generale. Ad aiutarmi nella riflessione giungono, oltre alle temporali, le coordinate spaziali e fissano il punto esatto nel quale mi trovo: nella mia stanza, in un martedì di ottobre, seduta a scrivere e circondata da libri. Percorro con le dita le loro pagine: alcune il tempo le ha scurite e hanno un odore acre, altre sono invece bianche e lucide; le dita quasi faticano a scorrervi sopra. Penso tra me e me quanto reale sarebbe lo spazio della mia camera se decidessi di trasferirlo in un romanzo. Sarebbe lo stesso spazio dal quale penso, scrivo e leggo i miei libri? Ovvero, sarebbe la semplice descrizione di un dato precostituito? O apparirebbe altro in virtù della sua apertura fenomenologica?

Il mio pensiero va a Michail Bachtin (1979a, 401) e alla sua visione cronotopica del romanzo: un'opera e il mondo in essa rappresentato entrano nel mondo reale e lo arricchiscono. A sua volta, il mondo reale entra nell'opera e nel mondo in essa raffigurato sia attraverso il processo di creazione, sia attraverso la percezione creativa dei fruitori. L'aper-

Questa monografia deriva interamente dalla mia tesi di dottorato in Lingue, Letterature e Culture dell'età moderne e contemporanea (Università degli Studi di Sassari, a.a. 2018-2019).

tura è dunque duplice: posso contribuire attivamente alla creazione di uno spazio sia attraverso la scrittura, sia attraverso la lettura soggettiva di una descrizione altrui. Quello tra il reale e il percepito è uno scambio inevitabile, penso mentre nella testa ripercorro la Roma della Morante o la Barcellona della Rodoreda. Dopo la lettura delle pagine che le includono, esse devono per forza divenire altro per me, senza per questo cancellare quello che sono state finora. Nel formulare questo pensiero, un motivo flebile mi torna alla mente, è un'osservazione di Butor (2013, 57): «Tout lieu est le foyer d'un horizon d'autres lieux». Fatico tra le pile di libri a ritrovare il volumetto in francese. Poi, finalmente, lo trovo, incastrato tra Merleau-Ponty e Tison-Braun. Riapro la pagina cinquantasette e recupero il frammento, il motivo da fioco che era acquisisce il suono di un pensiero deciso: «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). Vado avanti nella lettura e trovo il supporto teorico al pensiero che poco fa cercavo di formulare: «Dans ma ville sont présentes bien d'autres villes, par toutes sortes de médiations: les pancartes indicatrices, les manuels de géographie, les objects qui en viennent, le journaux qui en parlent» (Butor 2013, 57). È certissimo! mi dico mentre rifletto sull'osservazione di Butor. Quando arrivo alla fine del periodo in cui l'osservazione viene esposta, sono definitivamente convinta. Concorrono a plasmare l'immagine che di una città abbiamo diversi elementi: i film attraverso i quali l'abbiamo amata, i romanzi che ce l'hanno fatta ripercorrere ma, soprattutto, i ricordi che ad essa ci legano (Butor 2013, 57). E così, non posso negarlo, nella mia Barcellona si sovrappone ai momenti di vita vissuta il camminare spedito di Cecilia o quello riflessivo di Aloma.¹ E nella mia Roma, la mia personale resa al dolore s'unisce a quella, senza fine, di Ida Ramundo.

Roma, Barcellona e tutte le altre città ci preesistono ma si trasformano in altro ogni volta che le trasliamo in scrittura o le leggiamo descritte nei romanzi. Quasi d'istinto, appoggio la mano sul grosso volume di Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, sulla mia scrivania accanto a Butor. In contemporanea, non so perché, mi giungono senza possibilità di scansarle le idee estetiche kantiane. Con nubio perfetto tra *ratio* e sensibilità individuale, esse permettono di convertire il bello contemplato in spazio di capacità giudicativa del soggetto. Adesso comprendo il perché dell'associazione involontaria, solo in apparenza, tra Merleau-Ponty e l'estetica kantiana, essa ha a che fare con la specificità dell'individuo e il suo contributo attivo nella riscrittura del mondo. Durante tutto il periodo della mia ricerca, non sono mai riuscita a lasciarmi definitivamente alle spalle la *Phénomé-*

¹ Il riferimento va alle protagoniste di due romanzi della Rodoreda: *El carrer de les Camèlies* e *Aloma*.

nologie di Merleau-Ponty. Vi sono tornata più e più volte per giungere sempre alla medesima conclusione: il mondo è presenza data, alterità rispetto all'individuo e al tempo stesso mondo percepito, proprio, che dipende dall'intenzionalità del soggetto. D'altra parte, nel considerare lo spazio, la riflessione epistemologica è attorno a queste due posizioni che ha oscillato nel corso dei secoli (Cavicchioli 2002, 151); considerandolo ora come dato precostituito, ora come dimensione sottoposta alla funzione attiva del soggetto che si mostra in grado di plasmarlo.

L'inevitabile implicazione semiotica mi pare trovi una giusta risposta proprio nelle considerazioni di Merleau-Ponty. Infatti, muovendosi in modo binario tra dimensione soggettiva e dimensione oggettiva, il filosofo francese arriva a concepire lo spazio non come una sorta di etere in cui tutte le cose sono immerse, ma come «potenza universale delle loro connessioni» (Merleau-Ponty 2003, 327). Io posso scegliere di rimanere in uno «spazio spazializzato» e considerare in maniera vaga lo spazio (ora come ambito delle cose, ora come loro attributo comune) o, al contrario, posso decidere di spostarmi in uno «spazio spazializzante» (2003, 327) e recuperare così la mia dimensione riflessiva. È percorrendo questa seconda via che «scopro una capacità unica e indivisibile di descrivere lo spazio» (2003, 327).

Per giungere a tale capacità autentica di descrizione, però, non posso rimanere fissa su me stessa, devo tener conto delle polarità che regolano lo spazio umano, ovvero: il dentro e il fuori, l'identità e la relazione, me e l'altro. Dualismo che, scrive Augé (2015, 63), è alla base di tutti i dispositivi spaziali studiati dall'antropologia. Ogni gruppo sociale, infatti, ha necessità di comprendere e dominare lo spazio per poter, di conseguenza, comprendere e organizzare se stesso (Augé 2007, 47). I Greci esprimono tale binomio mediante la coppia divina Hestia-Hermes. La prima rappresenta «l'interno, il chiuso, il fisso, il ripiegarsi del gruppo umano su se stesso», il secondo, invece, testimonia «l'esterno, l'apertura, la mobilità, il contatto con l'altro da sé» (2007, 152). Nella sua polarità, la coppia divina esprime la tensione esistente nella rappresentazione dello spazio che: «esige un centro, un punto fisso, dotato di valore privilegiato, a partire dal quale si possano orientare e determinare delle direzioni, tutte diverse qualitativamente» (Vernant 1970, 152). Per antonomasia Hermes è la città, Hestia la casa. Nella prima, come Hermes, ho la possibilità di 'mobilizzare' lo spazio. Nella seconda, invece, come Hestia, ne presiedo il centro e lascio che il *mégaron* allunghi le sue radici fin nella terra (Vernant 1970, 149).

Seguendo i miei passi per le vie della città, pur non essendone sempre cosciente, come Hermes, come Cecilia o Ida,² scompongo e rico-

² Il riferimento va alla protagonista de *El carrer de les Camèlies* (1966) di Mercè Rodoreda ed alla protagonista de *La Storia* (1974) di Elsa Morante.

struisco lo spazio in cui avanzo. L'inevitabile sovvertimento spaziale crea, tra me che avanzo e la città, un legame esclusivo (De Certeau 2005, 145). Mi rendo conto allora che essa, la città, non si esaurisce nel chiuso delle fisse coordinate spaziali ma va assumendo toni cangianti nei continui processi di riscrittura. A questi ultimi, assieme ai personaggi narrativi, anch'io posso contribuire, poiché l'incrocio dei miei cammini, proprio come quelli dei personaggi, da movimenti casuali divengono poesie insapute (De Certeau 2005, 145). E la città da pianificata e leggibile che era diviene, d'un tratto, transumante o metaforica (2005, 146).

Se decido di rimanere in casa, come Hestia, posso invece centrare lo spazio e ispezionare la parte più profonda di me. Mediante un viaggio in senso inverso posso far rilucere la permanenza e la stabile fissità della mia essenza (De Certeau 2005, 146). In questo spazio, come Elisa,³ posso riscrivere la mia personale cartografia. Afferma Gaston Bachelard (e condivido appieno): «esaminata negli orizzonti teorici più disparati, l'immagine della casa pare diventare la topografia del nostro essere intimo» (2015, 27).

Tali riflessioni mi portano ad una constatazione ineluttabile: tutta la mia esistenza, tutta l'esistenza, è intessuta di spazio. Nell'affermarlo ricordo come Martin Heidegger, ad un certo punto della sua vita, ebbe il dubbio, dopo aver assoggettato per tanti anni la spazialità alla temporalità dell'esistenza, che non fosse invece il contrario. Sebbene tutto il suo discorso sia, sin dall'inizio, colmo di metafore spaziali è negli ultimi suoi scritti, come ad esempio *L'arte e lo spazio* o *Il corpo e lo spazio*, che le fa diventare teoreticamente rilevanti (Vattimo 2015, 11). Riconosciuto lo spazio come *Urphänomen* non riconducibile ad altro, Heidegger cerca di descrivere allora l'esistenza in termini spaziali.⁴ Da questo momento in poi, per lui l'accadere della verità è un 'fare spazio': «fare spazio significa sfoltire e render libero, liberare un che di libero, un che di aperto» (Heidegger 2000, 33). Annuncia in *Corpo e spazio*: «lo spazio fa spazio» e soltanto quando «lo spazio fa spazio e rende libero un che di libero, lo spazio accorda, grazie a questo libero, la possibilità di contrade, di vicinanze e lontananze, di direzioni e limiti, le possibilità di distanze e di grandezze» (Heidegger 2000, 33).

³ Protagonista del romanzo di Elsa Morante *Menzogna e sortilegio* (1948).

⁴ «Né lo spazio è nel soggetto, né il mondo è nello spazio. È piuttosto lo spazio ad essere nel mondo, perché l'essere - nel - mondo, costitutivo dell'esserci, ha già sempre aperto lo spazio. Lo spazio non è nel soggetto, né il soggetto considera il mondo come se fosse in uno spazio. La verità è che il soggetto autenticamente inteso nella sua ontologia, l'esserci, è in sé stesso spaziale. E è appunto perché l'esserci è spaziale in questo senso che lo spazio si manifesta a priori. A priori non significa qui l'appartenenza originaria dello spazio ad un soggetto che, dapprima senza mondo, proietterebbe poi fuori da sé lo spazio. Qui aprioricità significa preliminarità dell'incontro dello spazio in ogni incontro intramondano dell'utilizzabile» (Heidegger 1976a, 145-6).

Alzo gli occhi dallo schermo sul quale seguo le righe che scrivo e rivedo dinanzi a me la protagonista di un racconto, *Felicitat*, di Mercè Rodoreda. Seduta sul letto del suo appartamento parigino, Teresa riflette sulla sua relazione apparentemente finita. Per ricordare i momenti felici, dispiega con cura davanti a sé la mappa di Parigi. Con la matita inizia a tracciare dei segni, degli itinerari che le restituiscono una personale cartografia della città. È la mappa tenera della Scúderý,⁵ quella intima della Rodoreda, quella personale di Teresa e la mia che in questo momento rievoco e sovrappongo la mia percezione alla loro scrittura. Il disegno degli itinerari amorosi provoca in Teresa un'incontenibile emozione: «Se li entelaren els ulls. Ja no veia els colors del mapa, tan tendres» (Rodoreda 2008b, 53). In essa, non c'è angolo di strada, di piazza o, in generale, punto esatto della città che non la riconduca a lui:

Mirava el mapa. Davant de cada edifici important ell li havia dit: «T'estimo». Li havia dit «t'estimo», quan travessaven un carrer, asseguts a la terrassa d'un cafè, sota cada arbre de les Tulleries. Escrivia «t'estimo» en un bocí de paper i d'amagat l'hi posava a la mà, fet una boleta, quan ella menys hi pensava. Escrivia «t'estimo» sobre un trosset de fusta que arrencava a la capsa de llumins, en un vidre entelat de l'autobús. Li deia «t'estimo», així, amb una gran joia, com si no esperés res més, com si la felicitat fos només poder dir «t'estimo». Aquí on ara els seus ulls s'aturaven, a la punta de l'illa – l'aigua i el cel eren blaus, tendrament blaus l'horitzó i el riu –, també li havia dit «t'estimo». Veia la Plaça de la Concòrdia un vespre de pluja. L'asfalt lluent reflectia els llums i a terra, de cada llum, naixia un riu de claror. Veia avançar, com si mirés d'un terrat estant, un paraigua. A cada punta de barnilla una gota d'aigua i al voltant del paraigua minúscul, París: les teulades, les xemeneies, les filagarses de boira, els carrers profunds, els ponts sobre l'aigua llisa. El mal temps havia desat dintre les cases totes les senyores que fan mitja pels parcs al costat dels infants més rossos i havia deixat al carrer els que s'estimen i les roses i les tulipes dels jardins. Els havia deixats a ells dos sota del paraigua, amb els seus «t'estimo», ja recíprocs, i una gran nostàlgia d'amor. (Rodoreda 2008b, 51)

Capisco allora che non c'è mappa che tenga dinanzi a un itinerario intimo e che la staticità delle carte viene immediatamente compromessa dall'attraversamento aptico.⁶ Reale o immaginato che sia, es-

⁵ Il riferimento va a Madeleine de Scudéry e alla sua *Carte du pays de Tendre* contenuta nel romanzo dal titolo *Clélie, histoire romaine*, pubblicato da Augustin Courbé in dieci volumi tra il 1656 e il 1660.

⁶ In riferimento alla percezione aptica si legga: «Identifying Objects by Touch: An 'Expert System'» (Klatzky, Lederman, Metzger 1985).

so ha il potere di ricondurre gli affetti ai luoghi dando vita così a una del tutto personale «poetica del paesaggio» (Tison-Braun 1980).

Il lavoro è suddiviso in due parti, corrispondenti a due grandi contenitori dal titolo «La città» e «La casa». Ognuna delle parti consta di quattro capitoli, uno per autrice, a loro volta suddivisi in paragrafi, tre per ciascuna delle scrittrici prese in esame, per un totale di dodici paragrafi per ogni singola parte.

Nella prima, quella dedicata alla città, vengono celebrati gli spazi urbani e gli itinerari dei protagonisti di alcuni dei romanzi analizzati. Quasi tutte donne, in realtà, fatta eccezione per i personaggi ginzburgiani Giuseppe, Alberico e Michele.⁷ Il primo capitolo è dedicato a Maria Aurèlia Capmany. Nel primo paragrafo a sorprenderci sono una splendente Tarragona e una intensa sovrapposizione spazio-temporale sperimentata dalla protagonista dell'opera, Rosa.⁸ Nel paragrafo successivo, invece, emergono solenni, nonostante le ferite di guerra, la città di Barcellona e Carola Milà, una donna molto speciale che ne ripercorre le vie.⁹ Lungo il testo del terzo paragrafo, quello che chiude il capitolo dedicato alla scrittrice catalana, si snoda il percorso storico ed esistenziale della stessa autrice nello spazio barcellonese.

Il secondo capitolo è dedicato a Natalia Ginzburg. Il primo paragrafo parla di Delia, una ragazza testarda che tenta, non riuscendovi, la fortuna in città.¹⁰ Il secondo paragrafo del capitolo è dedicato invece a Roma e a Princeton che emergono nello spazio attraverso un fascio di lettere; quelle che un gruppo di amici si scambia stabilendo diversi assi di connessione.¹¹ In chiusura di capitolo troviamo altre due città, Roma e Bruges, che incarnano una medesima simbologia, quella della morte.¹²

Nel terzo capitolo, dedicato alla Morante e alla città, troviamo un primo paragrafo in cui viene ricostruita la Roma di Ida Ramundo e di tutti quelli che, come lei, hanno vissuto l'orrore della Seconda Guerra Mondiale.¹³ Nel secondo paragrafo viene delineata una città ibrida che è Roma e Palermo insieme. È la città di Elisa, di Anna e, pri-

⁷ Giuseppe e Alberico sono due dei protagonisti de *La città e la casa* (1984) mentre Michele è il protagonista del romanzo a lui dedicato *Caro Michele* (1973).

⁸ È la protagonista del romanzo *L'altra ciutat* (1955) di Maria Aurèlia Capmany.

⁹ L'opera alla quale si fa riferimento è *Feliçment, jo soc una dona* (1969) di Maria Aurèlia Capmany.

¹⁰ Il riferimento va all'opera *La strada che va in città* (1942) di Natalia Ginzburg.

¹¹ Il riferimento va al romanzo epistolare *La città e la casa* di Natalia Ginzburg.

¹² Oltre ai due romanzi già citati, *La città e la casa* e *Caro Michele*, si farà riferimento ad aspetti biografici dell'autrice.

¹³ Il romanzo analizzato è *La Storia* di Elsa Morante.

ma ancora, di Cesira.¹⁴ L'ultimo paragrafo recupera invece quel filo sottile che tiene unite l'autrice e la sua città natale.

Il quarto capitolo è dedicato a Mercè Rodoreda e a Barcellona e si apre con un paragrafo che ripercorre i tragitti, e la finale catabasi, di una sua nota protagonista: Natàlia, altrimenti detta Colometa.¹⁵ Nel secondo paragrafo passeggiamo per le vie della città assieme ad Aloma e, in particolare, ci soffermiamo ad ammirare i giardini del quartiere di Sant Gervasi.¹⁶ Nel paragrafo che chiude il capitolo e, complessivamente, l'intera parte dedicata alla città, assistiamo ad una riscrittura della cartografia urbana grazie al camminare instancabile di un'altra grande presenza letteraria: Cecília Ce.¹⁷

Nella seconda parte, che ha come titolo «La casa», vengono custoditi alcuni degli spazi domestici emersi nel corso dell'analisi proposta. Secondo lo stesso ordine di successione delle quattro autrici adottato nella prima parte, ad aprire il capitolo è Maria Aurèlia Capmany. La casa che si è scelto di analizzare nel primo paragrafo è quella dell'infanzia di Rosa a Tarragona.¹⁸ Nel secondo paragrafo l'indagine si sofferma su di uno spazio ancora più specifico: il bagno; luogo che per Cecília e per Carola s'identifica con la presa di coscienza della propria femminilità.¹⁹ La terza casa analizzata ed esposta nel terzo paragrafo è quella di Tana e il momento relativo alla descrizione è denso d'emozione poiché è il momento che precede le sue nozze.²⁰

Il secondo capitolo, dedicato alla Ginzburg, si apre su di uno spazio asfittico e pieno di fumo; è qui che è costretta a vivere l'anonima protagonista del romanzo preso in esame.²¹ Nel secondo paragrafo ci spostiamo a Torino, negli appartamenti di via Pallamaglio, via Pastrengo e corso re Umberto; spazi riempiti da uno speciale *Lessico familiare*.²² Nel terzo, invece, tornano i membri della tribù de *La città e la casa* e con essa tutte le loro dimore.²³

¹⁴ In questo caso, l'opera di riferimento è *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante.

¹⁵ Natàlia è la protagonista de *La plaça del Diamant* (1962) di Mercè Rodoreda.

¹⁶ L'opera esaminata è *Aloma* (1938) di Mercè Rodoreda.

¹⁷ L'analisi spaziale è incentrata sul romanzo *El carrer de les Camèlies* di Mercè Rodoreda.

¹⁸ Il riferimento va al romanzo *L'altra ciutat* di Maria Aurèlia Capmany.

¹⁹ In questo caso partendo dall'analisi di un medesimo spazio domestico verrà messa a confronto l'esperienza di due protagoniste della letteratura catalana: Carola Milà (protagonista de *Felicitment, jo soc una dona*, di M.A. Capmany) e Cecília Ce. (protagonista de *El carrer de les Camèlies* di M. Rodoreda).

²⁰ L'opera in questione è *Tana o la felicitat* (1956) di Maria Aurèlia Capmany.

²¹ Il romanzo esaminato è *È stato così* (1947) di Natalia Ginzburg.

²² Come annunciato nel testo il romanzo di riferimento è *Lessico familiare* (1963) di Natalia Ginzburg.

²³ In questo caso si ritorna nuovamente su *La città e la casa* per analizzarne gli spazi domestici.

Il capitolo dedicato alla Morante, il terzo di questa parte, si apre sul desolato spazio domestico abitato da Ida Ramundo e i suoi due figli.²⁴ Nel secondo paragrafo emerge la stanza-fortezza di Elisa, scrittrice d'eccezione.²⁵ Nell'ultimo: carte verdi e azzurre invadono lo spazio della casa di Arturo.²⁶

Il quarto capitolo, l'ultimo della parte intitolata «La casa», descrive gli spazi domestici rodorediani e si apre con un primo paragrafo dedicato ad una casa satura di colombi.²⁷ Il secondo spazio domestico analizzato, esposto nel secondo paragrafo, è un meraviglioso giardino, mantra dell'autrice e di molti dei suoi personaggi. Chiude il capitolo e chiude il lavoro il paragrafo dedicato alla casa di Teresa Goday, che, come la sua padrona, è vittima della 'vanità'.²⁸

Considerato da Genette come espressione autentica dello spazio, il testo letterario «nous transporte en imagination dans des contrées inconnues qu'elle nous donne un instant l'illusion de parcourir et d'habiter» (Genette 1969, 43).

24 Il romanzo della Morante esaminato torna ad essere *La Storia*.

25 L'opera alla quale si fa riferimento è *Menzogna e sortilegio*.

26 L'opera presa in esame è *L'isola di Arturo* (1957) di Elsa Morante.

27 Di nuovo, il riferimento va a *La plaça del Diamant*.

28 L'opera di riferimento è *Mirall trencat* (1974) di Mercè Rodoreda.

La città

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. Istintivamente, 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 vicències 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 ispiri ad Espriu. Come scrive Martínez-Gil: «La inspiració directa de la novel·la és el món de *Miratge a Citera*» (2005, 388). Scrive Espriu nel prologo che accompagna *Miratge a Citera* (la Citera terra di Afrodite, odierna Cerigo): «Aquesta frívola Carlota té [...] la pretenció d'haver desenrotllat una tesi – o un tema? -. Miratge a Citera: unes dones joves dedicades a percaçar en elles, a través d'elles (enlluernades, arrossegades per un miratge inevitable), l'home, parencrer, complement i víctima» (Espriu 1935, 13). Sempre in relazione al modello espriuano, quando in un'intervista Xavier Caralt chiese alla Capmany: «- En el segon volum de *Això era i no era* dediqueu tot un capítol a Salvador Espriu i deieu 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.

Scrivere 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'afirmació», senza cedere 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 mòries, 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 inconfusible, s'aclariaria 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'àgata» (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.

Scrivere 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 estrafar-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 cenia 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'escates. (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 quiets, 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 rapimento, 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 1 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'ésser 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 profoteminista, 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 períple 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 Feliu 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 rinchiusde 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'avenç 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 enllestí 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·l", entès com a conjunt d'espais que composen certa visió de Barcelona a través del segle XX, sense que aquesta imatge pretemgui 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 barcellonese 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 Puja-des 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 magazzino ³³ 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 Propietat*, 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 cridaires 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, rebotre 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 tramussos. 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 Scrivè 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 Frereria» 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 Frereria, 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 lletèria, 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 meua 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 feliç 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-Escola 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 Sección 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 "bonheur 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).

2 Natalia Ginzburg

Sommario 2.1 La strada che va in città. – 2.2 La città e la casa. – 2.3 La città e la morte.

2.1 La strada che va in città

«Di' pure che era sempre in città. Non faceva che scappare in città, fin da quando era piccolina, e così ha perso la vergogna. Una ragazza non dovrebbe metterci i piedi in città, quando non l'accompagna la madre» (Ginzburg 1986, 43-4) sentenzia la zia di Delia, protagonista de *La strada che va in città* (scritto nel 1941 e pubblicato nel 1942), mentre riassume drasticamente a Santa, sua domestica, la vita della nipote. Questo suo primo romanzo breve, Natalia Ginzburg lo firma con uno pseudonimo: Alessandra Tornimparte, necessario a celare le sue origini ebraiche. In realtà, tanto lo scritto quanto lo pseudonimo scelto per firmarlo sono testimoni di un'importante incontro: quello di Natalia con Pizzoli, il paese abruzzese in cui viene confinato suo marito Leone Ginzburg¹ e in cui lei lo segue, con i suoi due bambini. Quel luogo sarà destinato a rappresentare i momenti felici della famiglia Ginzburg. A rivelarlo è la stessa Natalia che, nel racconto *Inverno in Abruzzo*, scrive:

1 A tal proposito si legga il testo di A. Clementi nel quale viene riportata la pubblicazione di documenti inediti: «Perché non si perdano nella polvere della strada queste esperienze di sofferenza e testimonianza etica della famiglia Ginzburg» (Clementi 1991, 82).

Mio marito morì a Roma nelle carceri di Regina Coeli, pochi mesi dopo che avevamo lasciato il paese. Davanti all'orrore della sua morte solitaria, davanti alle angosce alternative che precedettero la sua morte, io mi chiedo se questo è accaduto a noi, a noi che compravamo gli aranci da Girò e andavamo a passeggio nella neve. Allora io avevo fede in un avvenire facile e lieto, ricco di desideri appagati, di esperienze e di comuni imprese. Ma era quello il tempo migliore della mia vita e solo adesso che m'è sfuggito per sempre, adesso lo so. (Ginzburg 1986, 792)

Lo stesso cognome che sceglie per firmare quel suo primo romanzo ha a che fare con quel posto, Sassa Tornimparte è infatti la stazione ferroviaria nei pressi di Pizzoli dove i Ginzburg sono soliti spedire i bagagli (Pflug 1997, 62). Lo spazio prescelto nel quale far muovere Delia e tutti gli altri personaggi de *La strada che va in città* è dunque quello di Pizzoli. Scrive la Ginzburg: «i miei personaggi erano la gente del paese, che vedevo dalle finestre e incontravo sui sentieri. Non chiamati e non richiesti eran venuti nella mia storia» (2013, 34). E «la ragazza che dice io», Delia, «era una ragazza che incontravo sempre su quei sentieri. La casa era la sua casa e la madre era sua madre» (35). Anche se poi, direttamente, il nome del paese non viene mai nominato, così come non viene mai detto il nome della città che gli fa da contrappunto: L'Aquila.

La dialettica città-paese² alla base della narrazione non vuole però «semplicisticamente asservire i due elementi a funzioni antitetiche di poli positivo e negativo»; e neanche vuole caricarli, secondo l'insegnamento pavesiano, di «implicazioni simboliche collegate ad irrisolti dualismi interiori» (Marchionne Picchione, 1978, 29). Eliminata ogni traccia di populismo idealizzante o utopico, nota Marchionne Picchione (1978, 29), il paese viene reso in relazione a quelle che sono le sue problematiche sociali: «miseria e disoccupazione, disarmonia familiare, mancanza di rapporti costruttivi fra genitori e figli, forti pregiudizi sui dislivelli sociali, passivo asservimento all'opinione pubblica, frustrate ansie di benessere e prestigio». Lo spazio in cui Delia si muove è dominato dall'«anarchia familiare», protagonisti del quale sono: un padre angosciato dai problemi economici («pronto ad atti di violenza tardiva nei confronti dei figli»), una madre nevrotica («disfatta dalle fatiche domestiche»), tanti figli («pigri e insofferenti dell'ambiente in cui sono nati»). La funzionalità eversiva che la miseria assume nei confronti della famiglia, scrive Marchionne Picchione, è affidata a laconici enunciati che abbozzano uno squallido

² «Il paese non ha nulla di idillico per Delia: è sinonimo di noia, fatica, tristezza. [...] La città invece rappresenta il miraggio, l'oasi velleitaria di divertimento, di eleganza e di ozio. [...] La partenza dalla casa natia porterà Delia ad intraprendere un viaggio lungo le età della vita» (Billi 2003, 369).

«lessico famigliare», come ad esempio l'imprecazione spesso usata da Delia e suo fratello Giovanni: «Maledetta la madre che t'ha fatto» (Marchionne Picchione 1978, 29).

Delia è una ragazza di sedici anni che vive in una casa povera del paese assieme ai genitori, i fratelli e il cugino Nini. Come sua sorella, anche lei vorrebbe sposarsi e andare in città. Sua sorella Azalea, infatti, soltanto di un anno più grande, è riuscita a compiere il salto «dalla povertà contadina alla piccola borghesia falsa e menzognera» (Pflug 1997, 61): si è sposata, vive in città e possiede bei vestiti e un amante. Anche Delia, come sua sorella, vorrebbe abbandonare lo spazio sporco e povero in cui è costretta a vivere e conquistarne uno migliore. Per questo, appena può, imbocca la strada che la porta in città, con la speranza che questo accada. In realtà, vedremo poi come il desiderio di Delia giri tutto attorno a un'illusione.³ La «disunita famiglia» che Azalea ha costruito in città è speculare alla sua famiglia di provenienza, infatti altro non è che la sua «duplicazione mondana». La sua situazione è ugualmente catastrofica, caratterizzata da infiniti litigi coniugali e «isterici rapporti con i vari amanti» (Marchionne Picchione 1978, 30).

La giornata di Delia è scandita dai vari tragitti di andata e ritorno lungo «la strada che tagliava in mezzo il paese e correva, tra campi e colline, fino alla città» (Ginzburg 2013, 34). Al mattino, Giovanni, suo fratello e Nini, suo cugino, che dormono nella stanza accanto alla sua, la svegliano con tre colpi al muro. A quel punto, dice Delia: «mi vestivo in fretta e scappavamo in città. C'era più di un'ora di strada». Una volta lì, poi, «ci si lasciava come tre che non si conoscessero» (Ginzburg 1986, 6). La giornata in città della ragazza si svolge senza un'occupazione ben precisa né una meta effettiva. Le uniche distrazioni sono quelle di passeggiare con un'amica o andare a casa della sorella. Verso sera, il rientro a casa, lungo la via polverosa, sempre in compagnia di Giovanni e Nini:

Aspettavo la sera su una panchina del giardino pubblico. L'orchestra del caffè suonava e io guardavo con la mia amica i vestiti delle donne che passavano, e vedevo passare anche il Nini e Giovanni, ma non ci dicevamo niente. Li ritrovavo fuori di città, sulla strada polverosa, mentre le case s'illuminavano dietro di noi e l'orchestra del caffè suonava più allegramente e più forte. Camminavamo in mezzo alla campagna, lungo il fiume e gli alberi. Si arrivava a casa. Odiavo la nostra casa. Odiavo la minestra verde e amara che mia madre ci metteva davanti ogni sera e odiavo mia madre.

3 Scrive Eurialo De Michelis (1945, 135): «Chi ha letto il libro ne ricorda l'inconfondibile sapore di dolce amaro; quella psicologia svagata, scenterata, di chi non sa altro che cedere alle momentanee passioni, quasi nella fretta e nell'ansia di attuare se stesso, e invece, infine, tradendolo».

Avrei avuto vergogna di lei se l'avessi incontrata in città. Ma non veniva più in città da molti anni. (Ginzburg 1986, 7)

Il miraggio della città come luogo di ascesa sociale e felicità è destinato a rivelarsi fallimentare. Nel romanzo, i limiti distintivi tra città e paese vengono scompigliati ed entrambi i luoghi vengono associati ad una realtà instabile e balorda (Marchionne Picchione 1978, 29). Scrive Marchionne Picchione:

L'osmosi dovuta alle loro reciproche interferenze produce un impasto strutturale che nella caotica, scettica famiglia di Delia anticipa la città, e di quest'ultima fa un insieme paesano, in cui i caffè, le donne abbigliate elegantemente, le vetrine, non impediscono gli incontri familiari e "campagnoli" fra le solite poche persone, circoscrivendo la diffusività alienante del clima cittadino. (1978, 29-30)

La città si afferma dunque come «luogo di negatività e reiterata delusione per coloro che attendono da essa un rinnovamento interiore di cui dovrebbero essere invece i soli fautori» (1978, 31). L'unico personaggio che pare in grado di spezzare questo «rapporto deterministico tra ambiente e destino individuale» è Nini; orfano, cresciuto nella famiglia di Delia, non si lascia però ingoiare dal «fatalismo cinico» in cui affogano i suoi parenti (31).⁴ A differenza degli altri, egli cerca di istruirsi e di integrarsi nell'ambito cittadino. Nel suo caso, la città come luogo negativo e di delusione non «sembra intaccare le possibilità di sviluppo positivo insite in chi reagisce costruttivamente alle deficienze dell'ambiente da cui proviene» (31). Ma il suo si rivela soltanto un tentativo. La sua energia vitale verrà interamente prosciugata dalla delusione amorosa provocatagli da Delia e non tarderà ad arrivare il suicidio; anche il suo riscatto ha breve durata: la sua strada, come quella degli altri personaggi, risulta sbagliata (31). Per cui, sebbene una chiara ambientazione sociale metta in evidenza le inadeguate strutture di classi e le diverse 'malattie' dei personaggi scaturite dai problemi di tipo pratico che tale inadeguatezza produce, emerge la «tendenza a riassorbire questa dialettica negativa entro schemi più estesi, nei quali la crisi, o l'errore, oltre ad essere

⁴ Da notare il punto di vista di Delia e di sua sorella in contrapposizione a quello di Nini:

Perché ci si annoia così? [Delia a sua sorella] - domandai.

- Perché la vita è stupida, - mi disse, spingendo via il piatto. - Che cosa vuoi fare? Uno si stanca subito di tutto.

- Ma perché ci si annoia sempre tanto? - dissi al Nini la sera, mentre tornavamo a casa.

- Chi si annoia? Io non mi annoio per niente, - disse e si mise a ridere prendendomi il braccio. - Dunque ti annoi? e perché? tutto è così bello. | - Cosa è bello? - gli chiesi. | - Tutto, - mi disse -, tutto, tutto quello che guardo mi piace, poco fa mi piaceva passeggiare in città, ora cammino in campagna e anche questo mi piace. (Ginzburg 1986, 9)

risultato specifico di una determinata situazione, si elevi a più generico contrassegno dell'uomo» (31-2). È importante sottolineare che la Ginzburg, in questo caso, riesce a aggirare il problema di quella che potrebbe essere un'involontaria contaminazione proveniente dalla sua personalità «colta e inurbata» (30).

Infatti, la scrittrice non fa altro che alimentare un monologo, quello di Delia, completamente estraneo a riflessioni filosofiche, «antispeculativo nel resoconto dei primi approcci sessuali, nella scoperta graduale dell'amore per il Nini, nello svincolamento minimo dall'ignoranza irresponsabile dell'adolescenza, nell'adattamento disincantato alla vita matrimoniale» (Marchionne Picchione 1978, 30). Sono del tutto assenti, nel personaggio di Delia, le decisive evoluzioni interiori così come mancano «i saggi commenti retrospettivi» che innescano «una visione giudicante del proprio passato» (30).

Ed è proprio sulla strada che porta Delia in città, con la speranza di trovare un destino migliore, che le si presenta una possibilità da lei stessa giudicata imperdibile, almeno in un primo momento: «sulla strada incontrammo il figlio del dottore che tornava dalla caccia col suo cane». È un ragazzo «tarchiato, con dei gran baffi neri», che studia «medicina all'università» (Ginzburg 1986, 10). L'incontro colpisce subito Delia e la fa ben sperare, potrebbe infatti essere la sua garanzia di vita in città. Durante l'incontro, il ragazzo le regala due quaglie e dice che un giorno sarebbero dovuti andare insieme in città. Di tutt'altro avviso il fratello di Delia, Giovanni, anche lui presente su quella strada al momento dell'incontro. Nella sua semplicità, Giovanni capisce che il figlio del dottore non è poi questo gran partito. «Il Nini» - dice Giovanni - «il figlio del dottore se lo mette in tasca». A confronto, suo cugino è molto meglio: «il Nini non è uno come tanti, non importa se non ha studiato». Delia però è completamente offuscata da quell'incontro: «ma io ero tutta contenta perché Giulio m'aveva regalato le quaglie, e m'aveva guardato e aveva detto che un giorno di doveva andare insieme in città». Nonostante gli indizi involontariamente dati dal fratello, Delia non capisce che l'uomo della sua vita è sì su quella strada ma non è affatto Giulio, lo studente di medicina. L'amore della sua vita - ma questo lo capirà troppo tardi - è il Nini. Non ascoltando altre ragioni e infervorata da quell'incontro, Delia si chiude in camera sua per qualche giorno - «e quasi non mi ricordavo più com'era la città» (Ginzburg 1986, 10) - e confeziona per sé un bell'abito celeste. Terminato il lavoro, aspetta il momento di sfoggiarlo.

Da una parte c'è Delia che si dà a Giulio incondizionatamente, convinta che il ragazzo costituisca l'accesso diretto a quella vita meravigliosa che immagina in città. Dall'altra c'è Giulio che, preso dall'unico obiettivo di possedere Delia fisicamente, devia in più di un'occasione il suo tragitto, facendola allontanare dalla sua reale meta: la città. E questo avviene già dal primo incontro. Diversamente da quanto

le aveva proposto la prima volta che si erano incontrati sulla strada che porta in città, il ragazzo la conduce in pineta: «terminato il vestito lo indossai e uscii a passeggio, e il figlio del dottore mi si mise subito accanto, comperò delle paste e le andammo a mangiare in pineta» (Ginzburg 1986, 10). E lo stesso egli farà durante gli incontri successivi: «pensavo che Giulio mi portava in pineta e si divertiva a baciarmi, e intanto il tempo passava senza che m'avesse chiesta ancora» (14); per condurla, successivamente, sempre più lontano:

Mi disse di andare a Fonte Le Macchie con lui. Per arrivare a Fonte le Macchie si doveva camminare un pezzo in salita, e a me non piaceva camminare in salita, e poi avevo paura delle vipere.

– Non ce ne sono vipere da quella parte, – mi disse, – e mangieremo le more e ci riposeremo ogni volta che vuoi.

Per un po' finì di non capire e gli dissi che sarebbe venuto anche Giovanni, ma disse che Giovanni non ce lo voleva e dovevamo essere noi due soli. (1986, 17)

Non arriveranno mai a Fonte Le Macchie perché Delia, stanca di camminare, vorrà fermarsi prima. Alterato il tragitto non verrà però alterato il piano di Giulio. Una volta arrestatisi, racconta Delia: «[Giulio] Tirò fuori le provviste dal sacco. Aveva anche del vino [...] e me lo fece bere, finché mi buttai giù nell'erba stordita e capitò quello che m'aspettavo» (1986, 17). L'episodio di Fonte Le Macchie mette in evidenza, ancora una volta, le prospettive di entrambi i personaggi. Da una parte Delia che, nonostante lo intuisca, non si oppone al piano di Giulio, con la speranza che prima o poi la porti a vivere in città. Dall'altra Giulio che, una volta ottenuto quello che vuole, non sembra preoccuparsi di mostrare la minima cura per la ragazza. Racconta ancora Delia in relazione a quell'avvenimento:

Quando scendemmo per tornare era tardi, ma io mi sentivo così stanca che dovevo fermarmi quasi a ogni passo, tanto che in fondo alla pineta mi disse che doveva correre avanti, perché se no faceva troppo tardi e sua madre si spaventava. Così mi lasciò sola e io camminavo inciampando in tutte le pietre, e si faceva buio e mi dolevano le ginocchia. (1986, 19-18)

Delia non sembra essere particolarmente ferita dal comportamento di Giulio, l'unica cosa che pare interessarle è raggiungere il suo obiettivo: farsi sposare e abitare in città. Per questo ella accondiscende ai desideri del giovane studente di medicina e si lascia condurre ora in pineta, ora nello squallido hotel Le Lune. Fino a quando, grazie alla gravidanza, la ragazza riesce a porre fine ai continui rinvii di Giulio. A questo punto, egli sarà costretto a sposarla. Ciò che Delia ama non è Giulio ma la città, considerata fonte di innumerevoli opportu-

nità (poi sprecate o usate male). Quando durante la gravidanza verrà mandata dalla zia in un altro paese per evitare le chiacchiere della gente, nei suoi momenti di solitudine, non farà altro che evocarla. Assorta nei suoi pensieri ritornerà alla sua vita d'un tempo e a quegli spazi in cui soleva muoversi, soprattutto alla tanto agognata città e a quella strada di terra che ad essa conduceva:

Pensavo alla mia vita d'una volta, alla città dove andavo ogni giorno, alla strada che portava in città e che avevo attraversato in tutte le stagioni, per tanti anni. Ricordavo bene quella strada, i mucchi di pietre, le siepi, il fiume che si trovava ad un tratto e il ponte affollato che portava sulla piazza della città. (Ginzburg 1986, 41)

Anche nei momenti di sgomento, in quelli di confusione come quando, gravida, rifugiata in casa di sua zia, ancora non sa se Giulio la sposerà o meno (in quel momento, il ragazzo non le scrive, non la cerca, addirittura pare avere un'altra fidanzata in città), non ha dubbi: «ma forse la sola cosa che volevo era tornare com'ero una volta, mettere il mio vestito celeste e scappare ogni giorno in città» (Ginzburg 1986, 56). Non c'è però dietro la sua necessità di tornare ossessivamente in città un vero desiderio di emancipazione, di miglioramento e crescita personale, le possibilità che la città può offrirle si riducono all'acquisto di mandorle salate o gelati, al guardare le vetrine o ad osservare le vite degli altri: «c'era il Nini che usciva dalla fabbrica, c'era Antonietta che sgridava il commesso, c'era Azalea che aspettava il suo amante» (56). Tale rimarrà la posizione della protagonista, fino alla fine; fino a quando, sposato Giulio, si trasferirà finalmente con lui ed il loro bambino in città. Ma mentre in Giulio ci sarà una sorta di cambiamento una volta sposato e divenuto padre – racconta verso la fine del romanzo Delia: «Giulio era adesso così innamorato di me che non gli importava più di sua madre né di nessuno» (74) –, in Delia né la maternità, né la nuova vita da coniugata in città apporteranno in lei decisive modificazioni.⁵ Non amerà suo marito né amerà il suo bambino, l'unica cosa che sembrerà destare in lei ancora qualche sentimento sarà, una volta ancora, la città:⁶

Non mi sembra vero di uscire e vedermi davanti la città, senza aver camminato tanto tempo sulla strada piena di polvere e di carri,

⁵ «In qualunque ambiente, paesano o cittadino che sia, la protagonista mostra una volontà eterodiretta subliminalmente da modelli stereotipati di matrice piccolo-borghese» (Billi 2003, 369).

⁶ Scrive Eurialo De Michelis (1945, 135) a proposito del personaggio: «e sulla sua esistenza, esteriormente riuscita, interiormente fallita, splende ancora il ricordo di ciò che l'attirava, per perderlo, lungi dal suo vero destino, e tuttavia l'attirava con miraggi che son caduti essi, ma non lo splendore del sentimento con cui li accolse nel cuore».

senza arrivarci spettinata e stanca, col dispiacere di doverla lasciare appena buio quando interessava di più. M'incontravo con Azalea e ci si andava a sedere al caffè. A poco a poco io incominciavo a vivere come Azalea. Passavo le giornate a letto e verso sera mi alzavo, mi dipingevo il viso e uscivo fuori, con la volpe buttata sulla spalla. Camminando mi guardavo intorno e sorridevo con impertinenza, come faceva sempre Azalea. (Ginzburg 1986, 74-5)

È dunque, quella di Delia, la storia di una ragazza di paese «che ha scarsa coscienza della vita» e che «si lascia andare alla deriva quasi passivamente fino a raggiungere un approdo, il matrimonio, che non sarà poi per lei un approdo» ma soltanto «una tappa in una vita già delusa nelle sue possibilità sentimentali». «Le quali c'erano» – sottolinea Benco (1942) – «ma il giovane che le alimentava è morto. Ci voleva questo perché la inerte creatura si accorgesse veramente di quelle». In alcuni punti del romanzo, mentre la protagonista racconta, pensa a Nini. Inconsapevolmente ella ne è innamorata e involontariamente associa il Nini ad alcuni spazi ben precisi che evoca nella memoria e che poi si premura di scansare dai suoi circuiti quotidiani pur di non fomentarne il ricordo: «e pensai al Nini e di nuovo mi venne voglia d'essere con lui, [...] sdraiata in riva al fiume col vestito celeste che avevo d'estate». Sempre in riferimento al fiume e a Nini: «quando uscivo in città mi tenevo lontana dal fiume» (Ginzburg 1986, 51 e 73). E ancora, parlando della casa di paese in cui era cresciuta Delia ammette: «mi vergognavo di pensare che una volta vivevo là dentro, e poi m'avrebbe fatto dolore rivedere la camera di Giovanni, dove dormiva anche il Nini» (73).

Scrive la Ginzburg (2013, 32) a proposito del paese di Delia, cioè Pizzoli: «Quel paese lo amavo e lo detestavo». Avrei potuto lasciarlo in qualsiasi momento, ricorda la Ginzburg – era confinato il marito, non lei –, ma il massimo che sono riuscita a stare via, aggiunge, sono state «due o tre volte per pochi giorni, in tre anni» (32). Tre sono infatti gli anni che la scrittrice resta, assieme ai figli e a Leone, nel paese abruzzese. Dalle finestre della casa «sulla piazza del paese» (32), ha la possibilità di osservare tutto il materiale umano e ambientale che confluirà poi in due dei suoi scritti: *Suo marito*, racconto composto nel maggio del 1941, e *La strada che va in città*, il suo primo romanzo iniziato nel settembre dello stesso anno:

dalle finestre, di là dalla piccola piazza dove c'era una fontana, vedevo orti, colline e pecore. Le donne con gli scialli neri che ci sono nel racconto *Mio marito* eran quelle che passavano e ripassavano, in groppa agli asini, lungo i sentieri che salivano alle colline o scendevano, tra le vigne, giù al fiume. (Ginzburg 2013, 32)

Cominciai a scrivere *La strada che va in città* nel settembre del '41. Mi flottava in testa il settembre, il settembre della campagna in Abruzzo non piovoso ma caldo e sereno, con la terra che diventava rossa, le colline che diventano rosse. (33)

Ma accanto allo spazio reale di Pizzoli, al momento della scrittura, si fa strada nella mente della Ginzburg anche un altro spazio, altrettanto reale ma evocato attraverso il ricordo: Torino.⁷ Ai tempi di Pizzoli, ammette la Ginzburg, «avevo sempre una nostalgia pungente di Torino». La città che l'aveva vista crescere, che lei prima aveva sempre considerato «stupida e piatta» ora le appariva «bellissima nel ricordo» con i suoi «larghi viali dove i tram passavano dondolando e scampanellando» (Ginzburg 1986, 797). E così, la campagna abruzzese in settembre si mescolava al ricordo di Torino,⁸ ed entrambe, in qualche modo, al sud della Georgia, spazio in cui si muovono i protagonisti del romanzo *La via del tabacco* che l'autrice aveva letto in quel periodo. Scrive Natalia Ginzburg, sempre a proposito de *La strada che va in città*: «Mi flottava in testa [...] il settembre della campagna in Abruzzo [...] e mi flottava in testa la nostalgia di Torino, e anche forse *La via del tabacco* che avevo letto» (34-6). E continua: «e tutte queste cose si confondevano e si rimescolavano dentro di me». Così come si fondono gli spazi, allo stesso modo si fondono i personaggi: «i miei personaggi erano la gente del paese che vedevo dalle finestre e incontravo sui sentieri». A questi, però, aggiunge la Ginzburg «si mescolavano [...] i miei amici e i miei più stretti parenti». La città del romanzo è dunque L'Aquila e Torino al contempo, il paese, l'amato e detestato Pizzoli, la strada «quella che tagliava in mezzo il paese e correva, tra campi e colline, fino alla città di Aquila». Nel romanzo, però, né il paese né la città vengono mai nominati: «sentivo sempre quell'antica avversione ad usare nomi di luoghi reali. E anche usare nomi di luoghi inventati, allora mi ripugnava». L'obiettivo della Ginzburg è quello di

⁷ In *Ritratto di un amico*, ricordando la città della giovinezza e dell'infanzia, scrive: «Noi, ora, abitiamo altrove, in un'altra città tutta diversa, e più grande: e se ci incontriamo e parliamo della nostra città, ne parliamo senza rammarico d'averla lasciata, e diciamo che ora non potremmo più viverci. Ma quando vi ritorniamo, ci basta attraversare l'atrio della stazione, e camminare nella nebbia dei viali, per sentirci proprio a casa nostra; e la tristezza che ci ispira la città ogni volta che vi ritorniamo, è in questo sentirci a casa nostra e sentire nello stesso tempo che noi, a casa nostra, non abbiamo più ragione di stare; perché qui a casa nostra, nella nostra città, nella città dove abbiamo trascorso la giovinezza, ci rimangono ormai poche cose viventi, e siamo accolti da una folla di memorie e di ombre» (Ginzburg 1986, 797).

⁸ «Chi prende a leggere oggi *La strada che va in città* (1942), il primo romanzo che rivelò Natalia Ginzburg sotto il nome di Alessandra Tornimparte, sente che il modello a cui si rifà è quello di un Čechov visitato da Pavese. Altrettanto si può dire dell'ambiente descritto: il paese dove vivono i protagonisti da una parte viene ricavato dal paese d'Abruzzo che fu il luogo di confino dei Ginzburg, dall'altra assomiglia alla campagna piemontese; e la città tenuta sullo sfondo è insieme L'Aquila e Torino» (Spagnoletti 1984, 43-4).

cercare e descrivere un mondo non situato «in un punto speciale d'Italia» e che al contempo possa essere «nord e sud». Osserva Natalia Ginzburg che scrivere «non per caso» equivale a scrivere di ciò che si ama. La memoria non è casuale, è amorosa ed affonda le radici nella nostra vita, per questo la scelta è sempre imperiosa e appassionata (Ginzburg 2013, 37). *La strada che va in città* è dunque dettato da una scrittura che sgorga dalla memoria e dal sentimento e non nasce assolutamente per caso. «Quando ebbi finito il romanzo,» - racconta la Ginzburg (2013, 36) nella prefazione che lo accompagna - «scopersi che se c'era in esso qualcosa di vivo, nasceva dall'odio e dall'amore in cui s'erano accoppiati e rimescolati [...] la gente del paese e i miei parenti stretti, amici e fratelli» ma, soprattutto, nasceva dal «vincolo d'amore e di odio che mi legavano all'intero paese [Pizzoli]».

2.2 La città e la casa

La prima lettera che Giuseppe indirizza a Ferruccio, quella che dà inizio al romanzo epistolare *La città e la casa* (1984), testimonia la preparazione di una fuga. Scrive Giuseppe a suo fratello: «Negli ultimi tempi, la vita qui [a Roma] mi era diventata difficile. Non respiravo più. Quando ho deciso di venire da te [a Princeton], il respiro mi è tornato» (Ginzburg 1992, 1363). Il primo asse geografico dunque, sopra il quale la narrazione si espande, è stato tracciato: Roma-Princeton. È Roma la città che Giuseppe intende lasciare perché ormai, lì, la vita per lui non sembra più avere alcun valido impulso; anche se poi, nella stessa lettera, ammette: «penso che avrò nostalgia di alcune persone e luoghi, a cui sono fortemente legato» (1992, 1363).

È l'America, nello specifico Princeton, che dovrà assumere le fattezze del luogo salvifico: «vengo in America - scrive Giuseppe - come uno che ha deciso di buttarsi nell'acqua, e spera di uscirne fuori o morto, o nuovo e diverso» (Ginzburg 1992, 1364). Con la stessa sincerità con cui ammette che, una volta lontano, probabilmente sentirà la mancanza di certi luoghi e di certe persone, l'autore scrive in chiusura di lettera: «di mio figlio non sentirò la mancanza perché non lo vedo mai» (1364). *La città e la casa*, pubblicato nel 1984, è un romanzo epistolare che racconta la disgregazione familiare e la crisi dei ruoli tradizionali (Ginzburg 2013, 377). Il venir meno della figura paterna sommata all'insicurezza dei figli delineano i frammenti di un'armonia ormai alterata e dispersa in un susseguirsi di eventi tra Roma, Princeton e l'Umbria, come adesso vedremo (2013, 377).

La seconda lettera che Giuseppe scrive è indirizzata a Lucrezia ed egli la scrive cinque giorni più tardi rispetto alla prima lettera, quella che indirizza al fratello Ferruccio che lo accoglierà in America. Lucrezia è un vecchio amore di Giuseppe. Con lei e con la sua famiglia (ha infatti un marito, Piero, e cinque figli) l'uomo continua ad

avere una buona relazione, tanto che considera necessario confidarsi sulle ragioni del suo trasferimento, e su quelle che sono le necessità del momento:

Ho voglia di vivere in una piccolissima città dell'America. Non ho mai visto l'America e la vedrò. A Princeton, andrò in biblioteca. Là ci sono molte biblioteche. Finalmente mi farò una cultura. Avrò pace per lavorare e studiare, e non chiedo altro. Voglio prepararmi così alla mia vecchiaia. (Ginzburg 1992, 1366)

Nello scriverle, Giuseppe stabilisce un secondo ponte attraverso il quale far fluire gli eventi: l'Umbria. Lucrezia, infatti, vive immersa nella campagna umbra, a Monte Fermo, con la sua famiglia, nella famosa casa denominata 'Le Margherite'. Famosa perché luogo di ritrovo di tutto il gruppo di amici protagonisti del romanzo, tra cui Giuseppe.

La missiva di Giuseppe è seguita dalla responsiva di Lucrezia che invece di dissuaderlo dal partire, come suggerito dal resto degli amici,⁹ condivide ed anzi un po' invidia la sua scelta:

Io [...] penso che in America ci starai bene, e se io avessi in America un fratello che mi dicesse, vieni qui per sempre, subito partirei. Prenderei tutti i miei bambini e andrei. Ma non ho fratelli, né in America né in altri luoghi, e tu sei fortunato che hai questo fratello a Princeton, una città piena di scoiattoli, piena di alberi. Una città che dev'essere solida, ordinata, pulita e ospitale. (1382)

In tutta sincerità, la donna gli rivela di essersi pentita della sua scelta di andare a vivere in campagna. E, come in questi casi spesso avviene, il pentimento imbruttisce e priva di senso tutte le cose in cui si è immersi, 'alberi' e 'animali' compresi. Lucrezia ad un certo punto scrive: «affoghiamo negli animali e negli alberi» (1992, 1382), usando tali elementi come termini di paragone negativi in confronto agli alberi ordinati di Princeton e gli scoiattoli che li abitano che invece procurano in lei un certo senso di invidia. Ora che lei è cambiata, si

⁹ In una precedente lettera Egisto, amico comune di Lucrezia e Giuseppe, scrivendo a Lucrezia ammette: «Princeton è una città piccolissima e molto bella. È stata fondata dai quaccheri. Ha dei grandi prati e molti alberi. Gli alberi sono pieni di scoiattoli. Ma secondo me tornerà indietro di corsa, dopo meno d'un mese. L'America non è mica un posto per lui» (Ginzburg 1992, 1378). Così come rivelato dalla stessa Lucrezia nella prima lettera che invia a Giuseppe, anche Albina e Serena, altre due amicizie comuni, come Egisto pensano che l'America non faccia per Giuseppe: «Albina e Serena dicono che dovrei venire a Roma a parlarti e convincerti a stare in America quindici giorni o un mese, ma non di più. Dicono che l'America non è un posto per te» (1382). E ancora Albina in una lettera indirizzata a Giuseppe, datata 28 ottobre, scrive: «Io e Egisto e tutti pensiamo che fai male a trasferirti per sempre in America. Pensiamo che lì sarai molto infelice. Vacchi per un viaggio e torna qua» (1388).

sente di essere un'altra, – rivela nella lettera che sta scrivendo – avverte come soffocante la scelta di vivere in campagna. Quello che vorrebbe ora attorno a lei è una città, magari Princeton, invece, l'unica cosa che le si manifesta volgendo lo sguardo alla finestra è la campagna. Lungi dal rappresentare il *topos* del *locus amoenus*, «i prati, i boschi e le viti» che si offrono alla sua vista producono soltanto un senso di «sgomento». ¹⁰ Da lì, dalla campagna in cui Le Margherite è immersa, – Lucrezia continua con le sue confidenze nella stessa lettera indirizzata a Giuseppe – è difficile raggiungere qualunque centro urbano di tutto rispetto. Il massimo a cui si può aspirare è arrivare a Monte Fermo: «un paese di quindici case che si sporgono su una voragine, delle vecchie sedute sugli scalini e delle galline»; o a Pianura: «non una città ma di nuovo un paese, un grosso paese affollato, antipatico e rumoroso, che anche quello mi esce fuori dagli occhi» (Ginzburg 1992, 1383).

Sincerità, confidenze e confessioni sono tutti elementi che sembrano acquisire un ruolo centrale durante questi scambi epistolari. La Ginzburg, scrive Garboli (1986, XLII), assapora con *La città e la casa* il romanzo come strumento di mistificazione. L'irrinunciabile bisogno di verità viene affidato a un fascio di confidenze, di lettere, e si ha quasi l'impressione che ogni lettera sia «un testamento e un chiarimento» (Garboli 1986, XLII). Ma è questa una visione effimera. Improvvisamente, ci rendiamo conto che «questa scena di verità non fa che ripetersi» e che «il messaggio non ci arriverà mai». Questo, infatti, è stato affidato 'all'imbroglio' di tutta una serie di storie inventate e alle varie «voci distratte, illuse, bugiarde, teatrali». Non la verità ma un «Ginzburg-Kolossal» è ciò che ci viene offerto. E in esso sarà difficile orientarsi dal momento in cui, risulterà per una metà coerente manifesto ideologico, per l'altra metà romanzo d'appendice velocissimo e nevrotico deriso dalle stesse persone che lo raccontano (Garboli 1986, XLII).

Anche Albina (comune amica di Lucrezia e Giuseppe), nella sua lettera a Giuseppe, loda la città contrapponendola al suo paese natale Luco dei Marsi. Lì, scrive la donna nella lettera, «sto di peste» a Roma, invece, «ero felice soprattutto la sera, di mettermi in quel lettino da sola»; e aggiunge: «chissà perché dicono che la solitudine è brutta. La solitudine a Roma è bella» (Ginzburg 1986, 1388-9). ¹¹ A differenza di Lucrezia che fa coincidere il dualismo campagna-città ad una questione di scelte e pentimenti, nel caso di Albina lo stesso dualismo espleta una funzione di riscatto. La città offre alla giovane donna tutte quelle opportunità che il paese invece sottrae.

¹⁰ Scrive Lucrezia: «vorrei avere intorno una città: Princeton» (Ginzburg 1992, 1383).

¹¹ Nella sua casa di paese, come rivela un attimo prima, è invece costretta a dormire con le sue dure sorelle Maura e Gina sepolte da un coltrone rosso che lei odia.

E anche lo stesso Giuseppe, nonostante sia risoluto e pronto a partire, non può fare a meno di riconoscere come luogo proprio la città di Roma. Quel luogo al quale ormai sente di appartenere e dal quale ha necessità di accomiarsi amorosamente prima di andare via:

Cammino molto per Roma. Ieri ho preso l'autobus e sono andato in piazza San Silvestro. Non è una gran cosa, piazza San Silvestro, con i sacchi della spazzatura mezzo sfasciati sull'angolo, i turisti giapponesi, i mendicanti sdraiati sui giornali, le camionette della posta, le sirene della Croce Rossa e le motociclette della Polizia. Non è una gran cosa. Però l'ho salutata a lungo e amorosamente. In America ci saranno altre piazze, con turisti, mendicanti e sirene. Ma a me saranno indifferenti, perché non è che uno nella vita può fare sue troppe cose. A un certo punto della vita, tutto quello su cui posiamo gli occhi per la prima volta ci è estraneo. Lo guardiamo da turisti, con interesse ma freddamente. Appartiene agli altri. (Ginzburg 1986, 1393)

Michel de Certeau (2005, 151), ne *L'invention du quotidien*, afferma che coloro che vivono quotidianamente la città stanno 'in basso', immersi nelle strade, piazze ecc. A differenza di chi sceglie luoghi privilegiati per ammirare il panorama cittadino (ad esempio una torre, l'ultimo piano di un grattacielo ecc.), quelli rimasti in basso non riescono a 'leggere' lo spazio urbano in cui sono immersi: «si aggirano in spazi che non si vedono, ma di cui hanno una conoscenza altrettanto cieca dei contatti fisici amorosi». Si potrebbe dire che il camminare «sta al sistema urbano» così come l'atto locutorio «sta alla lingua». Il camminare, infatti, grazie al pedone si 'appropria' del sistema topografico proprio come il locutore, assumendola, si appropriava della lingua. Il camminare si configura come «realizzazione spaziale del luogo» proprio come l'atto locutorio è «realizzazione sonora della lingua»; esso implica rapporti tra diverse posizioni, «ovvero "contratti" pragmatici sotto forma di movimenti», proprio come «l'enunciazione verbale è "allocuzione"» e, quindi, ponendo l'altro di fronte al locutore, dà vita a contratti fra co-locutori. «Il camminare – dunque – sembra [...] trovare una prima definizione come spazio di enunciazione» (de Certeau 2005, 151).

Giuseppe è abituato a vivere quotidianamente la città, è abituato a percorrere gli spazi urbani di Roma, molte volte per stare dietro a suo figlio Alberico. A volte si tratta di fughe volontarie, altre di semplici richieste. Come quella volta in cui, mentre era a Berlino, Alberico chiede al padre di andare a recuperare la sua macchina da scrivere presso un suo amico. Per farlo, Giuseppe è costretto a percorrere mezza città. Scrive Giuseppe nella lettera indirizzata a Lucrezia del 18 novembre:

Non ti racconterò l'itinerario percorso [...] per ripescare quella macchina da scrivere, in via dei Coronari, poi in via dei Giubbonari, sulle tracce di un certo Pino, poi sulle tracce di un certo Mario. Alla fine la macchina da scrivere l'abbiamo trovata da una certa Franca che ha un negozio di dischi sulla via Cassia. (Ginzburg 1986, 1397)

Il figlio di Giuseppe è un regista, è omosessuale e ha con il padre una relazione abbastanza complessa. In una precedente lettera indirizzata a Lucrezia, Giuseppe ricorda suo figlio Alberico come un bambino docile, remissivo e studioso. A cambiarlo, scrive l'uomo, probabilmente era stata «tutta la noia che aveva respirato tra me e mia moglie» (1986, 1397).¹² La loro è una relazione padre-figlio fatta di molti silenzi e noia. Scrive Giuseppe sempre a proposito del figlio: «lo andavo a prendere qualche volta e lo portavo con me al giornale. [...] Lo portavo a mangiare al ristorante, lo portavo al cinema, o a Villa Borghese. Ero intimidito e annoiato. Non sapevo che dirgli» (1371). L'assenza della figura paterna sommata all'insicurezza del figlio comporta, inequivocabilmente, una frammentazione del nucleo familiare e una profonda crisi di quelli che sono, al suo interno, i ruoli tradizionali. In una lettera datata 20 febbraio, Alberico scrive a suo padre, ormai già in America: «Roberta mi aveva detto se venivo anch'io con lei in America, ma non sono venuto, ho pensato che magari ti facevo confusione e basta» (1430). E Giuseppe risponde: «su quel "basta" mi sono fermato a riflettere. Mi sono chiesto se davvero credi che un incontro con te non mi susciti niente se non un senso di confusione» (1430).

In più di un'occasione, Giuseppe è costretto a correre letteralmente dietro al figlio per le strade di Roma. Come quando da bambino scappava di casa: «un giorno Alberico è scappato di casa. L'abbiamo ritrovato dopo due giorni, in un quartiere lontano, in fondo a corso Francia»; o ancora: «molte altre volte poi è scappato di casa, Alberico, e dovevamo cercarlo nella città. [...] passavamo intere giornate a cercarlo nelle strade, nei giardini pubblici, nei commissariati e alla stazione» (Ginzburg 1986, 1371). Una volta ancora, l'ultima, Giuseppe sarà poi costretto a ripercorrere la città per stare dietro ad Alberico, dopo la sua tragica morte, avvenuta in un vicolo di Trastevere.¹³

¹² E ancora: «Però ride poco. Credo che tutta quella noia che ha bevuto da piccolo, con mia moglie e con me, adesso gli è scoppiata fuori come io m'aspettavo» (Ginzburg 1986, 1372).

¹³ Alberico era accorso ad aiutare un suo amico. Come scrive Egisto a Ignazio Fegiz a proposito della sua morte: «Nel vicolo c'era un gruppo di persone che si pestavano. Si vedeva la maglia rossa di Salvatore [amico di Alberico]. Alberico gli è corso vicino e ha cercato di tirarlo via. [...] Poi Adelmo ha visto che Salvatore aveva un coltello. Qualcuno gliel'ha strappato. Alberico è caduto e si è rialzato. L'hanno colpito mentre si rialzava. Salvatore ha mandato un urlo e gli si sono buttati sopra. Salvatore è morto subito. Alberico è morto dopo mezz'ora. Qualcuno ha chiamato il 113, poi è venuta l'ambulanza, e

L'incontro di Giuseppe con l'America non si rivela un incontro felice.¹⁴ Durante il viaggio egli comincia a stare male e quando arriva a New York è in pessimo stato. A suo dire, la febbre forte lo aveva gettato in un forte stato di confusione e il sollievo arriva soltanto nell'avere davanti a sé «il loden grigio di suo fratello» (Ginzburg 1986, 1405) Ferruccio che, assieme alla moglie Anne Marie, è andato ad attenderlo all'aeroporto.¹⁵ Di New York Giuseppe non vedrà praticamente nulla poiché sarà costretto a rimanere in hotel a causa della febbre. Una volta a Princeton, però, troverà effettivamente quella città «molto piccola, molto bella, piena di prati [...] e con i famosi scoiattoli» (1412) alla quale sovente aveva pensato. Ma l'incantesimo non sembra avvenire. Il luogo salvifico tarda a dispiegare il suo potere su Giuseppe, il quale non sembra essere capace di liberarsi del peso, dello sgomento che lo accompagnavano già per le vie di Roma. Nella prima lettera che spedisce a Lucrezia da Princeton ammette:

Da solo, non ho voglia di uscire, non sento gran curiosità di guardarmi intorno, non mi sento né un visitatore occasionale né un abitante, ma uno che non sa cosa essere e fissa ovunque uno sguardo indeciso. (Ginzburg 1986, 1413-14)

Cosa spinge veramente Giuseppe a trasferirsi in America se poi, una volta lì, pare non voler operare nessun cambiamento nella sua vita? La disputa tra Serena e Albina (amiche di Giuseppe ma anche di Piero, Lucrezia e Egisto, ovvero tutti gli altri autori delle lettere) si articola attorno a due possibilità. Per Albina la scelta di Giuseppe è motivata dalla necessità di protezione – «Giuseppe in America è andato per ficcarsi sotto le ali di suo fratello» (Ginzburg 1986, 1424) – mentre per Serena si tratta esclusivamente di una questione economica – «Giuseppe non è andato in America per farsi proteggere dal fratello, ma per un motivo molto più semplice, qui non aveva più soldi o gli pareva di averne pochi. [...] In America gli insegnanti li pagano

le camionette della polizia». Se la dinamica della morte di Alberico pare essere chiara, sulle cause, invece, non c'è nessuna chiarezza. Scrive sempre Egisto a Ignazio Fegiz in una successiva lettera: «Alcuni dicono che era, Salvatore, un informatore della polizia. Altri dicono che trafficava stupefacenti. Altri dicono che prestava soldi a interesse. Altri dicono che mandava lettere anonime» (Ginzburg 1986, 1553-4).

14 Nella prima lettera che Giuseppe spedisce dall'America, indirizzata a Lucrezia e a suo marito Piero, scrive: «il mio incontro con l'America non è stato un incontro felice» (Ginzburg 1986, 1405).

15 La drammaticità del malessere di Giuseppe appare tale solo nel suo racconto. In una lettera che Roberta, sua cugina, scrive ad Alberico fa riferimento ad «piccolo mal di gola» dell'uomo. È dunque, quella di Giuseppe, una scusa per rimanere chiuso nella camera d'hotel per poi poter dire che l'America non gli piace affatto (anche se non aveva ancora visto nulla). Ipotesi avvalorata dal fatto che, una volta a Princeton, pur non avendo più mal di gola, se ne rimane comunque chiuso in casa (Ginzburg 1986, 1416).

bene» (1426). La corrispondenza tra Luco dei Marsi e Pianura, cioè le lettere che le due donne si scrivono e nelle quali viene commentata la scelta di Giuseppe, porta in sé un importante dilemma al quale, probabilmente, lo stesso interessato non saprebbe trovare soluzione. «Uno in America ci va per spirito d'avventura. Lui il contrario» scrive Albina nella lettera indirizzata a Serena e datata 8 febbraio. «Comunque poi arrivato lì gli muore il fratello» continua Albina nella stessa lettera (Ginzburg 1986, 1424).

La morte di Ferruccio, avvenuta all'improvviso durante una conferenza (alla quale sono presenti anche Giuseppe e sua cognata Anne Marie) a causa di una trombosi cerebrale, confonde ancora di più Giuseppe che, però, nel dubbio, continua a rimanere fermo. Assorbito dalla sua staticità, dalla sua incapacità di movimento – scrive Albina: «non è uno fatto per spostarsi da un continente all'altro. È fatto per la vita sedentaria. Ha paura di tutto» – egli resta a Princeton anche dopo la morte di suo fratello dove passa «le ore seduto in poltrona [...], fissando gli orsacchiotti» della carta da parati (Ginzburg 1986, 1429). E quando sua cugina gli chiede se vuole tornare a Roma e, in caso affermativo, se vuole anche che gli cerchi un appartamento, l'uomo risponde: «mi domandi se voglio che tu mi cerchi un appartamento a Roma. Dio mio, non lo so» (1433). Intanto, continua a fluire tutta la corrispondenza tra Perugia – città in cui il marito di Lucrezia, Piero, lavora –, Roma, Princeton e Monte Fermo.

Negli scritti cosiddetti 'romani' della Ginzburg la «forma-lettera» diventa sempre più persuasiva (Bertone 2015, 55). Diventa un mezzo affilato col quale la famiglia moderna (in questo caso, quella degli anni ottanta) «viene vivisezionata secondo procedure eterodosse, né psicologiche, né sociologiche» (2015, 55). In una lettera al padre, Alberico scrive: «voglio darle quello che io non ho avuto, una protezione paterna. Tu non sei stato molto presente nella mia vita. Come padre sei stato deficitario» (Ginzburg 1986, 1439). Il giovane fa riferimento alla bambina di cui sta per diventare padre; padre 'simbolico', in realtà, perché la bambina non è sua. Egli semplicemente accetta di fare da padre alla bambina che la sua amica Nadia, ragazza madre, sta per avere. Alle parole taglienti di Alberico, Giuseppe, in un'altra lettera, risponde:

Forse pensavi di ferirmi con la parola "deficitario" che mi hai indirizzato. Ma non mi hai ferito. Io so bene che, come padre, ti ho dato ben poco. Spero che tu, come padre, sarai migliore di me. (Ginzburg 1986, 1439-40)

Per riuscire realmente a capire la «macchina epistolografica tritatutto» bisognerebbe riuscire a seguirla, lungo il suo percorso, in ogni movimento, «brusco o lentamente sinusoidale» (Bertone 2015, 56). È necessario mettere ben in chiaro che lo statuto della lettera tradi-

zionale ne viene fuori alterato dal momento in cui accoglie il parlato, la dizione telefonica, le chiacchiere di riporto e finanche le citazioni estemporanee della Mirra di Alfieri (Bertone 2015, 56). «Racconti, dicerie, *stream of consciousness* non di stati psicologici o inconsci» più che altro di «parole-oggetti», «ricordi-oggetti», «sfoghi ansiosi» legati ad un forte bisogno di trascrizione che la lettera è in grado di rendere a pieno (Bertone 2015, 57). Alterata la lettera, alterato il romanzo (57). Non possiamo parlare di romanzo razionalistico, né di romanzo epico, come pure non si può parlare di romanzo concettuale, o romanzo-mondo o, in fine, romanzo astratto (57). La Ginzburg «preferisce lo sfioramento, la presa alle spalle del romanzo» (57). Parlando dell'ultimo romanzo della Ginzburg, *La città e la casa*, Garboli (1986, XLIV) ripete espressioni del tipo: «io fatico a decifrarlo» o ancora «a volte penso che la sua arte mi sfugga». Ma poi, in fondo al paragrafo, egli aggiunge: «quello che non capisco [de *La città e la casa*] [...] è la smorfia indefinibile che lo accompagna». Il riferimento va ai due tragici eventi di cui le lettere sono custodi: la morte di Nadia - amica di Alberico e madre della bambina della quale il ragazzo si eleggerà padre «non soltanto di nome ma di fatto» (Ginzburg 1986, 1439) - e quella, qualche tempo dopo, di Alberico. «Cosa si nasconde dietro la fabbrica rigorosa, meticolosa di un oggetto che suscita pietà - si chiede il critico - ma impone la mancanza di abbandono alle lacrime?» (Garboli 1986, XLIV). È strano che un romanzo, quello della Ginzburg, di partitura così perfetta faccia «parlare, amare, odiare, accoppiare, soffrire [...] delle creature così spudoratamente inventate, aggiustate, esseri, si direbbe, fatti di vestiti». Così come anche è strano che un «linguaggio così ilare, uno stile così allegro, spumeggiante, divertente [...] si faccia lieto e amabile servitore di un'ideologia così dolorante e così tetra» (Garboli 1986, XLIV).

Giuseppe, dopo la morte del fratello, continua a restare a Princeton. Non sa se tornerà a Roma, ha l'impressione, in quel momento, di essere esentato dalle decisioni.¹⁶ Egli sente la mancanza di Roma - difatti, nella lettera a Ignazio Fegiz, critico d'arte che presto s'unisce al gruppo d'amici protagonisti del carteggio, scrive: «sono contento di pensarti mescolato alla mia vita di prima. Sono anche un po' geloso di te, mentre ti penso presente nei luoghi dove io non sono» (Ginzburg 1986, 1438) - ma, allo stesso tempo, non riesce ad abbandonare Princeton (sempre nella lettera a Ignazio Fegiz scrive: «sul momento mi riesce faticoso staccarmi dalla vita che ho messo in piedi qui»), città in cui la sua vita appare sintetizzata in poche righe: «scrivo un romanzo. Vado in bicicletta. Insegno»; poi aggiunge: «faccio un po' di compagnia a Anne Marie, la vedova di mio fratello» (1438).

¹⁶ Giuseppe scrive nella lettera a Ignazio Fegiz: «Forse tornerò in Italia, più tardi, non so quando. Adesso non ho voglia di deciderlo. [...] mi sembra di essere, per il momento, esentato dalle decisioni» (Ginzburg 1986, 1438).

La stessa inerzia che accompagna le decisioni e i rinvii spingono Giuseppe a sposare successivamente la vedova del fratello, Anne Marie. Non certo si può parlare d'amore, scrive infatti Giuseppe a suo figlio Alberico (a proposito di Anne Marie): «non abbiamo nulla in comune, e quello che interessa me non le interessa affatto» (1986, 1440). Ciò che convince Giuseppe a restare, oltre l'inerzia, è la compagnia. Dopo aver ammesso, nella lettera al figlio, che lui e Anne Marie non hanno proprio nulla in comune, aggiunge: «non importa, ci teniamo compagnia anche così» (1440). Il bisogno di compagnia e le lusinghe di una vita regolare e ordinata sembrano convincere a rimanere l'indeciso Giuseppe. In una lettera indirizzata a Lucrezia datata quattro agosto egli scrive:

Vivo bene. Abbastanza bene, certo nell'ordine dell'abbastanza. Sto tranquillo. In questo periodo la scuola è chiusa. [...] Scrivo il mio romanzo. Verso le sei di sera torna Anne Marie dall'istituto. La guardo mentre prepara la cena, una cena laboriosa [...] piatti russi che ho imparato ad amare. [...] Anne Marie è una persona che parla poco, e sempre a voce bassa, e per questo mi piace. Trovo riposante vivere con una persona dalle parole misurate, giudiziose e parsimoniose. Anne Marie sorride sempre, e anch'io ho imparato a sorridere sempre quando c'è lei. Certe volte a forza di sorridere ho la bocca un po' stanca. (1986, 1449)

A proposito delle lusinghe di una vita ordinata scrive la Ginzburg (1992, 105) in *Mai devi domandarmi*, nella sezione intitolata *Cuore* e dedicata al famoso libro di De Amicis: «quello che mi affascinava in *Cuore* era il trovarmi in un mondo più ordinato, e in fondo più rassicurante, del mondo nel quale vivevo». Allo stesso modo, Giuseppe preferisce alla tribale vita romana il mondo ordinato di Princeton, di Anne Marie, perché rassicurante anche se tutto si regge sulla menzogna, sull'ignavia e sull'insicurezza. Continua la Ginzburg nel suo scritto su *Cuore*:

Che fosse [...] un mondo falso, libresco e inesistente nella realtà, io allora non lo capivo; i bambini spesso sono attratti dalla falsità; spesso essi preferiscono lo splendore delle sete artificiali, il luccichio delle perle false, alle vere perle e alla vera seta». (1992, 105-6)

Giuseppe, a differenza della Ginzburg bambina, però non è ingannato, si lascia ingannare; è consapevole del fatto che lì a Princeton come a Roma non troverà mai ciò che cerca, neanche il successo per il romanzo che sta scrivendo. L'uomo scrive a Piero, sempre a proposito del suo soggiorno americano e di sua moglie Anne Marie:

non torno in Italia per ora. Sto scrivendo un romanzo e lo vorrei finire. E inoltre ho un rapporto qui con una persona, un rapporto

strano, diverso da tutti i rapporti che ho avuto in precedenza con delle donne. Infatti si tratta di una donna. È Anne Marie, la vedova di mio fratello. Era cara a mio fratello e per questo mi è cara. Ma io e lei non parliamo, o parliamo poco. È un rapporto fatto di sorrisi e di sussurri. È un rapporto in apparenza tranquillo, ma all'interno scosso da continui sussulti. (Ginzburg 1986, 1458-9)

Diversamente da Giuseppe, bloccato dall'inerzia, Lucrezia dimostra la capacità non solo di saper decidere ma anche di mettere in pratica le decisioni. Come già rivelato a Giuseppe nella prima lettera che riceve in America, Lucrezia è stanca del posto in cui vive. Quel luogo che era un tempo la concretizzazione felice di una scelta, Le Margherite, stringeva a poco a poco le maglie e si convertiva in una prigione. Immersa nella campagna umbra, quella casa voluta un tempo sia da Piero sia da Lucrezia rappresenta il fulcro vitale di tutto il gruppo di amici, protagonisti del romanzo e del carteggio. È, infatti, il loro punto di ritrovo. Scrive Lucrezia nella lettera indirizzata a Giuseppe del 10 ottobre: «la amavo tanto [Le Margherite] una volta. Adesso la odio. Non sopporto più la campagna. Voglio avere intorno una città: Roma» (Ginzburg 1986, 1466). E tale desiderio non rimane soltanto un pensiero. Da quel momento, Lucrezia opera tutta una serie di cambiamenti nella sua vita che la portano da una parte a scardinare quanto costruito precedentemente, dall'altra ad attuare in modo concreto queste sue nuove scelte; anche se poi, né trova la felicità né ha la convinzione di aver fatto la cosa giusta. La donna vende la tenuta umbra, si separa dal marito, trova un nuovo amore (Ignazio Fegiz, il critico che in un secondo momento s'unisce al gruppo d'amici e che, nonostante le promesse, non sembra ricambiare affatto il sentimento per Lucrezia), si trasferisce a Roma. Scrive Roberta a Giuseppe a proposito di Lucrezia (Roberta è la cugina che spesso aiuta Giuseppe a risolvere questioni di tipo pratico):

Se hai traversato la città per vederla e farle un poco di compagnia ci resti male. Dice che Roma è una città odiosa, abitata da gente odiosa. Vorrebbe vivere in un'altra città, non sa quale. Però nello stesso tempo dice che ha bisogno di una casa a Roma. Quella dove sta adesso, fra qualche mese la dovrà lasciare. (Ginzburg 1986, 1514)

Tale disagio è confermato anche dalla stessa Lucrezia che, nella lettera a Giuseppe datata 22 dicembre, scrive: «non mi piace abitare a Roma, però non so dove mi piacerebbe abitare» (1986, 1548). Infatti, a Roma la felicità non arriva, anzi, due eventi la spingono ancora di più nello sconforto imponendole quasi l'isolamento: la morte del suo sesto bambino appena dopo la nascita (il bambino non è figlio di Piero come gli altri cinque, è nato dall'infelice relazione con Ignazio

Fegiz), e la morte di Alberico, figlio di Giuseppe al quale, una volta a Roma, la donna si era molto legata. Natalia Ginzburg conversando con Severino Cesari sul suo romanzo dice:

C'è un legame tra questi due personaggi. Lucrezia, la donna che sa "conservare" dentro di sé l'immagine degli altri, che capisce e perdona, è anche quella che sa fare le scelte, magari sbagliate, che si butta, che non ha paura di cambiare casa, anche se poi si trova male. Ha energia. I due [Lucrezia e Alberico] che hanno energia vitale sono loro: una donna e un ragazzo. (Cesari 1984)

Da una parte abbiamo 'un fallito', Giuseppe, inchiodato a Princeton perché incapace di scegliere, incapace di reagire (quando si muove dall'America lo fa perché viene travolto dall'onda d'urto della morte del figlio), dall'altra una donna, Lucrezia, che invece attua le proprie scelte, - vende la propria casa e si sposta a Roma -, anche se poi la renderanno comunque infelice.¹⁷ Ciò che sembra unire i due personaggi è l'assoggettamento alla forza magnetica dei luoghi 'vissuti'. In grado di esercitare una strana malia sui personaggi, questi, i luoghi, obbligheranno i protagonisti ad un eterno ritorno, fisico o solo mentale.

È a Viterbo che Lucrezia e Giuseppe ritornano, metaforicamente, ogni volta che ricordano la fine della loro relazione: «quel giorno a Viterbo, tu hai detto "mai più". Lascio dietro le mie spalle anche Viterbo, quell'albergo e quella stanza che mi era odiosa» (Ginzburg 1986, 1368), scrive Giuseppe a Lucrezia. E lei, in una lettera di risposta: «tu hai in odio quell'albergo a Viterbo, io invece ho in odio casa tua» (1380). Avviene una sorta di fusione tra il luogo e l'evento: Viterbo è sinonimo del termine della loro relazione. Molte volte, nelle loro conversazioni, i due arrivano a sostituire il fatto (cioè la fine della loro storia d'amore) col nome della città: «non è mio perché è nato un anno dopo Viterbo» (1368) scrive Giuseppe a Lucrezia contestando la paternità da lei attribuitagli di uno dei suoi figli. E ancora: «dopo Viterbo, mi sono innamorata due o tre volte» (1381) confida Lucrezia a Giuseppe in un'altra sua lettera. Anche quando, successivamente, per Lucrezia ci sarà una nuova identificazione di fine relazione con un luogo, ritornerà con la mente sempre a Viterbo come termine di paragone. A Vallombrosa ha fine la sua storia d'amore con Ignazio Fegiz e Lucrezia, nel raccontarla a Giuseppe, scrive:

A Vallombrosa con I. è successo come con te a Viterbo. Ci siamo detti addio e lasciati. Con questa differenza, che a Viterbo ero sta-

¹⁷ E nella stessa intervista: «Gli uomini - gli uomini di questa generazione, nel mio romanzo - sono personaggi negativi, in genere. Sono dei poveretti. Dicendo così, non voglio in alcun modo fare una affermazione ideologica. Non voglio dire che le donne sono più forti. Una volta che ho scritto il romanzo ho visto che era così».

ta io a dire che ci dovevamo lasciare, e a Vallombrosa è stato lui a dirlo. E poi con quest'altra differenza, che a Viterbo io e te eravamo tutti e due molto tristi, ma in fondo calmi, e né l'uno né l'altra abbiamo pensato che non ci saremmo più rivisti. A Vallombrosa invece tutti e due abbiamo pensato che ci facevamo troppo male, io a lui e lui a me, e che non dovevamo rivederci mai più, per nessuna ragione al mondo. (Ginzburg 1986, 1502)

Ogni volta, ripercorrendo la loro storia, Lucrezia e Giuseppe ne ripercorrono anche i luoghi; ogni volta attirati e respinti da quel gioco malizioso che questi, i luoghi, sono in grado di esercitare:¹⁸

È strano [scrive Egisto a Albina] come ci attirano i luoghi che ci rendono tristi. Ci attirano e ci respingono. Così io me ne vorrei andare da questa casa, ma nello stesso tempo non me ne vorrei andare mai. (1556)

E Giuseppe a Lucrezia:

Desidero tornare in Italia, e nello stesso tempo non lo desidero affatto. Desidero immensamente rivederti, Lucrezia, e nello stesso tempo non lo desidero affatto. (1558)

2.3 La città e la morte

Se a nulla vale «conservare gli oggetti dei morti, quando sono stati maneggiati da ignoti» (poiché ne hanno fatto svaporare l'identità), nelle nostre vite presenti non c'è niente che «valga i luoghi e gli attimi incontrati lungo il percorso» (Ginzburg 1992, 495). Scrive Osvaldo nella lettera conclusiva del romanzo epistolare *Caro Michele* indirizzata a Angelica, sorella del protagonista: «mentre [...] li vivevo o li guardavo, quegli attimi o quei luoghi, essi avevano uno straordinario splendore, ma perché sapevo che mi sarei curvato a ricordarli». Tali parole sembrano evocare la fenomenologia del rotondo descritta da Bachelard ne *La poetica dello spazio*. La rotondità dell'essere si converte in strumento determinante nel processo di conoscenza della primitività di certe immagini dell'essere. Le immagini di questa piena rotondità dell'essere ci aiutano a «raccolgerci su noi stessi», a fornirci «una prima costituzione», ad «affermare il nostro essere intimamente, a partire da dentro». Infatti, vissuto dall'interno, sen-

¹⁸ Dice la Ginzburg a proposito di questa relazione: «è una forma di amore, un modo di essere fedeli anche scrivendo delle lettere da un continente all'altro» (intervista di Severino Cesari a Natalia Ginzburg).

za alcuna esteriorità, «l'essere non potrebbe che essere rotondo».¹⁹ Continua Osvaldo, amico di Michele, nella sua lettera:

Mi ha sempre addolorato profondamente che Michele non volesse o non potesse conoscere questo splendore [quello del curvarsi all'interno di sé per ritrovare attimi o luoghi] e andasse avanti senza mai voltare la testa indietro. Credo però che lui senza saperlo contemplasse questo splendore dentro di me. E tante volte ho pensato che forse mentre moriva egli ha in un lampo conosciuto e percorso tutte le strade della memoria, e questo pensiero è per me consolante, perché ci si consola con nulla quando non abbiamo più nulla. (Ginzburg 1992, 496)

In *Caro Michele*, romanzo «metà narrativo e metà epistolare» (Garboli 1992b, XXXVIII) apparso nel 1973, vengono tratteggiati i contorni di una famiglia della borghesia intellettuale romana, «libera da preoccupazioni economiche ma disarticolata e languente nelle sue strutture» (Marchionne Picchione 1978, 75). I propri membri, a differenza dei personaggi del *Lessico familiare*, non hanno più la capacità di riconoscersi nelle parole legate alla loro infanzia (Pflug 1997, 136). Ognuna delle lettere scritte pare essere un tentativo individuale e isolato in cui ciascuno cerca la propria verità (1997, 136). Il romanzo ci presenta dunque una famiglia dispersa e divisa, i cui membri - «simili a frammenti scagliati nel vuoto da un'esplosione così silenziosa da sembrare un'inspiegabile malattia» - patiscono la disappartenenza e non sono più in grado di riconoscersi (Garboli 1992b, XXXVIII).²⁰ Il personaggio che dà titolo al romanzo, ha ventidue anni, vive a Roma in uno scantinato ed è «pittore ed aspirante terrorista» (1992b, XXXVIII). La sua partenza per l'Inghilterra inaugura tutta una serie di «pellegrinaggi» (Marchionne Picchione 1978, 75) che termineranno a Bruges, città in cui Michele troverà la morte. Forse militante di estrema sinistra o appartenente ad un'organizzazione terroristica, la questione non viene chiarita, sarà aggredito da un gruppo di fascisti e accoltellato da uno di loro.²¹

¹⁹ Il riferimento va all'espressione jaspersiana «ogni essere sembra in sé rotondo»; «jedes Dasein scheint in sich rund» (Bachelard 2015, 269).

²⁰ Dice Garboli (1992b, XXXVIII): «*Caro Michele* va letto in antitesi, in simmetria (al punto più basso della sinusoide) col tono vitale del *Lessico*: là, la Ginzburg ci raccontava la vita di una famiglia, i Levi, dispersa da un flagello storico, ma capace di riconoscersi, grazie al comune linguaggio di tana e nido, nel buio di una grotta, in mezzo a milioni di persone».

²¹ Scrive sua sorella Angelica a Mara: «Credo che a Bruges Michele avesse avvicinato di nuovo dei gruppi politici, e credo che quelli che l'hanno ucciso avevano delle ragioni precise per ucciderlo. Ma sono tutte ipotesi. In verità noi non sappiamo niente e tutto quello che riusciremo a sapere saranno altre ipotesi, che riporremo dentro di noi continuando a interrogarle ma senza leggerci mai nessuna risposta chiara» (Ginzburg 1992, 475).

È attorno alla «sua figura assente» (Marchionne Picchione 1978, 75) che si muovono tutti gli altri personaggi, persi nella loro solitudine: Adriana, sua madre separata dal marito che vive con le due figlie gemelle; suo padre, pittore eccentrico; le sorelle Viola e Angelica; l'amico Osvaldo, «testimone comprensivo e taciturno»; Mara, ragazza-madre, che al pari di Michele conduce una vita da nomade, spostandosi da un luogo a un'altro senza mettere radici. Il movimento delle lettere «si confonde pertanto con la dinamica degli spostamenti di Michele e Mara, inaugurando fra questi personaggi e gli sfoghi epistolari degli altri una serie d'inseguimenti e di mancati contatti» (Marchionne Picchione 1978, 75).

La struttura stessa del testo sembra essere connaturata alla metafora del viaggio intesa come «ribadimento [...] di spazi che dividono» (Marchionne Picchione 1978, 76). Che il movimento implichi reale spostamento o meno è comunque sempre teso alla ricerca di quei luoghi che presuppongono l'unione col proprio caro. Si prendano in particolar modo in considerazione tre lettere che i protagonisti si scambiano e che hanno come argomento centrale la morte di Michele a Bruges. La prima lettera in cui si informa della morte del giovane Michele è quella di sua sorella Viola. La lettera è indirizzata a Mara, amica di Michele che come lui conduce una vita nomade. Mara è una ragazza madre, è possibile che il bambino di cui cerca di occuparsi senza molto successo sia di Michele ma non ne è certa. Nella lettera appena ricordata, Viola si sofferma sull'ultimo spazio che attraversa Michele prima di morire:

Mio fratello Michele è morto a Bruges in un corteo di studenti. È venuta la polizia e li hanno dispersi. Lui è stato inseguito da un gruppo di fascisti e uno di questi gli ha dato una coltellata. Sembra che lo conoscessero. La strada era deserta. C'era con Michele un suo amico e questo è andato a telefonare alla Croce Rossa. Michele intanto è rimasto solo sul marciapiede. (Ginzburg 1992, 474)

Anche Angelica, un'altra sorella di Michele, scrive a Mara circa la morte del fratello e nel farlo ritorna a quei luoghi che hanno visto Michele per l'ultima volta, in particolare la strada in cui è morto:

Ci sono delle cose a cui non posso pensare, e in particolare non posso pensare a quei momenti che Michele ha passato da solo su quella strada. Anche non posso pensare che mentre lui moriva io me ne stavo tranquillamente nella mia casa facendo i gesti di ogni sera, lavando i piatti e lavando le calze di Flora e appendendole con due pinze sul balcone fino a quando non è suonato il telefono. (1992, 476)

Il viaggio di Angelica a Bruges, raggiunta per dare l'ultimo saluto a suo fratello, si trasforma in una sorta di pellegrinaggio nei luoghi che avevano visto Michele per l'ultima volta. Angelica racconta a Mara di come lei e Osvaldo, dopo aver salutato Michele alla cappella dell'ospedale e raccolte le sue cose in pensione, ripercorrono gli spazi in cui il ragazzo si era mosso prima del tragico evento. Come sua sorella Viola, torna in particolare a quella strada in cui era morto: «Siamo andati a vedere la strada dove l'hanno ammazzato. Era una strada stretta, con ai lati dei magazzini di cemento; a quell'ora del giorno era piena di voci e di camion» (Ginzburg 1992, 476). Il desiderio di ritrovare una connessione con il proprio caro, seppure effimera, spinge Angelica e Osvaldo a ripercorrere la città guidati da un danese di diciassette anni. Il ragazzo, che si trovava con Michele al momento dell'uccisione, consegna loro come fossero doni preziosi gli ultimi luoghi che avevano visto Michele:

Ci ha fatto vedere la birreria dove aveva mangiato con Michele al mattino e il cinema dove si erano cacciati nel pomeriggio. [...] Da lui [il ragazzo danese] non siamo riusciti a sapere quali erano gli altri amici di Michele o le persone con cui stava. Così la pensione, la birreria e il cinema sono le sole cose che sappiamo intorno alle sue giornate in quella città. (1992, 477)

Altro pellegrinaggio è quello che compie successivamente Osvaldo a Leeds, penultima città in cui Michele ha vissuto. «Sono qui, nella stanza della pensione, e vedo dalla finestra la città di Leeds, una delle ultime città in cui ha camminato Michele» (1992, 495), scrive l'uomo ad Angelica nella lettera che conclude il romanzo. La speranza è quella di trovare qualcosa che lo riconduca al suo amico. Gli fa compagnia un ragazzo italiano che in Inghilterra aveva frequentato Michele e al quale spera, invano, di strappare qualche ricordo. «I ragazzi oggi non hanno memoria e soprattutto non la coltivano» si sfoga Osvaldo. A coltivare la memoria «ci siamo ancora forse tu, tua madre, e io» e aggiunge: «tu per temperamento, io e forse tua madre per temperamento e perché nella nostra vita presente non c'è nulla che valga i luoghi e gli attimi incontrati lungo il percorso» (495). La consolazione di poter tornare con la memoria a quegli attimi e in quei luoghi desiderati ha un estremo potere consolatorio, d'altra parte «ci si consola con nulla quando non abbiamo più nulla» (496).

Se *Caro Michele* può sembrare una palinodia del *Lessico*, un romanzo «truccato [...] come *La città e la casa* [...] si presta a essere letto come una parodia, il feuilleton, il rifacimento, dietro la macchina da presa, di *Caro Michele*» (Garboli 1992b, XXXIX). Nei due romanzi della Ginzburg, «a distanza di dieci anni, due ragazzi muoiono per strada e si contemplanò riversi e uccisi secondo una strategia e una simmetria simboliche». Entrambi «protagonisti di una stessa fine

espiatoria, di una stessa morte raccontata [...] con varianti insignificanti» (XLIH). Ma a differenza di *Caro Michele*, in *La città e la casa* «la reduplicazione del sacrificio viene girata con più colore» (XLIH). Afferma Garboli: «Michele muore come si muore nei romanzi, Alberico come si muore al cinema» (XLIH).²² Nella recensione alla versione tedesca de *La città e la casa*, Hans J. Fröhlich ha fatto riferimento alla figura assente del narratore e al fatto che questi personaggi quasi si presentano da sé attraverso le loro confidenze. Nel romanzo epistolare, aggiunge, la capacità artistica dell'autore è tanto più ammirevole «quanto più discretamente l'autore si ritira dietro i suoi personaggi come regista e tirafili» (Pflug 1997, 155). E Natalia Ginzburg, conclude Fröhlich, «padroneggia perfettamente quest'arte». Come dietro a una macchina da presa, la Ginzburg non racconta direttamente la morte a Trastevere di Alberico, la fa raccontare ai suoi attori. Scrive Egisto ad Ignazio Fegiz: «non so se avete letto i giornali italiani. [...] È morto Alberico. L'hanno ammazzato in un vicolo di Trastevere, dietro casa, il 7 gennaio» (Ginzburg 1992, 1552). Sempre nella stessa lettera viene descritto il momento in cui, nei pressi di San Callisto, il giovane perde la vita:

Nel vicolo c'era un gruppo di persone che si pestavano. Si vedeva la maglia rossa di Salvatore. Alberico gli è corso vicino e ha cercato di tirarlo via. [...] Poi Adelmo ha visto che Salvatore aveva un coltello. Qualcuno gliel'ha strappato. Alberico è caduto e si è rialzato. L'hanno colpito mentre si rialzava. Salvatore ha mandato un urlo e gli si sono buttati sopra. Salvatore è morto subito. Alberico è morto dopo mezz'ora. Qualcuno ha chiamato il 113, poi è venuta l'ambulanza, e le camionette della polizia. (Ginzburg 1992, 1553)

E ritorniamo alla contrapposizione Michele-Alberico. Mentre la morte di Michele,²³ che avviene in circostanze molto simili ma in una città diversa, pare accidentale, quella di Alberico a Roma «è l'ultima delle antifrasi, accuratamente studiate, con le quali il giovane agnello [...] è preparato al sacrificio» (Garboli 1992b, XLIH). Dunque, Michele muore per caso, Alberico muore in un gesto generoso (XLIH). Durante una rissa che vede coinvolto un suo amico, egli interviene a difenderlo e viene accoltellato. Come per Michele, però, anche il suo corpo rimarrà per sempre legato ad un luogo, quello che l'ha visto morire. La via di Bruges (non ci viene detto quale) per Michele, il vicolo di Trastevere per Alberico. Negli scritti della Ginzburg, entrambi giaceranno riversi per sempre in quelle strade.

²² Sempre nello stesso testo: «La morte di Michele è narrativa, quella di Alberico è saggistica e ideologica» (Garboli 1992b, XLIH).

²³ «Michele muore in un soffio - era un angelo, un'ombra» (Garboli 1992b, XLIH).

La strada – scrive Bachtin – è il punto in cui gli eventi si annodano e si compiono (Bachtin 1979a, 390-1). Essa è per eccellenza il luogo dell'incontro casuale; sulla strada infatti:

si intersecano in un punto temporale e spaziale le vie spaziali e temporali delle persone più svariate [...]. Qui possono incontrarsi per caso persone che normalmente sono disunite dalla gerarchia sociale e dalla lontananza spaziale, qui può sorgere qualsiasi contrasto e possono scontrarsi e intrecciarsi vari destini. (390-1)

A differenza della «causalità in generale», quella che Bachtin individua nei romanzi greci d'avventura e che segna l'entrata in gioco di forze superiori, la «casualità d'iniziativa» è strettamente legata alla decisione umana. L'avventuroso «tempo del caso», scrive il filosofo e critico letterario russo, «è uno specifico tempo di interferenza di forze irrazionali nella vita umana, interferenza del destino (*tuche*), degli dèi, dei demoni, dei maghi» (Bachtin 1979a, 241). La casualità in generale è dunque una forma di manifestazione della necessità e può presentarsi tanto in un romanzo quanto nella vita (243). È il caso, la Fortuna, il destino che decidono, non noi. Quando subentra la casualità d'iniziativa, invece, vuol dire che fatali si sono rivelati gli errori umani, i delitti, le esitazioni e le scelte, infine, le decisioni umane d'iniziativa (243). La morte di Alberico a Roma pare rientrare in questa seconda possibilità: è sua la scelta di intervenire nella rissa per difendere il suo amico (scelta che poi ne determinerà anche l'inesorabile fine). Tale situazione pare presentarsi nella vita del giovane romano come un *déjà-vu*. Si ricordi a riguardo la morte della sua amica Nadia, avvenuta in circostanze a molto simili:²⁴

Camminavamo verso la macchina, che era posteggiata in piazza Tuscolo. Sono arrivati due con un vespone. [...] Si sono avvicinati a Salvatore e hanno detto che volevano dirgli una parola. Poi da una cinquecento che era ferma sull'angolo sono usciti fuori quattro altri. [...] Tutti insieme si sono buttati addosso a Salvatore e l'hanno pestato. La Nadia s'è buttata là in mezzo e gridava che lo lasciassero stare. Salvatore aveva la maglia strappata e gli sanguinava una mano. La Nadia gli si era messa davanti. Qualcuno ha sparato. [...] Volevano sparare a Salvatore ma è caduta la Nadia. [...] La Nadia era stesa in terra. È arrivata un'ambulanza e subito dopo due camionette della polizia. (Ginzburg 1992, 1517-18)

²⁴ Scrive Garboli (1992b, XLIII): «il giovane di *La città e la casa* muore due volte, una volta da femmina e un'altra da maschio».

Anche Nadia, come Alberico, muore per un gesto di generosità. Anche per lei, come per Alberico, a raccogliere le sue spoglie sarà la città di Roma. Città che ha come suo più grande vizio: l'«indifferenza inesorabile»; visibile ad ogni angolo, nei confronti della malattia, della sofferenza, della miseria così come della morte (Ginzburg 1992, 1294). È bene però chiarire, la sua indifferenza non è quella tipica delle città moderne che «macinano per fretta e fatica le vite umane». Non macina nulla, Roma (1295). La sua indifferenza è tale da impedirle anche questo processo (1295). Sarà questo spazio indifferente lo scenario in cui i due giovani verranno ritratti per l'ultima volta, cristallizzati per sempre nel loro atto eroico. Scrive Thomas Mann nella sua celebre *Morte a Venezia*: «fermezza di fronte al destino [...] non vuol dire semplicemente subire: è un'azione attiva, un trionfo positivo» (1991, 12).

Come Roma è per Alberico e Nadia la città della morte (anche della vita, in realtà), anche per Natalia quella stessa città – ad un certo punto della sua vita – diviene simbolo di fine, *blackout*, interruzione e sospensione del tempo.

Da quando Leone Ginzburg è stato arrestato,²⁵ condotto a Regina Coeli e, dopo dieci giorni, trasferito nel braccio tedesco del carcere, Natalia non ha più ricevuto sue notizie (Pflug 1997, 69). Non sa che Leone è stato torturato; che qualcuno, come Emilio Lussu, ha cercato di aiutarlo facendolo trasferire all'infermeria del carcere (69). Da qui, poi, si sarebbe organizzata la sua fuga. Questo, almeno, è quanto si spera. E Natalia, come tutti gli altri, spera. Spera di poterlo rivedere un giorno e, nell'attesa, pur non potendolo vedere, gli porta in carcere un po' di cibo. L'unico a non sperare più, probabilmente, è lo stesso Leone.²⁶ Il 4 febbraio, dopo l'ultimo interrogatorio-tortura, egli scrive una lettera a sua moglie nella quale le rivela la verità: sa che non ne uscirà vivo.²⁷ Ovviamente, Natalia riceverà la lettera solo dopo la morte di Leone, avvenuta il 5 febbraio del 1944. Leone Ginzburg viene trovato senza vita nella sua cella, probabilmente il cuore non ha retto alle torture. In realtà, sulla sua morte, non è stata fatta mai completa chiarezza (Pflug 1997, 69).

Dopo la morte di Leone, con un coraggio da Antigone – scrive la Pflug (1997, 70) – Natalia entra clandestinamente nel carcere per vederlo almeno da morto.²⁸ È dopo quest'incontro, quest'ultimo dram-

²⁵ Leone Ginzburg fu arrestato il 20 novembre del 1943.

²⁶ Vive sotto falso nome quindi non può chiedere il permesso di vederlo.

²⁷ Natalia Ginzburg racconta: «Leone era stato picchiato una seconda volta dai tedeschi, e gli avevano rotto una mascella. Leone è stato male, quella notte, e ha chiesto all'infermiere che gli chiamasse il dottore. L'infermiere però non ha chiamato nessuno e gli ha dato solo un caffè. E così Leone è morto e non c'era nessuno quando Leone è morto» (Pflug 1997, 69).

²⁸ Scrive Oriana Fallaci – a proposito della morte di Leone – nella sua intervista a Natalia Ginzburg del 1963: «Era morto senza che lei lo rivedesse nemmeno una volta,

matico incontro che la Ginzburg scrive i famosi versi dedicati a Leone, apparsi poi nel dicembre del 1944 sulla rivista *Mercurio*. La poesia s'intitola «Memoria» e il destinatario di quei versi, Leone Ginzburg appunto, non viene mai nominato. Ci si limita a far riferimento ad un ultimo incontro con una persona cara, anonima e imprecisata, sottolinea Garboli (1992b, XV) nel testo che introduce l'opera della Ginzburg raccolta ne «I Meridiani». Ad emergere è un senso 'proiettivo', un guardare al futuro da affrontare «senza il rifugio di un foyer, senza il calore di una tana». Dopo nove mesi di occupazione tedesca, è finalmente possibile un nuovo inizio. Non per Natalia, però. Sola, senza alcun futuro in cui sperare, non partecipa alla nuova vita. La poesia, scrive Garboli (1992b, XV), «si concentrava sull'estraneità, sull'impossibile immedesimazione del poeta coi sentimenti collettivi di rinascita, di ritorno alla vita di una città intera dopo nove mesi di tenebre e di gelo».

Per questa ragazza di ventotto anni si ha un sovvertimento temporale, il giorno inizia col calar del buio (1992b, XV). Si riaccendono le luci, rinasce la città, il mondo ritorna alla vita, le tenebre e la paura cessano. Pensando alla sua casa distrutta ella continua a camminare per le strade tra il gelo e le tenebre (1992b, XV):

E non è tua la strada,
non è tua la città.
Non è tua la città
illuminata. La città
illuminata è degli altri,
degli uomini che vanno
e vengono comprando
cibi e giornali.

«Uomini che vanno e vengono comprando cibi e giornali» è un verso «intarsiato come una geremiade», come «un'interazione lamentosa» (Garboli 1992b, XV). Il motivo costante di una poesia che di vedovile e lamentoso non ha niente. L'unico obiettivo dei versi è quello di esprimere il senso di durezza, di ottusità, di egoismo (XV). Tutto ciò, dice Garboli (1992b, XV), mi permette oggi di comprendere i versi della Ginzburg:

senza che ne risentisse la voce nemmeno una volta, non poteva neanche cercarlo perché non scoprissero il suo vero nome, dicevano d'essere fratello e sorella anziché moglie e marito, e così era morto con la sua mascella spaccata, la sua speranza finita, solo in una stanzina dalle pareti sporche, mentre il giorno entrava a righe dalle inferriate. La cosa assurda è che mentre dicevamo, pensavamo queste cose, io avevo voglia di piangere e lei no, la mia voce tremava e la sua no» (Fallaci 1963).

la poesia di “Mercurio” era infatti “stoica”, nel senso che la sua mancanza di pietismo era solo la capacità di non arrendersi al dolore [...]. L'estraneità, il non-senso, la disappartenenza alla festa altrui non uccidevano, nel lutto, la festa; il dolore non feriva l'armonia del mondo né il diritto del mondo a esistere, a riprodursi inalterato, a non modificarsi per la morte di nessuno.

Tale stoicismo della Ginzburg porta ben impresso, già da allora, il suo marchio femminile (Garboli 1992b, XVI). In questi versi «lunghi come lenzuoli», liberi e irregolari,²⁹ possono essere individuati dei tratti costanti. Come ad esempio la sensibilità alle «vibrazioni collettive» (e ai mutamenti storici) e la capacità di farle proprie «quanto più acuta è la solitudine e resistente il ricordo» (XVI). O ancora, questa «specie di giusnaturalismo selvaggio» che garantisce una sorta di «continuità unidirezionale [...] tra lo stato di civiltà e il diritto primitivo e ferino alla foresta e alla tana». Ma soprattutto, il binomio casa/città avvertito dalla Ginzburg «come l'espansione a embrice di uno steso diritto di ciascuno alla vita» (XVI).

29 Ricordando il suo ritrovamento giovanile della poesia della Ginzburg, Garboli (1992, XIV) scrive: «in versi liberi e irregolari che spiacevano al mio orecchio di allora, e, arruffati e lunghi come lenzuoli, rientravano (mi dice il ricordo) nell'area “americana” filtrata dall'epos contadino e quindi in quella cadenza o lagna epico-realistica, epico-omerica, epico-narrativa, epico-operaia del Pavese di Lavorare stanca».

3 Elsa Morante

Sommario 3.1 Il corpo greve. – 3.2 Una città retriva. – 3.3 Il filo sottile.

3.1 Il corpo greve

Nelle sue famose *Lezioni americane*, Italo Calvino si sofferma a speculare sull'opposizione leggerezza-peso, mostrandosi propenso a preferire il primo elemento al secondo. Nel capitolo intitolato «La leggerezza» scrive:

dopo quarant'anni che scrivo *fiction*, dopo aver esplorato varie strade e compiuto esperimenti diversi, è venuta l'ora che io cerchi una definizione complessiva per il mio lavoro; proporrei questa: la mia operazione è stata il più delle volte una sottrazione di peso; ho cercato di togliere peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, ora alle città; soprattutto ho cercato di togliere peso alla struttura del racconto e al linguaggio. (Calvino 1993, 7)

Di particolare bellezza è il passaggio che recupera la 'leggerezza' del salto di Cavalcanti. In una delle novelle del *Decameron* (VI, 9), Cavalcanti viene infatti accerchiato dalla brigata di messer Betto desiderosa di sapere perché non s'unisca a loro. Benché elegante e ricco, l'austero filosofo – così ce lo rende Boccaccio (1992, 2: 757), fa nota-

re Calvino (1993, 15) – non gode di popolarità tra la «*jeunesse dorée* fiorentina»; primo perché rifiuta la loro compagnia, secondo perché la sua filosofia è «sospettata d’empietà». Così, «a guisa d’un assalto sollazzevole gli furono [Betto e la brigata] [...] sopra e cominciarongli a dire: Guido, tu rifiuti d’esser di nostra brigata; ma ecco, quando tu avrai trovato che Idio non sia, che avrai fatto?». Guido Cavalcanti, «da lor veggendosi chiuso», prontamente risponde:

Signori, voi mi potete dire a casa vostra ciò che vi piace; e posta la mano sopra una di quelle arche, che grandi erano, sì come colui che leggerissimo era, prese un salto e fusi gettato dall’altra parte, e sviluppatosi da loro se n’andò. (Boccaccio 1992, 2: 757)

Contrapposta alla figura smilza di Cavalcanti che si libra nello spazio troviamo ne *La Storia* della Morante una protagonista, Ida, che potremmo definire la quintessenza della pesantezza. Lo è nel corpo, pesante, con quella «parte inferiore malamente ingrossata» (Morante 1990, 278) che pare accentuare una spinta verso il basso; un corpo sfiorito e «grosso alle caviglie». Immagine, quella della gravità del corpo di Ida, reiterata più avanti nel testo: «con quella sua eccessiva gravezza di fianchi, e patito nel resto delle membra, esso [il corpo] le era diventato, oramai, solo un peso di fatica» (351). Anche nell’adoperare la metafora del «disperato migratore asiatico, di piume marrone e di cappuccio nero», l’autrice la vuole impossibilitata al volo, infatti aggiunge: «travolto [il migratore asiatico] nel suo cespuglio provvisorio da un orrendo diluvio occidentale» (333). La Morante inchioda costantemente Ida allo spazio terrestre. L’unico spazio ‘aereo’, per così dire, che le concede è quello della malattia. La donna, sin da bambina, soffre di crisi epilettiche che, al loro arrivo, generano una sospensione immediata dallo spazio circostante. Lo spazio terrestre trova paradossalmente sublimazione in uno spazio aereo atipico, quello della malattia, che, in alcuni casi, si connota addirittura come salvifico. Quando Ida subisce lo stupro da parte del soldato tedesco che fa irruzione nel suo spazio vitale, quello della sua casa in via dei Volsci nel quartiere di San Lorenzo, sperimenta contemporaneamente all’abuso una crisi epilettica che la mette al riparo gettandola nel «continente affollato e vociferante della sua memoria» (338). Mossa forse da pietà, la Morante le risparmia la presenza alla violenza; per il resto non può fare molto, dal momento in cui quello che vuole mettere in evidenza è: l’ineluttabile peso che il potere e la Storia esercitano sugli uomini, impedendo loro anche il più insignificante tentativo di staccarsi da terra. L’unica risposta possibile da parte di coloro che vengono costantemente soggiogati è «l’ot-tusità, fino a inebetirsi» (740), mentre l’unica loro legge quotidiana è «la necessità estrema di sopravvivenza». È dunque perciò che tali esseri recano nel mondo «il loro corpo come un marchio di questa

legge incondizionata, che nega spazio perfino agli istinti animali del piacere, e tanto più alle domande umane» (740). Il messaggio della Morante è così chiaro che il suo romanzo-fiume, nel quale si rispetta sempre la «più rigorosa tenuta letteraria» (Baldacci 1974), può essere letto e inteso proprio da tutti, anche dalla stessa Ida Ramundo. Osserva Luigi Baldacci:

Se la protagonista di questo libro, la maestra elementare Ida Ramundo, umiliata dalla miseria e dalla durezza della vita, donna senza prospettive e senza ideologie, tutta risolta nella sua essenziale biologia di madre, potesse leggere questa sua vicenda, riuscirebbe a capire tutto, e capirebbe anche il meccanismo della *Storia*, come la Morante gliela descrive: quella storia nella quale la vicenda di Ida Ramundo si risolve come una goccia d'acqua nel mare. (1974)

Il quadro storico in cui la Morante fa muovere i protagonisti del suo romanzo è quello tragico della Seconda guerra mondiale, mentre il quadro spaziale è prevalentemente fisso: Roma. Ida Ramundo attraversa l'uno e l'altro sempre appesantita da qualcosa. Sin dalla sua prima apparizione è «carica di borse e di sporte» (Morante 1990, 277) che continuerà a trascinare per la città lungo tutta la durata del romanzo. Ad appesantirla ulteriormente, una gravidanza indesiderata. E una volta nato, il bambino frutto della violenza che, durante il racconto, porterà quasi sempre attaccato al collo.

La Morante è delicatissima nel descrivere l'impatto fisico del feto sul corpo già «malfatto e sproporzionato dalla vita fin sotto il bacin» di Ida. Per non appesantirla ulteriormente, sceglie di non gravare sul corpo, infatti ci viene detto che Ida: «accusava poco il nuovo mutamento, il quale si manteneva in una misura scarsa» (Morante 1990, 358) poiché la «nascosta, malnutrita creaturina non poteva essere che un peso piccolo, da non richiedere molto posto» (358). In verità non grava eccessivamente neanche sull'animo della donna che, presto, trasforma quella leggerissima presenza nel ventre in dolce compagnia:

A certi incontri solitari Ida, coi suoi carichi di patate e di carbone, esitava sbigottita, sotto il suo antico pánico del buio. E subito il piccolo individuo dentro di lei le dava risposta con dei balzi vivaci che forse avevano intenzione d'incoraggiarla: «Di che hai paura? Mica sei sola. Dopotutto, sei in compagnia». (Morante 1990, 359)¹

¹ Sentimento ribadito anche più avanti nella narrazione: «sentirselo in braccio vicino e stretto la consolava, come avesse un riparo e una protezione» (Morante 1990, 546).

Al corpo greve di Ida percepiamo contrapposto nello spazio il leggero corpo di Useppe, a norma del nome che viene dato al bambino.² Non è infrequente nel romanzo il ricorso alle diverse tarature di peso. Se alla maggior parte degli esseri tocca un corpo pesante alcuni, pochi, posseggono un corpo leggero. Useppe, ad esempio, che vive la sua infanzia in perfetta armonia con la natura;³ Bella, «la cagna pastora che si investe del ruolo di seconda madre nei confronti del piccolo Useppe» e, per quanto tragica sia la sua figura, la donna che «salta» sul treno dei deportati ebrei per unirsi ai suoi cari. La Morante, osserva acutamente Baldacci (1974), sullo scandalo della Storia: «c'insegna a riconoscere, quasi relitti galleggianti, quei sentimenti di bontà: quelle *lacrimae rerum* che vanno al di là di ogni ideologia». Infrequente non è neanche «l'effetto simultaneo di rimpicciolimento e d'ingrandimento» che impone all'azione il costante ritorno a se stessa, «sempre interrotta e sempre ripresa, sullo sfondo di un vastissimo scenario lontano» (Garboli 2014a, VII).⁴ Alla guerra che si propaga nel mondo fa da contrappunto, sostiene Garboli, una:

topografia ristretta, limitatissima, sempre la stessa, i quartieri poveri di Roma, San Lorenzo, il Ghetto, il Testaccio, viale Ostiense, Porta Portese, come a dire la selva, il fiume, la fonte, la radura dove s'incontrano e si dividono le vittime di un incantesimo, gli esseri divini, gli animali mitologici, i paladini, gli eroi truccati da piccolo-borghesi di infima estrazione (come nelle poesie di Penna) e funestati dal perfido mago Merlino (la Storia). (2014a, VII)

In questa ristretta topografia si sposta a fatica Ida, muovendo i suoi primi passi nel quartiere di San Lorenzo, delimitato dalle Mura Aureliane e dal Verano. Un'area amica – è lì che abita assieme a suo figlio Nino –, che finisce con l'esserle ostile.⁵ La prima inimicizia fa riferimento allo stupro subito in casa sua; la seconda, definitiva, ha a che fare col bombardamento che rade al suolo la casa, impedendole fisicamente il ritorno. Si legge nel testo: «il pensiero di tornare al quartiere di San Lorenzo le produceva una ripugnanza così forte, da farla resistere» (Morante 1990, 798). Ce n'è però anche una terza: è

² Il vero nome è Giuseppe; Useppe nasce dall'incapacità da parte del bambino di pronunciare bene il suo nome (cf. Morante 1990, 399).

³ Almeno fino al momento in cui non soccombe al suo tragico destino.

⁴ Osserva Sandra Cavicchioli (2010, 25): «per ottimizzare l'efficacia dello spazio, ottenere un effetto di profondità è centrale. Profondità intesa sia come co-appartenenza del soggetto al mondo, in cui il primo direzionandosi e orientandosi rispetto al secondo libera appunto degli effetti di spazialità [...] sia come spazio relazionale in cui le cose sono disposte in reciproco posizionamento, agganciate tra loro da movimenti interni a un medesimo campo visivo, o semplicemente in tensione».

⁵ Ida Ramundo è vedova Mancuso.

lì in quella zona, nel Verano, che viene seppellito suo figlio Nino, come molti vittima della guerra. E a lei

si piegavano le gambe alla sola idea di cercarlo dentro quella brutta muraglia che lui tante volte, fino da bambino, aveva costeggiato pazziando, come una frontiera stramba che non lo riguardava. (Morante 1990, 806)

Un'altra zona di Roma che Ida frequenta è il Ghetto ebraico. La donna è per metà ebrea, per parte di madre che di cognome faceva Almagià. Da un giorno all'altro, «seguendo una sua pista incongrua», inizia a frequentare «la cerchia del Ghetto romano», in particolare, «le bancarelle e le botteghe di certi ebreucci ai quali ancora a quel tempo era permesso di seguire nei loro poveri traffici» (Morante 1990, 323). Quel quartiere prossimo alla scuola in cui Ida insegna – è una maestra elementare – nel testo ci viene descritto così:

Non troppo distante dalla sua scuola, il Ghetto era un piccolo quartiere antico, segregato – fino al secolo scorso – con alte muraglie e cancelli che venivano chiusi alla sera; e soggetto – di quei tempi – alle febbri, per via dei vapori e della melma del Tevere vicino, che ancora non aveva argini. Da quando il vecchio quartiere era stato risanato e le muraglie abbattute, il suo popolo non aveva fatto altro che moltiplicarsi; e adesso, in quelle solite quattro straducce e due piazzette, ci si arrangiavano a stare a migliaia. [...] Gli abitanti, per la maggior parte, facevano i venditori ambulanti o gli stracciauoli, che erano i soli mestieri permessi dalla legge agli ebrei nei passati secoli, e che poi fra poco, nel corso della guerra, gli sarebbero stati proibiti, anche questi, dalle nuove leggi fasciste. (323-4)

Scrivono Garboli (2014a, XII): «un istinto [...] oscuro simile a un richiamo familiare, la trascina in lunghe e ansiose passeggiate verso il quartiere del Ghetto, come a una tana fraterna e preclusa». Infatti, ogni giorno all'uscita di scuola, non sempre per una ragione precisa, Ida si addentra nel quartiere ebreo perché «si sentiva attirata là da un richiamo di dolcezza, quasi come l'odore di una stalla per un vitello, o quello di un suk per un'araba»; ed insieme da «un impulso di necessità ossessiva, come di un pianeta gravitante attorno a una stella». Anche d'estate, a volte, «seguiva il solito richiamo» (Morante 1990, 363). Non è un caso che la donna partorisca lì il bambino concepito durante la violenza, ad aiutarla la levatrice Ezechiele.⁶ Dopo quattro gior-

⁶ «Ida Di Capua, La quale – nei sopraccigli folti, nel naso robusto e arcuato, nei grossi piedi e nella grandezza del passo; e perfino nel modo di portare il suo berrettuccio

ni dalla nascita di Giuseppe Felice Angiolino⁷ – la levatrice la ospita in casa sua – «carica di questo fagottino oltre che della sua sporta» (Morante 1990, 368), Ida prende il tram per ritornare a San Lorenzo.

Dopo la distruzione del suo caseggiato, bambino in collo, si accoda «a un gruppo di sinistrati e di fuggiaschi, avviati in direzione di Pietralata, verso un certo edificio» in cui era stato allestito «un dormitorio per i senza tetto». Lungo il tragitto, Ida trascina con sé Usepe e la sporta «con dentro i pacchetti della Croce Rossa» (Morante 1990, 460). Nonostante il caldo, ha «addosso la giacca e in testa il cappello a falda ben calcato» (461). Indossa anche un busto, divenuto cilicio col passare delle ore, sotto il quale nasconde «il prezioso fagottello dei suoi risparmi» (460).

Pietralata è una «zona sterile di campagna all'estrema periferia di Roma», lì il regime fascista ha costruito un «villaggio di esclusi»; gente povera cacciata dal centro della città e collocata in miseri alloggi «in mezzo a un terreno brullo e non selciato» che produce soltanto «qualche arboscello nato secco, e per il resto polvere o melma, a seconda delle stagioni». Alla misera gente stipata in quelle «casupole-dormitorio» s'uniscono i «fuggiaschi della guerra» di cui Ida e Usepe fanno parte. Il ricovero in cui dimorano è «un edificio isolato, quadrangolare, in fondo a uno sterro fangoso» (Morante 1990, 464). Ida, lì dentro, per il timore di disturbare gli altri ospiti, d'essere inopportuna, solo raramente lascia il «proprio angolo, vivendo rincantucciata dietro la sua tenda come un carcerato in una cella di isolamento» (480).⁸ Durante le sue incursioni in città, partendo da quel «viottolo ineguale, indurito alla meglio con qualche sasso» situato all'ingresso del ricovero, Ida assiste, assieme a Usepe, ad un episodio destinato a rimanere per sempre nella memoria di entrambi. Alla stazione Tiburtina vedono un treno «di lunghezza sterminata» (541) pieno di ebrei che vengono deportati ad Auschwitz. Arrivano in quel posto seguendo la signora Di Segni, una signora ebrea che, assieme al marito, gestisce una «piccola compravendita di roba usata»; e Ida, diverse volte, si è servita da loro per vendere «qualche oggettino di casa» o «di proprietà personale» (538). Incrociandola in Piazzale delle Crociate, Ida tenta di fermarla e stabilire un'interazione, ma la donna non le bada, pensa soltanto a raggiungere la propria destinazione. Ida, con Usepe «in collo» (538), le corre a fianco «sbullottando il bambino, in una sorta di panico ansante» (538-9) e

bianco di cotone sui capelli grigi e riccioluti – ricordava una stampa del profeta Ezechiele» (Morante 1990, 363).

⁷ Il primo nome in memoria del nonno materno, gli altri due nomi vengono scelti dalla levatrice. Felice per buon auspicio, Angiolino perché sembra un angelo (Morante 1990, 367).

⁸ Contrapposte allo sgomento di Ida nel caotico dormitorio di Pietralata ci sono le «felici esplorazioni di Usepe nel promiscuo mondo degli sfollati» (Bernabò 1991, 39).

continua a farlo anche quando, muovendo a «correre come una bestia» (539), la signora Di Segni attraversa lo slargo in direzione della stazione ferroviaria. Una volta dentro, vengono accolti da un brusio che pare venire «da un luogo isolato e contaminato» (540); riporta a «certi clamori degli asili, dei lazzaretti e dei reclusorii: però tutti mescolati alla rinfusa, come frantumi buttati dentro la stessa macchina» (541). Il vocio proviene da un treno fermo su un binario morto, «una ventina di vagoni bestia» (541) che gli stessi lavoratori della Stazione trattano alla stregua «d'una stanza funebre o appestata» (543) e perciò non si avvicinano. La signora Di Segni prende a correre «sguaiatamente», con quelle «sue gambucce senza calze, corte e magre, di una bianchezza malaticcia» (541). La sua voce, «quasi oscena», grida: «Settimio!... Settimio!... Graziella!... Manuele!... Settimio!... Settimio!... Esterina!... Manuele!... Angelino!...». È alla disperata ricerca di un segno da parte dei suoi familiari. Qualcuno le consiglia di andar via finché è in tempo, prima che «*quelli*» tornino e prendano anche lei. Ma la donna, testarda, non vuole sentire ragioni e, furiosa, picchia contro i carri perché lì dentro, dice con foga: «c'è la mia famiglia» (541). Quel «misero vocio dei carri» adesso Ida «con una dolcezza struggente», rimandandole nella testa svariati ricordi, come «le canzoncine calabresi di suo padre» o una «poesia anonima» ascoltata la sera prima.⁹ Quel «coro confuso», scrive la Morante: «era un punto di riposo che la tirava in basso, nella tana promiscua di un'unica famiglia sterminata» (542).

Successivamente, l'incontro di Ida con una sua anziana collega alla «Cassa Stipendi», dove si reca per ritirare «il mensile», si rivela provvidenziale. La donna, vedendola «così spersa», le propone «un trasloco pronto e conveniente» (Morante 1990, 618). Ida e Ueseppe si trasferiscono presto in via Mastro Giorgio nel rione Testaccio. Leggiamo dall'opera:

Il Testaccio non era un quartiere di periferia come San Lorenzo. Benché abitato anch'esso, in prevalenza, dal ceto operaio e popolare, solo poche strade lo separavano dai quartieri borghesi. E i Tedeschi, che di rado frequentavano Pietralata e il Tiburtino, qua s'incontravano più numerosi. La loro presenza trasformava, per Ida, il percorso quotidiano in una pista rotante dove lei stessa, bersaglio irrisorio, era segnata dai fari, seguita da passi di ferro, accerchiata da segnali uncinati. (1990, 619)

⁹ Osserva Concetta D'Angeli (2003, 111): «il rifiuto del tempo va di pari passo, per Ida, con il rifiuto del pensiero umano, delle sue facoltà creative come di quelle costrittive: così Ida abbandona l'umanità e si rifugia nella dimensione impersonale del "gregge", della "stalla", inseguendo incantata la "nenia ritmata" che la tira verso il ghetto vuoto, presso i vagoni dove sono rinchiusi gli ebrei, dirotti per costrizione della storia ad assumere la condizione animale - la stessa che alla fine Ida sceglie per sé».

Ida è incapace di pensare al futuro, una sola cosa le preme: nutrire il suo bambino. Che la città possa crollare da un momento all'altro, non le importa affatto, «l'unica minaccia per l'universo» le si rappresenta «nella visione del figlioletto» che ha lasciato nel letto, «ridotto a un peso così irrisorio da non disegnare quasi rilievo sotto il lenzuolo» (Morante 1990, 641). Per questo, staccato da sé il bambino «con una tenerezza bestiale e inservibile», Ida dà inizio alla sua «battuta diurna per le vie di Roma, cacciata avanti dai suoi nervi come da un esercito di soldati» che la frustano «in doppia fila» (641). Le pare incredibile che in «tutta l'enorme Roma» non si riesca a trovare il necessario per «riempire una pancia così piccola» (642). Presto, la vergogna e la paura vengono smarrite e l'impavida Ida – lei che si faceva sempre volontariamente da parte – si procura il cibo per il suo piccolo Useppe. Dominata da «un'avidità impetuosa» si fa largo a spinte nella calca e, tese le mani, si assicura il suo chilo di farina. Siamo in piazza Santa Maria Liberatrice ed è in corso una distribuzione gratuita di viveri da parte dei Tedeschi, presenziata dal «pasciuto *re di Roma* [corsivo aggiunto]. Si tratta di propaganda, più che altro, testimoniata dalla presenza dei «fotografi e [del]le macchine da presa» (642). Diventa addirittura ladra, rubando un uovo che una gallina lascia fuori del recinto domestico. Infilato l'uovo in borsa, la donna scappa via «dalla scena di quel crimine impunito e senza precedenti» (645). E non è il solo furto, ne seguono altri dinanzi ai quali Ida non avverte alcuna «speciale apprensione» né «sentimento di vergogna» (646).

Sono forse questi gli unici momenti – a parte quelli dati dalla sospensione spazio-temporale della malattia – in cui Ida sperimenta leggerezza e, assieme, rapidità. Un passo del testo ci racconta:

Non c'erano stati testimoni. L'aveva scampata. Ormai già prendeva il largo, al di là del Gianicolense, e una sensazione inaudita di freschezza, col gusto fisico della rapidità, la ringiovaniva dall'età di madre a quella di sorellina maggiore. La sua preda, pari a un enorme diamante ovale, splendeva sul cielo aperto dinanzi a lei, nel crollo delle Tavole della Legge. (1990, 645)

La guerra produce uno spazio «affollato di voci fraterne, popolato di gente che non pensa al domani» (Garboli 2014a, XV); regna sul mondo un istinto animale. Ma terminata la guerra, «una pioggia di cenere un velo plumbeo, una grande solitudine scendono sui luoghi dove l'orrore, la speranza, l'incoscienza abitavano insieme». D'un tratto «la scena si svuota, non è più tempo di scherzo ma requiem». La città ci appare spopolata, ad abitarla ci sono solo una madre e un figlio (Garboli 2014a, XV). L'uno, il piccolo, è riverso a terra con le braccia spalancate, l'altra, sua madre, si arresta per sempre a vegliare il suo corpo.

Il romanzo termina in via Bodoni, nel rione Testaccio, dove madre e figlio si sono sistemati in un «appartamentouccio [...] sull'angolo del

caseggiato, all'ultimo piano, a fianco del deposito dell'acqua e della terrazza comune per la stenditura dei panni» (Morante 1990, 727). La vista di Santa Maria Liberatrice da un lato, con i suoi bei mosaici che s'illuminano d'oro, e dall'altra la scuola di Ida che, «dopo l'occupazione del tempo di guerra» (727), ha annunciato la sua riapertura, sembrano inaugurare un'epoca di serenità. Percezione errata: la Storia e il potere non arrestano la loro forza motrice.¹⁰ Usepe ha ereditato il 'male' della madre, l'epilessia, che gli è fatale. Un lunedì «di giugno 1947», il corpo leggero di Usepe e quello greve di Ida arrestano per sempre il loro moto nello spazio.¹¹ Il primo perché privo di vita, il secondo perché impietrito dal dolore.¹²

3.2 Una città retriva

Lo spazio in cui la scena si svolge è incerto e anche un po' ambiguo. È forse Palermo, città «barocca e tetra», il luogo evocato dalla Morante in *Menzogna e Sortilegio*? (Calvino 1948). Chi ne volesse la prova, dice Cesare Garboli, la potrebbe trovare nella sigla P. con la quale viene designata nel testo.¹³ Ma la Morante si guarda bene «dall'indulgere al paesistico o pittoresco», la Sicilia che descrive nel suo romanzo è una terra «calcinosa, barocca e tetra, quanto mai nitida nei suoi lineamenti e [...] quanto mai nuova» (Calvino 1948). La novità insita nello spazio narrato è probabilmente data da una sovrapposizione spaziale che fa dire: è e non è. Gli intrighi dell'opera trovano sì sviluppo in una «Palermo lontana dal mare, metà vera e metà fantastica», ma che accoglie su di sé la proiezione del ricordo «dei quartieri romani di Testaccio, di Monteverde Nuovo e della vecchia Stazione Termini dove, di trasloco, la Morante visse durante l'infanzia coi genitori» (Garboli 2014b, 29).

Il luogo 'esterno', quello che dovrebbe essere più o meno immediatamente riconoscibile, ha dunque le fattezze di una «cittadina siciliana», dominata dal palazzo dei Cerentano, «feudatari di origine

10 Scrive Ferdinando Virdia a proposito del romanzo: «i suoi personaggi camminano nella Storia con passo lieve e inconsapevole verso una meta che è la loro cancellazione dalla vita» (1974).

11 Scrive Natalia Ginzburg (1974) che i personaggi della Storia «non sono, fra loro, eguali ed essenziali e inseparabili soltanto perché dotati tutti d'una medesima vita poetica, ma [...] perché sono tutti pensati in condizione di parità»; il destino di ognuno di loro lascia «dentro di noi echi e solchi e vastità di spazi ben diversamente profondi, e ben diversi affollamenti di pensieri, domande, immagini e memorie, ma li pensiamo tutti con eguale misura di lagrime».

12 «Stava seduta, con in grembo le mani raccolte, che ogni tanto muoveva intrecciandole come per giocare, e in volto lo stupore luminoso e sperduto di chi si sveglia appena e non riconosce ancora le cose che vede» (Morante 1990, 1020).

13 La stessa sigla che ritroviamo anche nei manoscritti (Garboli 2014b, 29).

normanna», e da una divisione in caste «con tutti [...] i privilegi e i divieti feudali» (Bellonci 1949). Osserva Bellonci:

Elsa Morante poteva scrivere un romanzo provinciale determinando il luogo nominando e descrivendo la città, risolvendo i personaggi in creature di storia e di cronaca, in un tempo reale, misurabile con l'orologio. Invece si è riproposta il contrario: di mostrarceli, quei personaggi, in un mondo fantastico, dove recitano la loro parte nel tempo e nello spazio delle loro vicende. E per far questo si giova di diversi mezzi artistici: dà la luce della propria fantasia ora ad una strada, ora ad una piazza o ad un quartiere di una città innominata, quasi su l'esempio del cinematografo: fa di queste creature familiari i personaggi di vicende d'amore che sembrano favolose perché si svolgono fuori della realtà quotidiana, nel mondo delle passioni romantiche. (1949)

I personaggi del romanzo appaiono come animati da passioni romantiche e mossi dalla teatralità derivante dagli eccessi e i deliri del romanzo ottocentesco. Siamo dinanzi ad «un gioco fiabesco raffinatissimo e artificioso» sotto il quale si annida «un romanzo sul serio, pieno d'esseri umani vivi»; nel quale, pur non entrando in aperta polemica sociale, viene denunciata la «dolorosa condizione d'una umanità divisa in classi» (Calvino 1948). Quanto all'impianto ottocentesco del testo è la stessa autrice a chiarire la scelta: «il romanzo ottocentesco è solo un modello platonico, un esemplare tecnico di struttura narrativa»; se proprio si deve parlare di modelli letterari, continua la Morante, allora dovrei citare, primi tra tutti: «la *Chartreuse de Parme*, di Stendhal, l'*Orlando Furioso* dell'Ariosto e il *Don Chisciotte* di Cervantes» (Livi 1948). Ci troviamo dinanzi ad un romanzo dell'Ottocento scritto nel Novecento, come suggerisce Cesare Garboli (2014b, 26), che innesca tutta una serie di equivoci proprio in virtù della sua originalità.¹⁴

Appare come «un gioiello ben lavorato», il romanzo della Morante; alla bellezza del quale non poco contribuisce il linguaggio scelto, un linguaggio «che a prima vista potrebbe sembrare barocco e manierato» e che invece è squisitamente «coerente all'allucinata atmosfera in cui i personaggi si muovono, al loro mondo morale di finzione fanatica e tragica fatuità». In definitiva, quello usato dall'autrice è «un linguaggio pieno di finezze» (Calvino 1948). Linguaggio ostentatamente aulico, a tratti parodico, che però non scade mai nel «*divertissement* fine a se stesso»; ad innescarlo, suggerisce Graziella Bernabò (2006, 84), sono probabilmente due necessità: l'«opportunità di disciplinare un discorso potenzialmente rovente [...] sul piano auto-

¹⁴ Una serie di equivoci che ha portato, da una parte, a scovare le parentele più biszarre, dall'altra, ad infliggere ingiuste accuse (Bardini 1999, 222).

biografico» e la conseguente «spinta alla trasfigurazione della materia narrativa».¹⁵ È forse questo gioco sapiente a confondere e a rimandare l'immagine di un testo incagliato tra la favola e il romanzo (Bellonci 1949). Percezione non del tutto errata visto che permane nel romanzo un «gusto favolistico di fondo», fatto di complicatissimi intrecci, colpi di scena, retrospezioni e fortunosi incontri (Bernabò 2006, 82). Alternati agli elementi fiabeschi ritroviamo però tutti gli elementi autobiografici, «abilmente camuffati» e dunque «del tutto superati nella grandezza stessa della scrittura» (2016, 86). La Morante è chiara; afferma in un'intervista: «volevo mettere nel romanzo tutto quello che allora mi tormentava, tutta la mia vita, che era una giovane vita, ma una vita intimamente drammatica» (David 1968).¹⁶ Inevitabilmente, lo spazio urbano scelto ha a che fare con la memoria della scrittrice. La città narrata è Palermo, luogo che la Morante visitò nel 1937, ed è Roma, la sua città.¹⁷ Quello presentato nel romanzo è insieme luogo reale e fantastico soggetto a una doppia trasfigurazione: quella inevitabile dovuta alla sovrapposizione delle due città e quella connessa al ricordo, alla memoria che introduce lo sguardo soggettivo. Racconta la protagonista del romanzo:

A momenti, questa città mi sembra una fossa d'inferno, e a momenti, invece, un giardino del paradiso terrestre. E quantunque io sappia ch'essa non è caduta in polvere, ma sussiste intera, e che il suo nome è scritto sulla carta geografica del nostro paese, non so pensarla se non come una Tule irraggiungibile, fatta solo di memoria. (Morante 1988, 31-2)

È questa una terra al contempo di ghiaccio e di fuoco in cui il sole non tramonta mai; racconta Elisa: «non so ricordarla altrimenti che nel pieno sole meridiano» (1988, 31). A contrastare il bagliore del sole, le «affumicate e grige» mura della «vecchia città meridionale». È in questo spazio caratterizzato da contrasti che s'aggirano i protagonisti del romanzo, un popolo intimidito dalla troppa luce, le cui donne vestono per lo più di nero: «s'avvolgono in fazzoletti e veli che nascondono talora perfino il loro volto». Accanto a queste donne, ce ne sono altre che, sfidando i «soli africani», amano uscire in «gran-

¹⁵ Osserva Donatella Ravanello (1980, 13-14): «Elsa Morante non sembra dimenticare per un solo istante di essere una scrittrice e sente la necessità di restare costantemente in tale dimensione. Piuttosto che demandare ad altri l'incarico di narrare la sua vita lo fa lei stessa».

¹⁶ Intervista rilasciata a Michel David per *Le Monde*, 13 aprile 1968, citata nella Cronologia delle Opere, vol. 1, a cura di C. Cecchi e G. Garboli (Morante 1988, LVII).

¹⁷ «La Morante viaggiò in Sicilia, e visitò Palermo, nel 1937, passati da poco i vent'anni, e tutto mi fa credere che da quel viaggio, e dai ricordi della sua infanzia nei quartieri poveri di Roma, sia nata la città di Anna, di Edoardo e del butterato» (Garboli 2014b, 29).

dissima pompa» facendo sì che «al loro passaggio, la strada» si trasformi in «teatro» (1988, 31).

Forse memore della concezione shakespeariana dell'esistenza e del mondo, considerato quest'ultimo come un grande palcoscenico sul quale ognuno recita una parte, Elisa confeziona un teatro personale nel quale, tirando i fili, fa muovere i personaggi che le stanno a cuore.¹⁸ Tra questi, riconosciamo alcune figure femminili di grande intensità, come Anna, sua madre; Rosaria, la prostituta di buon cuore che, dopo la morte dei suoi genitori, si occupa di lei; Alessandra, la nonna paterna, donna coraggiosa e tenace e la zia di sua madre Concetta Cerentano, «superba» e «religiosa fino al fanatismo» (Cancogni 1948). Tutte queste donne, compresa Elisa, sono affette da un male: l'idolatria. È per colpa di questo sentimento che sono condannate a muoversi in «un aggrovigliato labirinto di affetti» (Calvino 1948).

Sua madre Anna è una donna bella e altera ma che finisce col logorarsi a causa del folle amore che prova per suo cugino Edoardo;¹⁹ un ragazzo viziato, dalla «bellezza decadente» (Calvino 1948) – figlio della nobile donna Concetta Cerentano –, che tormenta Anna, sia in vita sia dopo morto. In un primo momento, il giovane ricambia il sentimento di Anna ma è troppo capriccioso, scostante, finanche crudele, e non riesce a vivere la relazione con serenità. Da una parte esige da Anna estreme prove d'amore, come lasciare che le preme sulla guancia il ferro rovente per arricciare i capelli (Morante 1988, 242), dall'altra, per allontanarla da sé, la spinge tra le braccia di Francesco De Salvi, studente universitario che dalla campagna si trasferisce a Palermo. Alla fine, per ragioni pratiche, Anna cede e sposa Francesco anche se continua ad essere innamorata di suo cugino Edoardo. Dall'infelice matrimonio nasce Elisa, protagonista del romanzo e «fedele segretaria» (1988, 34); è a lei che tocca scrivere della sua «oscura stirpe», di quei suoi «parenti-eroi» (32) di cui la storia è narrata. In nome di quel sentimento delirante che prova per suo cugino, Anna finisce con l'attuare un distacco affettivo da suo marito e sua figlia, generando in quest'ultima un estremo timore d'abbandono e un'accentuata idolatria per la figura materna.²⁰

All'idolatria di Anna per Edoardo fa da contrappunto quella di Elisa per Anna. E si potrebbe continuare così ancora a lungo giacché Francesco venera e idolatra sua moglie Anna mentre Alessandra, madre di Francesco, ama e idolatra suo figlio. Anche altre due donne sono affette dallo stesso male e sono Rosaria e donna Concetta Ceren-

18 «Io, qual è il mondo, buon Graziano, il piglio: | Un teatro, ove ogn'uom deve sua parte | Recitar; malinconica è la mia» (Shakespeare 1858, 260).

19 Figlio di Concetta Cerentano, sorella di suo padre.

20 Rivela Elisa nel testo: «la sola di cui mendicavo l'applauso» (Morante 1988, 589).

tano.²¹ La prima è la prostituta di buon cuore, devota a Francesco De Salvi, che si occupa di Elisa dopo la morte del padre.²² La seconda è una cupa nobildonna, fanatica nella religione quanto nell'amore materno: «ella si dava all'odio – ricorda Elisa – col medesimo furore con cui si dava all'adorazione dei santi» (Morante 1988, 130); difatti, l'unica cosa al mondo di cui le importi è suo figlio Edoardo.

Al capriccioso Edoardo spetta una brutta fine, muore giovane a causa di una malattia, lasciando in preda al delirio le due donne che più lo amano: sua madre Concetta e sua cugina Anna. È a questo punto, dopo la morte dell'amato, che «la follia di Anna s'allea con quella di donna Concetta, madre d'Edoardo, altra sacerdotessa di questa idolatria» (Calvino 1948). Anna, delirante per la scomparsa del cugino, scrive per se stessa delle lettere d'amore fingendo che gliene abbia scritte Edoardo; donna Concetta, venuta a conoscenza di quelle lettere, dà udienza ad Anna affinché gliene riveli il contenuto, pur sapendo che la destinataria di quelle lettere non è lei. La nobildonna è fuori di senno, la morte del suo prediletto l'ha scardinata completamente dal mondo reale in cui vive; e perciò, ha scelto di ricreare un altro in cui suo figlio è per scelta fuori città e scrive lettere appassionate alla sua amata Anna.

In nome di quest'idolatria per il bell'Edoardo, le due donne sono pronte a sfidare lo spazio pubblico. Si ricordi la lugubre processione inscenata da donna Concetta ai tempi della malattia del figlio. A ricordare l'episodio è Elisa:

nella parte più antica della nostra città, là dove lungo i corsi, e nelle piazzette silenziose, sorgevano i palazzi dei signori; e nell'intrico dei vicoli circostanti, fra le decrepite botteghe, i cadenti balconcini, le innumeri, strette finestre pavesate di cenci, brulicavano i poveri; in quella parte, dico, si assistette a uno spettacolo abbastanza raro. (Morante 1988, 593)

La straordinarietà dell'evento riguarda la sua protagonista, «appartenente a un'aristocratica famiglia della città». Al passaggio della donna i concittadini, che siano «eleganti personaggi» o «umili straccioni», se l'additano l'un l'altro. Coi che si espone «a questa specie di ludibrio» è una delle «dame più altère» della città, è donna Concetta Cerentano. La nobildonna, sicura di sé, percorre «con ordine, ogni strada e piazza del quartiere» e lo fa «nell'ora più popolosa del mattino» (1988, 593). Abbandonati gli abiti regali, indossa una lunga

21 Un sentimento che, molte volte, innesca una ricerca vana, come quella ariostesca nel palazzo d'Atlante, in cui «i cavalieri o le donne inseguono illusoriamente l'*imago* amata che sempre si rivela e fugge» (Venturi 1977, 37).

22 Come rivela Elisa: «così le sembrerebbe quasi di non avere del tutto perduto il suo Francesco» (Morante 1988, 931).

tunica di lana nera dalla quale spuntano i piedi scalzi colmi di fango, tiene in mano una corona del Rosario che fa scivolare tra le dita e protende in avanti il volto sul quale stagliano sopraccigli «color d'ebano». Un «semplice velo nero» ricade sul capo di questa dama mentre dagli occhi scintillano due luci inanimate che fanno supporre il delirio; smentito però dalla calma e dalla sicurezza dei gesti (Morante 1988, 594). Una bambina di sei, sette anni la segue solerte, è sua nipote, figlia della primogenita Augusta. Per volere della madre e della nonna è stata votata a Sant'Agata al fine di ottenere una grazia e perciò veste panni monacali con «una grossa croce di ebano [che le pende] sul fianco» (594). Proprio come sua nonna, la bambina non ha mai frequentato i quartieri abitati dai poveri e proprio come lei non è assolutamente turbata di «essere, lei medesima, uno spettacolo» (595). Nonna e nipote passano imperterrite per le strade della città tendendo la mano nell'atto di mendicare; e se qualcuno rivolge a donna Concetta la parola, lei rimane «immobile, con la sua mano di statua protesa e bianca, e gli occhi allucinati» (596). Da quella penitenza deve derivare la guarigione di suo figlio Edoardo, per questo il senso di vergogna non scalfisce nemmeno l'altra dama. La follia però comincia a scavare nel corpo e nella mente della disperata madre tanto che, scrive Elisa:

a molti, credo, parve di non aver incontrato, quella mattina, la vera Concetta Cerentano; ma un suo sosia, una larva propiziatrice: di cui la voce liturgica pronunciava soltanto delle preghiere e gli occhi fissavano tuttora la regione donde si evocano i fantasmi. (596)

Se Concetta Cerentano non teme la città camminando scalza per le strade pur di vedere guarito il suo unico e grande amore, ovvero Edoardo, così Anna non teme il giudizio di chi incontra nel raggiungere da sola certi luoghi della città. Sono luoghi appartati, e per taluni aspetti poco adatti ad una giovane donna, in cui Anna e Edoardo vivono appassionate ore d'amore: «ogni giorno i due cugini si davano convegno in qualche deserta via campestre», o, in caso di pioggia, «si facevano condurre dalla carrozza chiusa lungo interminabili viaggi per luoghi poco frequentati» (186). Il solo camminare per strada con Edoardo produce in Anna uno stordimento paradisiaco. Scrive la cronista:

la folla che le [ad Anna] si muoveva intorno le pareva un brulichio di brutti, miseri paria, dannati a un umile inferno che lei, Anna la Beata, avrebbe potuto calpestare senza rimorso; e tutto ciò perché passeggiava in compagnia di quel ragazzo normanno! (184)

Un luogo in particolare è destinato a rimanere nella mente di Anna, la quale vi ritorna metodicamente dopo la morte del cugino per sa-

ziare la sua «nervosa malinconia» (807). Cronista dell'evento è sempre Elisa che racconta come:

usciti dal mercato, i due cugini [Anna ed Edoardo], attraverso due o tre straducce, sbucarono in un breve spiazzo riquadro, formato dall'abside e dalle fabbriche laterali d'una chiesa; nel fondo, l'alta muraglia d'un cortile conventuale. Il luogo era deserto, e Anna, al trovarsi sola col cugino, provò un subitaneo smarrimento. Ebbe la certezza d'un evento unico, meraviglioso, che stava per accaderle in questo luogo stesso: un evento che in seguito la sua memoria avrebbe serbato come puro oro, lavorandolo e cesellandolo per renderlo più prezioso. (Morante 1988, 184)

È qui che per la prima volta Anna e Edoardo si dicono il loro amore, è qui che il bugiardo Edoardo – ma Anna non può saperlo ancora – le promette, «impetuoso e lusinghiero», che scriverà per lei canzoni d'amore e la riempirà di baci. Tale è il battito di cuore di Anna dinanzi a queste promesse che ha «il senso d'una grande, solenne cavalcata avanzante sulla piazzetta» (185). L'arrivo del primo bacio è immediato. Il cugino incalza affinché Anna rifiuti o ricambi il bacio. Leggiamo nel testo:

Anna s'addossò al muro; e levando un braccio sul capo, quasi in atto di difesa, chinò sulla spalla il volto, in modo da celarlo un poco di contro quelle pietre scabre. Nel far ciò, ebbe una risata convulsa e timida; ma inaspettatamente, risollevò il volto; e con uno sguardo risplendente, quasi severo, in accento mutato, esultante e temerario, esclamò:

– Edoardo! Perché lo domandi? io t'ho sempre amato! ti amo! Allora il cugino incominciò a baciarla (185)

Gli incontri per la città con suo cugino così come le passeggiate con lui nella carrozza chiusa la disonorano agli occhi di tutti, Anna lo sa bene ma non sembra importarle. A lei importa soltanto il solenne amore che la stringe al cugino e, inevitabilmente, ad alcuni luoghi della città. Quando in futuro, dopo la morte di Edoardo, Anna avrà la necessità di ristabilire un contatto, pur illusorio, con il defunto sarà in quei luoghi che si recherà. Ricorda Elisa che narra la storia:

talvolta io l'accompagnavo ed ella [Anna] mi conduceva a certi squallidi e vecchi quartieri, ancor più poveri del nostro, e nei quali, in verità, io non vedevo nulla che mi attraesse. Ma ella, invece, pareva ricevere un turbamento quasi religioso dal loro sordido aspetto, e non era difficile indovinare che cercava laggiù delle immagini defunte. Altre volte, usciva da sola, e al suo ritorno, io capivo ch'era stata ancora laggiù, vedendo le sue scarpe e i suoi

vestiti coperti di polvere, i suoi pomelli infocati, gli occhi febbrili, e la sua nervosa malinconia. (Morante 1988, 807)

Anche la temeraria Alessandra, nonna paterna di Elisa, non esita a sfidare la città pur di andare alla ricerca del suo grande amore, suo figlio Francesco. Lei che «risplende come l'ora del mezzogiorno» (1988, 490) nell'alba d'inverno, lascia momentaneamente la montagna brulla e il suo paese per avventurarsi in città. A richiamarla è la difficoltà in cui si trova il suo amato figlio; è in ristrettezze economiche, non riesce a pagare l'affitto né le tasse universitarie. Nell'udire il contenuto della lettera in cui Francesco spiega a lei e a suo marito Damiano la precaria situazione economica in cui si trova, l'orgoglio di Alessandra ha un sussulto; ferita dalla sorte che offende il figlio e lei stessa, passa all'azione. Trattati dalla cassa i suoi 'ori', li immola per la salvezza del suo prediletto. I doni che offre si riducono a due pezzi: «una pesante catena d'oro offertale dalla suocera il giorno delle nozze» e «un paio d'orecchini d'oro inciso, dono nuziale di Damiano». Nell'estrarli dal luogo in cui i due oggetti sono riposti, la donna avverte un «dolore cocente mescolato a orgoglio» (334). Di venderli in paese non si fida, potrebbero ingannarla sul prezzo e poi ciò rappresenterebbe un'«umiliazione al cospetto dei suoi conoscenti»; e neanche si fida «di mandarli in città per via di posta, o per mezzo d'altri». Per questo, la madre offesa decide «di partire lei stessa per la città, e di consegnare gli ori nelle mani di Francesco». Eccola dunque sbucare all'imbocco di un vicolo della città con un canestro sotto il braccio; ha circa quarant'anni e conserva ancora - «cosa rara a vedersi nel Mezzogiorno» - una particolare «bellezza selvatica» (335). Il contrasto ricostruito dalla Morante sulla base del classico binomio campagna/città è di grande bellezza. Da una parte è lo spazio cittadino con le sue alte case e i crogioli di vie, dall'altro Alessandra con indosso il costume delle contadine: gonna ampia fino al polpaccio, camicetta di fustagno, bustino e scialle neri; non ha coperto la testa col «fazzoletto variopinto» che suole usare in campagna, né ha indossato i «rozzi calzari di pelle non conciata», al loro posto ha preferito mettere le scarpette nere che conserva per le grandi occasioni. Così vestita percorre il vico Sottoporta, fermandosi in corrispondenza del civico 88. Non essendoci nessun altro, la donna chiede informazioni ad un giovane fermo in una carrozza; il giovane è il famoso cugino Edoardo che a quell'epoca era solito frequentare Francesco De Salvi:

Incerta [Alessandra], ma non vergognosa né goffa, si fermò nel mezzo del vicolo, come cercando qualcuno a cui domandare insegnamento. In quel momento nessuno passava di là: c'era solo, all'incrocio con una via più larga, la carrozza padronale da cui si affacciava Edoardo. La contadina esitò, certo intimidita da quel

ricco equipaggio; ma poi, fattasi animo, si avvicinò alla carrozza, e porse al giovane un foglietto sgualcito, chiedendo nel suo rustico dialetto: - Eccellenza, è questa la via che sta scritta qui? - [...] Gettato uno sguardo sul foglio, che non recava scritto nome alcuno di persona, ma solo l'indirizzo: *Vico Sottoporta* 88, Edoardo rispose che sì, l'indirizzo era esatto, e con la mano indicò il portone. Allora la donna si fece rossa in volto, e con un riso fiero e irruento spiegò che lei veniva a cercare un dottore, il quale era suo figlio. - È figlio mio, - ripeté con una espressione seria, come a ribadire nella mente dell'ascoltatore tal caso prodigioso. - Bacio le mani, - salutò poi, devotamente; e tosto s'avviò verso il portone indicato, col suo passo dondolante e svelto, appena un poco intimorita, nella sua audacia, da quelle grandi case di mattoni. (336)

In nome dell'idolatria dunque le tre donne sfidano la città sperando - ma è questa un'impresa donchisciottesca - di recuperare il loro amato.²³ Quanto più ostinato si fa il desiderio, tanto più il soggetto amato s'allontana e per le tre dame, allora, la deificazione non può che assumere le fattezze di «una cupa frenesia allucinatoria» (Capasso 1948). Il rischio di questo tipo di amore è proprio quello di non trovare mai pace, di costringere ad andare audacemente contro lo spazio e il tempo senza per questo ottenere vittoria. A conferma di ciò la scelta di Elisa, narratrice attenta della storia, che sceglie di idolatrare sua madre Anna adottando una strategia completamente opposta a quella applicata dalle altre donne della sua famiglia. Elisa, infatti, rifugge lo spazio pubblico e sceglie la solitudine estrema rimanendo confinata nello spazio della sua camera. Ma neanche la sua soluzione è vincente, la riduzione dello spazio circostante non dà affatto sollievo poiché, come lei stessa afferma, «chi fugge per amore non può trovar quiete», nemmeno «nella solitudine» (Morante 1988, 21).

23 Scrive Garboli (1993, 94) a proposito degli amori raccontati dalla Morante in *Alibi*: «chiamarli passioni [...] è quasi un eufemismo: malattie, infezioni, incantesimi, visioni, delirii sono i termini più giusti. Quando ama, la Morante è posseduta da una forza mistica, nemica e divina, che non appartiene all'umano ma a un regno più tenebroso, a un'esperienza misteriosa e animale. L'amore è trattato e vissuto come un male, e insieme come la sola liberazione dal male».

3.3 Il filo sottile

C'è un filo sottile che unisce nello spazio Elsa Morante alla sua città: Roma. È un filo invisibile che può essere srotolato all'infinito e dunque non teme le distanze.²⁴ Colei che è legata ad uno degli estremi a volte lo sente teso, altre, poiché completamente allentato, non lo avverte nemmeno. Il filo però continua ad esserci obbligando la scrittrice ad un continuo ritorno.

Il più delle volte quel filo s'attiva e si tende dato che a questa città Elsa affida i momenti fondamentali della propria vita e della propria scrittura. È a Roma che vive il suo grande e triste amore per lo scrittore Alberto Moravia. Quando per la prima volta Elsa e Alberto s'incontrano sono nei pressi di Palazzo Colonna. È nella birreria Dreher che si sono dati appuntamento un gruppo di amici; tra questi il pittore Giuseppe Capogrossi che ha promesso ad Elsa di presentarle Alberto Moravia. È il novembre del 1936: «quella sera Elsa arriva per ultima, in ritardo. Ha camminato per mezz'ora lungo via di San Marcello, avanti e indietro, quasi non trovasse il coraggio di entrare» (Folli 2018, 14). A tavola la Morante è molto emozionata e non riesce a imporsi nella conversazione. Capogrossi e Moravia parlano di un tema che appassiona molto entrambi, la pittura. Elsa non sa molto di mostre d'arte e perciò tace, mangia poco e osserva quell'uomo serio che, mentre parla, fa volteggiare le mani nodose (Folli 2018, 16). È amore, Elsa ne è sicura e non è disposta a rinunciarvi. Con un gesto a metà tra il provocatorio e il seducente, la scrittrice fa scivolare nelle mani di Alberto le chiavi di casa sua (Folli 2018, 16). Ma quello tra Elsa e Alberto è destinato ad essere un amore infelice. I loro presupposti appaiono inconciliabili: Moravia giudica il sesso come un meccanismo fondamentale per la conoscenza dell'altro e con questo suo pensiero giustificherà le frequentazioni extraconiugali; Elsa, invece, avrebbe voluto un amore totale, un *amour fou*. Scrive la Morante in *Menzogna e sortilegio*, interpretando i sentimenti di Anna follemente innamorata di Edoardo:

fin dal momento in cui, la mattina della neve, rialzandosi dalla loro comune caduta, egli le aveva detto il proprio nome, Anna senza dubbi né rimorsi gli aveva, in cuor suo, fatto dono di sé. Ella credeva infatti d'esser nata e d'aver vissuto solo per giungere a quel momento, e le pareva, non dando se stessa in cambio, di manca-

²⁴ In *MoranteMoravia* Anna Folli (2018), nel raccontare il periodo successivo alla separazione dei coniugi Morante-Moravia, immagina un filo sottile che dalla via in cui torna ad abitare la Morante, ovvero via dell'Oca, corre invisibile fino a Lungotevere della Vittoria, zona in cui Moravia si trasferisce con la sua nuova compagna Dacia Maraini. Molte delle notizie biografiche esposte in questo testo sono state tratte dal libro di Anna Folli appena citato.

re al proprio fausto patto con la sorte. Questo incantevole patto le sembrava il decreto stesso della vita; e, fuori di esso, non v'era che mortificazione e condanna. (Morante 1988, 187)

È sempre a Roma che i due letterati si sposano. La cerimonia si svolge il 14 aprile del 1941 in una cappella laterale della sontuosa Chiesa del Gesù, non distante dal corso Umberto, via in cui la Morante vive, e neanche troppo lontana dalla birreria in cui ha incontrato per la prima volta Moravia. Elsa stringe nelle mani il suo piccolo bouquet di mughetti, ch  Moravia in quel momento   povero e non pu  comprarle l'anello. Ed   sempre qui, in questa citt , che i due coniugi vivono il loro tormentato rapporto, abitandone diverse zone. Inizialmente, Elsa ed Alberto sono in via Sgambati. La vista dell'attico su Villa Borghese toglie il fiato ma lo spazio condiviso   troppo esiguo e i due scrittori continuano ad inciampare l'uno sull'altro.²⁵ Poi si spostano in via dell'Oca e in via Archimede. Nella prima via   situato il bell'appartamento in cui Elsa ed Alberto si trasferiscono nel 1949, ma che la scrittrice continuer  a frequentare anche dopo la separazione dal marito. L'appartamento possiede un terrazzo da sogno, con una vista che domina sul Pincio e include i tetti e le cupole della citt .   proprio in corrispondenza di uno spazio adiacente a quel terrazzo che la Morante adibisce il suo studio.²⁶ Il secondo, invece,   lo studio, situato nell'elegante quartiere dei Parioli, in cui la scrittrice spesso si ritira. L'appartamento   piccolissimo ma in compenso ha un grande terrazzo, elemento a cui Elsa non rinuncia. Per arrivare allo studio bisogna prendere l'ascensore o il montacarichi di servizio e non le scale (Bernab  2006, 106). Nell'uno e nell'altro vengono concepiti e messi al mondo due capolavori: *Menzogna e sortilegio* e *L'isola di Arturo*. Nell'esistenza di questa scrittrice geniale due cose appaiono di fondamentale importanza: la vista sulla citt , dominata dall'alto dei suoi terrazzi, e un'esclusiva stanza della scrittura.   in questi spazi, resi di isolamento assoluto, che Elsa prepara i suoi filtri letterari:

la Morante scriveva chiusa e quasi segregata nella sua stanza; avendo per compagni un paio di gatti, la penna, la carta, l'inchiostro; e per compagni metaforici un alambicco e un globo di vetro. Lavorava arruffata e indemoniata come una strega, ma anche attenta, scrupolosa, assistita da quella grande capacit  di astrarsi dal mondo e di stare assorta nel loro lavoro che avevano un tempo le sarte. (Garboli 1995, 15)

²⁵ Afferma la Morante in un'intervista: «abitavo all'ora con mio marito, Alberto Moravia, in un attico piccolissimo e inciampavamo di continuo l'uno sull'altro» (Massari 1957).

²⁶ «  nelle piccole stanze di via dell'Oca che sembrano nascondersi, con i gatti, sotto i sommersi e le poltrone grosse e impacciate tra le strette pareti, i segreti pi  cari della Morante» (Saviane 1955).

Il legame che unisce Elsa ad Alberto include un determinante terzo elemento: la letteratura, che entrambi vivono «come una fede religiosa» (Folli 2018, 4). Elsa, in particolar modo, ferita dall'amore, converte la scrittura in passione assoluta; per questo «quando è impegnata in una nuova opera per lei si annullano il tempo e lo spazio» (2018, 130), tutto il resto sembra svanire. La Morante, a quel punto, avanza da padrona nello spazio della scrittura e si arresta solo quando ha raggiunto la perfezione della pagina, della parola. Ci sono cose che possono essere dette, altre solamente scritte. Ci pare di intravedere nella Morante la stessa tipologia di narrazione invocata da María Zambrano che, tra l'altro, la scrittrice ebbe la possibilità di conoscere durante il soggiorno a Roma della filosofa spagnola. «Hay cosas que no pueden decirse [...]» – afferma la Zambrano – «pero esto que no puede decirse, es lo que se tiene que escribir». Perché chi narra ha voglia di svelare il segreto, «lo que no puede decirse con la voz por ser demasiado verdad» (Zambrano 1993, 33). La scrittura rende indelebili le parole che sfuggono alla loro condizione effimera. È dunque, quella della scrittura, una pratica da collocare in un ambito sacro, addirittura mistico; «l'oggettivazione del discorso tipica della scrittura [...] viene considerata come affrancamento delle situazioni contingenti, separazione temporanea dalla vita di relazione con gli altri» (Pittarello 2004, 24). Così vissuta, la scrittura diviene «una cerimonia iniziatica e solitaria che dischiude intrinseche e insostituibili possibilità di relazione» (2004, 24).

In tale isolamento creativo sembrano riecheggiare reminiscenze stendhaliane (Lucamante 1998, 59). La torre di reclusione in cui alberga Fabrice, protagonista de *La certosa di Parma*, diviene luogo di riflessione poetica:

c'era quel giorno la luna, e al momento in cui Fabrizio entrò in carcere montava solennemente da destra su la catena della Alpi, verso Treviso. Eran le otto e mezzo di sera, e all'altro estremo dell'oriente, all'occaso, un crepuscolo rosso-arancione disegnava perfettamente i contorni del Monviso e delle altre cime delle Alpi occidentali, da Nizza verso il Moncenisio e Torino. Fabrizio fu così commosso e si esaltò talmente per quello spettacolo, che senza più pensare alle sue presenti tristissime condizioni: «In questo mondo incantevole – disse fra sé – vive dunque Clelia Conti? Il suo spirito riflessivo e serio deve godere più di chiunque altro a questa vista: qui si sta come nelle solitudini montane a cento leghe da Parma». Dopo esser rimasto più di due ore alla finestra, ammirando quell'orizzonte che tante cose diceva al suo cuore, e fermando spesso lo sguardo sulla palazzina del governatore, a un tratto esclamò: – Ma questa è dunque una prigionia? è questo ciò che ho tanto temuto? – Invece di scorgere innanzi a sé fastidi e angherie, si lasciava cullare dalle dolcezze di quella segreta. (Stendhal 1930)

Come Fabrice anche Elsa Morante – ma come del resto lo stesso Stendhal che per scrivere, o meglio dettare al suo copista, *La Certosa di Parma* si ritirò per cinquantadue giorni in reclusione volontaria – si lascia cullare dalla visione dall'alto e dalle dolcezze della sua 'segreta'; nella quale le uniche presenze ammesse sono i suoi gatti e Mozart, artista dal quale trae continua ispirazione.²⁷ Ma è anche nota l'ammirazione della Morante per Stendhal che tra i modelli letterari citati a proposito di *Menzogna e Sortilegio* fa rientrare proprio la *Chartreuse de Parme*.²⁸ Come alcuni personaggi stendhaliani, la Morante riesce a conseguire pienezza di sé solo nell'isolamento e nel silenzio (Balmas 1996, 35).²⁹ I romanzi della Morante e di Stendhal, scrive Garboli (2014b, XX-XI) nel testo che introduce *La Storia*, non sono 'polifonici', «la voce dell'autore è la stessa dei suoi personaggi».

Chiusa in quella *chambre* ricorda anche un altro io letterario, quello di Marcel Proust che giustappone ai ricordi della narrazione il tempo presente della descrizione filtrato dallo spazio limitato di una stanza (Lucamante 1998, 58). Paradossalmente, Elsa Morante celebra l'amore per la sua città al chiuso di una stanza, ricostruendo meticolosamente gli itinerari di Ida Mancuso. O, ancora, ridisegnando in *Menzogna e sortilegio* i «quartieri romani di Testaccio, di Monteverde Nuovo e della vecchia Stazione Termini dove, di trasloco, la Morante visse durante l'infanzia coi genitori» (Garboli 2014b, 29), sebbene esplicitamente non lo riveli. Anche il suo ultimo grande romanzo, se l'avesse scritto, sarebbe stato un sorta di ode alla sua città.³⁰ Per Elsa Morante, dunque, la città letteraria «prende forma nel silenzio di una stanza» e, divenuta immagine o metafora del processo di rimemorazione e creazione, si rende fruibile al lettore (Lucamante 1998, 59). Questo isolamento estremo della scrittrice ci riporta alla clausura volontaria di Elisa, o all'esilio felice di

²⁷ Si consulti a tal proposito: D'Angeli 2015, 26; Setti 2015, 40; Folli 2018, 212-13. Il *Flauto magico di Mozart* è una delle musiche che la Morante sceglie per il suo funerale (Folli 2018, 358).

²⁸ Si consulti a tal proposito: Livi 1948; l'Introduzione a *La Storia* di Garboli (2014b, XX).

²⁹ Scrive Pavese (1947, 243) ne *Il mestiere di vivere*: «di ogni scrittore si può dir mitica quell'immagine centrale, formalmente inconfondibile, cui la sua fantasia tende sempre a tornare e che più lo scalda. Per esempio, in Dostoevskij, l'affollamento compiaciuto in cui ci si avvilisce, in Stendhal l'isolamento del carcere, e così via. Mitica è quest'immagine in quanto lo scrittore vi torna come a qualcosa di unico, che simboleggia tutta la sua esperienza». Altro tratto d'unione tra la scrittrice e i personaggi stendhaliani è la «passionale radicalità di decisione» (Sgorlon 1972, 83).

³⁰ Scrive Ginevra Bompiani (1993, 199): «il 10 marzo 1985, Elsa Morante, in clinica, parlò dell'ultimo romanzo che voleva scrivere: "L'ho tutto nella testa", disse, "forse per questo non lo scriverò. Un ragazzo, in fondo un bambino, la storia si svolge tutta a Roma. Non so se è meridionale o settentrionale; completamente diverso dagli altri libri. Chissà perché una storia così semplice doveva venirmi in mente così tardi. In fondo era quello che volevo scrivere tutta la vita"».

Arturo a Procida. Volendo estremizzare, assomiglia anche alle sospensioni spazio-temporali di Ida; al ritorno dalle quali, dopo i suoi attacchi epilettici, ella ritrova un «senso di compimento e di riposo» nel rivedere dinanzi a sé la «stanza affettuosa» (Morante 1990, 337). Proprio come la Morante che, dopo la sua volontaria astrazione dal mondo, ritornando pian piano alla vita ritrova dinanzi a sé la sua stanza e la sua città: «si sale per gradinate strette ma solenni, di pietra, a ricami barocchi di portici, a saloni sontuosi, a piazzette e cortili». Si notano «qua e là costruzioni dure, cupe, una specie di Rupe Tarpea. Cattedrali, Campidogli e Chiese» (1990, 1623). È la città reale o è quella del sogno? Poco importa, tanto, saranno sempre e comunque connesse perché «basta una parola, uno sguardo della giornata per spingere verso indicibili cammini, gli avventurosi viaggi del sogno. È come un filo esile, che si compone in un fiabesco ricamo» (1990, 1592).

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 no 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 meua 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 infiltrarsi 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 intransferible 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 fosc, aquesta llum i fosc 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 ennuvol·lar 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 capsa 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 (Arnau 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 Arnau (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)» (Arnau 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 trentat* 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 paseó 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'imprevisto 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 Portaferriusa, 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 Anghelon, 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 sì 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 letteraria 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 seguir-la 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 cuinar» (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 appressar 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 lecteur 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 narrazione 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 lasciandone 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 rodorediana, 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 tipic 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 nimfa 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 Arkinstall:

⁵³ «Tenia el llavi estripat i per l'estrip se li veia l'ullal d'or» (Rodoreda 2008a, 402). Affirma 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 plaça 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 (Arnau 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 Arnau (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 barcellolese: «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, presoners de la casa [...] les dones; una oposició que l'autora reflectirà a les primeres novel·les que va escriure» (Arnau 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 enfil·lar 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 respall 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)

Scrivendo 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.

La casa

5 **Maria Aurèlia Capmany**

Sommario 5.1 L'altra casa. – 5.2 Il rituale del bagno. – 5.3 La casa del padre.

5.1 L'altra casa

È un pomeriggio di maggio quando, per la prima volta, Rosa si trova davanti a quel portone.¹ Indossa un vestito bianco e «una gran papallona de seda sobre els seus cabells negres i sedosos» (Capmany 1993, 142). In quel posto vi è arrivata quasi fluttuando, stretta in mezzo al corteo familiare (la mamma, la zia, lo zio e il cugino Ramon) che la opprime – «la tia l'havia agafada per la cintura, cosa che li resultava molt incòmoda» (1993, 142) – e reclama di continuo la sua attenzione.² Lei, invece, vorrebbe soltanto guardare il mare:³

1 «Hi arribà per primer cop, feia més de vint anys, una tarda de maig» (Capmany 1993, 142).

2 «– Rosa, Rosa, Roseta – repetia la dona. I no es preocupava de la gent que baixava del tren, i feia esforços per vèncer aquell obstacle al seu pas. I entre els crits i els sanglots – Roseta! – oprimia els seus braços, premia les seves mans, per constatar, sens dubte, l'autenticitat de la pell, i la carn flonja, l'os en el fons del tacte – Roseta!–» (Capmany 1993, 14).

3 Evidente il riferimento a Salvador Espriu, in particolare alla sua *Laia* (1932): «Li agradava de passar-se hores i hores de cara al mar, indiferent al que la voltava, amb un posat impenetrable, impassible, gairebé d'idiota» (Espriu 1985, 5). Si legga, a proposito del riferimento espriuano in *L'altra ciutat* di Maria Aurèlia Capmany, Martínez-Gil

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 arrisada 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. (Capmany 1993, 142)

Gli altri parlano ma lei non li ascolta «perquè davant seu hi havia el mar» (Capmany 1993, 142). Mare ovunque, poderoso, che la cinge come fosse su un'isola; anche se quieto, ne può percepire la forza: «i ella adorava la força». Oltre ai familiari, durante il tragitto, l'accompagna anche il vento. Un vento che arriva «de terra endins», alza «un remolí de pols», vira «en direcció al mar» e raccoglie «més pols negra del tren» restituendola, in forma di spirale, «altre cop, terra endins». Quel vento, che disegna col suo moto lo spazio, e che induce a tenere stretti cappelli e gonne, obbliga la bambina a posarsi una mano sul capo, per impedire alla farfalla di seta che indossa di spiccare il volo (Capmany 1993, 142). Prima di infilare la strada stretta e lasciarsi alle spalle il mare, Rosa si gira a guardarlo, una volta ancora (143). Inforcata la stradina, quieta e senza uscita, lei e i suoi parenti sono finalmente al riparo dal vento:

Arribaren enfront de l'única casa de tres pisos. Se sentí satisfeta. | L'única casa de tres pisos! | – Tecleta! – cridà la tia. | L'entrada, fosca, feia una olor agradable. Una dona avançà, alta, fornida. Rosa esperà, una mica molesta, l'abraçada, però la dona se la mirà seriosa – ulls d'acer, inexpressius, de miop, i un a penes perceptible somriure en els llavis –. Rosa allargà la mà i va fer una genuflexió. Constatà que la mà era càlida, carnosa i càlida, i va sentir benestar i repòs. (Capmany 1993, 143)

È un incontro molto importante, quello di Rosa con la casa in cui vivrà una parte dell'infanzia. Lì, oltre allo zio Anton e a sua moglie An-

(2005, 388). In contrapposizione alla Laia di Espriu e la Rosa della Capmany, completamente rapite dal mare, troviamo la Mila di Víctor Català (la protagonista di *Solitud* del 1905 che la Capmany omaggerà in *Feliçment, jo soc una dona* chiamando la sua protagonista Carola Milà) fortemente delusa nel vedere per la prima volta il mare: «Què era aquella ratlla de llum, llarga i feridora, que migpartia travessaramen el cel i la terra? El pastor ho digué amb una paraula sola, amb una paraula màgica: | – La mar! | La Mila va tombar-se com fiblada. | Que allò era la mar, el quelcom imponderable de què havia sentit parlar tantes vegades? | Parpellejà repetidament, fent una gran neteja de ses còrnies; després tornà a mirar, esbatanats els parpres, fixes les ninetes, resistint heroicament el guspirejant pampallugueig encegador. | La mar! La cosa mai vista!... La mar gran dels peixos, dels naufragis, de les serenes, de les grotes virolades, de les petxinetes i llerons!... – I per sa memòria passaren com una exhalació els ex-vots de la capella, les narracions del pastor, les dites i recontres d'abans d'anar a la muntanya, tot lo que li havia parlat d'aquella mar tan retreta i exalçada pels homes... Una alenada de desil·lusió l'enfredorí de cap a peus» (Català 1979, 173).

geleta, c'è anche la sorella nubile di Anton, zia Tecleta, che sempre sa infondere in lei «un benestar especial» (1993, 148). Poco dopo aver varcato la soglia, la tavola accoglie la protagonista, e tutto il resto della famiglia, per la merenda. A zia Tecleta l'onore del cerimoniale:

la tia Tecleta prengué les tovalles de mans de la minyona i les féu voleiar; s'alçaren com un vela inflada i caigueren per les puntes, i després es posaren a poc a poc sobre la superfície llisa de la taula com si hi reposessin el vol. (Capmany 1993, 143)

La seconda volta che Rosa viene ritratta davanti a quel portone sono passati vent'anni. Mentre compie il tragitto per arrivarvi, ricorda l'ultima volta che è stata lì, in particolare pensa alla figura tonda e gioviale di zio Anton: può ancora avvertire sulle guance quella sua barba ruvida, e ancora udirne la voce mentre, baciandola, le dice: «Torna aviat, xiqueta» (Capmany 1993, 151). La donna si concede riflessioni sul tempo e sul suo potere di cambiare le cose.⁴ In che modo gli anni avrebbero scomposto il corpo di zio Anton? Quegli «ulls encerclats d'inflor» (151), quella voce, quel «cos massa gras» (151), di sicuro si sarebbero piegati al passare degli anni, avrebbero ceduto alla naturale trasformazione. Rosa chiude il pugno e sta per bussare quando viene sopraffatta da un odore che la lascia senza fiato. È lo stesso odore di sempre, quello che l'aveva sorpresa la prima volta in quello stesso punto e, da anni ormai, custodiva nella sua memoria:

Exactament la mateixa olor, tan certa, que tota la resta, els anys passats, el seu propi esperit, ja vell, cansat, la seva pròpia derrota, no era que una quimera absurda, i l'olor intensa ho envai tot, deixant al marge, inconsistent, el truc que ella produïa i un rostre desconegut que s'acostava i una veu estranya que deïa: | – Qui demana? (Capmany 1993, 151)

Il riferimento a Proust (2010, 58) e alla sua *petite madeleine* è inevitabile, «tutt'a un tratto il ricordo [le] è apparso davanti».⁵ Proprio come lo scrittore francese, Aurèlia Capmany, in questo suo scritto, si appella alla memoria involontaria innescata dalla percezione. La sua non è la lucida e razionale narrazione di un tempo ormai scorso

⁴ «Pensament i paraula. Els dos elements que construeixen aquesta gran personalitat que és Maria Aurèlia Capmany. I afegiria el concepte de temps i de memòria. I, amb ells, el de compromís. Amb aquests tenim gairebé tots els eixos que han creat l'estructura d'aquesta gran mestra i creadora, d'aquesta gran dona de lletres i d'acció» (Nadal 2018).

⁵ Ricordiamo che l'ultimo lavoro a cui la Capmany si dedica, prima della sua morte (1991), fu proprio la traduzione - verso il catalano - del ciclo proustiano *À la recherche du temps perdu* lasciata incompiuta dal compagno Jaume Vidal Alcover, morto a gennaio del 1991 (Graells 1995, XXIII).

ma l'inevitabile e dirompente memoria attivata da un'esperienza sensoriale. Un odore, un suono, un sapore... ed ecco il miracolo: risorge intatto davanti a chi lo sperimenta un mondo che si credeva perduto.

Nel caso di Rosa, a suscitare il ricordo, non è la vista di quel portone. «La vista della piccola *madeleine* non m'aveva ricordato nulla prima che ne sentissi il sapore», scrive Proust (2010, 58). È l'odore che la assale e la obbliga alla resa. Cosa che, in realtà, in più di un'occasione accade lungo la storia narrata. È l'odore della cioccolata, ad esempio, che le fa venire le lacrime agli occhi quando una delle ragazze che accompagna le racconta le sue pene d'amore.⁶ Quella situazione e quell'odore la riportano alla sua gioventù e alla sua amica Magdalena:

El perfum de la xocolata. La cuina blanca. La finestra del celobert, que filtrava llum grisa. La xocolatera abonyegada sobre el foc, que expandia de tant en tant un ramell d'espurnes. El perfum de la xocolata. Els ulls de Magdalena, grans, plens de llàgrimes. (Capmany 1993, 198)

È ancora l'odore che la unisce al mare, anche quando non riesce a vederlo: «des de Constantí no es veu el mar, però se'l sent, com si la seva olor acompanyés el vent que sempre el ronda» (1993, 204). È sempre l'odore che le restituisce nitide alcune immagini del passato mentre, venti anni dopo, passeggia per la zona del Serrallo: «la blancor de 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» (227). Qui, addirittura, l'olfatto si fonde ad un altro senso, quello del tatto.

Gli odori, è noto, hanno la forza di allestire i ricordi di una vita, e si connotano come «costitutivi della nostra identità» (Possamai 2014, 294). Come ad esempio accade al giovane Emis⁷ descritto nei versi di Kavafis.⁸ Prima di spirare, egli proferisce le parole 'casa' e 'anziani genitori', tornando così a quanto di più prezioso abbia. L'essenza lontana del tiepido profumo di quella casa rimane impressa anche nella mente del lettore (Carpinato 2014, 122). Il profumo, è certo, ha la capacità di spezzare la linearità del tempo e di recuperare (2014, 123), anche solo per poco, «la memoria di fatti o persone care che non sono più accanto a noi» (123).

⁶ Quando, dopo vent'anni, torna a Tarragona è in occasione di una gita in compagnia di un gruppo di studentesse.

⁷ «Emis, un personaggio fittizio, giunto in un porto siriano, su una nave dell'isola di Tinos, con l'aspirazione a diventare esperto nell'arte della fabbricazione dei profumi, e spirato poco dopo lo sbarco» (Carpinato 2014, 121).

⁸ Si tratta del componimento intitolato ΕΙΣ ΤΟ ΕΠΙΓΕΙΟΝ (nr. 80, 1918) (Possamai 2014, 294).

È quanto sperimenterà Rosa, la protagonista del romanzo *L'altra ciutat* (1955) di Maria Aurèlia Capmany che, intanto, abbiamo lasciato in sospeso davanti al portone. Come per la prima volta in cui vi si trovò davanti, anche questa volta viene rapita dall'odore unico che quella casa sprigiona. D'un tratto, si trovano sovrapposti due momenti della sua esistenza: l'infanzia e la maturità. È al contempo la donna adulta che bussa alla porta in quel preciso istante e l'adolescente che vi si trovò davanti vent'anni prima. Non ci sono più barriere tra lo spazio e il tempo, quell'odore le ha annullate. Proprio perciò Rosa non ha dubbi, è convinta che dietro quel portone ad attenderla ci siano zio Anton e zia Tecleta. Quell'odore così intenso, rimasto intatto nel tempo, non può ingannare: «l'olor intensa del portal, més poderosa que tota altra certesa» (Capmany 1993, 151). Per questo, sicura di sé, la protagonista formula la sua richiesta alla voce che dall'interno le chiede: «Qui demana?». Con voce sonora e perfetta, Rosa chiede: «El senyor Anton». L'odore è rimasto ma qualcosa è cambiato. «El senyor Anton és mort» (151), dice la voce che proviene dall'interno. Ecco cosa fanno gli anni su un corpo amato, pensa Rosa, «ja no sols el canvien, sinó que l'esborren del tot, sense deixar rastres». L'unica cosa che crudelmente persiste è l'odore di quel «portal des d'on ell parlava i deia: Torna aviat, xiqueta, torna aviat». Ma Rosa non vuole ancora arrendersi a quella triste scoperta: «no en facis cas, què sap ella!», ripete, tra sé e sé, e aggiunge:

Què sap ella [la donna che ha aperto la porta] del misteri de la casa, e de les seves remors, e de les veus que han quedat flotant en tots els racons, convertides en pàtina sobre els mobles i en l'olor intensa del portal. (151)

Ecco tuttavia emergere dal ventre della casa qualcosa che le appartiene, è la voce di Ramon: «Qui hi ha?». Una voce «endurida», «neguitosa», quella del cugino, che «es feia més estrident encara en repetir, furiós: «Qui hi ha? i no obtenir resposta» (Capmany 1993, 151). La donna che ha aperto il portone, unica interlocutrice di Rosa, almeno fino a quel momento, è la moglie di Ramon. Sulla soglia della porta, la donna fa da intermediaria tra l'interno e l'esterno; tra Rosa che è fuori ed è desiderosa di sapere chi e cosa custodisce ancora la casa e Ramon che è all'interno, non sa chi c'è fuori, e neanche ha premura di saperlo. Senza affacciarsi, Ramon dice dall'interno: «és mort», riferendosi ad Anton:

«Quina bestiesa! – pensà [Rosa] –. És mort?» | L'oncle Anton no hi és. Ve-t'ho aquí. Per què dius: «És mort»? Com si li oferís la impossible qualitat de la mort, talment un insult. Fruint d'aplicar l'adjectiu de no ser, a l'oncle Anton, que ja no hi era, per a rebre adjectius de cap mena, per a rebre la seva abraçada, el seu bes a la

galta rasposa. Ja no tenia realitat per a ells dos. Per a Ramon allà, en la seva malhumorada vellesa; per a Rosa, aquí, en el límit de la seva joventut perduda. (1993, 151-2)

Rosa preferisce non varcare, almeno per il momento, quel confine e quindi non entra né si palesa al cugino. Quell'inaspettato ragionamento sulla morte s'è incagliato nella sua mente ed ora ha paura che quella parola (*mort*) che Ramon le ha gettato contro come un insulto, possa divenire un «sortilegi, amb mateix poder contra tots els seus records, i que qualsevol cosa que ella pensés, qualsevol imatge que s'atrevís a evocar, fos atrapada pel poder de la mort» (Capmany 1993, 152). Si dà un'altra possibilità: alla donna che le ha aperto il portone chiede di zia Tecleta. Sempre dall'interno, Ramon che ha ascoltato la richiesta grida: «– No és aquí. Dignes-li que no viu aquí. I que se'n vagi d'una vegada» (152).

Ottenuta l'informazione, Rosa si allontana dal portone. La zia Tecleta, sorella nubile dello zio Anton, e dunque anche zia di Ramon, non vive più lì. Adesso l'anziana donna vive in quello che, una volta, era stato il granaio e al quale si accede dalle scale che danno sulla strada (Capmany 1993, 152):

El timbre sonà estrident, desagradable, del tot nou, i la porta s'entreobrí, i aparegué – Déu dels cels! – el mateix rostre de la tia Tecleta, tan arrugat, tan vell, però idèntic, que avançà arrugant-se encara més, fins que les línies dels ulls es perderen en la multitud d'arrugues. (154)

Alla domanda «qui hi ha?» s'accompagna il volto rugoso ma in fondo identico della zia Tecleta. «Sono io, zia, Rosa» (154), risponde la protagonista del romanzo. «Rosa, Roseta» esclama la zia nell'andarle incontro. Avvicinandosi, Rosa scopre che zia Tecleta «s'havia enxiquit» e che «li tremolaven les mans, procurant agafar-la» (155). Invitata ad entrare, la protagonista sperimenta di nuovo una sovrapposizione spazio-temporale: è in casa di zia Tecleta ma è anche nel granaio della sua infanzia, «empli de souvenirs intacts» (Perec 1974, 122), in cui, da piccola, lei e Ramon si rincorrevano. Se Rosa tiene gli occhi aperti, può vedere al centro della stanza:

una taula rodona, pota-ranca, que s'inclinava una mica. Sobre la taula, un gerro sense flors. Era blanc, amb estries daurades; del fons negre emergia, cap a les vores, la pols. | En el bufet, estranya pagoda que s'anava enlairant, fins a arribar al sostre, quasi, hi havia una profusió exhaustiva d'ampolles i tasses, com ídols ventruts en un altar. (Capmany 1993, 156)

Se li tiene chiusi, vede:⁹

les rastelleres de tomàtecs, assecats, pansits, i els raïms, que es desprenien a poc a poc de la seva turgència i guardaven la dolçor.¹⁰ I les estibes del gra amb compartiments, i el munt de cigrons, amb les clofolles que feien una fressa eixordadora si us hi deixàveu caure. | Va ser sempre un lloc misteriós, perquè feia una pudor estranya, i se sentien contínuament remors de corredisses, de rosecs, o només un lleu crepitar, quasi imperceptible, com si els tomàtecs, el raïm, el gra, delatessin la seva lenta transfiguració. | I una tarda d'estiu que hi pujaren – l'escala era estreta i plena de pols, i sempre s'hi esquitllava alguna cosa, o una sargantana o un llangardaix, am el ròsec de la seva cua verda, que s'exhalava ràpida, sinuosa enfront del seu esglai –, Rosa descobrí una aranya, grossa, peluda, quieta, que irradiava una munió de potes com una mà crispada. I va fer un crit i volgué escapar escales avall; però Ramon, deturant-la, agafà l'aranya amb els dits i la hi mostrà dient: «Mira-te-la. No fa res». (156)

Quello abitato dalla protagonista, sia nel presente sia nel passato, è a tutti gli effetti un *espace vécu* che «ne vient plus disséquer et immobiliser les temps..., mais que le temps au contraire porte en lui, en le vivifiant, en le remplissant de tout ce qu'il y a de mobile et de dynamique en lui» (Matoré 1962, 282). Inevitabile il riferimento a Minkowski e alla sua rivoluzionaria introduzione del concetto di cronotopo.¹¹ Rivoluzione che non riguarda esclusivamente l'ambito scientifico ma

9 «– Va cloure els ulls per veure-ho més clar» (Capmany 1993, 156).

10 Quanto alla lingua usata dalla Capmany va ricordato che dimostra un certo rispetto della normativa ma, al contempo, mutua dal linguaggio popolare. Ad un criterio del tutto personale affianca il rispetto per i grandi studiosi della lingua catalana: Aramon, Fabra, Coromines, Alcover e Moll (Mallafre, Ginebra, Navarro 2003, 233). «Maria Aurèlia s'atribueix el sentit comú del llec, compatible amb la ciència de l'especialista. Entenem-nos: de llega en gramàtica, però, com a escriptora, especialista de la llengua en allò que té de camp d'experimentació per a les noves formes. Per això marca distàncies en tot moment i no accepta ni l'aplicació mecànica de la norma ni, més important, l'extralimitació de funcions. Concedeix al gramàtic el que és del gramàtic: l'esquelet formal on descansa la llengua (la correcció gramatical), però reivindica com a escriptora el dret d'encarnar-hi la seva llengua viva, servida amb una llengua moderna, no encarcerada per arcaïsmes inactius» (Mallafre, Ginebra, Navarro 2003, 233).

11 Il mondo della fisica era stato rivoluzionato dal concetto di cronotopo introdotto da Hermann Minkowski (1908). Alle tre coordinate spaziali, reali, veniva aggiunta una quarta dimensione, quella del tempo immaginario. La teoria della relatività, medianamente uno spazio quadridimensionale, si faceva garante della stretta unione intercorrente tra lo spazio e il tempo. Famosa fu la sua relazione *Spazio e tempo* presentata nel 1908 in un convegno a Colonia (Minkowski 1909, 104-11).

anche quello letterario.¹² Fondamentali, a tal proposito, le teorizzazioni di Bachtin che definisce cronotopo «l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente» (1979a, 231). È dunque, il cronotopo del romanzo, la categoria riguardante la forma e il contenuto della letteratura. Tale categoria dà alla letteratura la possibilità di dimostrare artisticamente l'inscindibilità di spazio e tempo. Le due categorie, infatti, nel cronotopo artistico-letterario, si fondono in un *unicum*:

L'opera e il mondo in essa raffigurato entrano nel mondo reale e lo arricchiscono, e il mondo reale entra nell'opera e nel mondo in essa raffigurato sia nel processo della sua creazione, sia in quello della sua vita successiva, cioè nel costante rinnovamento dell'opera nella percezione creativa degli ascoltatori lettori. (Bachtin 1979a, 401)

Tutti gli spazi frequentati da Rosa, che appartengano al mondo dell'immediato o a quello della memoria, si arricchiscono mutuamente. Nella sovrapposizione spazio-temporale che sovente sperimenta ella coglie tasselli che si rivelerebbero fondamentali alla comprensione, se solo non fosse così persa nel suo esistenzialismo.¹³

Quando nell'ex granaio Rosa incontra la zia Tecleta, – quella zia tanto amata che sembra strizzare l'occhio alla *Tia Tecleta* di Pin i Soler,¹⁴ che è cambiata nel corpo ma non nello spirito: la voce forte,

¹² Da un lato la ripresa del pensiero kantiano, dall'altro lo sviluppo della teoria della relatività e la sua concezione del tempo come quarta dimensione, hanno fatto sì che i letterati rivedessero le teorie relative alla costruzione del testo artistico, nel quale la relazione spazio-tempo acquisiva lo statuto «dell'imprescindibilità» (Maxia 2007, 10).

¹³ «[L]a Rosa de *L'altra ciutat*, el Martí Gelabert d'*El gust de la pols*, etc. són personatges que se senten perduts en un món hostil i absurd, dins del qual no poden realitzar-se o reconèixer-se, són personatges buits que no troben sentit a l'existència i que es limiten a viure la seva vida amb els alts i baixos que aquesta manca de realització personal els comporta» (Toda i Bonet 2009, 28). Scrive Anne Charlon (1993, 46): «Georgina (*Necessitem morir*), Rosa (*L'altra ciutat*), Nini (*Betúlia*) se senten perdudes en un món hostil i absurd, no poden trobar cap lloc satisfactori, realitzar-se o afirmar-se. El feminisme que expressen aquestes obres és un feminisme de protesta pessimista: les possibilitats de trobar una solució, fins i tot limitada i individual, són nul·les». Afferma Graells (1993, XVIII): «Em sembla molt més rendible, de cara a l'anàlisi d'obres posteriors, establir unes altres característiques essencials. Sobretot, la fixació d'una esquema bàsic que retrobarem obsessivament: el personatge estranger a una realitat – que, a la vegada, també és estranya per al lector català – que esdevé punt de referència dels fets i de la resta dels personatges – una mena de nexa forçat –, de manera que provoca l'evolució d'elements que li són externs, mentre paral·lelament manté (inicia o continua) una recerca interior, pròpia, que acaba fracassant».

¹⁴ *La tia Tecleta (o una senyora ressentida)* è una commedia in tre atti rappresentata per la prima volta a Barcellona l'8 ottobre 1891. A comporla fu il drammaturgo realista e traduttore Josep Pin i Soler (1842-1927) e, come ci ricorda Jaume Vidal Alcover, il primo e terzo atto sono ambientati proprio a Tarragona, in casa della zia Tecleta, situata in plaça de les Cols (Sunyer, Anguera 1993, 410). Per un certo periodo anche Maria Aurèlia Capmany e il suo compagno Jaume Vidal Alcover frequentano Tar-

i gesti bruschi, sono quelli di sempre – le appare chiara l'immagine: è lei il fulcro di quello spazio abitato, lo è sempre stato, adesso come allora «tota la vida de la casa fluïa per les seves mans» (Capmany 1993, 157). Ma forse, zia Tecleta non è soltanto il fulcro di quello spazio abitato è anche guida sapiente e silente nella sua esistenza. Rosa non ne ha piena consapevolezza ma, lungo il suo tragitto vitale e narrativo, va raccogliendo indizi che poi condivide col lettore.¹⁵ Tra le persone a lei care che conserva nella memoria e che cerca quando torna nei luoghi della sua infanzia, non è un caso che appaiano affiancate e al contempo contrapposte la figura di zio Anton e quella di zia Tecleta.¹⁶ Zio Anton chiaramente rappresenta la «tradició pairal» (Graells 1993, XX).¹⁷ In più di un'occasione, durante la narrazione, Rosa ricorda – molte volte col sorriso sulle labbra – le esortazioni di zio Anton a trovarsi un fidanzato e a sposarsi: «– No et sebla que ja és hora que et casin, xiqueta? És vergonyós que tenint un pamet tan maquetó i els setze anys fets no tinguis nuvi» (Capmany 1993, 157).¹⁸

ragona e, tra il 1973 e il 1974, prendono in affitto un appartamento proprio in via Pin i Soler (Pons 2018, 318). Scrive Magí Sunyer (2018): «a partir de la seva instal·lació a la ciutat [Tarragona] a principis dels anys setanta, tots dos [Maria Aurèlia Capmany e il suo compagno Jaume Vidal Alcover] van actuar com a catalitzadors de la vida cultural tarragonina, primer des d'un pis del carrer de Pin i Soler, després des d'un altre del carrer de les Coques, davant mateix de la catedral». E aggiunge: «La Tarragona que va viure Maria Aurèlia Capmany tenia poca relació amb la ciutat levítica i oficial – que continuava existint, en una altra dimensió – de la postguerra que servia de teló de fons a les vivències i els records de la protagonista de *L'altra ciutat*».

15 Si ricordino le citazioni: «Rosa allargà la mà i va fer una genuflexió. Constatà que la mà [di zia Tecleta] era càlida, carnosa i càlida, i va sentir benestar i repòs» (Capmany 1993, 143). «Es trobà [Rosa] sola i separada. Es descobrí pensant en els anys que havien passat – ja en tenia quatorze! – i els anys passarien – trenta, quaranta –, i es veié vella, com la tia Tecleta – trenta anys, tan vella! – a les portes de la mort, molt sola. I llavors buscà amb els sentits alguna cosa on refugiar-se, per fugir de la por que havia trobat arraulida dintre d'ella mateixa, i sentí clarament gotejar el dring dels rosaris, i el fresseig tènue amb què la tia Tecleta anava mormolant les avemaries» (147). «Perquè ella llavors sentia ja un benestar especial en repenjar-se a la tia Tecleta, que era sempre igual, inútilment severa i agressiva, amb una bondat única que s'esquitllava de les seves mans càlides» (148).

16 Parlando dell'opera, Guillem-Jordi Graells (1993, XX) scrive: «hi apareixen records d'infantesa, universitaris, sentimentals i retrats familiars, accentuant determinats contrastos».

17 Lo zio Anton, aderendo a quella che è la mentalità imperante, riduce la donna alla maternità e al matrimonio. Per questo critica duramente i genitori di Rosa che, invece, avevano deciso di farla studiare ed accedere ad un insieme di valori, di norma, destinati esclusivamente all'universo maschile: intelligenza, saggezza e capacità di decisione (Villafranca Giner 2000, 125).

18 O ancora, rivolgendosi a sua sorella, alla madre di Rosa, le dice: «Catorze anys!... Catorze anys!... I què? – L'oncle brandà la cullera i la fixà amb gest acusador contra la mare –. En aquells temps els nostres pares ja sabien amb qui havien de casar-nos. – Però no ho comentaven davant de la noia – va dir la tia Tecleta, amb la veu dura i agressiva. – Benaventurada la tia Tecleta – cantà Robert –, perquè ella és el seny de la casa» (Capmany 1993, 149).

O ancora rivolgendosi alla madre di Rosa, l'uomo osserva: «- Per què la fas estudiar tant? Casar-la, has de fer!» (148).¹⁹ La zia Tecleta, invece, rappresenta l'altra possibilità, l'alternativa al matrimonio.²⁰ In un passaggio in cui zio Anton, applicando la solita ironia (quella ereditata da un falso senso comune che, il più delle volte, offende invece che divertire), dà istruzioni alla nipote, afferma: «les dones s'han de casar aviat. O si no faràs com aquesta» (Capmany 1993, 158).²¹ La persona che Anton indica, con una certa soddisfazione, è sua sorella, la zia Tecleta che, per scelta, ha deciso di non sposarsi. In più di un'occasione, quando lo zio esorta Rosa a sposarsi, interviene la zia Tecleta a difenderla. «Lasciala in pace!» dice a suo fratello quando inizia con i suoi soliti discorsi. «Cosa vuoi saperne tu, zitellona!» (Capmany 1993, 158) le risponde tronfio Anton.²² È in attimi come questi che Rosa scruta gli occhi impassibili di zia Tecleta («qual era il senso di quell'insulto?») perché ha l'impressione che vi risieda una «conoscenza autentica delle cose» (158).

Quello che unisce Rosa alla zia Tecla è una sorta di *fil rouge*²³ per il quale non arriva mai il momento del disvelamento solenne. Questo, probabilmente, deve essere ricercato tra le parole. A tal propo-

¹⁹ Sempre in relazione alla convinzione che ad una ragazza non serva studiare tanto, lo zio Anton dice a Rosa: «Saps què et dic? Que no cal pas estudiar tant. Sempre llegint coses que no valen la pena! Llegeix el Quijote - i pronunciava la "j" castellana amb curós esforç - i ja n'hi ha ben bé prou. | L'oncle Tonet no havia llegit el Quixot, però l'havia comprat. Sobre una tauleta de roure hi havia una edició molt vella del Quixot amb il·lustracions. Moltes vegades se'l posava sobra els genolls i mullant el dit gros roddó, quasi sense ungla, li mostrava els "sants", que en deia ell. | Rosa se sabia les il·lustracions de memòria, i li plaïa, sobretot, aquella tan trista en què hi havia Sancho - el dibuix recordava l'oncle Tonet - volant, feixuc, inversemblant, per sobre una manta, per sobre uns rostres amples, riallers, repulsius» (Capmany 1993, 158). La versione drasticamente ridotta delle biblioteche di Trimalcione: «Perché, sebbene io non tratti cause, tuttavia ho fatti i miei studii partitamente; e acciò tu non creda che io me ne sia annoiato, ho tre biblioteche, una Greca, e le altre Latine» (Petronius Arbiter 1843, 1576).

²⁰ Molte volte, la Capmany crea i personaggi a partire dall'esperienza diretta, ad esempio, in *Lo color més blau*, Remei, la *tieta soltera*, si ispira alle sue nubi zie materne (Palau 1993, 84).

²¹ Aggiunge la Capmany nella descrizione: «i assenyalà amb visible satisfacció la tia Tecleta, que fingia no sentir-lo» (Capmany 1993, 158).

²² Ricorda Montserrat Palau (1993, 84): «les solteres - solterona esdevé un terme totalment negatiu -, per tant, són aquelles que no han aconseguit casar-se perquè no «les han volgudes» - sense plantejar-se la llibertat d'opció».

²³ Lo stesso che unisce Maria Aurèlia Capmany alla zia materna Mercè Farnés. Scrive Agustí Pons nella biografia dedicata alla scrittrice: «durant molts anys, la tieta Mercè constituirà, per a la Maria Aurèlia, el model familiar a seguir» (Pons 2018, 37). Quella zia nubile, bibliotecaria (arrivò ad essere direttrice della biblioteca della *Escola del Treball de Barcelona*) e che sapeva nuotare: «circumstàncies [...] que en aquells anys - a meitat i finals de la segona dècada del segle XX - indicaven una explícita voluntat d'autonomia intel·lectual i vital no gens freqüent entre les dones de la classe mitjana» (2018, 28). Bollata poi dal regime come «rojo separatista» perché, in una discussione, aveva tenuto testa al nuovo direttore della *Escola del Treball de Barcelona* (2018, 83).

sito sono molto significativi due passaggi che quasi si susseguono nel romanzo della Capmany (la distanza è di una pagina). Entrambi i passaggi vedono coinvolte Rosa e zia Tecleta, immerse nello stesso spazio, l'una di fronte all'altra. Una volta è nel presente, l'altra nel passato. Si svolge nel presente – quando Rosa ormai adulta torna a Tarragona – il passaggio in cui le due donne si parlano sedute attorno al tavolo nell'attuale dimora dell'anziana donna, ovvero nell'ex granaio:

La tia Tecleta s'havia aixecat penosament i s'acostà al bufet. | – Allí hi havia les estibes dels cigrons. | I en tragué un gerro ple d'aigua i una copa de peu llarg com una tulipa; ho posà sobre la taula i a poc a poc s'acostà a l'armari. | Allí hi havia els compartiments del blat. | En tragué una ampolla d'anís, que en tirar-lo a l'aigua dibuixà una rotllana blavosa, en espiral vers el fons, fins que tota la copa posseï una transparència d'agata. (Capmany 1993, 157)

D'un tratto, Rosa vede zia Tecleta come la vera detentrica dei segreti penetrati di quella casa e, forse, non soltanto di quelli: «I, mentre engolia la dolçor diluïda [...], la veié altre cop, com en aquells temps en què tota la vida de la casa fluïa per les seves mans» (Capmany 1993, 157). E questo le appare nel sorvegliare la bevanda che la zia le offre, acqua frammista ad anice.²⁴ Mentre la protagonista assiste alla preparazione di quella bevanda, nota la formazione di una «rotllana blavosa» che, compiendo un tragitto a spirale,²⁵ raggiunge il fondo

24 «La tia Tecleta s'havia aixecat penosament i s'acostà al bufet. | – Allí hi havia les estibes dels cigrons. | I en tragué un gerro ple d'aigua i una copa de peu llarg com una tulipa; ho posà sobre la taula i a poc a poc s'acostà a l'armari. | – Allí hi havia els compartiments de blat. | En 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'agata» (Capmany 1993, 157).

25 Nel prologo che apre l'opera, la Capmany fa riferimento ad un cammino «que es desenrotlla en espiral» (Capmany 1993, 138). In *Tana o la felicitat* (1956) ritroviamo un altro importante riferimento al 'percorso a spirale': «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 eixarxides mòries, tancades en aquells sarcòfags, talment monstrosos "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 inconfusible, s'aclariria un vell gest oblidat, confós en qui sap quin racó de memòria» (Capmany 1993, 271). Ricordiamo, in *L'altra ciutat*, il passaggio in cui Rosa, la

del bicchiere. È a questo punto, scrive la Capmany, che quel calice assume una trasparenza d'agata.

L'altro passaggio, quello che riguarda il passato, vede ancora una volta coinvolte zia Tecleta e Rosa. Zio Anton, come al solito, ha appena schernito Rosa con la storia del matrimonio e zia Tecleta interviene perché Anton la smetta:

Rosa, llavors, intentava descobrir, a través dels ulls inexpressius de la tia Tecleta, què volia dir aquell insult, perquè li semblava que en la rotllana blavosa, indiferent, hi havia un autèntic coneixement de les coses. (Capmany 1993, 158)

In entrambi i passaggi, la Capmany fa riferimento ad una «rotllana blavosa» che in qualche modo conduce alla conoscenza. In quest'ultimo caso citato, relativo all'infanzia di Rosa, la comprensione viene solo intuita («li sembrava»): «perquè li semblava que en la rotllana blavosa, indiferent, hi havia un autèntic coneixement de les coses». Nel primo caso citato, quello che riguarda la Rosa adulta e il presente, probabilmente, la comprensione viene raggiunta: «en tirar-lo [l'anís] a l'aigua dibuixà una rotllana blavosa, en espiral vers el fons, fins que tota la copa posseï una transparència d'agata» (1993, 157). La «rotllana blavosa» che mediante un percorso a spirale conduce alla «transparència d'agata», alla visione chiara, alla comprensione. Che Rosa sia, da questo momento in poi, consapevole camminatrice su di un percorso a spirale che conduce alla comprensione?²⁶ D'altronde, è la stessa Capmany ad affermare nel prologo che accompagna l'opera: «diria que el nostre camí es desenrotlla en espiral» (138).

5.2 Il rituale del bagno

Carola Milà ha quattordici anni non ancora compiuti quando, seduta in un angolo della poltrona, aspetta la nonna paterna nel salone. Nell'attesa, osserva ciò che le è intorno: «les catifes flonges», «entapissats sedosos i les cortines gruixudes que rebotien la calor de l'escalfapanxes i els bracers» (Capmany 2017, 85). È sicura che quell'attesa le avrebbe procurato qualcosa di tutta quella ricchezza (85).

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 espiral vers el fons, fins que tota la copa posseï una transparència d'agata» (Capmany 1993, 157).

26 E che magari conduca anche all'incontro, nel mondo reale, con l'immagine inconsistente della sua anima. Non a caso, il testo si apre con una significativa citazione tratta da *A Portrait of the Artist As a Young Man* (1916) di James Joyce: «He did want to play. He wanted to meet in the real world the unsubstantial image which his soul so constantly beheld. James Joyce, *A portrait of the Artist as a young man*».

Eredita il cognome Milà dal nonno materno poiché suo padre e i suoi nonni paterni non hanno mai voluto riconoscerla.²⁷ Come in tante storie già note, Carola è il frutto indesiderato di un amore osteggiato. Il padre è il giovane della facoltosa famiglia Pujades, la madre è la figlia di Salvador Milà, il custode della loro fabbrica. Oltre all'amore paterno, le viene sottratto anche quello materno. Di fatto, la madre di Carola presto fugge relegandola alle cure poco premurose del nonno.²⁸ Sebbene la famiglia del padre non abbia mai voluto concederle il prezioso nome dei Pujades, la nonna paterna prova a confezionare per lei un 'rispettabile' futuro. Viene mandata al collegio del Bon Consell, dove apprende la lettura, la scrittura e «el ritme sabut de la mà closa sobre la fina agulla» (Capmany 2017, 64).²⁹ Successivamente, viene fatta assumere come commessa in un negozio di guanti della fabbrica Campins in via Fernando.

L'attesa di Carola nel salone di sua nonna ha a che fare proprio con il 'rispettabile' impiego. È perciò che la nonna l'ha mandata a chiamare, per spiegarle che i Campins aprono un negozio in città e all'interno, come a Parigi o Londra, vogliono una commessa (Capmany 2017, 86). Lì, la ragazza avrebbe dovuto servire le signore ma, con molta probabilità, anche i signori, cosa per cui il suo aspetto e la sua presenza sarebbero stati fondamentali. Questo è quanto sua nonna le spiega. Le dice inoltre che, in occasione di questo suo impiego, le avrebbe fatto fare anche un vestito nuovo, completo di gonna e camicetta: «un vestit sencer, d'una faldilla i una brusa» (Capmany 2017, 86). La notizia rende felicissima Carola che, però, quando esce da quella casa, è decisa a non far trapelare assolutamente nulla della sua contentezza dinanzi al nonno Salvador che, intanto, è rimasto fuori ad aspettarla. «No volia confiar-li la meva alegria, ni a ell ni a ningú. [...] Ho podien fer malbé tot, si en parlava» confida nelle sue memorie (Pons 2018, 232). L'azione, ripetuta più volte nel corso della narrazione, assume un valore apotropaico.³⁰

27 L'intenzione della Capmany è di rendere chiaramente omaggio alla grande scrittrice catalana che l'aveva preceduta, Caterina Albert nota come Víctor Català (1869-1966). La protagonista di *Solitud* (1905), infatti, si chiama Mila.

28 «Sense dir-me adeu» (Capmany 2017, 43).

29 Ricorda Montserrat Palau (1993, 76): «José Antonio [Primo de Rivera] ja havia declarat explícitament el 1935 que "la falta de facultades creativas de la mujer es lo que me induce a no ser feminista". Davant d'aquesta "incapacitat", el fundador de la Falange propugna una ocupació manual perfecta i trascendental per a les dones, brodar: "La Patria es quien borda con mano de mujer - de madre, de novia - sobre el pecho, exactamente encima de la diana alborotada del corazón, ansioso de lucha y de sacrificio, el yugo y el haz, las flechas de nuestro emblema". Submissas, abnegadas i admirades, les dones sargien i brodaven per al "destino universal" de l'"España, una, grande y libre"».

30 Si ricordi che, sempre per scaramanzia, non vuole mai che Feliu otrepassi la *reixa* di casa, poiché il contatto col nonno - «amb la seva cara de tortuga malevola» - avrebbe avvelenato tutto: «Carola s'explicava com podia, però no el deixava passar mai de la

La prova del vestito nuovo è un momento molto importante per Carola giacché, per la prima volta, scopre il «ritual meravellós de l'autocontemplació» (Capmany 2017, 87).³¹ Fino a quel momento aveva conosciuto soltanto la reazione che il suo aspetto produceva negli altri, da quel momento in poi, invece, raggiungerà piena consapevolezza del proprio corpo.³² E questo avverrà in uno spazio ben preciso: il bagno della servitù di casa Pujades:

Era el bany de les cambres, a l'últim pis de la casa. Una habitació quadrada de sostre inclinat, pintada de blanc amb cortines de flors blaves, i un mirall quadrat just davant els teus propis ulls. (Capmany 2017, 88)

Sua nonna, tra le varie disposizioni, ha previsto anche un bagno per quella sua nipote illegittima che presto sarebbe diventata la commessa del negozio dei Campins in via Fernando. Quel bagno diviene quasi un'abluzione rituale, una sorta di purificazione prima d'indossare la divisa con la quale si sarebbe mossa tra i ceti più in vista della città:

Aquella tarda, quan la senyora va decidir que em prengué un bany per posar-me la cotilla nova, i els enagos nous i el vestit gris tórtora, em vaig descobrir per primer cop nua, dins la banyera de ferro i porcellana, una banyera blanca, rodona, enorme, amb un viu blau fosc. | La banyera era plena d'aigua tèbia, hi havia una gerra plena també, i una tovallola fina amb un serrell llarg. El sabó era rodó i blanc i feia una olor dolça. | Per primer cop vaig fer relliscar l'aigua per damunt les espatlles i vaig sentir com lliscava pels flancs i pel ventre, i per les cuixes. Em semblava veure'm des de dins com una perfecta petxina tancada. Un fred suau dibuixava una línia segura a l'entorn del meu cos. Amb recança em vaig posar la camisa i vaig estrènyer la cotilla aferrant els cordons a un pom que hi havia a la paret, i la cotilla es va cloure, com una altra pell, sobre el meu cos dret com un fus damunt les anques rodones. (Capmany 2017, 88)

Prima della vestizione - «la cotilla nova, i els enagos nous i el vestit gris tórtora» (88) -, Carola ha il tempo di scoprire il suo corpo al quale prima non aveva avuto tempo e occasione di badare. Quello che

cantonada. Estava segura que mentre l'avi no el conegués, mentre ingnorés que existia encara podien ser feliços» (Capmany 2017, 121 e 114).

31 «Jo em sabia bonica. La meva mirada retrobava sempre una certa complaença i si comentaven les meves qualitats amb crits de carrer, o, amb més mesura, els visitants amables, no me'n sorprenia» (Capmany 2017, 87).

32 «Coneixia la mirada de la gent entenedrida i meravellada, però no coneixia l'existència del meu propi cos» (Capmany 2017, 87).

scopre nella vasca di porcellana è ormai un corpo di donna, dai tratti ben marcati – «un fred suau dibuixava una línia segura a l'entorn del meu cos» – che copre con dispiacere, «amb recança» (88) una volta fuori dall'acqua. Il rituale del bagno, in questo caso, assume una funzione duplice: è atto di purificazione che precede la vestizione ed è al contempo presa di coscienza di sé; elemento da non sottovalutare visto che, da questo momento in poi, tale consapevolezza si rivelerà fondamentale per il conseguimento dei propri obiettivi, moralmente approvabili o meno.

La scena descritta dalla Capmany ricorda per certi aspetti quella descritta dalla Rodoreda quando, ne *El carrer de les Camèlies*, alla giovane protagonista viene fatto fare un bagno.³³ Anche Cecília Ce. – questo il nome della protagonista – si trova in una fase di transizione tra l'età giovanile e l'età adulta e come Carola viene condotta in un bagno non di sua proprietà perché si lavi. Cecília è a casa di sua cugina,³⁴ una donna elegante³⁵ che vive sul Passeig de Gràcia «i des de la seva terrassa es veia el jardí d'un palau amb palmeres de fulla de ventall i bótes de rajola blanca i blava», in lontananza «unes quantes palmeres escanyolides de la Diagonal» (Rodoreda 2008a, 356). Nella scena presentata dalla Rodoreda, a differenza di quella descritta dalla Capmany, manca l'elemento dell'autocontemplazione ed è impossibile ritrovarvi elementi di erotismo. La Rodoreda si ferma giusto un attimo prima che la protagonista arrivi a questo tipo di conoscenza. La funzione della scena è per lo più contrastiva, dal momento in cui Cecília ha la possibilità di comparare il bagno preparato dalla cugina Maria-Cinta a quello che è abituata a fare a casa sua con i genitori adottivi:

La cambrera m'anava fregant l'esquena amb una esponja plena de forats, més fina que el fregall vell amb què la senyora Magdalena em fregava quan em rentava a l'aiguera. Si ella estava massa enfeinada, em rentava ell. Es posava un davantal blau marí amb tres ratlles blanques a l'acabament, per no esquitxar-se els pantalons, i jo em despullava de pressa perquè la senyora Magdalena

33 Pilar Godayol (2002, 196) ricorda: «Capmany celebra la diferència i la intertextualitat. Considera que el sentit d'un text és sempre obert i que els significats estan contaminats i alhora contaminen. No hi ha text amb valor intrínsec ni funció única. Un mateix text es llegeix sempre de manera diferent, amb noves "olors" i unes "plecs" inimitables". És el resultat d'una contingència i, al seu torn, d'un intercanvi únic i irripetible entre el subjecte lector i l'objecte de coneixement».

34 Ci viene presentata con una vestaglia di seta: «la Maria-Cinta duia una bata de seda, japonesa, amb tota l'esquena brodada de branques d'ametller florit» (Rodoreda 2008a, 356).

35 «Maria-Cinta, l'entretinguda» que viu, com la Coral d'Aloma, en un pis del passeig de Gràcia parat per un amic que la porta al Liceu «com una reina» (Casacuberta 2005, 44). Che, per Cecília, si convertirà in modello da seguire.

ja m'havia descordat tots els botons de l'esquena. M'agafava d'un braçat i deia: de cap a l'aiguera! Ensabonava bé el fregall i em fregava l'esquena amb fúria i a mi em feia fregar-me el pit perquè deia que tenia por d'encetar-me. I m'esbandia a cops de cassó. (Rodoreda 2008a, 357)

Cecília è ancora lontana dal «ritual meravellós de l'autocontemplació» (Capmany 2017, 87) di cui parla Carola ma inizia ad intuire che le cose possono assumere una direzione diversa rispetto a quella abituale:

Tot el bany era de rajola blanca amb una sanefa groga. La pastilla de sabó era tan grossa que no cabia a la mà i l'ampolla de l'aigua de colònia era d'un litre o més. La Maria-Cinta va fer venir la cambrera perquè em fregués l'esquena i li va explicar que m'havia escapat de casa per anar a sentir cantar. (Rodoreda 2008a, 357)

Come ubriacata da quegli odori, Cecília inizia ad intravedere la strada che la condurrà verso una vita contraddistinta dal luccichio,³⁶ dal profumo e dall'Opera;³⁷ a qualunque costo. Difatti, tanto Cecília quanto Carola dovranno passare, da adulte, per la via della prostituzione. Nella scena del bagno descritta dalla Rodoreda siamo ancora lontani dalla scoperta del corpo e delle sue potenzialità; è soltanto una specie di preludio dal quale la scrittrice, volutamente, elimina ogni traccia di sensualità, di carnalità. La differenza tra la scena descritta dalla Capmany e quella riportata ne *El carrer de les Camèlies* sta in questo. Basti pensare a come le due scene si chiudono. Carola, finito il bagno, si veste a malincuore, vorrebbe continuare a guardare quel corpo che conosce ancora così poco. La scena si chiude con una stretta di corsetto.³⁸

Amb recança em vaig posar la camisa i vaig estrènyer la cotilla aferrant els cordons a un pom que hi havia a la paret, i la cotilla es va cloure, com una altra pell, sobre el meu cos dret com un fus damunt les anques rodones. (Capmany 2017, 88)

36 «I la Maria-Cinta va treure aquella creu de brillants d'una capsula vermella i me la va posar. Però la cadena em venia massa llarga i m'hi va fer uns quants nusos i va encendre tots els llums. Em va fer mirar al mirall: anava de terra al sostre i m'hi vaig veure dalt baix; però els ulls de seguida se me'n van anar cap a aquella creu de brillants que esquitxava el mirall de verd i de rosa com si fos la creu de l'alegria» (Rodoreda 2008a, 358).

37 Infatti, Cecília scappa di casa per andare al Liceu (Rodoreda 2008a, 346).

38 La valenza in questo caso è duplice, come ci ricorda Montserrat Palau (1993, 83): «la feminització dels anys del franquisme consistia en les obligacions» come ad esempio quella de «les “cotilles” opressores».

Il bagno di Cecília, invece, la Rodoreda lo fa terminare così:

La Maria-Cinta em va fer posar dreta al seu davant i mentre m'ei-xugava amb una tovallola grossa em va fer ensenyar les mans de totes dues bandes. Netes i boniques. Després em va empolvar i em va fer córrer amunt i avall perquè caiguessin els pólvors que sobraven. La cambrera reia i jo també, plena de pessigolles del vent del córrer. (2008a, 357)

Fugando ogni dubbio, il talco, il controllo delle mani per vedere se sono pulite, ci restituiscono dopo il bagno nient'altro che una bambina. Perché quella stanza, il bagno, anche per Cecília si trasformi nel luogo della presa di coscienza del corpo e del proprio essere donna dovremo aspettare ancora qualche pagina. Cecília come Carola (per l'esattezza dovremmo dire Carola come Cecília, poiché è la Capmany che mutua dalla Rodoreda)³⁹ scopre il suo corpo e s'innamora di sé:⁴⁰

vaig entrar corrent i vaig anar al bany. Em vaig encendre el els llums. I aleshores, per primera vegada em vaig adonar que era tota diferent. Les cames se m'havien fet amb forma, e abans eren rectes; sota del vestit, els pits, encara de noia, empenyen una mica, però, perquè fessin canaleta, havia d'ajuntar els braços endavant ben ajuntats. Em vaig mirar els ulls i em va semblar que no estava sola. Gairebé sense adonar-me'n em vaig anar acostant a la meva cara i el mirall es va entelar i l'entelament me la va esborrar de mig en avall. Vaig tancar els ulls a poc a poc i els vaig deixar oberts només una escletxa per veure'm com si estigués morta. I aleshores no sé ben bé què em va passar. M' enamorava de mi. (Rodoreda 2008a, 364)⁴¹

39 «Si agafem la seva narrativa, el gènere de més constant dedicació i on els canvis són més perceptibles i extraordinaris, ens adonem d'unes constants extrapolables a tota la seva creació: l'adequació a les necessitats de la tria temàtica, la sàvia incorporació de models i influències, l'autonomia del producte en relació amb l'obra anterior, la curiositat insaciabile de les noves formes, sempre en els paràmetres d'una tradició narrativa molt concreta, integrada per capes successives de sedimentació, força difícils d'establir per la diversitat i el nombre» (Graells 2016, 47).

40 La presa di coscienza della propria femminilità, da parte della protagonista de *El carrer de les Camèlies*, è forse ancora più profonda, dal momento in cui è relazionata alla comparsa del ciclo mestruale: «tenia la sang, i vaig escoltar la vida de la sang, de vegades adormida vermella avall per la seda de la cuixa» (Rodoreda 2008a, 364).

41 Ricorda Montserrat Palau: «de fet, però, l'edat adulta com a dona venia marcada per la menstruació, quan la noia "s'havia de guardar", havia de tenir cura amb els nois, per tal de no perdre la seva virginitat, de no ser una noia "trencada" o de "segonna mà", i també per "no fer Pasqua abans de Rams", de quedar embarassada sent soltera» (Palau 1993, 84).

Tanto Cecília quanto Carola fanno pensare⁴² ad un'altra grande protagonista della letteratura catalana, la Mila di *Solitud*. Si ricordi a tal proposito la scena in cui Víctor Català, ovvero Caterina Albert, descrive la protagonista del suo romanzo in preda alla contemplazione di sé. Mentre Mila è intenta a pulire un'acquasantiera – «una bacina vella, de llautó, que tenia a l'entorn una llegenda llatina feta amb lletres llargues i enganxades que la dona no havia sabut confegir» –, scopre la sua immagine riflessa nell'acqua – «emmirallant-s'hi, hi veié a dins sa cara, menuda menuda, però clara i detallada com una fotografia colorida» – e guardandosi fissamente pensa: «– Que bonica sóc, així!» (Català 1979, 59). D'un tratto, «acostant la bacina als llavis, es besà a si mateixa dins del clotet» (60). L'immagine è chiaramente un'evocazione classica, quella di Narciso rapito dalla sua immagine riflessa nell'acqua: *Inrita fallaci quotiens dedit oscula fonti!* (Ovidio, *met.* 3.427). A questa stessa immagine sembra tornare la Rodoreda nel terminare la scena in cui Cecília, chiusa in bagno, si percepisce come una donna a tutti gli effetti e si compiace di ciò che è:

Em vaig posar les mans al clatell i vaig tirar tot el pes dels cabells enlaire. La meva pell era tendra i els colzes eren tendres i el que vaig sentir no es pot explicar amb paraules: que jo no era com els altres, que era diferent, perquè sola, voltada de tovalloles i d'olor de sabons, a fora del mirall era el que enamora i a dintre del mirall era l'enamorat. (Rodoreda 2008a, 364)

In realtà i tre protagonisti – Cecília, Carola e Narciso –, al momento dell'autocontemplazione, hanno in comune una virtù fondamentale: la castità. Carola e Cecília sono ancora caste quando vengono descritte durante la cruciale scoperta del corpo. Proprio come Narciso che, addirittura, per non essersi mai concesso a nessuno, ha suscitato l'ira di molti: «Molti giovani, molte fanciulle lo desiderarono; ma quella tenera bellezza era di una superbia così ostinata, che nessun giovane, nessuna fanciulla mai lo toccò» (Ovidio 1994, 115). Nel testo ovidiano si fa esplicito riferimento alla caccia dei cervi,⁴³ elemento che dovrebbe indurci a pensare che la dedizione alla caccia precluda la dedizione all'amore. È su tale indizio che insiste Corella quando rielabora il mito nelle sue *Lamentacions* (Martos 1999, 135

⁴² «Il testo, salvo casi eccezionali, non vive isolato nella letteratura, ma proprio per la sua funzione segnica appartiene con altri segni a un insieme, cioè a un genere letterario, il quale perciò si configura come il luogo dove un'opera entra in una complessa rete di relazioni con altre opere» (Corti 1976, 151).

⁴³ Quando Eco scorge Narciso è intento a cacciare cervi: «Un giorno, mentre spaventava i cervi per spingerli nelle reti, lo vide una ninfa dotata di una voce sonora, che non sapeva tacere quando uno parlava, ma neppure sapeva parlare prima: Eco che rimanda i suoni» (Ovidio 1994, 111).

e 185-6): «Quant sovint les nimfes per contemplar a mi deixaven les clares fonts e, menyspreant lo servir de Diana, malahien la mia be- llea, que de tanta supèrbia era acompanyada!». La presenza di Diana nel testo corelliano testimonia esplicitamente l'esercizio della caccia come alternativa all'amore: «Axí passava ma vida casta, descuyda- da de aquells treballs que al servir de Venus s'esguarden. E, sovint, per fallits de seny jutjava aquells qui en les flames de amor cremar veyan» (Martos 1999, 136 e 187). Per Corella è l'avversità della 'fortuna' che ha condotto il protagonista all'errore.⁴⁴ Narciso non è un peccatore consapevole, soccombe alla tentazione. A differenza di quello latino, il suo Narciso non si innamora della sua immagine ma di una ninfa, rifacendosi così alla *Genealogia deorum gentium* (1360) di Boccaccio in cui Narciso, invece di vedere riflessa la propria immagine nell'acqua, vede riflessa quella di una ninfa (Martos 1999, 148). Con la concrezione dell'immagine acquatica – quella dell'essere che Narciso vede – Corella adopera un *topos* ricorrente nella sua opera: la vendetta dell'eroina (Martos 1999, 148). Il filogino Corella attribuisce ad Eco il ruolo dell'eroina nonostante non sia lei la protagonista del mito che – come Medea, Filomena e Procne – finisce col vendicarsi (Martos 1999, 148). A differenza della ninfa ovidiana,⁴⁵ quella presentata da Corella è una ninfa che non prova pietà dinanzi alla sofferenza di Narciso;⁴⁶ e in nome di tutte le ninfe offese, si vendica della sua superbia.⁴⁷

⁴⁴ Per Corella il valore del termine trova corrispondenza con quello vigente in epoca medievale ed è dunque legato al volere divino. Lo stesso che, ad esempio, troviamo nel settimo canto dell'*Inferno* dantesco. Per Boccaccio, invece, il termine 'fortuna' assume una connotazione diametralmente opposta, dal momento in cui trova coincidenza col caso.

⁴⁵ «Ed Eco tuttavia, quando lo vede così [senza vigore e macerato dalla sofferenza], sebbene ancora adirata al ricordo, prova un grande dolore, e ogni volta che il misero fanciullo dice "Ohi, ohi", lei rimandando il suono ripete "Ohi, ohi", e quando lui con le mani si percuote le braccia, rifà lo stesso suono, il suono della percossa» (Ovidio 1994, 117).

⁴⁶ Ci sembra addirittura di ricordare la 'fiera donna' del sonetto *Tu m'hai sì piena di dolor la mente* di Guido Cavalcanti, quando nella seconda quartina dice: «E' mi duol che ti convien morire | per questa fiera donna, che niente | par che piatate di te voglia udire». E in Corella: «O, cruel dona aquella que us promet lo que jamés no us dóna, fent-vos esperar del que vol que us desespereu!» (Martos 1999, 190). Ricorda Montserrat Palau (1993, 74-5): «la ideologia del règim polític, ben escudada pel nacionalcatolicismo misògin i carpetovetònic, oficialitzava la tradicional dicotomia entre la dona àngel i la dona harpia, l'Eva maligna i la Verge maternal i abnegada. El model de discurs era el mateix que havia fornint material a la *querelle des femmes* de l'Edat Mitjana: Eva és la que in-dueix l'home al pecat original, la qual cosa demostra – segons aquest discurs – la seva perversitat i incapacitat moral i, també, constitueix la base de la pretesa incapacitat intel-lectual femenina. Un discurs que, en el segle XIX, van vestir de raonaments científics tot declarant els cossos de les dones com a no-apropiats per al treball intel-lectual racional. Els exemples sobre aquest tema són abundants en la narrativa de Capmany».

⁴⁷ «O, envejosa e cruel aygua, més fort que los murs de la primera Troya, que bas- tàs lunyar-me de tanta glòria! Ara serà Equo venge e totes les nimfes de la mia mort se alegraran, puix ab gran supèrbia he menyspreat la humilitat de ses pregàries. Tu, més

Narciso muore portando con sé quella virtù che tanto aveva custodito. Carola e Cecília, invece, la useranno come moneta di scambio. Entrambe saranno dedite alla prostituzione nel corso della loro esistenza. Secondo Anne Charlon, alla base della scelta di queste due donne c'è una differenza sostanziale: Cecília vi arriva passivamente e la subisce, Carola è pienamente cosciente di quello che fa (Charlon 1990, 176-7). Solo così, infatti, la donna potrà raggiungere l'indipendenza economica e la tanto desiderata libertà (Łuczak 2002, 76).⁴⁸ Carola è dunque al contempo Narciso che contempla se stesso e l'eroina di Corella che si vendica di chi la fa soffrire.⁴⁹ Da una parte, la contemplazione di sé le fa capire come ottenere quello che vuole, dall'altra, non esita a far intervenire il desiderio di vendetta nel momento in cui vede compromessa la propria libertà.

5.3 La casa del padre

Maria, con fare deciso, richiude la porta dietro di sé: «era un so tan definitiu el soroll vibrant d'una porta!» (Capmany 1993, 271). Ogni porta incarna un piccolo dio della soglia (Bachelard 2015, 258), «una soglia è sacra» dice Porfirio (2006, 27). Le porte tentano l'essere, a volte invano, altre con ragione:

Come tutto diventa concreto nel mondo di un'anima quando un oggetto, quando una semplice porta giunge a dare le immagini dell'esitazione, della tentazione, del desiderio, della sicurezza, della libera accoglienza, del rispetto! Si racconterebbe tutta la propria vita, se si dovesse dire di tutte le porte che si sono chiuse, aperte, di tutte le porte che si vorrebbero aprire. (Bachelard 2015, 259)

Dall'altra parte della porta che Maria ha appena richiuso c'è sua sorella Tana, una donna di ventisette anni che,⁵⁰ contro il volere di tutti i suoi familiari, è decisa: sposerà il ragazzo dai capelli biondi e ondulati (Capmany 1993, 245) e lo farà quella stessa mattina. Mentre è intenta in camera da letto a prepararsi per il suo matrimonio, Tana riceve a turno alcuni dei suoi familiari che tentano, invano, di dissua-

bella que totes, te penediràs que, en tan gentil edat, per causa tua, me deixa de viure. E lo món ja s'entrenyora que de la bellea de Narciso sia orfe» (Martos 1999, 190).

⁴⁸ Leggiamo nel prologo: «Els dos amors de Carola Milà eren el diner i la llibertat» (Capmany 2017, 32).

⁴⁹ Come Carola che, rubate «dues mil pessetes» dalla giacca bianca di Esteve Plans, fugge ed inizia una nuova vita a Parigi (Capmany 2017, 323-4).

⁵⁰ Tana a Marc, il padre: «– Sé el que faig, penso – havia dit –. Tinc 27 anys» (Capmany 1993, 245).

derla a sposarsi.⁵¹ Il padre, Marc, più di tutti è contrariato, non vuole che lasci quella casa. Di fatto, si rifiuta di accompagnarla all'altare:

[Tana] havia decidit casar-se i el pare no trobava la boda del seu gust. Els altres havien decidit organitzar un drama a l'entorn de tot això, o començar a córrer d'una habitació a l'altra, creant nous, petits, intricats conflictes. (Capmany 1993, 257)

Questa è la situazione, il contesto familiare che Maria Aurèlia Capmany ci invita ad analizzare in *Tana o la felicitat*. A differenza del *Lessico familiare* della Ginzburg, in cui tanto i dialoghi quanto lo spazio abitato sono finalizzati a ricalcare la complicità e l'unione familiare, la casa e la famiglia di Tana sono rappresentative d'un nucleo familiare non coeso e per molti aspetti ipocrita. L'idea della scrittrice è quella di concentrare tutto il romanzo sul momento che precede le nozze: rallentare volontariamente il tempo della narrazione e fare in modo che l'attesa in quella casa, generata dal conflitto Tana-Marc (il padre che non vuole accompagnare la figlia all'altare), si trasformi in tempo di riflessione. Tale riflessione porterà i vari personaggi coinvolti nella storia ad esprimere il proprio punto di vista sulla questione ma, al contempo, ad inevitabili bilanci individuali sulle proprie esistenze:

Hi ha [...] un'evocació individual i familiar, ara a través de diverses veus, amb la constant de les esperances i les frustracions, la presència subtil dels mecanismes de destrucció provocats pel pas del temps, i [...] entre aparences i realitats. (Graells 1993, XXII)

Cosa scopre infatti Maria, durante l'attesa tra le mura della casa paterna, se non la sua fragilità nascosta dietro un muro di decisione e sicurezza? Era stato così semplice, per lei che «havia après d'avançar confiada en la seva presència, en la seva veu, en la seva voluntat d'ordre» (Capmany 1993, 259), organizzare quella «mena de vida ordenada en aquell compàs d'espera que era la guerra» (260) con suo marito Cebrià. Lei che adora tanto trasformare ogni cosa e «l'esperit vacil·lant de Cebrià era una de tantes coses que havien d'esdevenir perfectes» (261). Quel suo mondo perfetto però si sgretola dinanzi all'insicurezza – «Què seria sense allò que creia ser ella mateixa? Sense bellesa, sense diner,⁵² sense domini. Què quedaria d'ella sense això?» (262) – e alla debolezza di scoprirsi gelosa di sua sorella:

51 «Perquè ara havien vingut tots, a oscil·lar al seu voltant d'una manera inesperada i ella havia buscat en va aquelles mirades que coneixia, i una veu coneguda dins d'aquelles veus que se li adreçaven, i una ceta entonació del seu nom que s'havia perdut» (Capmany 1993, 239).

52 «Estimes massa el diner, Maria», le dice suo marito (Capmany 1993, 261).

Ell [il padre] repetia obstinadament el nom de Tana. Tot el que ell havia donat, o renunciat o sacrificat per Tana. I Maria sentí una estranya tristesa i un rancor tot nou que no esperava. La petita, insignificant noia que era Tana, havia tingut el poder de fer això, de reduir aquell home poderós que era el pare a aquest vell vençut, aclofat, que demanava auxili (Capmany 1993, 260).

È in quella circostanza che Marc, padre contrariato della sposa, si rivede d'un tratto «vell vençut» (Capmany 1993, 260); la scena è accompagnata dall'azione simbolica dell'inforcare gli occhiali e dunque del voler 'vedere chiaro'. Mentre riflette in solitudine sulle ragioni del suo diniego, si guarda allo specchio. Dapprima quello che vede è «una imatge borrosa de blancor, gairebé semblant a un rostre dolorós, còmic. Rostre enfarinat de pallaso» (1993, 243). Appena messi gli occhiali, lo sorprende una somiglianza inaspettata: «només li hauria calgut nuar-se l'absurd mocador al cap i allí hauria estat Don Cayetano [suo padre] mirant-se'l» (243). Ecco da dove viene quella sensazione opprimente, d'un tratto si scopre preda di quella «indifferent, sense gust, sense tacte, buida i anquilosada» (244) vecchietta. È anche per questo che Tana non può lasciare quella casa, deve continuare ad avere sempre la stessa età⁵³ e ad essere «el centre de la petita i tronada casa», per una questione di comodità, s'intende: è a lei che i fratelli, partendo per il fronte, hanno affidato le cure della casa (Capmany 1993, 245), «qui hauria anat a buscar l'oli, i a fer cua? Qui hauria endreçat la nova casa petita i lletja?». E ancora, «a qui confiarien la roba bruta i el seu cansament?» (241) quando, a turno, sarebbero tornati dal fronte? Perché Tana non deve pensare, non è necessario, l'avrebbe fatto lui per lei.⁵⁴ Come è possibile che quella ragazzina, «que només creixia, com qualsevol cosa viva sense història, obsessionada en la seva pròpia vida lenta, indiferent», ora decida di indossare il velo da sposa e di andare via di casa? (241).

Per Júlia,⁵⁵ la madre, le cose non vanno meglio. Anche lei sperimenta un gran senso di tristezza per questa decisione della figlia. Quella bambina che aveva cresciuto era così diversa da tutti gli altri suoi figli, sempre «seguia al seu costat, submissa» (Capmany 1993, 249).

53 «Tu has de tenir sempre la mateixa edat» pensa il padre (Capmany 1993, 245).

54 «“Tana no pensa”. Li plaia dir-se això. Tana, la dona, l'aigua indiferent, el canvi. Tana no ha de pensar. I ell pensava per ella. I Tana pensava a través dels seus pensaments» (Capmany 1993, 245). Evidenzia Anne Charlon (1993, 48): «el procediment mental que M.A. Capmany censura amb més força i continuïtat és el que consisteix a devaluar la dona per afirmar la superioritat (i, doncs, la tranquil·litat) masculina».

55 La figura materna viene presentata come negativa e rappresenta una sorta di monito per la figlia (Charlon 2008, 68). «La figura materna que construeix el relat és devaluada, negativa, és un antímodel absolut per a la protagonista. Les mares de Maria [El cel no és transparent | La pluja als vidres] i Tana viuen en un món mesquí, limitat, no tenen cap interès o aspiració intel·lectual, cap poder de decisió» (70).

Le era sempre stata dietro in quel suo «petit món casolà, de llibre-ta de comptes, armaris de roba, provisions de carbó» (249). Perché adesso la voleva abbandonare? In vita sua, Júlia «no havia conegut la tendresa ni la devoció, ni cap altra forma d'amor», né si era fatta mai domande per capire realmente le persone e le cose, pensava che fosse meglio non saperlo: «havia après a acceptar les paraules i les actituds com apareixen, i a no dubtar ni voler saber més enllà. En el fons de tot imaginava un llac negre, profund, sense límit» (1993, 247). Una cosa però pare esserle chiara: il più piccolo e debole deve sottostare a chi è più grande e forte. Lei lo fa, non si ribella. Perché Tana, all'improvviso, sembra non capire? Così «prima i fosca, dèbil i submisa» (248), Tana è sua.

Tana risulta essere 'l'oggetto' conteso in un contesto patriarcale in cui anche le donne (alcune, molte) – per comodità o per convinzione – finiscono con l'essere complici di quell'universo maschile che continua ad arrogarsi privilegi. «La sola missione che la Patria ha affidato alle donne è la casa» (Gallego Méndez 1983, 89), ricorda Pilar Primo de Rivera nel discorso tenuto a Medina del Campo nel 1939. Sono questi tempi durissimi per la Spagna e in particolare per la Catalogna.⁵⁶ Il governo repubblicano cede il passo alla mistica della femminilità della «España grande y libre» che riconosce alle donne due sole cose: sottomissione e famiglia (Palau 1993, 73). Tutte le conquiste del breve governo repubblicano⁵⁷ (1931) – si ricordi che, il primo ottobre del 1931, la votazione dell'articolo 34 della Costituzione, riconosce alle donne diritto di voto, prima ancora che in Francia – vengono polverizzate con il colpo di stato dei generali contro la Repubblica e la successiva instaurazione del franchismo.⁵⁸ Per le donne questo vuol dire essere confinate «alla stanza dei figli». ⁵⁹ Distruggere 'la casa cristiana' e rinnegare il pudore significa contribuire alla catastrofe, come avevano fatto fino ad allora le donne repubblicane, o 'virago', 'sguat-

⁵⁶ La vita di Tana, al momento del matrimonio, doveva svolgersi nel 1946. Tenendo conto che: «tenia ja divuit anys. Això era l'any 37» e «– Sé el que faig, penso – havia dit –. Tinc 27 anys» (Capmany 1993, 245).

⁵⁷ Nel 1931, la coalizione repubblicano-socialista riusciva ad ottenere la maggioranza e Alfonso XIII veniva costretto a lasciare la Spagna. Con l'avvento della Repubblica, il 14 aprile del 1931, si poneva fine a quell'intesa tra la Chiesa e i Borboni che aveva assoggettato il paese, in particolare le donne, a forme repressive di governo, acuendosi poi durante la dittatura di Primo de Rivera (1924) (Bussy Genevois 2007, 213).

⁵⁸ In virtù di questa tragica evoluzione storica, la Capmany esprimerà in più occasioni concetti di questo tipo: «ens van preparar per a un món civilitzat, ple de matissos, apte per assumir totes les possibilitats de l'ésser humà i de sobte vam ingressar a un gran camp de concentració ple de prohibicions i de tabús i de paraules màgiques» (Capmany 1993, 394). Scrive in *Això era i no era*: «M'havíeu preparat per viure en un món que no existeix» (Capmany 1989, 121).

⁵⁹ «La stanza dei figli, solo posto per una donna» (*Carta del lavoro*, 1938, cit. in Bussy Genevois 2007, 214).

tere' e 'mostri affamati di sangue'. Almeno è quanto la propaganda franchista diffonde nel 1938.⁶⁰ E la Capmany, «dona de pensament i acció» (Renau 2011, 31), successivamente, si rivela proprio uno di quei mostri affamati di sangue⁶¹ che si oppongono all'oscurantismo delle destre e rivendica la parità dei sessi.⁶² Ad un certo punto, dice Llompart, «s'havia transformat en la dona ferrenya, d'esguard poderós, quasi ferotge, i d'actitud seguríssima que tots sabem» (Llompart cit. in Palau 1993, 65). E acquisita una profonda coscienza di genere,⁶³ l'intellettuale e scrittrice inizia una battaglia inarrestabile per i diritti delle donne usando l'arma che meglio sa maneggiare:⁶⁴ quella *ploma*

60 Quando, a partire dal gennaio del 1938, la vittoria di Franco diviene probabile (Bussy Genevois 2007, 228).

61 Come ci ricorda Montserrat Palau riguardo la militanza femminista della Capmany: «tanmateix, la resposta no va ser immediata. L'afirmació de gènere no fou contemporània als fets polítics i socials, sinó que es va anar covant lentament, a base d'experiències personals – moltes traslladades a la literatura –, fins a ser formulada racionalment els anys 60. És en aquesta dècada, coincidint amb canvis d'orientació professional i a partir del treball d'elaboració, el 1966, del llibre d'encàrrec *La dona a Catalunya* en què formula les bases del seu feminisme i, aleshores, fa ús d'una frase de les *Mémoires* (1860) de la Rigolboche, ballarina de can-can, reina dels boulevards parisiens a la meitat del XIX – i relacionada, en la magnífica novel·la de Llorenç Villalonga, Bearn (1961), amb dona Xima: «feliçment, jo sóc una dona»» (Palau 1993, 72).

62 Fino a quel momento, dice la Capmany: «havia cregut, com la majoria de les dones de la meua generació, amb tot el convenciment que el plet de les dones de final de segle havien portat als tribunals ja s'havia resolt i que, mestresses dels propis destins, havíem de decidir què fariem de les nostres vides» (Capmany 1987, 186).

63 Verso la fine degli anni Cinquanta, principio degli anni Sessanta. Ad incidere fortemente sulla sua opera e a spingerla verso la militanza è soprattutto il lavoro di ricerca condotto per allestire il saggio *La dona a Catalunya: consciència i situació* (1966). Ricordiamo che l'anno prima, la Capmany aveva tradotto l'importante opera di Betty Friedan: *The Feminine Mystique* (1963) pubblicata in Catalogna da Josep Maria Castellet (*La mística de la feminitat*, 1965). Da qui, l'esigenza di analizzare la questione della donna in Catalogna. Nel condurre le sue ricerche, la Capmany si rende conto che «il problema della donna» persiste ed è visibile nel quotidiano, non soltanto a livello ideologico. Era più che mai necessario denunciare la condizione della donna, alla quale la società non riconosce quelle garanzie necessarie per poter esercitare liberamente le proprie facoltà. E per dimostrare la sua tesi, ricorrerà alla testimonianza di altre scrittrici che si erano già occupate della questione, tra cui: Simone de Beauvoir, Betty Friedan, la contessa de Campo Alande, Menie Gregoire, Lidia Falcón, Colette Audry, Dolores Monserdà e Virginia Woolf (Pons 2018, 267).

64 «La Maria Aurèlia creia, com també ho creia la Frederica Montseny – que sempre va mirar de reüll el grup *Mujeres Libres* –, que les dones veurien reconeguts els seus drets quan una àmplia majoria de parlamentaris, de caràcter progressista, així ho votés en el Parlament democràtic que s'havia d'instaurar a Espanya a la sortida del franquisme. Els grups feministes més radicals – agrupats al votant del Col·lectiu Feminista i amb noms tan destacats com els de Lúcia Falcón o Carmen Alcalde – no ho veuen així. I per això no aplaudeixen la intervenció de la Capmany en aquestes Jornades. Maria Aurèlia havia dit que no es tracta de bastir un món i una societat paral·lela a la de l'home perquè de món, i de societat, només n'hi ha una, i és aquesta la que cal que canviï els hàbits, les normes, les lleis, les actituds, a fi d'aconseguir la igualtat entre sexes» (Pons 2016, 70-1).

che «regalima de literatura».⁶⁵ Se in una prima fase di creazione narrativa le donne raccontate sono vittime di una società eminentemente patriarcale – e tra queste, riconosciamo Rosa de *L'altra ciutat* e la stessa Tana –, in una seconda fase⁶⁶ le donne continuano sì ad esserne vittime ma, a differenza delle precedenti protagoniste, non sono vinte, hanno la capacità di ribellarsi.⁶⁷ Di questa generazione, va ricordata senza dubbio la Carola di *Feliçment, jo sóc una dona* (1969).

Tana, dunque, appartiene ancora al gruppo di quelle donne che si sentono sopraffatte ma che non vedono via di fuga⁶⁸ (cosa fa Tana se non abbandonare il tetto paterno⁶⁹ per quello coniugale?).⁷⁰ Quell'uomo sotto il quale si è per giurisdizione, che sia il padre o il marito,

65 «[L]a ploma de Carlota regalima literatura» (Espriu 1935, 12). «Maria-Aurèlia Capmany fou una de les principals introductores d'un feminisme modern "multigenèric", ja que se servia d'arguments provinents de la biologia, la psicologia, el materialisme històric i la crítica literària; la qual cosa també li va permetre de trencar els límits i les fronteres de la literatura per fer-ne un concepte més dialògic i híbrid, en una línia en què insistiran altres feminismes posteriors. Alguns dels seus postulats han estat discutits o rebatuts per escoles crítiques actuals – la concepció estàtica del patriarcat, la feminitat com a construcció, la incompatibilitat entre maternitat i vida pública, l'absència dels termes d'erotisme i desig... –, però, en canvi, d'altres encara resten pendents – el conflicte entre producció i reproducció, les construccions androcèntriques dels mites i l'imaginari cultural... | La seva militància teòrica i pràctica com a feminista s'arreglera dins de l'anomenat feminisme de la igualtat i en la defensa d'una lluita conjunta d'homes i dones per tal d'aconseguir la justícia social» (Palau 2012, 17-20). Dichiarerà la Capmany (2004) in un'intervista, inserita nel documentario «Retalls. Maria Aurèlia Capmany»: «El feminisme no s'acaba mai», parte e risolve problemi iniziali poi ne teorizza di nuovi.

66 Si consulti, a proposito delle 'tappe narrative' della Capmany, Graells 2016.

67 «El franquisme suprimia el món per al qual havia estat educada i tampoc no deixava lloc per a una família atípica com la seva: intel·lectual, liberal, d'esquerres, catalanista i sense massa recursos econòmics. I, a més, una família en què tant la Maria Aurèlia Capmany com el seu germà Jordi feien tornos en la feina domèstica, perquè la mare, Maria Farnés, d'una personalitat forta i acusada, "es negava a acceptar allò de les noies, a portar la casa i fer la feina, que el homes en arribar ho trobin tot a punt"» (Palau 1993, 72).

68 La vittoria di Tana è solo apparente perché «pensa di trovare libertà là dove non c'è» (Villafranca Giner 2000, 121).

69 «Il Codice Civile obbliga la giovane donna a rimanere nella casa paterna fino al matrimonio (o fino all'entrata in convento)» (Bussy Genevois 2007, 228).

70 Per un momento, la stessa Capmany pensa che il matrimonio possa essere una possibilità da contemplare: «la veritat sigui dita, tenia moltes ganes de casar-me. Tenia ganes de casar-me amb un home que em resolgués els problemes econòmics, i la meva sexualitat sanament desvetllada, i que de passada em deixés lliure» (Capmany 1997, 161). Ben presto però la scrittrice si ritratta e afferma: «jo mateixa contemplava tota aquesta comèdia que feia i em posava furiosa contra mi mateixa». Perché «Jo havia volgut construir aquella dona que jo havia trobat a les novel·les sentimentals i que podia veure al meu entorn en les amigues que torçaven el coll i somreien embadalides a l'enamorat» (Capmany 1989, 120-3).

non va mai contraddetto.⁷¹ Lei, invece, lo ha fatto. È perciò che «la miraven els ulls durs i rancorosos del pare. Indiferents i sense cap tendresa els de la mare. Sorpresos tots. Furiosos tots contra d'ella perquè això que feia no estava bé» (Capmany 1993, 241). Chiusa in quella camera:

Tana va prendre el vel blanc, amb les dues mans, tan enlaire com li va ser possible, i el deixà caure pel seu propi pes sobre els cabells, sobre les galtes, i li semblà que tot, al seu volt, s'enfosquia, allunyat per una fina boira blanca.

Estava sola, ara. [...] Ara podia veure la seva imatge solitària en el mirall, i, a través de la boira del vel, els seus ulls foscos. Que estranys, gairebé enemics, li semblaren els seus ulls a través d'aquella fina boira! Va procurar somriure, però el somriure no penetrava la blancor del vel i no venia de l'altre cantó de mirall a tranquil·litzar-la. Com si ella no hagués somrigut, com si la tristesa fos allí segura, tossuda. Els seus ulls, molt foscos seguien mirant-la. Tristos? Irats? Era una tristesa iracunda i furiosa que hi havia als seus ulls.

No pogué suporta-ho i, de pressa, amb poca traça, es tragué el vel i el deixà sobre la cadira. I s'assegué a la banqueta enfront del mirall. (1993, 239)

Lì seduta, dice tra sé e sé che non piangerà. Ella sente nascere dentro uno strano desiderio di vendetta; in fondo, non chiede poi tanto: vuole soltanto che i suoi familiari siano d'accordo «amb el seu vestit de fai i el seu vel il·lusió i el ram de tarongina» che di lì a poco sarebbe arrivato. Ella vuole udire «aquelles paraules a mig dir que són d'admiració i orgull» ed essere circondata da «ulls encoixinats per les llàgrimes d'una comoda tristesa». Né più né meno di quello che ci si sarebbe aspettati da un matrimonio. Ma ora Tana ne ha la certezza: «no ho tindria», «era inútil que lluités»; è inutile che cerchi di sedare quell'ira o eliminare la tristezza dei suoi occhi cupi (Capmany 1993, 239), l'unica cosa che deve capire è: come è riuscita a liberarsi di quell'universo «blau-gris» (240) in cui è stata rinchiusa fino ad ora?

Perché definiscono l'infanzia l'età dell'oro? Si chiede Tana in un momento di riflessione se, pensando alla sua, non vede nient'altro che un «univers blau-gris» velato da una «fina i encoixinada boira». In questo mondo, lei non ha fatto nient'altro che assecondare il volere degli altri, anche nel semplice atto di acquistare un abito: se, con voce sommessa, si apprestava ad esprimere un'opinione sul colore – «a

71 «A Espanya, i per tant també a Catalunya, no només estava prohibit el divorci i castigat l'adulteri femení, sinó que jurídicament la dona, especialment la dona casada, es trobava en un estat total de subjecció de la voluntat de l'home, fins i tot pel que fa a l'ús dels béns que ella aportava al matrimoni» (Pons 2018, 266).

mi m'agrada el blau (blau-gris com el seu món» –, veniva subito contraddetta dalla sorella o dalla madre: «“Però, Tana, calla, per favor, no saps el que et dius. A tu no t'escau el blau”. I sempre escollien el rosa». Anche il nome che le era stato dato nasceva da una sorta di imposizione sociale. Era il debito che suo padre aveva nei confronti di Don Cayetano, suo padre: «es dirà Gaietà – va dir, i així podré morir tranquil. Per això – va concloure el pare – et dius Tana» (Capmany 1993, 240). Ora, seduta davanti allo specchio, con indosso l'abito da sposa si chiede «d'on havia tret [...] aquella voluntat sorruda que l'ha via conduït fins aquí, contra tots, contra precés i amenaces?» (242).

Finalmente la porta si apre. Da una delle stanze della casa, «vell, esmaperdut, feble» (1993, 275) – è così che si sente –, Marc esce palesando a tutti la sua sconfitta. Tana ha vinto, il padre l'accompagnerà all'altare.

6 Natalia Ginzburg

Sommario 6.1 Una stanza intrisa di fumo, di pioggia e di nebbia. – 6.2 Un linguaggio che tesse lo spazio. – 6.3 'Le Margherite' di Lucrezia.

6.1 Una stanza intrisa di fumo, di pioggia e di nebbia

La protagonista del secondo romanzo della Ginzburg, *È stato così* del 1947, pare emergere dalle profondità di un pozzo introspettivo, fetido e buio.¹ Il racconto si apre con uno sparo. A sparare è lei, la donna (di cui non ci viene mai detto il nome),² a ricevere il colpo – dritto in mezzo agli occhi³ – suo marito. La stanza in cui si trovano i coniugi al momento del delitto è poco illuminata (fuori sta per piovere, il tempo è uggioso)⁴ e asfittica, come del resto tutte quelle che la donna ha abitato: la stanza della pensione tetra frequentata da nubile,

1 Il rimando è alla parte finale del romanzo, al momento in cui il cerchio si sta per chiudere e, come fosse un lugubre richiamo, la protagonista avverte «l'alito freddo e fetido che saliva dall'acquaio» (Ginzburg 1986, 167).

2 La mancanza di un nome allude a un'identità fragile e ad un ego frammentato (Picarazzi 2002, 78).

3 *Refrain* della narrazione (Ginzburg 1986, 79, 165, 166).

4 «Ha guardato il cielo e mi ha detto: – Farai bene a metterti l'impermeabile e gli stivali da pioggia» (Ginzburg 1986, 80).

quella della casa paterna a Maona e quelle della casa da sposata. La sua dimora coniugale è triste, e lo è perché così è la relazione che ha con Alberto, suo marito. Incomprensioni, silenzi, bugie e tradimenti sono all'ordine del giorno. La negatività di questi sentimenti finisce con l'avvolgere, senza possibilità di salvezza, i due protagonisti del romanzo. Un fumo fitto invade, a poco a poco, le pareti entro cui si muovono, fino a saturazione. Scrive la Ginzburg nella prefazione che accompagna l'opera:

Ero tornata a vivere a Torino. Avevo ritrovato Torino, la nebbia, il grigio inverno e i muti viali dalle panchine deserte. Questo racconto *È stato così* lo scrissi quasi tutto nella sede della casa editrice dove allora lavoravo. Era subito dopo la guerra e c'erano stufe di terracotta molto fumose, perché gli impianti dei termosifoni, distrutti nella guerra, non funzionavano ancora. Questo racconto è intriso di fumo, di pioggia e di nebbia. (Ginzburg 2013, 39)

Tematicamente, la Ginzburg assorbe il realismo grigio e quotidiano di Čechov (Spagnoletti 1984, 44).⁵ *È stato così* è un romanzo particolarmente intriso di tristezza – afferma la Ginzburg (2013, 38): «scrivendo *La strada che va in città* volevo che ogni frase fosse come una scudisciata o uno schiaffo. Invece quando scrissi *È stato così* mi sentivo infelice e non avevo né la voglia né la forza di schiaffeggiare o scudisciare. Si penserà che avessi voglia di sparare, dato che questo racconto comincia con un colpo di pistola: ma no, ero del tutto senza forze, e infelice» –,⁶ vicino ai modelli americani,⁷ non tanto per stile quanto per tema (Spagnoletti 1984, 44). Infatti, la scrittura della Ginzburg, eminentemente paratattica, continua a rivelarsi sempre uguale, «col suo piano districare le situazioni momento per momento». Quel suo modo di comporre secco e minuzioso trova compimento «nella verbalizzazione di interni moti psicologici» (1984, 44); visibile, ad esempio, quando in casa del marito, in un momento di solitudine e profonda riflessione, la protagonista del romanzo poggia lo sguardo su ciò che la circonda e tira le somme del suo fallimento relazionale:

5 Scrive Natalia Ginzburg (2013, 21) nella prefazione che accompagna i *Cinque romanzi brevi*: «il mio nome era Cecov». «Chi trovava nella Ginzburg, per via del linguaggio nudo e crudo, influssi americani, dava un giudizio troppo facile: il filone cui lei tende è quello della narrativa tutta occhio, tutta episodio, tutta tacita simpatia umana, il grande filone che collega Maupassant a Čechov e arriva alla Mansfield» (Calvino 1995, 1086).

6 «Scrissi questo racconto per essere un po' meno infelice. Sbagliavo. Non dobbiamo mai cercare, nello scrivere, una consolazione. Non dobbiamo avere uno scopo. Se c'è una cosa sicura è che è necessario scrivere senza nessuno scopo» (Ginzburg 2013, 38).

7 «Mi flottava in testa vagamente un romanzo americano letto molti anni prima [...]; il titolo inglese era *Mother's cry*: non ricordo l'autore» (Ginzburg 2013, 39).

E così ho saputo che Alberto m'aveva mentito, che non era partito con Augusto. Sono tornata a casa. Mi sono seduta vicino alla stufa e il gatto m'è venuto in grembo. E allora in quel momento ho pensato che il nostro matrimonio era un disastro. Non l'avevo mai pensato prima. Carezzavo il gatto e fissavo fuori dai vetri il giardino con le foglie rosee nel sole che tramontava. E mi sono accorta che mi sentivo come un'ospite in quella casa. Non pensavo mai che era la mia casa e quando camminavo nel giardino non pensavo che era il mio giardino. (Ginzburg 1986, 103-4)

Attraverso gli «scavi introspettivi» di una donna tradita, la Ginzburg ci dona una delicatissima indagine dell'interiorità femminile, con acume psicologico riesce a cogliere il lungo processo evolutivo che accompagna la donna prima verso l'amore, poi verso l'esperienza di una maternità «nevrotica e ossessiva», in cui trovano sfogo frustrazioni sentimentali e fantasticherie su adulteri mai compiuti (Marchionne Picchione 1978, 34). Il suo vittimismo, però, benché trovi fondamento nei torti subiti e nell'urto col mondo esterno, viene identificato come «frutto colpevole di passività ed automutilazione» (36). I sentimenti espressi dalla Ginzburg in questo romanzo, resi con fine intuito e equilibrio narrativo e stilistico, appaiono per alcuni aspetti rischiosi dal momento in cui precludono, «nel loro respiro breve e appartato, contatti più diffusi ed aperti col mondo esterno», forzando così «l'itinerario narrativo in prospettive limitate e recluse» (36-7).

Limitati e reclusi, del resto, sono gli spazi abitati dalla donna durante tutto l'arco narrativo.⁸ Scrive Spagnoletti (1984, 44): «dal racconto la descrizione realistica dei luoghi sembra fuggita, lasciando solo scarni punti ambientali, appena sufficienti a delineare le situazioni di fatto». Posizione condivisa da Tomaso Sherman e Gianni Serra che, nella trasposizione cinematografica di *È stato così*,⁹ rimangono fedeli all'evanescenza dei luoghi.¹⁰ Osserva Sandra Petrignani a proposito del film:

⁸ Teresa Picarazzi (2002, 78) riflette su questa sua dimensione spaziale, limitata, che le impedisce di «connecting to the present and to others».

⁹ Scrive la Petrignani (2018, 429-30): «col cinema [la Ginzburg] non era stata molto fortunata. Le trasposizioni sullo schermo dei suoi testi lasciano un senso di insoddisfazione e di tradimento. E invece nel 1977 il regista Tomaso Sherman ha realizzato per la televisione un bellissimo film in due puntate tratto da *È stato così*, sceneggiato con Gianni Serra. Ne erano protagonisti Stefania Casini e Stefano Satta Flores, bravissimi, con un bel cameo di Antonella Lualdi nei panni dell'«altra donna», Giovanna».

¹⁰ Lo stesso avviene anche per il più recente adattamento teatrale di Valerio Binasco (2012).

La musica di Luis Bacalov accompagna potentemente le scene in cui dominano il grigio e la notte. Un profondo rispetto, una precisa comprensione dell'universo poetico di Natalia Ginzburg circolano nel film, nello sguardo sugli oggetti della casa e della cucina in particolare. (2018, 430)

Non a caso, proprio in cucina hanno luogo i processi introspettivi più dolorosi della protagonista, quelli che poi aprono e chiudono il romanzo – il momento che precede l'omicidio e il resoconto finale sull'azione commessa. Dopo «l'enunciazione fulminea dell'omicidio» (Marchionne Picchione 1978, 33) in apertura del testo, la donna ricostruisce gli attimi che precedono lo sparo:

M'aveva detto di preparargli il termos per il viaggio. Sono andata in cucina e ho fatto il tè, ci ho messo il latte e lo zucchero e l'ho versato nel termos, ho avvitato per bene il bicchierino e poi sono tornata nello studio. Allora m'ha mostrato il disegno e ho preso la rivoltella nel cassetto del suo scrittoio e gli ho sparato. Gli ho sparato negli occhi. (Ginzburg 1986, 79)

Con movenze lente e accurate – «ho avvitato per bene il bicchierino» –, quasi ipnotiche, si dedica alla mansione che le è stata assegnata dal marito – «m'aveva detto di preparargli il termos per il viaggio» (Ginzburg 1986, 79) –; e di nuovo: «m'aveva detto di preparargli il tè nel termos per il viaggio. Diceva che facevo molto bene il tè. Diceva che non ero brava a stirare e neppure a cucinare, non molto. Ma sapevo fare il tè come nessun'altra persona» (165). In questo caso, è l'equiparazione formale dell'atto di violenza alle «catalisi domestiche» – quelle che precedono l'azione – a rivelare, immediatamente, lo stupore attonito della donna dinanzi al gesto compiuto (Marchionne Picchione 1978, 33). Quello sparo altro non è che un disperato tentativo di riscatto. Lungo la sua traiettoria, quello sparo impone un moto necessario alle cose, seppure in direzione sbagliata, affinché non stagnerino o imputridiscano. La donna sta dicendo basta ad una condizione esistenziale disperata in cui non si riescono a trovare, e nemmeno a cercare, le proprie ragioni di vita (Calvino 1995, 1086). E, al contempo, vuole farla finita con quell'ipocrisia borghese che, in modo impercettibile ma costante, toglie l'aria e rende asfittici. In questa dimensione sociale, impossibile da non connotare come negativa, gli uomini «si affacciano come prototipo di una virilità degradata», appaiono dimessi e «pateticamente indifesi», svincolati da «salde prospettive morali o più generalmente ideologiche», impigliati «nell'egoismo e nell'avversione al lavoro», fortemente umiliati anche a livello

fisico (Marchionne Picchione 1978, 34).¹¹ Parlando della produzione narrativa della Ginzburg, scrive Garboli:

c'è spesso una Beretta, o un revolver di non so quale marca, nascosto nei cassetti della Ragazza tradita. Almeno un paio di volte, nei romanzi e nelle commedie della Ginzburg l'uomo è espulso con uno sparo. Il viso intenso e tirato, gli occhi sbarrati come nelle foto-tessere, in questi casi le ragazze della Ginzburg sono «rigorosamente» omicide, non assassine qualunque ma esecutrici di una sentenza, portatrici di un messaggio incomunicabile, riparatrici di una legge offesa. (1986, XXIX)

Nelle stanze buie e asfittiche della sua casa coniugale, la protagonista si muove a tentoni, come del resto nella vita. Il buio che regna in quegli spazi pare presentarsi come una sorta di «ovattata percezione di vita-morte» e «l'opacità monocromatica dei claustrofobici interni familiari» finisce con l'essere speculare a quei «solitari ripiegamenti introspettivi» della donna. Scrive Natalia Ginzburg, nel suo celebre «Discorso sulle donne»:

le donne hanno la cattiva abitudine di cascare ogni tanto in un pozzo, di lasciarsi prendere da una tremenda malinconia e affogarci dentro, e annaspere per tornare a galla: questo è il vero guaio delle donne. (1948, 105)¹²

Caduta in quel pozzo, la donna del romanzo non può che muoversi a tentoni nell'oscurità:

Così mi pare d'esser sempre al buio. Mi pare d'esser cieca e di muovermi toccando le pareti e gli oggetti. (Ginzburg 1986, 109)

11 Leggiamo nell'opera della Ginzburg (1986, 88) presa in esame: «un uomo piccolo con un impermeabile bianco e una spalla più alta dell'altra». «mani piccole e gracili [...] riccioli grigi intorno al viso magro e il piccolo corpo gracile». «il suo piccolo corpo assorto nelle sue attività misteriose, il suo piccolo corpo nell'impermeabile bianco svolazzante per la città dietro a desideri e impulsi sconosciuti» (90), «piccolo e gracile nel suo pigiama azzurro sgualcito, coi capelli arruffati e il viso pieno di stanchezza e d'angoscia» (113). «Ma poi si è stancato di far fotografie perché lui era un uomo che si stancava di tutte le cose» (119). E in altri suoi testi: «I tuoi pochi e lunghi capelli. I tuoi occhiali. Il tuo lungo naso. Le tue gambe lunghe e magre. Le tue mani grandi. Erano sempre fredde, anche quando faceva caldo. Così ti ricordo» (Ginzburg 1997, 1561). «Fabio è l'editore Colarosa. È il pellicano. Non hai idea di come rassomiglia a un pellicano» (Ginzburg 1992, 418).

12 Si legga la bellissima lettera di risposta che Alba de Céspedes le indirizza, apparsa sullo stesso numero di *Mercurio* sul quale era apparso lo scritto della Ginzburg: «mia carissima, | voglio scriverti due parole appena finito di leggere il tuo articolo. È così bello e sincero che ogni donna, specchiandosi in esso, sente i brividi gelati nella schiena» (de Céspedes 1948, 110).

Sono stufa di stare sempre al buio da sola e guardare sempre dentro di me. (135)

pensavo che nella mia vita non avevo mai fatto altro che guardare fisso fisso nel pozzo buio che avevo dentro di me. (157)

Le cose non vanno meglio quando, abbandonato l'isolamento, decide di ritornare in mezzo agli altri. Ad accoglierla c'è quel «tanfo delle chiuse esistenze borghesi», adeguatamente reso dalla Ginzburg attraverso la descrizione di «oggetti decrepiti e polverosi» (Marchionne Picchione 1978, 36), come ad esempio quelli presenti nella casa coniugale della donna e appartenuti alla suocera defunta. Tali oggetti finiscono con l'essere rappresentativi di una certa «decadenza e inerzia spirituale» (36). Quando, dopo aver commesso l'omicidio, la protagonista recupera – attraverso «la tecnica moderatamente rap-sodica dei flash-back» (33) – la vita precedente all'omicidio, ci descrive così la sua casa da sposata:

La nostra casa è in fondo a una strada solitaria e c'è intorno un piccolo giardino con molti alberi. [...] È la casa dove viveva la vecchia che studiava il sanscrito e gli scaffali sono pieni di libri scritti in sanscrito e c'è ancora l'odore della vecchia nelle stanze. Io non l'ho mai vista la vecchia perché è morta prima che ci sposassimo ma ho visto il suo bocchino d'avorio dentro una scatola e ho visto le sue ciabatte e il suo scialle di lana a crochet e le sue scatole di cipria vuote con un batuffolo di cotone dentro e dappertutto ho sentito il suo odore. (Ginzburg 1986, 93)

E sempre a proposito dell'incombente presenza della vecchia in quella casa – personaggio attraverso il quale si ravvisano i tocchi dell'umore tragico della Ginzburg – leggiamo nel testo:

Il gatto scappava sempre nella stanza dov'era morta la vecchia e Gemma aveva paura d'entrarci perché credeva che la vecchia sarebbe sbucata fuori a un tratto dall'armadio e l'avrebbe accecata. Così si fermava sulla porta e supplicava il gatto di uscire di là. [...] Ma anch'io ci andavo spesso in quella stanza perché mi piaceva figurarmi com'era stata quella vecchia e fiutare il suo odore nei muri e nelle scatole di cipria vuote e nelle tende con le nappine. C'era la sua poltrona accanto alla finestra con lo sgabello per posarci i piedi e nell'armadio c'era il suo vestito nero e il suo scialle di lana a crochet. (102)¹³

¹³ «Nella casa tutto è sempre uguale. Venivo qui qualche volta, quando la madre di Alberto era viva» (Ginzburg 1986, 139).

La protagonista ricorda anche di aver avuto l'illusione, per un istante, di poter considerare quella casa come propria.¹⁴ Ma ella si sbaglia. Il poco spazio che il marito le fa è legato ad un atto egoistico. E lei, in qualche modo, lo sa, lo avverte: «sua madre era morta da poco e si sentiva così solo nella sua casa» (Ginzburg 1986, 98). Di fatto, l'uomo non le riconosce neanche il pieno accesso a tutte le stanze. C'è una camera che egli si ostina a tenere esclusivamente per sé: lo studio, che viene sistematicamente chiuso a chiave.¹⁵ È lì che Alberto tiene tutte le cose a lui care e i libri amati. Quei libri che, un po' per volta, egli mette via nella cassa di zinco (con la quale sarebbe andato via una volta lasciata la casa, o almeno così minacciava di fare). Quella cassa e quella stanza sono metaforicamente eloquenti. Servendosi di esse, l'uomo comunica alla donna che una parte di sé, probabilmente quella più intima, le sarà sempre preclusa.¹⁶ Scrive Bachelard a proposito del cofanetto, ma in questo caso possiamo ben adattare il discorso alla porta chiusa a chiave e alla cassa di zinco:

quando si chiude, viene restituito alla comunità degli oggetti e prende il suo posto nello spazio esterno. Ma esso si apre! Allora, l'oggetto che si apre è [...] la prima differenziale della scoperta. (Bachelard 2015, 113)

La donna non resiste, apre la porta, il cassetto dello scrittoio e la trova: la rivoltella con la quale ucciderà suo marito. Dal primo momento che quell'arma appare nella sua vita (anche se solo nel racconto), ella se ne sente attratta;¹⁷ la coinvolge, in varie occasioni, durante le

14 «Guardavo la stanza e la stufa e il giardino fuori dai vetri con gli alti alberi nudi e le vite vergine sul muretto di cinta, e mi sentivo quieta e serena come non ero stata più da tanto tempo, sentivo come se si fosse spenta quella febbre e quel senso strano e convulso che avevo da qualche tempo, là seduta con lui nella sua casa» (Ginzburg 1986, 94).

15 «Abitava sempre più nello studio quando era in casa. Nello studio c'era un gran disordine perché lui non lasciava che venissimo a riordinare. Gemma gli rifaceva il letto e scopava in sua presenza e poi subito doveva andarsene. Non doveva toccare niente sul tavolo e sugli scaffali. C'era polvere e cattivo odore. Sul tavolo aveva il ritratto di sua madre e un busto di Napoleone di gesso che aveva fatto lui a sedici anni» (Ginzburg 1986, 124-5).

16 «Quando è partito io mi fermavo tante volte davanti a quella stanza chiusa. Pensavo che non era per la rivoltella che lui chiudeva a chiave quella stanza. Forse c'erano lettere o ritratti. Mi dispiaceva di non avere io pure qualcosa da tenergli nascosto. Ma niente avevo da tenergli nascosto. Gli avevo detto tutto della mia vita» (Ginzburg 1986, 103). «Stavo sveglia con gli occhi spalancati e dicevo: Io non lo saprò mai cosa vuole davvero. Io non lo saprò mai cosa vuole davvero» (159).

17 «Gli ho chiesto perché e lui m'ha detto che c'era una rivoltella carica nel cassetto dello scrittoio. Il cassetto era senza serratura e non poteva chiuderlo, e così chiudeva a chiave la stanza. Si è messo a ridere e mi ha detto che non voleva che mi venisse una volta una brutta idea. Mi ha detto che da molti anni teneva nel suo cassetto quella rivoltella carica, per un giorno che gli veniva voglia d'ammazzarsi o d'ammazzare qualcuno. Era una vecchia abitudine, era ormai qualcosa come una convinzione supersti-

sue attività quotidiane, «assimilandone le potenzialità distruttive ed allusive ad un “aldilà” nel suo monotono orizzonte giornaliero» in cui «la gravidanza di calcoli segreti si cela soffocatamente dietro la meccanicità delle abitudini» (Marchionne Picchione 1978, 35):

Allora ho cominciato a pensare a quella rivoltella. Ci pensavo come prima certe volte pensavo di allattare un nuovo bambino. Ci pensavo e mi sentivo calma, ci pensavo mentre rifacevo il letto e mentre sbucciavo le patate e mentre stiravo le camicie di Alberto. Ci pensavo mentre salivo e scendevo le scale, proprio così come avevo pensato di allattare e cullare un nuovo bambino. (Ginzburg 1986, 159)

L'opportunità arriva nel momento in cui il marito abbassa la guardia. Dopo infinite incomprensioni, partenze improvvise dell'uomo, la scoperta di un'amante che la protagonista, nonostante la sua fragilità, affronta pur di arrivare a capire, un tragico evento pare conciliare i due coniugi: la morte della loro bambina. Soltanto durante questo triste periodo di lutto l'uomo sembra concedersi a sua moglie, standole vicino e tenendole compagnia:

Si stava sempre soli nella nostra casa e capivo adesso come vivono insieme una donna e un uomo. Non usciva di casa e lo vedevo vivere ogni minuto. Lo vedevo alzarsi al mattino e bere il caffè. (1986, 155-6)

Ma la calma che si respira è quella nota che precede la tempesta. Incautamente, durante questo breve periodo di tregua, il marito non fa girare la chiave nella serratura, lascia aperta la porta dello studio nel quale ha accolto sua moglie:

Siccome io dormivo nello studio [ricorda la donna durante uno dei suoi flash-back] non chiudeva a chiave la porta. Così quando restavo sola in casa la sera tante volte aprivo il cassetto dello scrittoio e guardavo la rivoltella. La guardavo un minuto e mi sentivo calma. Richiudevo adagio il cassetto e mi coricavo. (1986, 164)

Non è un caso che l'esecuzione avvenga lì, in quella stanza in cui Alberto si ostina a custodire le cose a cui tiene davvero. Non è un caso che la Ginzburg poggi sulla scrivania dell'uomo – tra i tesori gelosamente conservati – un ritratto di sua madre (la defunta che studiava il sanscrito) e un busto di Napoleone che egli aveva fatto a sedici an-

ziosa. M'ha detto che anche Augusto aveva una rivoltella carica nel cassetto della sua stanza» (Ginzburg 1986, 102).

ni. Quest'età rimanda, senza alcun equivoco, al difficile processo di transizione tra il dolce mondo dell'infanzia e il difficile mondo degli adulti. Alberto vi rimane incagliato non riuscendo a passare mai, definitivamente, dall'altra parte, dalla parte degli adulti. Preferisce (o non può far altro che) professare l'egocentrismo e rimanere in quello spazio che si è confezionato su misura; così come preferisce rimanere avvinto dalla devozione per quest'oscura figura materna che cerca goffamente di rimpiazzare sposandosi. Nonostante il suo autolesionismo, nonostante il pozzo nero nel quale annaspa, la protagonista fiuta l'inganno. Non è l'infedeltà (o, almeno, non soltanto quella) che la spinge a sparare. Ciò che fa scattare il grilletto è «la noncuranza nei suoi riguardi» (Clementelli 1972, 58-9), le bugie,¹⁸ l'ambiguità, «l'indifferenza in cui sente aleggiare il disprezzo» (Ginzburg 1986, 130)¹⁹ e la presa in giro. Si ricordi che lo sparo si innesca quasi in contemporanea della citazione dantesca di Alberto: «libertà va cercando, ch'è sì cara, | come sa chi per lei vita rifiuta» (Dante 1994, 23). È come se quella parola, libertà, facesse innescare in lei un atavico impulso di vendetta. È da questo che si sente ferita. Ma il senso di colpa è sempre in agguato: «e pensavo che era colpa mia se neanche ora ero contenta con lui. Avevo sempre quella grande paura per il mio viso e per il mio corpo» (Ginzburg 1986, 155). E ancora: «mi sono chiesta allora se era colpa mia ma pure quando mi leggeva Rilke ascoltavo e dicevo che erano bei versi anche se in fondo mi annoiavo un poco» (120).²⁰ La colpa più grande, probabilmente, è quella di essersi fatta annullare: «e avevo lasciato cadere da me tutto quello che non aveva rapporto con lui» (103).

Ricreando un'intensa atmosfera di chiusa e pudica pietà, priva di cedimenti sentimentali (Bàrberi Squarotti 1978, 310), Natalia Ginzburg accompagna la donna del romanzo alla sua ineluttabile disfatta.²¹ È molto difficile che una persona, in età adulta, non perpetui ciò che ha appreso durante l'infanzia. Infatti, l'anonima protagonista del romanzo non sa edificare uno spazio proprio perché non sa che forma dargli. Lo spazio che è abituata a misurare, fin da quan-

18 «Mentiva e non si stancava mai di mentire» (Ginzburg 1986, 130).

19 Si legga a proposito della confessione dell'uomo circa la sua amante: «Ma sono molto legato a lei e mi ripugna vivere con un'altra donna. | Ti ripugna? | Sì. | Ti ripugna stare con me? Hai schifo di me? | No, - ha detto -, non questo. Mi ripugna doverti sempre mentire. | Ma hai detto: mi ripugna vivere con un'altra donna. Non è così che hai detto? | Oh, non mi tormentare. Ti prego, non mi tormentare così. Non so quello che ho detto» (Ginzburg 1986, 131).

20 «Quando dettava e io battevo a macchina avevo sempre paura di non essere abbastanza veloce. Se mi guardava avevo sempre paura che non gli piacesse il mio viso» (Ginzburg 1986, 155).

21 «Pure Natalia Ginzburg è una donna forte. Una forte scrittrice, dico: questo peso di condanna sopra i suoi libri, e anche questa rassegnazione a questo peso, non rendono il suo linguaggio pietistico, o emotivo, o evasivo» (Calvino 1995, 1085).

do è nata, è stretto e poco illuminato, e lei lo sa riprodurre solo così. Della casa paterna, infatti, ella porta con sé l'apatia:

Io quando arrivavo a Maona il sabato mi sedevo vicino alla stufa e lì seduta stavo tutta la domenica fino all'ora di ripartire. Mi arrostito accanto alla stufa e dormicchiavo gonfia di polenta e di minestra senza dire una parola e mio padre tra una partita e l'altra di scacchi raccontava al veterinario che le ragazze moderne hanno perso il rispetto e non dicono neanche una parola di quello che fanno. (Ginzburg 1986, 84)

E i ricordi di un'infanzia triste continuano ad accompagnarla anche dopo il trasferimento in città:

Portavo i miei pensieri molto lontano, a Maona quando ero piccola, certa pomata nera che mi metteva sulle mani mia madre per guarirmi i geloni, una vecchia maestra con gli occhiali che ci faceva fare le gite scolastiche, un frate che veniva da mia madre la domenica per la questua e aveva un sacchetto grigio tutto pieno di pane secco, [...] e quando mi nascondevo a piangere nello stanzino del carbone, una volta che mia madre mi aveva fatto un vestito celeste per andare alla festa della scuola e io credevo che fosse molto bello e invece poi a un tratto avevo capito che non era bello per niente. (1986, 164-5)

Indimenticabili sono le punizioni: «mio padre mi picchiava sulle mani col suo bastone e io andavo a piangere nello stanzino del carbone» (1986, 84), e i paesaggi desolati:

quando si andava al cimitero, io e mio padre e la serva e l'assessore comunale sulla strada che scende al cimitero fra i campi e i vigneti, una tremenda voglia di scappare lontano che mi prendeva a guardare quei campi e la collina deserta. (1986, 84)

E cosa dire dei divieti? Come ad esempio quello di leggere un libro in tutta libertà. Per farlo, era necessario nascondarlo. Il libro che la Ginzburg infila sotto il materasso della protagonista quando è ancora a Maona ha un titolo emblematico: *Schiava o regina* (Ginzburg 1986, 84, 165). Ai tempi di Maona, forse, poteva ancora esserci una possibilità di salvezza. Ma la donna rimane invischiata dalla prima possibilità, rinunciando definitivamente alla seconda. Intuisce però che le cose potevano essere fatte diversamente: «mi pareva che avessero trovato un modo di vivere giusto e naturale e non triste» (157), dice

la donna pensando a Giovanna,²² l'amante di suo marito, e a Francesca, la cugina che si rifiuta di farsi pianificare la vita dalla famiglia. E ancora, in modo più esplicito:

E pensavo com'è facile vivere alle altre donne, pensavo a Francesca e a Giovanna e mi pareva che loro due non avessero mai conosciuto neppure un'ombra di quella mia grande paura. Pensavo com'è facile la vita delle donne che non hanno paura di un uomo. (Ginzburg 1986, 155)²³

Forse la Ginzburg, in questo passaggio, non dà semplicemente voce alla protagonista, è probabile che parli anche per sé. In apertura della recensione che Italo Calvino dedica a *È stato così* leggiamo:

Natalia Ginzburg è l'ultima donna rimasta sulla terra. Tutti gli altri sono uomini: anche le figure di donne che vede aggirarsi intorno appartengono ormai al mondo degli uomini, al mondo di chi decide, sceglie e agisce. Lei – ossia le disincantate eroine in cui si riconosce – è sola fuori da tutto questo; per generazioni e generazioni le donne sulla terra non hanno fatto che aspettare e subire: aspettare d'essere amate, sposate, rese madri, tradite. Così le sue protagoniste. (Calvino 1994, 1085)

L'ubbidienza porta la protagonista del romanzo ad una vita infelice in stanze intrise di fumo, di pioggia e di nebbia. Sono così le stanze della casa coniugale, è così la camera in cui è cresciuta a Maona. Emblematico l'episodio in cui la donna ricorda come, dopo il suo matrimonio, la sua stanza sia stata adibita a dispensa: «mia madre ci aveva messo le patate e le bottiglie dei pomodori in conserva» (Ginzburg 1986, 104). Rivissuto come una sorta di tradimento, l'episodio rivela in sé una subdola logica familiare: una volta coniugata, non era più affar loro. È in realtà, questo, un passaggio fondamentale, durante il quale la protagonista rievoca i tre spazi principali in cui si è mossa durante la sua esistenza: la casa coniugale, la casa di Maona e la pensione. Durante la rievocazione si accorge che, forse, il luogo che le appartiene di più, o quanto meno quello che, più degli altri, può svolgere il ruolo consolatorio dell'accoglienza è la squallida camera della pensione in cui vive da nubile.²⁴ Questo il passaggio per intero:

²² Di Giovanna dice anche: «Pensavo alla sua vita composta di giornate calme, al suo corpo senza sfiducia e senza paura» (Ginzburg 1986, 162).

²³ «Era molto gentile con Francesca e faceva di tutto per piacerle. [...] E poi aveva anche un po' paura di Francesca, credo. Ho pensato che forse anche Giovanna gli faceva paura e questo era il male. Non aveva niente niente paura di me» (Ginzburg 1986, 125).

²⁴ Poi, da sposata, rinuncia anche a quello: «avevo smesso di insegnare» (Ginzburg 1986, 103).

E mi sono accorta che mi sentivo come un ospite in quella casa. [...] Mi pareva sempre che la vecchia dovesse sbucare fuori dall'armadio e scacciarmi con Gemma e col gatto via dalla sua casa. Ma allora dov'era adesso la mia casa. A Maona nella mia camera mia madre ci aveva messo le patate e le bottiglie dei pomodori in conserva. E m'è venuta voglia d'essere di nuovo nella mia stanza della pensione con l'urlo di pavone e le tappezzerie a fiorami e farmi cuocere l'uovo sul fornello a spirito. (Ginzburg 1986, 104)²⁵

La camera della «tetra pensione» con le «tappezzerie scure» (82) si distingue forse dalle altre perché custodisce una sensazione che assomiglia all'indipendenza. Sola in quella camera, la donna può pensare liberamente, senza la paura di essere sorpresa da qualcuno, alle possibilità e al suo futuro: «immaginavo sempre tante cose sdraiata sul mio letto nella pensione» (82). Gli strumenti che ha per farlo però non le consentono di andare molto lontano:

e pensavo come sarebbe stato bello se mi fossi sposata e avessi avuto una casa per me. Immaginavo come sarebbe stata la mia casa con mille piccoli oggetti eleganti e piante verdi, e immaginavo come avrei ricamato dei fazzolettini sdraiata in una grande poltrona. (82)²⁶

In quella stanza la donna potrebbe ricevere chi vuole, se solo si presentasse all'appuntamento. Ella a volte riceve Alberto, frequentazione che sfocia poi nel debole fidanzamento. Altre volte, però, Alberto non si presenta, nonostante lei ogni sera si pettini, si incipri, si sie-

25 «Nella camera accanto alla mia c'era la vedova d'un colonnello che batteva nel muro con una spazzola ogni volta che spostavo una sedia o aprivo la finestra. Al mattino dovevo alzarmi presto per correre alla scuola dove insegnavo. Vestendomi in gran fretta mangiavo un panino e facevo bollire un uovo sul fornello a spirito. La vedova del colonnello batteva furiosamente nel muro con la sua spazzola mentre camminavo per la stanza cercando i vestiti e la figlia della padrona che era isterica strideva come un pavone nella stanza da bagno perché le facevano fare certe docce calde che avrebbero dovuto calmarla» (Ginzburg 1986, 82).

26 «Quello che le donne usavano un tempo fare da vecchie, accudire ai piccoli nipoti e ricamare dei centrini e dei cuscini, si è rivelato in parte totalmente inutile, in parte necessario ma necessario in via provvisoria e per caso. I centrini si sono rivelati inutili avendo capito la gente che i vassoi possono stare benissimo senza centrini. Quanto ai cuscini, ricamarli non è necessario. Nessuno crede più nella durezza degli oggetti, perciò nessuno fissa più lo sguardo su divani e vassoi. Si è insidiato nel mondo un forte disprezzo per divani e vassoi. Le donne condividono questo disprezzo, l'hanno provato in giovinezza e anzi hanno la sensazione di essere state fra i primi esseri umani a spargere questo disprezzo nell'universo. [...] Il mondo straborda di oggetti e ne sente la nausea. Le donne condividono questa nausea. Ma nello stesso tempo non possono fare a meno di amare nella memoria i centrini ricamati e le case solide, adorne, calde e piene di tende e tappeti della loro remota infanzia» (Ginzburg 1992, 600-1).

da e lo aspetti.²⁷ È lì, in quella camera con «l'urlo di pavone e le tappezzerie a fiorami» (Ginzburg 1986, 104), che la protagonista prende coscienza dei suoi sentimenti per Alberto mentre, ancora una volta, incipriata e seduta sul letto lo aspetta:

E così allora mi sono innamorata di lui, mentre lo aspettavo seduta nella mia stanza della pensione col viso incipriato e passavano le mezz'ore e le ore e si sentiva l'urlo di pavone. (88)²⁸

Sempre in quella stanza, ella si trova a gestire la vergogna per avergli confessato il suo amore: «e avevo vergogna di ogni parola che gli avevo detto e tutte le sue parole e le mie parole bruciavano nel mio corpo» (Ginzburg 1986, 96). Nonostante vi siano tutti gli elementi necessari per poter riconoscere quel sentimento come condiviso, la donna s'accorge che lui non la ama affatto.²⁹ Tutto accade in quella stanza, ed è bene che sia così. Del resto, si sa: «quando uno ha un guaio gli fa bene sciopparselo da solo nei posti dov'è stato sempre [...] i luoghi nuovi fanno molto male alla gente nei guai» (Ginzburg 1986, 98).

Seduta sulla panchina di un parco, una volta compiuto l'omicidio, la protagonista ha rievocato la sua esistenza; ha messo insieme i tristi ricordi e le fragili emozioni che dovrà portare in questura. Forse ella ci andrà tra un po'.³⁰ No, meglio passare la notte a casa e andarci al mattino.³¹ Magari si potrebbe scrivere una lettera alla questura e aspettare a casa che qualcuno vada a prenderla e la porti via.³² Magari. D'un tratto, ogni cosa svanisce: la questura, Alberto, la bambina, la sua vita: «non c'era più niente, giorni e giorni e anni che precipitavano sordi come fuori della mia vita e non avevo nessun legame con i giorni e gli anni veri della mia vita» (Ginzburg 1986, 115). Come un animale ferito, torna nella sua tana; entra in casa, si dirige in cucina - «quando sono stata in cucina ho capito cosa avrei fatto» (167) - e ad un trat-

27 «Ma non veniva e ogni sera mi pettinavo, m'incipriavo e sedevo ad aspettarlo ma non veniva e allora mi coricavo». E ricorda: «era una tetra pensione con delle tappezzerie a fiorami e si sentiva l'urlo di pavone della figlia della padrona che non voleva sposiarsi» (Ginzburg 1986, 87).

28 E ancora: «mi sentivo soffocare sola nella mia stanza della pensione con quel segreto che mi cresceva dentro» (Ginzburg 1986, 95).

29 «[M] ha detto che era innamorato di una donna da tanti anni, e non poteva sposarla perché era già sposata ma gli pareva che non avrebbe mai potuto vivere con un'altra donna. E aveva sbagliato con me e m'aveva fatto del male senza saperlo, mai aveva pensato di potermi fare tanto male» (Ginzburg 1986, 96).

30 «Mi dicevo che sarei andata in questura fra un po'» (Ginzburg 1986, 80).

31 «Ho pensato che sarei andata a casa la notte e poi sarei andata in questura al mattino» (Ginzburg 1986, 114-15).

32 «[M] magari scrivere una lettera alla questura e aspettare a casa che qualcuno venisse a prendermi e mi portasse via» (Ginzburg 1986, 115).

to capisce che non ha più niente da dire – «ho capito che non avrei più parlato a nessuno» (167) – e una cosa sola da fare: dissolversi, come in un sogno, nello spazio e nel tempo, «perché è nello spazio e nel tempo di un sogno che è racchiusa la nostra breve vita» (Shakespeare 1960).³³

6.2 Un linguaggio che tesse lo spazio

Nel suo breve scritto intitolato *La littérature et l'espace*, Gérard Genette (1969, 44) si chiede: «y a-t-il [...] quelque chose comme une spatialité littéraire active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée?». Una risposta affermativa, aggiunge il critico e teorico letterario, la si può ottenere senza grande sforzo. La stretta connessione tra spazio e letteratura è evidente. La letteratura, infatti, «parle [...] de l'espace, décrit des lieux, de demeures, de paysage» e «comme le dit [...] Proust [...], nous transporte en imagination dans des contrées inconnues qu'elle nous donne un instant l'illusion de parcourir et d'habiter» (Genette 1969, 43). L'attenzione, avverte Genette, va spostata verso l'elemento rappresentativo di una spazialità primaria: il linguaggio.³⁴ Tale spazialità del linguaggio, in accordo con le teorizzazioni di Bachelard (1957) e di Blanchot (1955), sfugge alle regole dello spazio geometrico. Dove risiede allora la spazialità del linguaggio? Secondo Genette, nell'opera letteraria.³⁵ È nel testo scritto che tale spazialità «se trouve en quelque sorte manifestée, mise en évidence, et d'ailleurs accentuée». La scrittura non può semplicemente essere concepita come lo strumento che annota la parola. Si deve andare oltre questa semplice definizione. Citando Mallarmé, Genette ricorda che «penser, c'est écrire sans accessoires». Il linguaggio, così come il pensiero, rimanda ad una forma di scrittura nella quale «la spatialité manifeste de l'écriture peut être prise pour symbole de la spatialité profonde du langage» (Genette 1969, 45). In un altro suo scritto del 1966 dal titolo *Espace et langage*, riflettendo sull'analisi condotta dal lessicologo francese George Matoré, egli afferma: «Il y a toujours de l'espace dans le langage

33 Si ricordi, a proposito di Shakespeare, la suggestiva lettura che fecero Gabriele Baldini e Natalia Ginzburg a Torino. La notizia fu riportata su *La Stampa* del 13/03/1964.

34 «On a remarqué bien souvent que le langage semblait comme naturellement plus apte à "exprimer" les relations spatiales que toute autre espèce de relation (et donc de réalité), ce qui le conduit à utiliser les premières comme symboles ou métaphores des secondes, donc à traiter de toutes choses en termes d'espace, et donc encore à spatialiser toutes choses» (Genette 1969, 44).

35 Il riferimento va alla cultura occidentale per la quale testo scritto e letteratura sono inscindibili: «pour nous qui vivons dans une civilisation où la littérature s'identifie à l'écrit» (Genette 1969, 45).

[...]. Tout notre langage est tissé d'espace» (Genette 1969, 106-7). Ed è così inestricabile questa relazione che, ad un certo punto, è difficile distinguere nettamente il confine: «où le langage s'espace afin que l'espace, en lui, devenu langage, se parle et s'écrit» (1969, 108).³⁶

Un linguaggio capace di tessere lo spazio intimo di una famiglia e, con essa, della casa lo ritroviamo nel celeberrimo 'lessico' di Natalia Ginzburg; elogio dell'appartenenza «alla famiglia, alla tribù, alla comunità, all'antifascismo» (Garboli 1992b, XXXIV), della coesione familiare e del linguaggio che diviene strumento necessario alla loro sopravvivenza. A ripercorrere con occhi attenti «il mondo delle abitudini tribali» (XXXIV-V) sono «l'infanzia, l'empietà e la religione dell'infanzia abituata per definizione a raccogliere, non vista, e a privilegiare tutto ciò che la vita butta via, sciupa e consuma ogni giorno». I ricordi sono di una bambina, di una bambina «che ha già visto tutto». Quelli che la Ginzburg amorevolmente trascrive sono dei «ricordi "in prestito", utilizzabili per un investimento nell'immaginario» (Garboli 1992b, XXXV). Ma ad un certo punto, ci accorgiamo che l'abbandono delle storie immaginarie per i ricordi si fa rivelazione: il romanzo è già scritto (XXXVI). Per cavare dall'aria la musica e dal blocco la forma, in sostanza per far esistere il romanzo, è necessario «strumentarlo» (XXXVI). Per questo Natalia Ginzburg col linguaggio tesse la sua memoria e quella delle persone a lei care. Come una Penelope a cui nessuno bada, se ne sta in disparte a raccogliere i fili che andrà poi sistemando in trama e ordito. Ma la passività che potremmo leggere tra le righe è la stessa che la Cavarero (2009) intravede nella figura di Penelope. La passività non esiste. Il sovvertimento genera una forza attiva laddove sembra regnare la stasi. Anche per la Ginzburg, come per la Penelope di Cavarero, lo stare presso di sé innesci una nuova azione. Grazie alla sua tessitura, infatti, sarà possibile rievocare le fondamentali vicende connesse ad un determinato periodo storico:³⁷ quello in cui il fascismo si afferma

36 Scrive Matoré (1962, 28) nell'introduzione de *L'Espace humain*: «L'espace contemporain est, comme l'homme qui l'a conçu, englobé dans une totalité historique dont la littérature, les arts, les institutions et le langage sont les manifestations». Proposito dell'indagine sarà quella di «pouvoir montrer les rapports qui unissent les différents espaces contemporains et apporter ainsi à l'étude de nos métaphores une conclusion qui situe l'espace à la place qu'il mérite dans la pensée d'aujourd'hui».

37 Molte volte, il suo parlare è fatto di parole scarne, soprattutto quando ci si avvicina ai ricordi più dolorosi. Scrive Giuliana Minghelli (1995): «Il ritratto di Leone è la descrizione di una foto, la sua morte è la registrazione di una data e di un luogo. Il trauma personale è incorniciato e letteralmente contenuto nel racconto di modo che non possa contaminare col suo contenuto soggettivo il proseguo della storia. Solo dopo questo allontanamento la narrazione può riprendere dall'invasione del Belgio dove era stata interrotta [...]. L'autobiografia, se ancora di autobiografia si vuole parlare, è quindi scritta attraverso un'operazione di sottrazione, è creata attraverso la definizione di ciò che in disegno è chiamato spazio negativo, lo spazio che imprigiona la figura nel mondo». E quello spazio, precisa Domenico Scarpa (2014, 217), «è fatto di parole».

e consolida e, parallelamente, quello dei primi segni dell'opposizione che daranno vita alla Resistenza. I genitori della Ginzburg³⁸ - «di tanto calda simpatia, umana» (Antonicelli 1963, 7) - appartengono alla «borghesia illuminata che aderì al socialismo», mentre i fratelli frequentano sempre più assiduamente i «primi gruppi organizzati antifascisti» (Segre 2014, X).³⁹ Natalia, la più piccola dei fratelli, con la sua «voce ingenua» (Scarpa 2014, 215-16) ci fa intravedere alcuni importanti momenti di quel determinato periodo storico; racconta della sua famiglia e, al contempo, traccia un ampio quadro storico-sociale di quel «tempo che precede, attraversa e segue la grande tragedia dell'ultima guerra, con tutti i motivi resistenziali che vi si accompagnano» (Clementelli 1972, 80). Entra nella storia *en plein air* anche se poi, in sostanza, non si discosta mai molto dagli appartamenti abitati dalla sua famiglia: quello in via Pastrengo, quello in via Pallamaglio e quello sul corso re Umberto (Garboli 2014, 236). Nelle pagine della Ginzburg sono innumerevoli i riferimenti all'episodio dell'antifascismo, episodio che assume, in più di un'occasione, un'aura eroica (Segre 2014, XI). Lei, però, da quest'aura si tiene alla larga (XI). Apparentemente, sono gli altri a muoversi, ad attuare le scelte e a fare la storia. «Tuttavia, con il suo parlare "di sbieco", Natalia riesce a far rivivere gli aspetti apparentemente laterali ma significativi dell'attività dei personaggi evocati» (XI).⁴⁰

Seduta sul divano di casa sua, al mattino, quando tutto è ancora silenzio, Natalia Ginzburg tesse il suo *Lessico familiare* (Pflug 1997, 109). Man mano che lo tesse, lo mostra a Giuseppe Baldini, il suo attuale marito (Pflug 1997, 110), e a suo figlio Carlo, in questo momento a Roma (109). Grandissima è la commozione nell'immaginare gli

38 Scrive la Ginzburg (1986, 917) dei nonni materni: «mio nonno, poi, si buttò nel socialismo; ed era amico di Bissolati, di Turati e della Kuliscioff. Mia nonna Pina rimase sempre estranea alla vita politica del marito. Siccome lui le riempiva di socialisti la casa, mia nonna Pina usava dire, con rammarico, della figlia: - Quella tosa lì la sposerà un gasista -».

39 Si ricordi l'insofferenza o animosità (così la definisce Garboli nella *Fortuna critica* presente nel secondo volume de «I Meridiani» dedicati alla Ginzburg) nei confronti della Ginzburg a partire dall'articolo di Alberto Asor Rosa apparso su *Mondo Nuovo* (Asor Rosa 1963). Alla voce di Asor Rosa si uniranno poi Piergiorgio Bellocchio, Grazia Cherchi e Goffredo Fofi che sui *Quaderni Piacentini* pubblicheranno una nota non firmata dal titolo: «Élites familiari» apparsa su *Quaderni Piacentini* nel 1963. Nota che, come mette in evidenza Domenico Scarpa (2014, 215-16), se la prende con la «chiacchiera» e col «gergo cifrato e inaccessibile ai più» dei Levi.

40 Scrive Vattimo (1995, 3): «la vivezza delle sue pagine, il fatto che noi leggiamo i suoi libri con partecipazione emotiva, curiosità, simpatia, [...] dipende proprio, credo, dalla felice sintesi che ha saputo realizzare fra questi termini che noi troviamo tanto difficile coniugare, tra la casa, la città, la storia; e cioè tra l'appartenenza, le radici da un lato, e l'umanità dall'altro - una sintesi che si realizza nei suoi libri e prima nella sua vita e nella sua figura umana. È per queste ragioni, credo, che i libri di Natalia Ginzburg continuano a parlarci così intensamente, e che noi sentiamo di avere in comune con lei il nostro più profondo e autentico lessico familiare».

scoppi di risate dei due durante la lettura complice.⁴¹ L'elemento che sostiene il racconto e che incide «nella descrizione della compagine familiare» è proprio «l'*humor*», una corda fatta vibrare con la massima intensità e sempre accompagnata dalla calda onda affettiva (Clementelli 1972, 80). Man mano che ai personaggi di famiglia se ne aggiungono altri (che la famiglia Levi-Tanzi accoglie e ingloba), viene a formarsi una «comunità ricca dei più svariati concorsi umani che la penna di Natalia Ginzburg fa riemergere dalla gelosa custodia della propria memoria» (Clementelli 1972, 81). Quello del *Lessico* è un romanzo di «pura, nuda, scoperta e dichiarata memoria» (Ginzburg 1986, 1133):

Non so se sia il migliore dei miei libri: ma certo è il solo libro che io abbia scritto in stato di assoluta libertà. Scriverlo era per me del tutto come parlare. Non m'importava più niente delle virgole, delle non virgole, della maglia larga, della maglia stretta: niente, niente. (1986, 1133)

Il dialogo diviene strumento necessario della memoria e la parola si fa «elemento essenziale all'affermazione dei più tenaci legami» (Clementelli 1972, 79). Il linguaggio non è «mezzo esterno di espressione» ma «tessuto connettivo della vita familiare» (79), unisce i punti delle diverse coordinate e fa emergere lo spazio:

Noi siamo cinque fratelli. Abitiamo in città diverse, alcuni di noi stanno all'estero: e non ci scriviamo spesso. Quando ci incontriamo, possiamo essere, l'uno con l'altro, indifferenti o distratti. Ma basta, fra noi, una parola. Basta una parola, una frase: una di quelle frasi antiche, sentite e ripetute infinite volte, nel tempo della nostra infanzia. Ci basta dire «Non siamo venuti a Bergamo per fare campagna» o «De cosa spussa l'acido solfidrico», ritrovare a un tratto i nostri antichi rapporti, la nostra infanzia e giovinezza, legata indissolubilmente a quelle frasi, a quelle parole. Una di quelle frasi o parole, ci farebbe riconoscere l'uno con l'altro, noi fratelli, nel buio d'una grotta, fra milioni di persone. Quelle frasi sono il nostro latino, il vocabolario dei nostri giorni andati, sono come geroglifici degli egiziani o degli assiro-babilonesi, la testimonianza d'un nucleo vitale che ha cessato di esistere, ma che so-

41 Il passaggio in cui l'episodio ci viene raccontato lo ritroviamo in *Arditamente timida*. Natalia Ginzburg (Pflug 1997, 109-10). Tale episodio rievoca, in qualche modo, l'episodio raccontato dalla Ginzburg (1992, 919) nel *Lessico familiare* relativo alla poca capacità del padre di raccontare le storie e, al contempo, della grande ilarità che suscitavano in lui i ricordi di famiglia: «mio padre [...] raccontava male, in modo confuso, e sempre inframmezzando il racconto di quelle sue tonanti risate, perché i ricordi della sua famiglia e della sua infanzia lo rallegravano; per cui di quei racconti spezzati da lunghe risate, noi non capivamo gran cosa».

pravvive nei suoi testi, salvati dalla furia delle acque, dalla corrosione del tempo. Quelle frasi sono il fondamento della nostra unità familiare, che sussisterà finché saremo al mondo, ricreandosi e risuscitando nei punti più diversi della terra, quando uno di noi dirà – Egregio signor Lipmann, – e subito risuonerà al nostro orecchio la voce impaziente di mio padre: – Finitela con questa storia! L’ho sentita già tante di quelle volte! (Ginzburg 1992, 929-1)

La stretta relazione che si instaura tra spazio e linguaggio non può risolversi in meri termini descrittivi.⁴² Il linguaggio, attraverso la narrazione, è in grado di evocare uno spazio ben determinato, popolato da avvenimenti e oggetti. Ma non è solo in grado di evocarlo, è anche capace di farne attenta analisi. Il movimento che il linguaggio compie è per così dire triadico: parte dallo spazio – ricordiamo l’affermazione di Genette (1966, 106-7), «le langage est tissé d’espace», ripetuta poi da Foucault (1994, 411), «lui [le langage] qui est tissé d’espace» –, ‘suscita’ lo spazio offrendogli una possibilità di apertura, e ad esso ritorna una volta compiuto il suo intento. Scrive Foucault in riferimento al potere del linguaggio:

lui qui est tissé d’espace, il le suscite, se le donne par une ouverture originaire et le prélève pour le reprendre en soi. Mais à nouveau il est voué à l’espace: où donc pourrait-il flotter et se poser, sinon en ce lieu qui est la page, avec ses lignes et sa surface, sinon en ce *volume* qui est le livre? (Foucault 1994, 411)

Lo spazio costituisce per il linguaggio la più ossessiva delle metafore poiché è nello spazio che il linguaggio «d’entrée de jeu se déploie, glisse sur lui-même, détermine ses choix, dessine ses figures et ses translations». In sostanza, è in esso che si ‘metaforizza’ (Foucault 1994, 407).

Ed ecco qui dunque riemergere grazie al ‘lessico’ della Ginzburg i tempi e la casa di via Pastrengo:

Nella mia casa paterna, quand’ero ragazzina, a tavola, se io o i miei fratelli rovesciavamo il bicchiere sulla tovaglia, o lasciavamo cadere un coltello, la voce di mio padre tuonava: – Non fate malagrazie!

Se inzuppavamo il pane nella salsa, gridava: – Non leccate i piatti! Non fate sbrodeghezzi! Non fate potacci!

Sbrodeghezzi e potacci erano, per mio padre, anche i quadri moderni, che non poteva soffrire.

⁴² Secondo Cassirer (1966, 202), lo spazio è l’ambiente in cui si vive, ci si muove, si interagisce; una sorta di luogo dell’esperienza, reso poi attraverso il linguaggio. Scrive il filosofo: «ciò che caratterizza [...] le prime parole di significato spaziale, [...] è il fatto che esse hanno una determinata funzione “indicativa».

Diceva: – Voialtri non sapete stare a tavola! Non siete gente da portare nei loghi! (Ginzburg 1992, 901)

A fare la casa, a ricostruirla e a renderla viva per il lettore non è tanto la descrizione accurata delle parti che la compongono. Sappiamo che era una casa molto grande, con dieci, dodici stanze, una veranda e un giardino (Ginzburg 1992, 923). Sappiamo anche che essa era molto buia e umida, al punto che in bagno crebbero funghi e i fratelli di Natalia fecero credere alla nonna paterna che li avrebbero cucinati e mangiati (923). E in questa situazione, con gran ribrezzo, lei rispose: « – In questa casa si fa bordello di tutto» (923).⁴³ A fare la casa sono frasi come quella che abbiamo appena citato. Altre espressioni ancora – come ad esempio ‘un sempio’ o ‘negrigura’ – fanno riemergere la casa di via Pastrengo. E così avviene per tutte le altre case abitate e raccontate nel corso del romanzo: diverse case che però, grazie al ‘lessico familiare’, finiscono con l’essere sempre la stessa casa, riedificata ogni volta che un componente della famiglia fa risuonare una di quelle espressioni e riedificata ogni volta che un lettore si sofferma sulle pagine in cui sono contenute. Jean Weissgerber scrive che lo spazio del romanzo esiste soltanto in virtù del linguaggio. È, quello del romanzo, lo spazio verbale per definizione e differisce dallo spazio cinematografico e teatrale; questi, infatti, possono mettere in atto vista e udito. Lo spazio della scrittura, invece, evocando esclusivamente mediante la parola scritta, si costituisce come oggetto del pensiero (Weisgerber 1978, 10).

Il tempo di via Pastrengo (Ginzburg 1992, 923) è quello delle visite di biologi e scienziati amici del padre, ai quali il professor Levi si premura di far preparare un po’ di ‘trattamento’⁴⁴ che però la moglie non sempre ricorda di preparare. E, in quelle occasioni, la voce del padre tuona: «non si può ricevere gente senza dar trattamento! Non si può fare delle negrigure!» (1992, 911). Tra gli amici più intimi vi sono: Terni e Lopez. Il primo è un biologo di cui il professor Levi ha grande stima ma che nella vita viene giudicato un *poseur*: «– Terni posa, – diceva [Giuseppe Levi] di lui ogni volta dopo che l’aveva incontrato. – Credo che posi, – riprendeva dopo un po’» (1992, 913). L’altro, Amedeo Herlitzka, che sin dai tempi dell’università viene chiamato Lopez, è, con la sua casa e la sua famiglia, antitetico alla famiglia Levi-Tanzi:

⁴³ «— Voi fate bordello di tutto. In questa casa si fa bordello di tutto, – diceva sempre mia nonna, intendendo dire che, per noi, non c’era niente di sacro; frase rimasta famosa in famiglia, e che usavamo ripetere ogni volta che ci veniva da ridere su morti o su funerali» (Ginzburg 1992, 907).

⁴⁴ Spiega la stessa Ginzburg (1992, 911): «Il trattamento erano tè e biscotti: liquori, in casa nostra, non ne entravano mai».

Quando i miei genitori andavano, la sera, dai Lopez,⁴⁵ mio padre al ritorno magnificava la loro casa, i mobili, e il tè che veniva servito su un carrello, in belle tazze di porcellana; e diceva che la Frances “sapeva più fare”, cioè sapeva trovare bei mobili e belle tazze, sapeva come si arreda una casa, e come si serve il tè.

Se il Lopez fossero più ricchi o più poveri di noi, non si sapeva bene: mia madre diceva che erano molto più ricchi; ma mio padre diceva di no, che erano come noi senza tanti soldi, soltanto la Frances “sapeva più fare”, e non era “mica un impiastro come siete voi altri”. (Ginzburg 1992, 913)

Il tempo di via Pastrengo è anche quello del ‘mezzoradò’, che a volte viene, altre no. «Lidia! il mezzoradò non è venuto!» (Ginzburg 1992, 930) tuona in corridoio la voce del professor Levi che, alle quattro del mattino, cioè appena sveglia, va a controllare il suo latte acido.⁴⁶ È il tempo delle poesie declamate⁴⁷ e delle canzoni che Lidia Tanzi canta a squarciagola per casa – il *Lohengrin*, la *Pianella perduta nella neve*, e *Don Carlos Tadrid* (Ginzburg 1992, 923) –, molte volte accompagnata dai figli e dagli amici. «*Io son don Carlos Tadrid, | e son studente in Madrid!* [corsivo nell’originale]», si canta tutti attorno al tavolo mentre il professor Levi, infilando la testa nella stanza da pranzo, esclama: «– Sempre a dir sempiezzi! Sempre a fare teatrino!» (926).⁴⁸ È il tempo delle liti improvvise tra Mario e Alberto – «Beppino vieni, si amazzano! (934) –,⁴⁹ delle sfuriate di Giuseppe Levi che esplodo-

⁴⁵ Il soprannome di Amedeo veniva esteso a tutta la famiglia, infatti venivano chiamati ‘i Lopez’.

⁴⁶ «Mio padre s’alzava sempre alle quattro del mattino. La sua prima preoccupazione, al risveglio, era andare a guardare se il “mezzoradò” era venuto bene. Il mezzoradò era latte acido, che lui aveva imparato a fare, in Sardegna, da certi pastori. Era semplicemente yoghurt. Lo yoghurt, in quegli anni, non era ancora di moda: e non si trovava in vendita, come adesso, nelle latterie o nei bar. Mio padre era, nel prendere lo yoghurt come in molte altre cose, un pioniere» (Ginzburg 1992, 930).

⁴⁷ «Si recitava in casa nostra, *La figlia di Jorio*. Ma si recitava soprattutto la sera, intorno alla tavola, una poesia che sapeva mia madre e che ci aveva insegnato, avendola sentita, nella sua infanzia, a una recita di beneficenza» (Ginzburg 1992, 925). «Cullandomi nella nostalgia, o in una finzione di nostalgia, feci la prima poesia della mia vita, composta di soli due versi: *Palermينو Palermينو, | Sei più bello di Torino*. Questa poesia fu salutata in casa come il segno di una precoce vocazione poetica; e io, incoraggiata da tanto successo, feci subito due altre poesie brevissime [...]. Del resto, in casa nostra, era molto diffusa l’abitudine di far poesie» (924).

⁴⁸ «Ci venivano a trovare, quasi ogni sera, Terni, e certi amici di mio fratello Gino, il maggiore di noi, che frequentava, in quegli anni, il Politecnico. Si stava intorno alla tavola, a recitare poesie, a cantare. [...] Cantava mia madre; e mio padre se ne stava a leggere nello studio, s’affacciava ogni tanto alla porta della stanza da pranzo, sospettoso, accigliato, con la pipa in mano» (Ginzburg 1992 926).

⁴⁹ «Alberto e Mario erano due ragazzi ormai grandi, fortissimi, che quando si prendevano a pugni si facevano del male, ne uscivano con i nasi sanguinanti, le labbra gon-

no «improvvisi, sovente per motivi minimi» (934),⁵⁰ delle discussioni politiche che finiscono con accese polemiche, fra tovaglioli gettati in aria e porte sbattute così forte da far rintonare la casa (927-8): «Perché discutessero con tanta ferocia, mio padre e i miei fratelli, non so spiegarmelo, dato che, io penso, eran tutti contro il fascismo» (928).

Il movimento, l'allegria, l'atteggiamento di orgogliosa e non umiliata opposizione al regime creano la cornice perfetta affinché anche importanti personaggi politici possano essere «assimilati ad un'angolazione ostentatamente domestica» (Ginzburg 1992, 928). Si ricordi in proposito la presenza in casa loro di Filippo Turati: «lo ricordo, grosso come un orso, con la grigia barba tagliata in tondo, nel nostro salotto», scrive la Ginzburg. Di quella giornata, aggiunge, non può essere detta gran cosa, «ricordo un gran vociare e un gran discutere, e basta» (928).

La seconda volta che Turati mette piede in casa loro, si sono già spostati; ora, sono in via Pallamaglio: «– Che brutto nome! – diceva sempre mia madre. – Che brutta strada! Non posso soffrire queste strade, via Campana, via Saluzzo! E almeno in via Pastrengo avevamo il giardino!» (Ginzburg 1992, 970).⁵¹ Dopo essersi sempre lamentata della casa in via Pastrengo, ora Lidia Tanzi inizia a lamentarsi della nuova casa. Ma, del resto, anche questo è uno dei *leitmotiv* del romanzo.⁵² Questa volta, l'uomo viene presentato a Natalia come Paolo Ferrari che sarebbe rimasto per qualche giorno in casa loro. A lui non devono essere fatte domande, di lui non si deve assolutamente parlare. Insoliti rumori fanno presagire a Natalia una estranea presenza: «sentii una sera mia madre parlare con qualcuno in anticamera e sentii che apriva l'armadio delle lenzuola. Sulla porta a vetri passavano ombre» (Ginzburg 1992, 974). La tosse che sente dalla stanza di Mario, suo fratello, non può provenire da lui (974-5), che è fuori tutta la settimana; sembra piuttosto appartenere ad una

fie, i vestiti strappati. – Si *amazzano*! – gridava mia madre, trascurando l'emme doppia nello spavento» (Ginzburg 1992, 934).

50 «Vivevamo sempre, in casa, nell'incubo delle sfuriate di mio padre, che esplodevano improvvisi, sovente per motivi minimi, per un paio di scarpe che non si trovava, per un libro fuori posto, per una lampadina fulminata, per un lieve ritardo nel pranzo, o per una pietanza troppo cotta» (Ginzburg 1992, 934).

51 E ancora: «– Non mi piace questa casa! [...]. – Non mi piace la via Pallamaglio! Mi piaceva avere il giardino» (Ginzburg 1992, 972).

52 «Se anche brontolava e si lamentava, a Sassari e a Palermo mia madre era stata molto felice [...]. Era felice anche in quei primi anni a Torino, anni scomodi se non forse duri, e nei quali lei spesso piangeva, per i malumori di mio padre, per il freddo, la nostalgia di altri luoghi, i suoi figli che diventavano grandi e che avevano bisogno di libri, di cappotti, di scarpe, e non c'erano tanti soldi. Era tuttavia felice, perché appena smetteva di piangere, diventava allegrissima, e cantava a squarciagola per casa [...]. E quando più tardi ricordava quegli anni, quegli anni in cui aveva ancora tutti i figli in casa, e non c'erano soldi, le Immobiliari andavano sempre giù, e la casa era umida e buia, ne parlava sempre come di anni bellissimi, e molto felici. – Il tempo di via Pastrengo, – diceva più tardi, per definire quell'epoca» (Ginzburg 1992, 922-3).

persona anziana e corpulenta (975). La madre, l'indomani, rivela a Natalia la presenza in casa loro di un certo signor Ferrari che «era stanco, vecchio, malato, aveva la tosse, e non bisognava fargli tante domande». Ma quell'uomo «grande come un orso» e con «la barba tagliata in tondo» lei lo riconosce, è Filippo Turati; lo aveva già visto una volta, quando abitavano in via Pastrengo. Ma Natalia ubbidisce, da quel momento in poi l'uomo è per lei Ferrari e Turati insieme. Ella però stenta a capire perché sul libro della madre in memoria della Kuliscioff la firma sia 'Anna e Filippo': «io avevo le idee sempre più confuse; non capivo come lui potesse essere Anna, e come potesse essere anche Filippo, se era invece, come dicevano Paolo Ferrari» (Ginzburg 1992, 975). A tal proposito va fatta una brevissima digressione sulla signora Lidia Tanzi⁵³ che canta a squarciagola il *Lohengrin* per casa dopo una crisi di pianto, fa i *solitaires* in accappatoio (1992, 1087) per vedere cosa accadrà in futuro, co-redige assieme a Natalia il lessico familiare (Magrini 1992-95, 773, 780)⁵⁴ e, al contempo, venera la Kuliscioff,⁵⁵ tiene la sua foto sul comodino⁵⁶ e presta solerte aiuto a Filippo Turati.⁵⁷

53 Leggiamo nel testo di Giuliana Minghelli (1995): «Lungi dall'essere puramente ludica, l'affabulazione della madre esercita un potere esorcistico sul mondo. Durante i lunghi anni del fascismo e la tragedia dell'occupazione, le rime del Barbison "Bello è veder di sera e di mattina | Del Perego la ca' e la cantina" (916) o la cantilena di Mario "Il baco del calo del malo" (936) agiscono come incantesimi, formule magiche che attraverso la ripetizione cercano di allontanare il male, dissipare le minacce che incombono sul fragile tessuto della comunità. Questa resistenza diviene una cosciente strategia a livello testuale: le rime infatti se da una parte ritmano lo scorrere della narrazione, dall'altra ne confutano l'inevitabile procedere verso un epilogo. "Io son don Carlos Tadrìd | E son studente in Madrid", "Bela, bela troppo lunga de col", e la storia del Barbison ritornano, riportandoci ogni volta all'inizio quando la madre, la narratrice, tutto il mondo era bambino e facilmente si poteva abbracciare e possedere con uno sguardo o una parola. Le storie investite di questo potere magico mostrano come il mondo del quotidiano facilmente sconfini nel reame della fiaba, un legame evocato nella persona stessa della madre».

54 «Perché la signora Lidia aveva diffuso fra i figli l'abitudine di ridire alcune frasi speciali (Tè le, l'è le, l'è la sorella della mia cagna, ti te vedet quel pan lì. L'è tutta barite, non siamo venuti a Bergamo per fare campagna) per evocare le storie che vi erano collegate. Una compagna ai tempi del collegio s'era staccata dalla fila, correndo ad abbracciare un cane che passava: lo abbracciava, e diceva: – L'è le, l'è le, l'è la sorella della mia cagna (1:914). Qualcuno aveva spiegato a una parente, soprannominata la Barite, 'che dappertutto c'è della barite: perciò lei indicava, per esempio, il pane sulla tavola, e diceva: – Ti te vedet quel pan lì. L'è tutta barite' (1:914). Un direttore d'orchestra, amico di famiglia, trovandosi a Bergamo per una tournée, aveva detto ai cantanti distratti o indisciplinati: – Non siamo venuti a Bergamo per fare campagna, bensì per dirigere la Carmen, capolavoro capolavoro di Bizet (1:920)» (Parisi 2002, 112).

55 Ricorda la Petrigiani (2018, 31): «la rivoluzionaria Anna Kuliscioff che diventò per la giovane Lidia modello e punto di riferimento femminile e femminista».

56 La «fotografia di mia madre insieme ad Anna Kuliscioff, in veletta e cappelloni a piume, nella pioggia» (Ginzburg 1992, 938).

57 «Mia madre diceva: – Com'era simpatico! come mi piaceva averlo qui!» (Ginzburg 1992, 979).

Il signor Ferrari rimane in casa Levi circa otto, dieci giorni (Ginzburg 1992, 977) lasciando nella mente di quella bambina – che lo vede sgusciare lungo il corridoio – dei ricordi incancellabili:

Appena suonavano il campanello, Paolo Ferrari traversava il corridoio di corsa e si rifugiava in una stanza in fondo. Era di solito o Lucio [figlio dei Lopez] o il lattaio; perché altre persone estranee non vennero, in quei giorni, da noi.

Traversava il corridoio di corsa, cercando di camminare in punta di piedi: grande ombra di orso lungo i muri del corridoio. (1992, 975)

Il giorno che vengono a prenderlo,⁵⁸ mentre lo aiutano a infilarsi il cappotto, Turati dice a Natalia: «– non dire mai a nessuno che sono stato qui» (1977). Riserbo mantenuto giusto il tempo necessario – ci verrebbe da aggiungere con un tocco d'ironia – dato che, successivamente, milioni di lettori hanno conosciuto quel segreto.

Turati raggiunge la Corsica, poi Parigi, tra gli uomini che lo hanno aiutato si salva Adriano Olivetti:⁵⁹ «sentii dire che erano stati arrestati Rosselli e Parri [...]. Adriano era ancora libero, ma in pericolo, dicevano; e forse sarebbe venuto a nascondersi a casa nostra» (Ginzburg 1992, 978). Difatti, Adriano rimane nascosto nella casa di via Pallamaglio per diversi mesi, poi parte per l'estero (1978). Ma da quel momento in poi sarà sempre presente nella vita di Natalia, visto che sposa sua sorella Paola (dalla quale poi divorzia). È bellissimo il passaggio in cui la Ginzburg, sola e impaurita, viene aiutata proprio da Adriano Olivetti e fatta fuggire, assieme ai suoi bambini, dall'appartamento romano nei pressi di piazza Bologna: «ricorderò sempre la sua schiena china a raccogliere, per le stanze, i nostri indumenti sparsi, le scarpe dei bambini, con gesti di bontà umile, pietosa e paziente» (Ginzburg 1992, 1068).⁶⁰ Leone è stato arrestato in una tipografia clandestina (1068) e a Natalia si prospettano tempi duri.

Dopo via Pallamaglio, vengono i tempi del corso re Umberto e di Leone Ginzburg.⁶¹ «Cos'ha da fare Mario con quel Ginzburg?» chie-

⁵⁸ Leggiamo nel passaggio dedicato a questo episodio: «poi vennero due o tre uomini con l'impermeabile; io di loro, conoscevo soltanto Adriano [Olivetti]. Adriano cominciava a perdere i capelli, e aveva ora una testa quasi calva e quadrata, cinta di riccioli cresputi e biondi. [...] Aveva occhi spaventati, risoluti e allegri; gli vidi, due o tre volte, nella vita, quegli occhi. Erano gli occhi che aveva quando c'era un pericolo e qualcuno da portare in salvo» (Ginzburg 1992, 977).

⁵⁹ Adriano, «il grande e famoso industriale» (Ginzburg 1992, 1067).

⁶⁰ E aggiunge nello stesso passaggio: «e aveva, quando scappammo da quella casa, il viso di quella volta che era venuto da noi a prendere Turati, il viso trafelato, spaventato e felice di quando portava in salvo qualcuno» (Ginzburg 1992, 1068).

⁶¹ «Allora mio padre decise che avremmo cambiato casa; e andammo ad abitare in corso re Umberto, in una casa bassa, vecchiotta, che guardava sui viali del corso» (Ginzburg 1992, 983).

de il professor Levi a sua moglie dopo aver incontrato suo figlio Mario in compagnia di Leone. «È uno [...] coltissimo, intelligentissimo, che traduce dal russo e fa delle bellissime traduzioni», risponde sua moglie Lidia. «Però [...] è molto brutto» osserva Giuseppe Levi e aggiunge: «si sa, gli ebrei son tutti brutti». «E tu? [...] tu non sei ebreo?» gli ricorda Lidia Tanzi. «Difatti anch'io son brutto» (Ginzburg 1992, 989), chiude il professor Levi. Poi torna di nuovo in scena la via Palamaglio, almeno in un primo momento, per Natalia e Leone che vanno ad abitarci da sposati (1026).

Le cose però iniziano a cambiare, inesorabilmente. I sospetti di un regime sempre più aguzzino iniziano ad invadere e a smembrare il nucleo della famiglia Levi-Tanzi. Si ricordi, in proposito, la descrizione di Pitigrilli, spia dell'Ovra allora in incognita, in casa loro: «con un grosso paltò chiaro che non si tolse». Quasi a voler indicare, ci suggerisce Segre (2014, VIII), in quel gesto di tenere il cappotto in casa, la segretezza della spia. I vuoti iniziano ad essere evidenti e il cerchio degli affetti si restringe: gli arresti (i fratelli, gli amici, il padre, Leone), le morti (Leone che viene torturato e, con molta probabilità, ucciso; Pavese che si suicida), gli allontanamenti e le fughe. Ormai vivono tutti dispersi e lontani l'uno dall'altro, ma basterà una parola, una sola di quelle parole del «loro latino» (Ginzburg 1992, 920),⁶² uno solo di quei «geroglifici» (921) e tutto verrà di nuovo edificato.⁶³

6.3 'Le Margherite' di Lucrezia

La prima lettera che Lucrezia⁶⁴ scrive a Giuseppe è datata 26 ottobre. Giuseppe è già a Princeton, e lei, sua amica e amante di un tempo, è a Monte Fermo, in Umbria, nella sua casa denominata 'Le Margherite'. Lucrezia, per scrivere, ha bisogno di silenzio e di una stanza tutta per sé. Per questo, appena può, si chiude in camera: «li ho lasciati tutti lì e me ne sono venuta in camera mia dove mi sono chiusa a chiave» (Ginzburg 1992, 1378).

A rimanere fuori dalla stanza è: Albina, presenza abituale in quella casa e mediatrice tra lei e Giuseppe, almeno in quell'occasione. Le ha appena consegnato la lettera che Giuseppe le ha scritto prima di partire e alla quale lei, con tutta calma, vorrebbe rispondere. Resta-

⁶² Si legga a tal proposito lo studio di Valeria Barani (1990): «Il 'latino' polifonico della famiglia Levi nel *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg».

⁶³ In un romanzo, la parola crea lo spazio. Nella misura in cui nomina, essa crea. È quanto dimostra, nel suo scritto *Espacio y novela*, il critico letterario Ricardo Gullón (1980) che, rifacendosi a Weissgerber, mette in evidenza come l'esistenza dello spazio letterario sia determinata dal linguaggio.

⁶⁴ Protagonista, assieme a tutto il gruppo di amici, del carteggio che dà vita al romanzo epistolare *La città e la casa* (1984).

no fuori anche sua suocera e il ragazzo tuttofare con i quali, un minuto prima, infiascava il vino (Ginzburg 1992, 1378). E restano fuori i suoi figli, cinque, quattro avuti da Piero, suo marito, uno – Graziano (1379) – da Giuseppe (anche se lui non lo riconoscerà mai). Tutta la tribù⁶⁵ è fuori e lei, lì al riparo nella sua tana, può iniziare far a fluire i pensieri e a farli scivolare sul foglio.

«Ciascuno di noi» – scrive la Ginzburg (1986, 837) ne *Il figlio dell'uomo* – «avrebbe voglia di una piccola tana asciutta e calda». Il concetto è ribadito nello scritto intitolato *La casa* che apre la raccolta di saggi *Mai devi domandarmi*: «io mi ero scavata, in quella casa, la mia tana» (1992, 12). Molto spesso, scrive Garboli (1992b, XX), nei suoi scritti la Ginzburg solleva fatti storici e pubblici, fa roteare velocemente «le persone e le cose nello spazio e nel tempo», da una parte all'altra del globo. Quello che le interessa è però: «l'urto che il corpo ancora inarticolato nella tana riceve dal contatto col mondo (l'Altro, il Maschio)». Le donne dei suoi romanzi «cominciano a vivere, e a esistere come organismi narrativi», molte volte «tracciano le loro esistenze in termini romanzeschi», molte altre volte le complicano perché «spinte dall'odio e dall'insofferenza nei confronti della tana da cui si parte verso il mondo» (Garboli 1992b, XX). Ciò che si ignora è che

la volontà e il bisogno prepotente di percorrere questa strada non è altro che il bisogno di ricomporla, di costruirsi la tana propria, dove venire alla luce, generare se stesse, e, insieme a se stesse, i propri figli. Virtualmente, l'ordito del romanzo è già pronto [...]. Tuttavia questa struttura si fonda sopra un imbroglio, sulla concorrenza di due impulsi, di sfida e di scommessa verso il mondo, e di paura e regressione verso la tana. (Garboli 1992b, XX)

Si tratta di due impulsi che molte volte ritroviamo alla base di un'esistenza. Lucrezia conosce bene questo dualismo: provare a cambiare le cose o rimanere immobile nella tana che si è scavata. Quando ella inizia a scrivere i suoi ricordi, i suoi pensieri a Giuseppe, è però già insofferente. Lucrezia ha intuito che quello per lei è un momento di cambiamento, di svolta. Cosa fare? Alle spalle, ha la solidità de Le Margherite e della vita che ha costruito con Piero. Davanti a sé, l'ignoto.

Scriva la donna nella lettera indirizzata a Giuseppe:

Quando abbiamo comprato questa casa la trovavo bellissima, così grossa, gialla e vecchia, ma ora ci sono dei giorni che non la posso soffrire, né dietro, né davanti, né dentro. (Ginzburg 1992, 1383)

65 Tema ricorrente nell'opera della Ginzburg, anche se in questo caso – adattandosi ai tempi – viene esteso alla famiglia allargata e non più esclusivamente di sangue.

Ella non può più soffrire quella casa, ed è proprio lei a dircelo: «da ragazza, io desideravo vivere in campagna e avere molti bambini. Ho avuto quello che volevo ma intanto sono diventata diversa» (1992, 1382). Questo è il punto, il fulcro di tutto: lei sa che ora è diversa, è un'altra persona. Un sano processo evolutivo contempla il cambiamento, per quanto doloroso, non la stasi. È per questo che la Ginzburg, con molta probabilità, la fa interagire con un uomo pauroso e passivo qual è Giuseppe – scrive nella lettera: «Piero allora ha detto che tu hai molte qualità, però manchi di spina dorsale» (1382) –, perché si veda lo scontro, l'urto che le due forze producono. Giuseppe è un uomo pauroso che manca di capacità decisionale. Lo stesso spirito che anima la sua partenza per l'America non è affatto intriso d'avventura. Egli parte «per andare a ficcarsi sotto le ali di suo fratello» (1424). Neanche il trasporto per Lucrezia riesce a provocare in lui il benché minimo moto:

Quella casa dove stai è abbastanza grande e con qualche piccolo accorgimento ci saremmo entrati tutti. Allora ti sei molto impaurito. Ho letto la paura sulla tua faccia. Probabilmente hai visto la tua casa trasformata in un accampamento», cosa che ferisce la donna: «non so dirti quella tua paura come mi abbia offeso». (Ginzburg 1992, 1380)

Giuseppe ha paura di essere padre (poi, paradossalmente, a Princeton, gli toccherà fare da padre alla bambina di Chantal, figlia di Anne Marie, vedova del fratello e sua nuova moglie). Egli non ha voluto fare da padre ai figli della donna che amava così come non ha voluto far da padre al figlio legittimo Alberico; regista omosessuale che poi, complicando sempre più il discorso sulla famiglia, decide di far da padre alla figlia della sua amica Nadia, nonostante la bambina non sia sua. A spinge il ragazzo è un atto di grande generosità, perché lui della bambina vuole essere padre a tutti gli effetti, di nome e di fatto.⁶⁶ Egli agisce col cuore, anzi di pancia, potremmo dire. E il suo, accanto a quello di Lucrezia, ci viene offerto dalla Ginzburg come secondo esempio di energia positiva, nonostante i pro e i contro:

C'è un legame tra questi due personaggi. Lucrezia, la donna che sa “conservare” dentro di sé l'immagine degli altri, che capisce e perdona, è anche quella che sa fare le scelte, magari sbagliate, che si butta, che non ha paura di cambiare casa, anche se poi si trova male. Ha *energia*. I due [Lucrezia e Alberico] che hanno energia vitale sono loro: una donna e un ragazzo.⁶⁷

⁶⁶ «Voglio esserle padre, non soltanto di nome ma di fatto» (Ginzburg 1992, 1439).

⁶⁷ Intervista di Severino Cesari (1984) a Natalia Ginzburg.

Il saper conservare non implica necessariamente la paralisi. Si può conservare pur rimanendo in movimento. E Lucrezia lo dimostra. Ella conserva lettere – «Conservo tutte le tue lettere. Le conservo nel mio armadio, in una scatola di cartone. Qualche volta mi capita di tirarle fuori e guardarle» (Ginzburg 1992, 1472) –, conserva intatto, o quasi, una sorta di nucleo familiare, trasportandosi dietro – o dichiarandosi pronta a farlo – tutti i suoi bambini: «se io avessi in America un fratello che mi dicesse, vieni qui per sempre, subito partirei. Prenderei i miei bambini e andrei» (1382). E ancora: «I bambini devono stare con me e io devo stare con loro» (1465) e rimprovera Giuseppe di essere ingiusto quando la accusa di portarseli dietro come valigie.⁶⁸ Per lei è cosa naturale. Ella conserva gli oggetti, trasferendoli da una casa all'altra, come il mobile con le tartarughe,⁶⁹ il mobile verde⁷⁰ o le sopracoperte con i draghi.⁷¹ Afferma in un'intervista la Ginzburg: «questi oggetti rimbalzano da una lettera all'altra. Ne parlano in diversi» (Cesari 1984). Ella custodisce le cose a cui tiene nonostante decida di far virare il suo percorso, di sterzare improvvisamente; e se le cose non vanno come vorrebbe, non accusa nessuno. Lucrezia fa, agisce; nonostante poi se ne pente. Il pentimento, si sa, è cosa umana. Ma «è [...] meglio fare e pentere, che starsi e pentersi» (Boccaccio 1992, 1: 376). E così, lasciatisi alle spalle la stabilità delle Margherite, la donna va incontro a un nuovo destino. Dice la Ginzburg:

Si comincia con un'immagine di stabilità: *Le Margherite*. È una famiglia. Poi si sfascia tutto, restano le frasi di ciascuno, ripetute all'altro, restano questi oggetti sparsi, masserizie che galleggiano su un fiume in piena. (Cesari 1984)

⁶⁸ «Quello che tu mi dici, che io tratto i miei bambini come fossero mobili o valige, è cattivo e ingiusto» (Ginzburg 1992, 1465).

⁶⁹ Giuseppe a Lucrezia: «ha detto che ha dormito in una stanza molto grande e molto umida, dove c'è un comò con delle tartarughe e uno specchio macchiato di scuro» (Ginzburg 1992, 1397). Egisto e Albina a Giuseppe: «suo padre è stato ospitato alle Margherite, nella stanza che ha il comò con le tartarughe e lo specchio macchiato di scuro» (1411). Sempre Egisto e Albina a Giuseppe: «di solito ci dorme lui nella stanza con le tartarughe» (1411) Lucrezia a Giuseppe: «Nella stanza ho messo un letto, il tappeto grigio e il comò con le tartarughe» (1498). Lucrezia a Giuseppe: «nella mia stanza ho messo il comò con le tartarughe e l'armadio verde» (1474).

⁷⁰ Piero a Giuseppe: «tuo figlio e il suo amico hanno dormito nella stanza che ha i copriletti coi draghi e l'armadio verde» (Ginzburg 1992, 1435). Lucrezia a Giuseppe: «nella mia stanza ho messo il comò con le tartarughe e l'armadio verde» (1474).

⁷¹ Egisto e Albina a Giuseppe: «gli hanno dato la stanza piccola all'ultimo piano, quella dove ci sono le sopracoperte con i draghi» (Ginzburg 1992, 1411). Piero a Giuseppe: «tuo figlio e il suo amico hanno dormito nella stanza che ha i copriletti coi draghi» (1435). Lucrezia a Giuseppe: «su questi due letti ho messo i copriletti coi draghi» (1474).

Il 20 luglio, Lucrezia indirizza una nuova lettera a Giuseppe, la quarta per la precisione. Come per la prima che scrisse, ella si chiude a chiave in camera sua - «chiudo a chiave la porta della mia stanza perché nessuno venga a darmi noia mentre scrivo» (Ginzburg 1992, 1444) - perché nessuno la disturbi. La cosa importante che Lucrezia sente di raccontare a Giuseppe (la loro, in fondo, è una forma d'amore che implica necessità di confidenza) ha a che fare con Ignazio Figli, il brillante critico d'arte che si è unito al gruppo di amici di cui anche Giuseppe faceva parte, e al quale quest'ultimo, in una lettera, aveva scritto: «sono contento di pensarti mescolato alla mia vita di prima. Sono anche un po' geloso di te, mentre ti penso presente nei luoghi dove io non sono» (Ginzburg 1992, 1438).

«Dopo che sei partito mi sono successe tante cose» (Ginzburg 1992, 1438), scrive Lucrezia. «La mia vita è diventata diversa», continua. Di nuovo, ci troviamo dinanzi ad un cambiamento, una nuova tappa evolutiva alla quale la donna cerca di far fronte, dopo averla individuata e isolata dall'insieme del flusso vitale. La sua vita è diversa, dice, perché «mi sono innamorata». Ed ella tiene a sottolineare che questo sentimento non ha niente a che fare con quello che provava per lui, per Giuseppe, e dinanzi al quale lui era fuggito: «Credevo di essere innamorata di te, credevo di voler vivere con te, che sbaglio, Giuseppe, tu per fortuna ti sei tanto spaventato e mi hai detto che per carità rimanessi dov'ero». Adesso tutto ha «cambiato colore». Scrive Lucrezia a Giuseppe: «il mio con te è stato un adulterio incruento. Adesso invece il mio adulterio è di quelli che spandono sangue» (Ginzburg 1992, 1438). Non è una frase detta a caso, è una premonizione. La Ginzburg lo sa e vorrebbe aiutare Lucrezia a capire. Poco dopo, infatti, le dà ulteriori indizi su quanto accadrà. Scrive un po' più avanti Lucrezia, nella stessa lettera:

Quando l'ho visto arrivare qui la prima volta, scendere dalla sua Renault verde oliva, venire avanti con quei capelli grigi a spazzola, mi sono sentita tutt'a un tratto spaventata e irritata, mi son detta «ma chi sarà questo qua». Siamo rimasti un momento a guardarci, fermi uno di fronte all'altro, siamo alti quasi uguali, io appena un poco più alta di lui, ma appena un poco. I cani si sono messi ad abbaiare. Non lo volevano. Dietro di lui c'erano Egisto e Albina, e si sono meravigliati che abbaiassero i cani, di solito non abbaiano. Da allora io a Egisto e Albina gli voglio più bene, vederli mi piace tanto. È entrato in casa, ha appeso all'attaccapanni il suo impermeabile, e subito si è staccato un chiodo dal muro. Dopo gli ho detto che erano stati tutti dei segnali, l'abbaiare dei cani, l'attaccapanni che crollava. (Ginzburg 1992, 1445)

Vorrebbe essere una sorta di *dea ex machina* la Ginzburg per Lucrezia, per questo le consegna affilate le armi dell'intuizione. È co-

sa nota che le donne, alcune donne, al momento opportuno, sappiano rivelarsi delle Sibille. Nonostante i segni, nonostante l'intuizione, Lucrezia non si ferma. Scrive nella lettera: «lo strano è che tutto si sta rompendo qui, tutta la casa se ne va a pezzi» (Ginzburg 1992, 1446). Ella va avanti comunque (è così che fa l'energia creativa, quella che edifica e reclama armonia attorno a sé, al contrario dell'energia distruttiva che, invece, disgrega e 'sparge sangue'). Inevitabilmente, il suo matrimonio e le sue Margherite vanno in frantumi sotto i colpi dell'innamoramento per Ignazio Fegiz (Iacoli 2008, 75), «preannunciato da segni che era proprio dato captare dagli stessi elementi che strutturano e animano la casa» (75): l'attaccapanni che crolla, i cani che abbaiano, evidente parodia del riconoscimento di Ulisse da parte di Argo (76). Sia l'abbaiare dei cani, sia il crollo dell'attaccapanni costituiscono «il segnale ironico e tragico insieme dell'intromissione nello spazio domestico di una forza disgregatrice». Si fa entrare l'usurpatore della casa, «colui che imprimerà una direzione esogena di rovina inarrestabile all'unità familiare» fino a quel momento difesa dalla casa stessa (76).

Nella nuova vita che sceglie, sente e mette in atto – «la mia vita è a una svolta. È questo che non mi fa dormire» (Ginzburg 1992, 1465) –, Lucrezia è destinata ad essere infelice. La sua energia attiva e armonizzante si scontra con quella negativa e distruttiva di Ignazio Fegiz:

ho capito che lui [Ignazio Fegiz] a cercare casa non mi aiuta e devo vedermela io. [...] Non faccio che girare per Roma come una trottole e sono molto stanca. (1464)

Sono un po' arrabbiata con I. F. perché ha pensato bene di andarsene a Parigi proprio in un momento così importante per noi e proprio quando dovevamo cercare casa. (1465)

Non mi ha detto che mi avrebbe dato lui i soldi, per comprare la casa, visto che quelli che ho io sono pochi. Se proponeva di darmeli, avrei rifiutato. Però a dirti la verità mi aspettavo che me li offrisse, e invece non li ha offerti. [...] La sua casa in via della Scrofa, lui non vuole lasciarla. [...] Per starci tutti noi è troppo piccola [...]. E d'altronde non me l'ha chiesto. (1466)

Queste nuove confidenze sono trasmesse a Giuseppe nella lettera del 10 ottobre. La donna ha messo in vendita Le Margherite⁷² – «La ama-

72 Una volta venduta, Le Margherite viene trasformata in albergo. Scriverà Lucrezia, una volta a Roma, nella lettera del 22 dicembre indirizzata a Giuseppe: «poi siamo andati alle Margherite. Adesso ne hanno fatto un albergo. Si chiama Albergo Panorama. Impossibile riconoscere, nell'albergo Panorama, la nostra casa. Era gialla e vecchia, con i balconi di pietra. L'albergo Panorama ha un'aria nuova. Per metà è rosso ciliegia, per

vo tanto [Le Margherite] una volta. Adesso la odio. Non sopporto più la campagna. Voglio avere intorno una città: Roma» (Ginzburg 1992, 1466) –, ha scelto cosa portare con sé ed è andata a Roma.⁷³ Ora ella aspetta un figlio dal critico d'arte – «Avrò un sesto figlio. È di I. F. [Ignazio Fegiz] Ma I. F. è a Parigi e non lo sa ancora» (1466) –, ma la storia non è destinata ad avere un lieto fine.

Ignazio Fegiz si sottrae sempre di più all'impegno contratto con Lucrezia, pur non mollando mai completamente la presa. Non va ad abitare con lei, rimane nella sua vecchia casa. Qualche volta le telefona,⁷⁴ altre volte si concede in saltuarie apparizioni:

Poi arriva I. È un momento bellissimo, forse il più bello. Dura poco, perché quasi subito mi viene paura che qualcosa lo infastidisca qui in casa, la faccia di Enzina o l'odore del cavolfiore o il giradischi che non funziona perfettamente. Con Piero non avevo mai paura. La paura è una cosa nuova per me. Di solito I. se ne sta seduto nel soggiorno e mette dei dischi, mentre io finisco di preparare il pranzo. (Ginzburg 1992, 1476)

Altre volte ancora i due vanno in via della Scrofa, in casa di Ignazio, ma non è un'accoglienza piena. Lì ci sono i quadri di Ippo, frequentazione che dura da vent'anni e a cui il critico non ha mai voluto rinunciare, esibendosi così bigamo pur non avendo sposato nessuna delle due, né Lucrezia, né Ippo.⁷⁵ Lucrezia accoglie, Ignazio respinge. Lucrezia fa spazio, Ignazio lo nega.

Nel suo rifugio romano (anche se temporaneo: non ha ancora comprato una casa) Lucrezia aspetta: aspetta che Ignazio la chiami, che la sua vita diventi meno confusa e che il figlio nasca (Ginzburg 1992, 1479): «aspettare logora i nervi. Se aspetti un figlio, non dovresti aspettare altro» (1479). La premonizione «dell'adulterio che sparge sangue» si compie: il bambino che aspetta muore due giorni dopo la nascita (1494).

metà celeste. Sui balconi ci sono dei gerani. I balconi sono lunghi e stretti, con la ringhiera di ferro. Quel porticato non c'è più. Sul piazzale hanno messo dei tavolini bianchi di ferro, e delle sdraie a altalena, con tettoie di tela a frange. Dietro dove c'era il nocciolo c'è una piscina, con l'acqua chiara e pulita, altre sdraie sui bordi. Dentro si vedono pavimenti bianchi e marroni arabescati, corridoi e stanze» (Ginzburg 1992, 1547).

73 «Non hai idea di quante cose ci sono in una casa. Troppe. Sembra impossibile di averne comprate tante. Sembra impossibile di averle comprate, un tempo, con tanto piacere. Al momento di dover scegliere se lasciarle o portartele via le trovi tutte odiose» (Ginzburg 1992, 1467).

74 «Non viene sempre. Certe volte, all'una di notte mi telefona da via della Scrofa, stanco, troppo stanco. È difficile riaddormentarsi, trovare dei pensieri che rassicurino, che proteggano il sonno» (Ginzburg 1992, 1473-4).

75 «È un legame che dura da vent'anni e non può romperlo così di colpo. E lei, Ippo, soffre di cuore. Che maledizione, Dio mio. Soffre di stomaco e soffre di cuore. Io invece sono sana come un cavallo» (Ginzburg 1992, 1473).

In una lettera che Giuseppe indirizza a suo figlio Alberico, nel periodo in cui è solito frequentare Lucrezia, scrive: «vi penso insieme, in una stanza che non conosco ma immagino, perché ci sono probabilmente i mobili che vedevo alle *Margherite*, e che mi ricordo così bene» (Ginzburg 1992, 1551). Egli non sbaglia. Nella casa romana, quella fatta a elle, Lucrezia custodisce i relitti del naufragio:

È una casa fatta a elle. Nell'entrata c'è un attaccapanni, non di quelli che si appendono al muro ma di quelli che si spostano, con tante braccia, era nero ma l'ho verniciato rosso. Il soggiorno è lungo e stretto. Ci ho messo il tappeto persiano e il quadro con le due carrozze, e un divano che ho fatto fare nuovo. Il quadro di re Lear l'ha tenuto Piero. Nella mia stanza ho messo il comò con le tartarughe e l'armadio verde. Daniele, Augusto e Graziano hanno una stanza coi letti a castello. Poi c'è un'altra stanza a due letti e ci dormono Vito e Cecilia. Su questi due letti ho messo i coprilet- ti coi draghi. (1992, 1474)

Ricorda Bertone (2015, 37), nel suo *Lessico per Natalia*, che dinanzi allo «sperpero», allo «scialo memoriale», le relazioni familiari, di qualunque natura esse siano, si «conservano negli oggetti minuti e quotidiani». Della casa come «struttura fisica, edile, come valore immobiliare» alla Ginzburg non importa nulla, e così è anche per Lucrezia (Bertone 2015, 38).⁷⁶ Tanto all'una quanto all'altra, importano le persone che vi ruotano intorno: gli uomini, le donne e le loro parole (Bertone 2015, 38). Ogni casa può divenire, all'occorrenza, una nuova tana. E in quanto tale, essa può divenire capace di ospitare «nella sua penombra, benigna, tiepida, rassicurante» (Ginzburg 1992, 12). La cosa fondamentale da intendere è che la propria tana la si costruisce da soli. Vivere nell'attesa che qualcun altro la costruisca per noi o con noi è un'illusione. La protezione che impariamo a dare a noi stessi è l'unica protezione possibile. Questo Lucrezia lo ha capito, Giuseppe e Ignazio no. Per questo continuano ad infilarsi sotto il manto protettivo di fratelli o relazioni morbose. In una delle lettere indirizzate a Giuseppe, Lucrezia scrive: «con mia madre, Piero e la Lina io mi sentivo protetta, sicura, tranquilla, mi sembrava che loro avrebbero allontanato da me ogni pericolo, ogni disgrazia» (Ginzburg 1992, 1384). Ma Lucrezia sa che è un sentimento che

76 Scrive la Ginzburg (1986, 836) ne *Il figlio dell'uomo*: «una volta sofferta, l'esperienza del male non si dimentica più. Chi ha visto le case crollare sa troppo chiaramente che labili beni siano i vasetti di fiori, i quadri, le pareti bianche. Sa troppo bene di cosa è fatta una casa. Una casa è fatta di mattoni e di calce, e può crollare. Una casa non è molto solida. Può crollare da un momento all'altro. Dietro i sereni vasetti di fiori, dietro le teiere, i tappeti, i pavimenti lucidati a cera, c'è l'altro volto vero della casa, il volto atroce della casa crollata».

appartiene al passato, alla giovinezza o forse soltanto all'infanzia. È una protezione effimera, nel suo caso fatta saltare dalla malattia della madre. Quella donna «forte, robusta e energica» che sapeva sempre cosa suggerirle, all'improvviso si ammala di «depressione nervosa» (1384): niente più suggerimenti, comandi, né protezione.⁷⁷ Lucrezia lo capisce, ne fa tesoro e lo verbalizza anche in una delle sue lettere: «così io non avevo più protettori» (1385). È un sentimento che conosce alla perfezione anche Natalia Ginzburg. Non è un caso che in *Lessico familiare* ella scriva:

Ricevetti una lettera di mia madre. Era anche lei spaventata e non sapeva come aiutarmi. Pensai allora per la prima volta nella mia vita che non c'era per me protezione possibile, che dovevo sbrigmela da sola. (Ginzburg 1992, 1060)

La propria tana ognuno la costruisce da sé, secondo le proprie esigenze, e può assomigliare ad un guscio, ad una pagina scritta o ad un fascio di lettere.

⁷⁷ «Tutte le donne della Ginzburg sono sole, anche le mogli, anche le madri, anche e soprattutto le sorelle» (Clementelli 1972, 114).

7 Elsa Morante

Sommario 7.1 Lo spazio vuoto. – 7.2 La stanza di El(i)sa. – 7.3 L'atlante.

7.1 Lo spazio vuoto

Gunther, giovane soldato tedesco dall'aria goffamente marziale, il 7 gennaio del 1941 assale e violenta Ida Ramundo, vedova Mancuso. È arrivato a Roma quella stessa mattina e, prima di intraprendere il lungo viaggio per l'Africa, girovaga per le strade della città. In lui convivono due sentimenti contrastanti, da una parte l'esaltazione per la campagna del Führer, dall'altra la grande malinconia per aver lasciato la sua terra natia, Dachau. È in virtù di questa grande tristezza che Gunther dà al suo passeggiare uno scopo preciso: trovare una tana da occupare, da riempire col proprio corpo per colmare il senso di vuoto. Dopo aver vagato a caso, in una «giornata coperta e sciroccale» (Morante 1990, 272), arriva nel quartiere San Lorenzo; qui, data la sua scarsa conoscenza di Roma:

gli fu facile supporre che i casamenti vecchi e malridotti del quartiere San Lorenzo rappresentassero senz'altro le antiche architetture monumentali della Città Eterna! e all'intravedere, oltre la muraglia che chiude l'enorme cimitero del Verano, le brutte fabbriche tombali dell'interno, si figurò che fossero magari i sepolcri storici dei cesari e dei papi. Non per questo, tuttavia, si fermò a contemplarli. A quest'ora, per lui Campidogli e Colossei erano mucchi d'immondezza. La Storia era una maledizione. E anche la geografia.

Per dire il vero, l'unica cosa che in quel momento lui andasse cercando, d'istinto, per le vie di Roma, era un bordello. Non tanto per una voglia urgente e irresistibile, quanto, piuttosto, perché si sentiva troppo solo; e gli pareva che unicamente dentro un corpo di donna, affondato in quel nido caldo e amico, si sentirebbe meno solo. (Morante 1990, 275)

La prima tana che trova è un'osteria: *Vino e cucina - Da Remo*. Scrive la Morante accompagnandolo in quello spazio ipogeo: «si calò in quell'interno, accarezzato da una promessa di consolazione [il cibo], sia pure minima» (1990, 275).¹ La fredda accoglienza dell'oste unita all'effetto del vino bevuto accentuano in lui un sentimento di rabbia e lo inducono a cercare un altro rifugio. La seconda tana che incontra è il portone di un caseggiato in via dei Volsci, nel quale si rannicchia con l'intenzione di assopirsi. Ida Ramundo sta per rincasare; è proprio lì che vive, assieme al figlio Nino, «corrucciato Achille da caseggiato popolare» (Garboli 1974). Il suo arrivo distoglie Gunther dal sonno e torna ad innescare in lui l'ossessione del progetto iniziale: riempire un corpo di donna per sedare il senso di vuoto. Il desiderio del soldato tedesco è così forte che non fungono da deterrente né l'aspetto impaurito e dimesso della donna, né il misero vestiario che indossa: «un cappottino marrone da vecchiaia, con un colletto di pelliccia assai consunto, e una fodera grigiastria che mostrava gli orli stracciati fuori dalle maniche» (Morante 1990, 278). Neanche per un attimo Gunther avverte pietà per Ida, egocentrico come un bambino vede solo la sua necessità:

in quel momento, qualsiasi creatura femminile capitata per prima su quel portone (non diciamo una comune ragazza o puttarella di quartiere, ma qualsiasi animale femmina: una cavalla, una mucca, un'asina!) che lo avesse guardato con occhio appena umano, lui sarebbe stato capace di abbracciarla di prepotenza, magari buttato ai piedi come un innamorato, chiamandola: *meine mutter!* (277)

Gunther sperimenta una violenta regressione allo stato fetale. Dinanzi al suo essere deietto nel mondo annaspa nell'attuare un rassicurante ritorno al corpo materno.² A quel corpo «che fornisce le coordinate spaziali della prima relazione col mondo», che trova coincidenza

¹ «L'unica tana che gli si offerse, in quella sua misera caccia, fu un seminterrato, giù da pochi gradini, che portava l'insegna *Vino e cucina - Da Remo*; e rammentando che quel giorno, per mancanza di appetito, aveva regalato il proprio rancio a un camerata, subito avvertì un bisogno di cibo, e si calò in quell'interno, accarezzato da una promessa di consolazione, sia pure minima» (Morante 1990, 275).

² «La di-sgrazia è crescere! La disgrazia è cresce-re!... Ma dove sto? pper-ché sto qua, io?! come mi ci son trovato?...» (Morante 1990, 334).

con il nostro primo soddisfacimento e contro cui scagliamo la nostra ostilità, quando il soddisfacimento viene a mancare (Fusini 1995, 30). Quanto più quel rifugio s'allontana, tanto più Gunther diventa violento e ostile. La Morante, lungo la narrazione, va distribuendo diversi indizi circa il conflitto non risolto del giovane tedesco. Quando Gunther risale le scale per introdursi, a forza, in casa di Ida, ci viene detto che, come un figlio, la aspetta impaziente ad ogni pianerottolo: «a ogni pianerottolo, si arrestava per aspettarla, uguale a un figlio che, rincasando insieme, fa da staffetta impaziente alla madre tarda» (Morante 1990, 330). E poco più avanti, in corrispondenza della descrizione del misero alloggio di Ida, ci viene detto:

l'interno consisteva in tutto in due camere, cesso e cucina; e presentava, oltre al disordine, la doppia desolazione della povertà e del genere piccolo-borghese. Ma sul giovane soldato l'effetto subitaneo di quell'ambiente fu di rimpianto selvaggio e di malinconia, per causa di certe minime affinità con la sua casa materna in Baviera. La sua voglia di giocare dileguò come il fumo di un bengala; e la sbronza non ancora consumata gli diventò l'amarezza di una febbre in corpo. Caduto in un mutismo totale, incominciò a marciare tra i molti ingombri della stanza con la grinta di un lupo sperso e digiuno che cerca in un covo estraneo qualche materia da sfamarsi. (330)

A confermare ogni sospetto è il dialogo - a tratti interno, a tratti udibile dall'esterno - del soldato tedesco, «matto d'invidia» per tutti quei ragazzi che potevano ancora stare a casa con le loro madri: «mannaggia, la for-tu-na è di quelli che non han-no ancora l'età di le-va - e - e possono godersi a casa le loro pro-pro-prietà con - con le madri!» (333-4).³ Non avendo gli strumenti per decifrare ed ordinare questa pulsione in qualche modo incestuosa, Gunther mette in atto una strategia di difesa che ha appreso dalla tradizione. In nome di quel legittimo ritorno alla madre, alla rassicurante tana, rivendica l'occupazione del ventre femminile così come una parte dell'universo maschile gli ha insegnato a fare. Il ventre della donna è uno spazio vuoto, cavo e l'unica sua funzione è quella di accogliere la 'pienezza' del sesso maschile.⁴ Dovremo attendere le illuminanti teorie di alcune studiose del XX secolo per intendere appieno tutta l'unicità del

³ La riflessione scatta dopo aver visto appesa alla parete la fotografia di Nino, figlio di Ida.

⁴ Scrive Bauman (2011, 75): «gli spazi vuoti sono innanzitutto e soprattutto vuoti di significato. Non sono insignificanti perché vuoti: sono piuttosto visti come vuoti (o più precisamente non vengono visti affatto) perché non presentano alcun significato e non sono ritenuti in grado di presentarne uno. In tali luoghi refrattari al significato la questione del negoziare le differenze non sorge neanche, dal momento che non c'è nessuno con cui negoziare».

sesso femminile. Si pensi, ad esempio, alle brillanti indagini di Luce Irigaray che nel suo *Speculum. L'altra donna* mette a punto la sua tesi dell'«essenzialità» della differenza sessuale (Restaino, Cavarero 1999, 75). L'opera, fin già dal titolo, è un evidente attacco alle teorie lacaniane. Il riferimento, in particolare, va allo scritto: *Stadio dello specchio* del 1937 e reso noto al grande pubblico nel 1966. Lo *speculum*, dispositivo medico che serve ad esplorare le cavità del corpo umano, si contrappone alla piattezza dello specchio che, ignorando la profondità dei corpi riflessi, rimanda esclusivamente immagini di superficie. Lacan, reinterpretando le teorie freudiane, considera l'esperienza dello specchio come determinante nel processo di percezione e comprensione del corpo umano. Il bambino vede e riconosce riflesso il proprio corpo nello specchio e si comprende come elemento a parte rispetto alla madre. Meccanismo comprensibile e perfettamente accettabile se, per alcuni, non costituisse un dogma. È vero ciò che vedo riflesso, pensa il bambino ed incoraggia a credere 'l'ordine simbolico del padre' (Kristeva 1974). Ma sappiamo perfettamente che lo specchio rende le immagini solo in superficie mentre i corpi, quello delle donne *in primis*, comprendono anche spazi cavi che lo specchio non riesce a raggiungere. Ignorando la 'cavità' magnifica del mondo femminile, l'ideologia maschilista, nei secoli, ha preferito rimanere in superficie, accettando l'immagine riflessa della donna come unica immagine possibile:

l'uomo non vede la donna così com'è, ma come un buco, una mancanza, un'assenza: come il contrario dell'uomo, così come l'organo genitale dell'uomo, il fallo, è visto e vissuto dall'uomo come il contrario di quello della donna, la vagina. Il *fallo* è il pieno, è l'attività, è il tutto; la *vagina* è il vuoto, è la passività, è il niente. (Restaino, Cavarero 1999, 76)

Riportando il discorso in ambito filosofico la Irigaray mette in evidenza come, nella tradizione occidentale, si siano tramandate tutta una serie di teorie volte a confermare l'immagine della donna «come assenza, vuoto, passività, che 'specularmente' costituisce l'inversione dell'immagine dell'uomo, presenza, pieno, attività» (Restaino, Cavarero 1999, 77). Riflettendo sul mito platonico della caverna, osserva che in esso la caverna simboleggia la donna, l'utero materno, lo spazio oscuro negato dall'uomo, mentre l'esterno, ovvero tutto ciò che splende sotto il sole, rappresenterebbe l'uomo, la vera luce, il sapere (Restaino, Cavarero 1999, 77). L'essere che nella caverna è prigioniero, condannato a vedere soltanto ombre, finisce con l'essere:

sradicato da una concezione e da una nascita che sono troppo "naturali", per essere poi rinviato a una origine più remota, più elevata, più nobile. Un arche-tipo, un Principio, un Autore, ed è rispetto

questo che dovrà riconoscersi. Non potendo circoscrivere la rappresentazione della matrice, che mai si darà a vedere come “presenza”, e porre in evidenza la relazione tra questo luogo con la sua/le sue “copie”; non potendo tra-sformare in “ente” e riproduzione di “enti” questo τόπος originale, questa χώρα [spazio vuoto, intervallo, terra] che con la sua informità ed estensione amorfa eccede tutti gli “enti”; non potendo passare intorno e dietro questa informe “origine” per raggiarla dopo averla vista, nominata, rappresentata, misurata; non potendo nemmeno passare semplicemente oltre, allora non resta che *estrapolarla nell’infinito dell’Idea*. (Irigaray 1998, 274)

E in quell’infinito dell’Idea, pur non essendone cosciente, vuole a tutti i costi introdursi il soldato Gunther che, leggiamo nel testo, con ancora indosso la cintura della divisa, «incurante che costei [Ida] fosse una vecchia, si buttò sopra di lei, rovesciandola su quel divanoletto arruffato, e la violentò con tanta rabbia, come se volesse assassinarla» (Morante 1990, 336). Più Ida si dibatte, più la rabbia di lui aumenta. La χώρα, lo spazio vuoto è così conquistato e il ‘rifugio’ è stato finalmente raggiunto. Ma ogni sforzo, ogni affanno del giovane Gunther è pressoché vano, perché non c’è rifugio che tenga dinanzi alla Storia.⁵ Gunther ha le ore contate, neanche tre giorni dopo morirà in un attacco aereo.

Se Gunther ci viene presentato nel romanzo della Morante come la prima vittima della Storia, Ida Mancuso, in relazione esclusivamente ad un ordine di apparizione, ne è la seconda.⁶ La propria vita e quella di Gunther, come due rette incidenti, trovano il loro punto di intersezione in via dei Volsci, il 7 gennaio 1941.⁷ Ida Ramundo è di origine calabrese, è una maestra «dall’apparenza dimessa ma civile» (Morante 1990, 278), ha trentasette anni, è vedova e vive in

⁵ Durante la lettura del romanzo, osserva Pasolini, veniamo esplicitamente a sapere che la vita, in quanto prorompente vitalità, corporeità, totale dedizione all’illusione è il ‘Bene’, «mentre la Storia, in quanto produttrice di morte, è il Male». Quest’idea viene corredata di un supporto filosofico-politico. «La filosofia è quella di Spinoza, quella del Vangelo letto da San Paolo e quella della grande cultura induistica; la politica è quella ideologizzata dagli anarchici. Tale sincretismo non coincide però con nessuna ideologia storica [...]. Il “pastiche” è unicamente morantiano» (Pasolini 1974, 76).

⁶ Scrive Carlo Bo (1974): «La Morante sentì che una storia qualunque avrebbe potuto diventare paradigmatica e alla fine trasformarsi in Storia»; e il romanzo «è frutto di questo scavo in profondità».

⁷ Rivela la Morante in un’intervista: «l’ho iniziato [il romanzo *La Storia*] nel gennaio del ’71 e, contrariamente agli altri miei, l’ho scritto rapidamente. Forse perché in questo libro sono meno presente: anzi, non sono per niente presente. Pascal che è un filosofo che non amo, ha detto però una cosa che condivido: i libri più belli sono quelli dove l’autore non c’è. In questo caso mi pare d’essere proprio sparita: ho scritto più rapidamente, perché dovevo raccontare fatti, e i fatti sono discesi gli uni dagli altri con estrema semplicità» (Siciliano 1972).

un modesto alloggio situato in quella via con suo figlio Nino, ragazzo dalle idee confuse che, durante il conflitto, si schiera con scarsa consapevolezza ora a 'destra' ora a 'sinistra'. Dei «riccioli crespi e nerissimi» che incominciano a incanutire ricadono su quel volto «di bambina sciupatella» la cui relazione col mondo «era sempre stata e rimaneva (consapevole o no) una soggezione spaurita» (1990, 278). È per metà, per parte di madre, ebrea e questa cosa la fa vivere nel terrore; per questo accoglie «l'incontro di quel soldatuccio a San Lorenzo come la visione di un incubo» (328). Pensa che si tratti di un «emissario dei Comitati Razziali, forse un Caporale, o un Capitano, delle SS venuto a identificarla» (329). L'incomprensione linguistica favorisce e nutre l'equivoco. Ogni parola e ogni gesto di Gunther si convertono «nei movimenti esatti di una macchina fatale» (333) che la inseriscono, assieme al figlio, «nella lista nera degli Ebrei e dei loro ibridi». L'invasione del soldato fa sentire Ida, nella sua stessa dimora, al pari di «un disperato migratore asiatico [...] travolto nel suo cespuglio provvisorio da un orrendo diluvio occidentale» (333). Ogni parola di Gunther è per Ida palese minaccia; per questo prende a svolazzare «atroceamente nello spazio snaturato della stanzetta» (335) e a «sbattere fra un tumulto vociferante contro le pareti senza uscita» nell'udire la parola Dachau, nonostante questa non abbia per lei alcuna connotazione specifica. I loro occhi si incrociano per un attimo. E considerando Gunther lo sguardo di Ida come un «insulto definitivo», fa che una «bufera di rabbia» oscuri il suo. Ma una «minaccia segreta» giunge inattesa: l'epilessia di Ida che, paradossalmente, le consente di mettersi al riparo. Attuando una sorta di difesa estrema, il corpo e la mente di Ida si sottraggono alla violenza gettandosi in «quella grande vertigine, con echi strani di voci e di torrenti, che da piccola le annunciava i suoi malori» (Morante 1990, 335). E così, mentre Gunther con la violenza s'impadronisce del suo 'spazio cavo', lei, risucchiata dalla grande vertigine, temporaneamente occupa lo spazio della malattia che la scaraventa «nel continente affollato e vociferante della sua memoria» (338). Scrive Garboli:

a spingere l'azione della *Storia* è la più bassa delle condizioni suscettibili di essere romanzate, la più terra-terra, la più animale: la fame, il bisogno di sopravvivenza. È il solo filo conduttore, insieme alla ricerca di una tana. (2014a, XIII)

Gunther è vittima degli eventi – la feralità, infatti, incombe su tutti i personaggi (Spinazzola 1974) – così come lo è Ida; l'unica grande differenza è che lei, a differenza di lui, in quanto donna, lo è due volte.

7.2 La stanza di El(i)sa

Tutti gli esseri umani che le gravitano attorno sono estinti, Elisa è rimasta sola.⁸ Si asserraglia perciò in una piccola stanza, decidendo di sottrarsi a qualsiasi contatto umano. L'unica cosa che le interessa e preme è ricostruire il ricordo dei suoi cari defunti, di quegli amati e tanto tormentati esseri un tempo persone ora fantasmi. Animati da uno strano egoismo, questi spettri la tormentano affinché dalla sua penna riemerge la loro memoria; un po' come le larve che, generate dalla medesima fantasia, implorano Pirandello di essere riscattate, attraverso i testi, dalla loro spettrale inconsistenza (Mangini 2003, 347).

La stanza si traduce per Elisa in spazio dell'incontro tra la scrivente e i fantasmi della propria scrittura; uno spazio mediante il quale «l'esperienza esistenziale comunica con il suo *oltre*», ovvero «con quel tessuto di visioni, immagini e parole che è il rovescio della trama del reale e la materia prima» della scrittura (Mangini 2003, 342). In questo luogo chiuso e raccolto, al contempo reale e simbolico, si sovrappongono tre elementi fondamentali: il luogo in cui avviene la creazione, lo spazio della dinamica interna che accende la miccia della scrittura, e la forma che tale dinamica assume una volta divenuta tale (2003, 343). Sul piano figurale si coglie nella stanza della scrittura l'unità di un'esperienza che è contemporaneamente esistenziale, visionaria e verbale; è qui che la realtà, il fantasma e la parola sperimentano reciproca implicazione e reversibilità (343).

Lo spazio in cui Elisa si rinchiude per scrivere dei propri cari non è un semplice studiolo al quale si ricorre per trovare la concentrazione necessaria. Si tratta di uno spazio totalizzante che, astraendola dal mondo sociale, la mette in contatto con i burrascosi umori delle anime a cui dà udienza. È una specie di cerchio magico che Elisa volontariamente traccia, circoscrivendo lo spazio in cui far muovere se stessa e quei fantasmi. È una reclusione, per dirla in termini letterari, alla Emily Dickinson, in cui l'estremo isolamento affina insapute capacità comunicative. La *wayward nun*, così come amava autodefinirsi la poetessa statunitense, dal 1866 fino alla fine dei suoi giorni, visse volontariamente rinchiusa nella *Homestead* paterna, ad Amherst nel Massachusetts (Lanati 2000, 7). Dice di lei Mabel Loomis Todd – la donna che s'adoperò dopo la sua morte per sistemare tutti gli inedi-

⁸ Elisa è la protagonista di *Menzogna e Sortilegio*, romanzo che la Morante pubblica nel 1948. Scrive Graziella Bernabò (2006, 86) a proposito di questo personaggio: «prima di tutto bisogna sgombrare il campo dall'idea di una vera e propria identità, o anche di una cospicua somiglianza, tra Elsa ed Elisa». La distanza, sottolinea la Bernabò, è evidente: Elisa rimane bloccata in camera sua, Elsa, sin da giovanissima, abbandona la famiglia per vivere autonomamente e dedicarsi alla scrittura. Innegabili però sono gli elementi autobiografici presenti nel romanzo e il desiderio condiviso di isolarsi per dedicarsi alla scrittura.

ti - in una lettera indirizzata a sua madre: «da quindici anni non esce di casa [...]. Veste unicamente di bianco e dicono abbia un cervello come un diamante. Scrive molto bene, ma non si lascia vedere da nessuno, mai» (Dickinson 2005, X). Anche Elisa da «tre lustri interi» non esce di casa, vive «quasi sepolta» nello spazio di una cameretta e si autodefinisce «monaco meditativo» (Morante 1988, 17); espressione che in qualche modo rimanda alla 'monaca ribelle' della Dickinson. La correlazione è ancora più evidente quando, poco più oltre nel testo, Elisa si definisce «monaca romita». A differenza della poetessa statunitense però è «indemoniata e pazza» (Morante 1988, 18), e non è vestita di bianco ma «infagottata nel solito abito rossigno» (9).

È la stessa Elisa a condurci nella sua stanzetta della scrittura. Ci si arriva percorrendo un lungo corridoio che «piega ad angolo retto e finisce in un piccolo vano celato da una tenda di velluto e contenente valige accatastate, vecchi lumi inservibili ed altri oggetti di scarto» (Morante 1988, 16). Da un lato del ripostiglio s'accede ad una cameretta, un tempo riservata alla domestica poi allestita per accogliere Elisa. Dopo la morte dei genitori, ancora bambina, Elisa viene accolta a Roma in casa di Rosaria, la generosa prostituta che l'adotta in nome dell'amore provato per Francesco De Salvi, suo amante e padre di Elisa.⁹ Nella cameretta, racconta la protagonista, ancora oggi sono visibili gli abbellimenti che la sua protettrice ha fatto apportare per lei: «il parato di carta turchina e oro, e l'acquasantiera (in forma di colombo aureo con le ali aperte e il capo raggiato)» (16) che la stessa Rosaria, in vita, si preoccupava di riempire costantemente. L'alcova è di difficile accesso, infatti «la congerie d'oggetti che ingombra il ripostiglio ostruisce quasi, a somiglianza di una barricata, l'accesso alla cameretta, di cui l'uscio può aprirsi soltanto a mezzo» (16): elementi, questi, di fondamentale importanza per la resa del luogo nel romanzo. Come il musicista proietta il componimento sullo spazio del foglio pentagrammato, rendendo orizzontalmente il tempo e verticalmente l'alternanza degli strumenti, anche il romanziere può disporre di «différents histoires individuelles» in un «solide divisé en étages», quale potrebbe essere l'interno di un appartamento; qui, le relazioni verticali che si stabiliscono tra i diversi oggetti o avvenimenti «pouvant être aussi expressives que celle entre la flûte et le violon» (Butor 2013, 56).

L'unica finestra di cui dispone la stanza dà su «una stretta corte secondaria» (Morante 1988, 16) nella quale nessuno passa mai e neanche entra il sole. È qui, in questo spazio angusto, racconta Elisa, che:

ho consumato, quasi sepolta, la maggior parte del tempo che ho vissuto in questa casa. In compagnia dei miei libri e di me stessa

⁹ «La mia venuta in questa casa era la conclusione d'avventure luttuose» (Morante 1990, 18).

sa, come un monaco meditativo: straniera a tutto quanto avveniva nelle prossime stanze, priva d'ogni società e passatempo e immune dalle frivolezze che non risparmiano, per solito, neppure le fanciulle più semplici. (17)

Più che il «rifugio d'una santa», quella camera solitaria è il covo «d'una strega» (Morante 1988, 17). Da lì, a parte qualche voce lontana e il canto del verdone che la vicina appende alla finestra, non s'ode nulla. Incontrastato regna il silenzio e, indisturbata, Elisa può adoperare lo strumento magico per eccellenza: la parola.¹⁰

Elisa spera di placare attraverso 'la parola' i propri tormenti esistenziali. Nel suo caso, il potere esorcizzante della parola non svanisce assieme all'eco prodotta dall'enunciazione, né sedimenta tra le pieghe del monologo interiore. Perché la parola conservi e non disperda tutto il suo potere, Elisa la cristallizza in scrittura. In *Menzogna e sortilegio*, più che in ogni altra sua opera, la Morante adopera una lingua complessa, sofisticata, ironica e, al contempo, commossa e sacrale (Bernabò 2006, 101). Pasolini (1972, 9) sostiene che l'italiano è per lei «un corpo grammaticale e sintattico mistico». Attraverso una lingua «limpidamente ordinata e perfettamente comunicativa», la Morante attiva una «lingua leggendaria» (Berardinelli 1993, 28),¹¹ l'unica lingua possibile per raccontare la vita di quei «Santi, Sultani e Gran Capitani»¹² che affollano la stanza di Elisa. Ma è soprattutto il meccanismo di fondo che conferisce unità, corpo e concretezza alla scrittura adoperata, ovvero l'asse metonimico; quel legame logico intercorrente tra le varie «figure retoriche che rampollano nel testo» e «le situazioni e gli accadimenti, che, per quanto a volte bizzarri e favolistici, trovano tutti nel romanzo una puntuale spiegazione e uno stretto rapporto tra loro» (Bernabò 2006, 102). È lo stesso asse metonimico che ritroviamo ne *La Recherche* proustiana, in cui le figure adoperate si schiudono sovente per contiguità spaziale poiché evocate da sensazioni di piacere connesse ad esperienze reali, in luoghi ben determinati, esperite dal protagonista (Bernabò 2006, 102).¹³ Nel caso della Morante, benché attivo e funzionale, l'asse metonimi-

¹⁰ «La parola, infatti, sia per la sua natura strutturale, sia per la funzione che espleta, appare essere l'ipostatizzazione di una simile influenza dell'anima su realtà fisiche e corporali. Un'influenza che, proprio tramite la parola, è presente in tutte le attività dell'uomo, da quella sacra, attraverso i nomi, a quella speculativa, attraverso i termini, fino a quella artistica con la parola-immagine» (Ghidini 1997, 128).

¹¹ Scrive Calvino (1948): «un linguaggio esemplarmente coerente all'allucinata atmosfera in cui i personaggi si muovono».

¹² Titolo del secondo capitolo di *Menzogna e sortilegio*.

¹³ A proposito del linguaggio proustiano si legga *Metonimia in Proust* (Genette 2006, 41-6). Riguardo la presenza di elementi proustiani nell'opera della Morante si consulti *Elsa Morante e l'eredità proustiana* (Lucamante 1998).

co non sottostà ad un principio di piacere «ma ad una più complessa, e spesso dolorosa, emozionalità di donna» (Bernabò 2006, 102), che sia Elisa De Salvi sia Elsa Morante cercano di gestire attraverso la scrittura, l'unico strumento in grado di sciogliere il 'sortilegio'.¹⁴

«Accerchiata da vapori lunari», Elisa è pronta a ricevere quegli «spiriti stravaganti e perversi» (Morante 1988, 18). Si riaccendono come fiamme nella sua memoria, li riconosce tutti, ma quattro «giganteggiano fra gli altri» (18): la madre Anna, Rosaria la prostituta che l'ha accolta in casa, Francesco suo padre e il perverso Cugino, protagonista di un grande intrigo. Insonne e con i nervi tesi, Elisa siede al tavolino della scrittura tendendo «l'orecchio all'impercettibile bisbiglio della [...] memoria» (34), la quale va dettando le pagine della cronaca passata. E lei, quale «fedele segretaria», scrive (34). Scrive della propria infanzia tormentata, degli svariati triangoli amorosi che si vengono a formare tra le persone a lei care, scrive con minuzia dei sentimenti di sconfitta che hanno schiacciano l'anima di quei fantasmi e ora opprimono la sua.¹⁵ I presenti spiriti, lungi dall'essere illustri non sono che i rappresentanti di una «povera famiglia borghese» (Morante 1988, 34).¹⁶ Attraverso un acuto ripiegamento introspettivo Elisa sembra giungere alla comprensione:¹⁷

forse, ricostruendo così tutta la nostra vicenda vera, io potrò, finalmente, gettar da un canto l'enigma dei miei anni puerili, e ogni altra familiare leggenda. Forse, costoro son tornati a me per liberarmi dalle mie streghe, le favole; attribuendo a se medesimi, e a nessun altro, la colpa d'aver fatto ammalare di menzogna la savia Elisa, voglion guarirla.

¹⁴ Non dimentichiamo che quella utilizzata dalla Morante in *Menzogna e sortilegio* è una «ribollente materia autobiografica» che l'autrice sa trasfigurare e sorpassare (Bernabò 2006, 100).

¹⁵ Afferma la Morante: «volevo mettere nel romanzo tutto quello che allora mi tormentava, tutta la mia vita, che era una giovane vita, ma una vita intimamente drammatica» (David 1968), in un'intervista rilasciata a Michel David per *Le Monde*, 13 aprile 1968, citata nella Cronologia delle *Opere*, vol. 1, a cura di C. Cecchi e G. Garboli (1988, LVII).

¹⁶ «Tale è la fonte della storia che m'accingo a narrarvi. La quale non tratta di gente illustre: soltanto di una povera famiglia borghese; ma in compenso, per quanto bizzarra possa apparirvi qua e là, è veritiera dal principio alla fine» (1988, 34). Scrive Calvino: «*Menzogna e sortilegio*, che pur sembra prender le mosse da un gioco fiabesco raffinatissimo ed artificioso, è un romanzo sul serio, pieno d'esseri umani vivi, e, pur senza scoprire intenzioni di polemica sociale, è penetrato fino all'osso, interamente, disperatamente della dolorosa condizione d'una umanità divisa in classi, non dimentica per un istante la situazione della società in cui si muove» (Calvino 1948).

¹⁷ Fa notare Giovanna Rosa (1995): «il paradigma dinamicamente aperto dell' *epos* narrativo, dalle amate saghe cavalleresche ai romanzi della civiltà borghese, è ripreso per esaltare a *contrariis* il dato di permanenza antropologica dell'essere, costretto nella gabbia angosciosa dei rapporti parentali e dominato da un'incoercibile coazione a ripetere».

Ecco perché ubbidisco alle lor voci, e scrivo: chi sa che col loro aiuto io non possa, finalmente, uscire da questa camera. (Morante 1988, 34)

In quello spazio silenzioso, stretto e quasi inaccessibile che è la sua stanza, Elisa spera in una liberazione che solo con la scrittura è in grado di attuare. Per lei quello spazio non è una sorta di finestra sul mondo che altre donne animate dallo stesso fervore – quello della scrittura – hanno saputo allestire. Pensiamo ad esempio alle molte lettere scritte e ricevute dalla citata Emily Dickinson durante il suo volontario ritiro, che fanno schiudere lo spazio domestico ad un confronto col mondo; o alla preziosa stanza che Virginia Woolf auspica a se stessa e alle altre donne di avere «tutta per sé».

La proiezione nel caso di Elisa è effettuata all'interno e non all'esterno. Restando immobile nel cerchio che ha tracciato, Elisa scava nelle viscere della propria memoria, facendo sì che la sua unica realtà – il suo tempo e il suo spazio – sia confinata in quella piccola stanza.¹⁸ Il movimento non è alternativamente centripeto e centrifugo ma esclusivamente centripeto poiché risponde alla necessità di esistere 'dentro' piuttosto che 'fuori' (Bernabò 2006, 98). L'unico essere ammesso lì dentro, a parte i visitatori fantasmici, è Alvaro il gatto per il quale al termine del racconto allestisce un canto che chiude così: «L'allegria d'averti amico | basta al cuore. E di mie fole e stragi | coi tuoi baci, coi tuoi dolci lamenti, | tu mi consoli, | o gatto mio!» (Morante 1988, 943).

Elisa è sì bloccata in quella camera ma in virtù «della sua acquisita capacità di autoriflessione» la sua risulta «una chiusura feconda» e, soprattutto, «funzionale a un progetto, nel quale ci sono, se non immediata guarigione, comunque tregua rispetto a un'angoscia paralizzante e riparo dal senso di morte» (Bernabò 2006, 94).

È la stessa chiusura funzionale e feconda che, complici, sperimentano Elsa Morante e Natalia Ginzburg. È il 1948 e la Morante è per qualche tempo ospite in casa della Ginzburg. Sedute sul letto, le due scrittrici leggono attente le pagine di *Menzogna e sortilegio* (Pflug 1997, 85). Sono ancora soltanto bozze e perché diventino un romanzo a tutti gli effetti si dovrà attendere ancora qualche mese.¹⁹ L'ospitalità in casa della Ginzburg si traduce per la Morante in tempo necessario legato a un bisogno, la correzione del testo, ma soprattutto si converte in tempo utile per tracciare l'asse dell'empatia che, sovente, si stabilisce tra donna e donna. La condivisione di quel letto,

¹⁸ La localizzazione spaziale della vicenda romanzesca di Elisa parte dalla stanza e ad essa ritorna circolarmente (Bernabò 2006, 98).

¹⁹ Quell'anno, l'opera risulta vincitrice *ex aequo* con *I fratelli Cuccoli* di Aldo Palazzeschi del Premio Viareggio.

di quella stanza, ha il potere di rievocare tutte le altre stanze abitate da donne – dalla camera della Dickinson a quella della Woolf – i cui confini sono stati spostati o addirittura annullati. È a donne come loro che si deve la conversione di uno spazio di reclusione femminile per eccellenza, quello domestico, in «spazio dell'utopia, della libertà e del divenire, della magia che sopperisce a una mancanza, dell'arcano che indica un varco nel confine» (Farnetti 2003, 20).

7.3 L'atlante

Arturo è un leggendario condottiero, è il re britannico che padroneggia nella lirica medioevale ma è anche una stella; la più «rapida e radiosa» (Morante 1988, 953) della costellazione di Boote. Per il coraggio e il fulgore insiti in quel nome, Elsa Morante può finalmente compiere il suo «antico e inguaribile desiderio di essere un ragazzo» (1989, 8-9). La metamorfosi avviene nello studio romano di via Archimede. Divenuta «il ragazzo Arturo» (Massari 1957), la scrittrice può finalmente dare inizio alle libere scorribande che la società alle ragazze ha da sempre precluso. Rivela la Morante a proposito de *L'isola di Arturo* (1957):

Realizzavo un mio vecchio sogno. Ho sempre desiderato di essere un ragazzo, e ancora adesso vorrei esserlo: non un uomo, ma un ragazzo. Da bambina, facevo i giochi dei ragazzi. Li preferivo perché i giochi delle bambine sono privi di fantasia; le bambine fanno le madri, le signore, le donne di casa, insomma quello che diventeranno un giorno, i ragazzi invece fanno il pellerossa o il cow-boy, e poi diventano ingegnere, impiegato di banca. Le bambine, come le donne, sono pratiche; i ragazzi non lo sono, e anche gli uomini lo sono meno delle donne. Amo molto questo libro. (Bardini 1999, 160) ²⁰

Incurante delle imposizioni sociali, la Morante si tuffa nel mare di Procida e, con il corpo di Arturo, inizia ad esplorarne i «fondali marini variegati e fantastici» (Morante 1988, 986). Le età a cui ritorna sono quella dell'infanzia e dell'adolescenza nelle quali, nonostante i dispiaceri comportati dalla solitudine e dal senso di abbandono, si è ancora protesi verso il sogno e l'illusione (Bernabò 2006, 121). In questi momenti non s'è scoperto ancora l'inganno e si subisce ancora la meraviglia:

²⁰ Affermazione che, ricorda il critico Marco Bardini (1999, 160), ha generato tutta una serie di luoghi comuni.

di un luogo, di una stagione, di un volto, anche se le emozioni sono indefinite e provvisorie, e la vita, di momento in momento, si illumina, si annuvola e poi di nuovo risplende come un cielo d'estate. (Bernabò 2006, 121)

Il luogo che ricrea per sé e Arturo è una Procida mitica, al tempo vicina e lontana, che conserva intatta tutta l'esplosione dei colori mediterranei ma che d'istinto si ritrae se si tenta di acchiapparla. L'avvertenza posta in apertura del romanzo è chiara:

sebbene i paesi nominati in questo libro, esistano realmente sulle carte geografiche, si avverte che non s'è inteso in alcun modo di darne una descrizione documentaria in queste pagine, nelle quali ogni cosa - a cominciare dalla geografia - segue l'arbitrio dell'immaginazione.

Tutto il presente racconto è assolutamente immaginario e non si riporta né a luoghi, né a fatti, né a persone reali. (Morante 1988, 946)

Con questo non si vuol affatto dire che si tratti di una fiaba, il romanzo - ammette la scrittrice - «è uno dei più reali che siano stati scritti in questi ultimi tempi».²¹ È lo spazio in cui il protagonista vive a generare il disguido, è di tale bellezza che arriva colorarsi di toni fantastici; forse è questo che confonde. È dunque quella di Arturo un'isola reale, sì, ma trasfigurata da una «scrittura ancipite, superiore a se stessa» (Garboli 1995, 81-2).²² Una scrittura che è insieme «di madre e di figlio» e che risulta «vissuta e meravigliata, saggia e buffonesca», in sostanza, «la scrittura di una persona adulta che niente abbia perduto della sua allegra, feroce irriverenza puerile». Fingendosi Arturo e narrando in prima persona, la Morante «può suonare senza falsi toni due corde dal timbro misto: la meraviglia e l'ironia, la pochezza e la magnificenza delle cose, il mito e il contrario del mito» (Garboli 1995, 81-2).

Come per Elisa De Salvi di *Menzogna e sortilegio*, anche per Arturo Gerace la Morante traccia un cerchio magico all'interno del quale ritirarsi e compiere i propri rituali. La differenza però sta nella completezza del cerchio: quello di Elisa è chiuso, non contempla aperture, al contrario quello di Arturo è incompiuto, un piccolo varco garantisce la fuga. Arturo è sicuro di dover lasciare, prima o poi, quella

²¹ Intervista riprodotta nel documentario di F. Comencini (1997), *Elsa Morante [1912-1985]* (Bernabò 2006, 120).

²² Osserva Gabriele Pedullà (2012, 53): «Lo spazio letterario non assomiglia [...] a un uniforme diagramma cartesiano, ma descrive invece un mondo fortemente connotato in senso qualitativo e quantitativo».

‘terra mitica’ che è l’infanzia.²³ A testimonianza di ciò le meravigliose «carte azzurre» (Morante 1988, 1155) che dispiega e studia in cucina.

Arturo è orfano di madre, suo padre Wilhelm è un instancabile viaggiatore e un «traditore e spergiuro» (Morante 1988, 1314), ma questo lo si scopre nel tempo. Finché non destruttura il mito paterno, il ragazzo rimane attaccato a quell’isola ad attendere i ritorni del padre; racconta il protagonista: «mi sembrava insopportabile di non essere anch’io sull’isola quando lui c’era» (1001). E poi, c’è un’altra grande ragione che lo lega a quella terra, la presenza di sua madre, morta di parto e seppellita in quell’isola:

mia madre andava sempre vagando sull’isola, e era così presente, là sospesa nell’aria, che mi pareva di conversare con lei, come si conversa con una ragazza affacciata al balcone. Essa era uno degli incantesimi dell’isola. [...] Appena, andando in barca, io m’allontanavo un poco sul mare, subito mi prendeva un’amarezza di solitudine, che mi faceva tornare indietro. Era lei che mi richiama, come le sirene. (Morante 1988, 1001)

Ad un certo punto della sua esistenza, nell’età di transizione dall’infanzia alla giovinezza, Arturo si trova a condividere l’attesa e la speranza che il padre ritorni assieme alla seconda moglie di lui, Nunziata. È un rapporto tumultuoso quello che si instaura tra i due che da sentimento di cura di una madre, seppur adottiva, per il proprio figlio si traduce lentamente in vero e proprio sentimento d’amore; di lei per lui e viceversa. Nell’attesa che Wilhelm Gerace si palesi, Arturo esamina le carte geografiche necessarie alla pianificazione del grande viaggio, quello che compirà prima o poi nel lasciare l’isola.²⁴

con l’allungarsi delle sere, io avevo ripreso l’abitudine di leggere e studiare in cucina [...]; il mio libro preferito di quell’epoca era un grosso atlante, commentato da un ricco testo scritto. Il volume conteneva ripiegate, delle immense carte geografiche a colori, che io mi spiegavo ogni sera dinanzi, stando inginocchiato sul pavimento o su una sedia presso la tavola. (Morante 1988, 1152)

Le carte non lasciano indifferente la matrigna che, considerandole alla stregua di enigmi, chiede: «– che studi, là sopra, Artù?» (Morante 1988, 1152). Arturo, sentendo che «l’epoca di esplorare il mondo» sta per arrivare, senza neanche «distogliere la fronte dalla mappa

23 L’epilogo dell’opera, scrive Garboli (2008, 109), è «una cognizione del dolore e una fuga».

24 Anche la Morante, ancora bambina, sognava di viaggiare ma, non avendone la possibilità, restava ore in camera sua a sfogliare atlanti o a leggere libri di avventure (Folli 2018, 61).

distesa», le risponde che sta studiando i suoi itinerari; e intanto va tracciando sulle carte «dei segni con un pezzo di carbone». ²⁵ Da quel momento in poi, quell'atlante e quelle carte rappresentano l'unione e la discordia per Arturo e Nunziata. È un libro 'galeotto' in quanto stabilisce tra i due un *trait d'union* che, col tempo, innesca un vero e proprio sentimento d'amore; ma è anche elemento di discordia dal momento in cui tutti quegli itinerari che il ragazzo vi traccia generano in Nunziata un vero e proprio stato di agitazione. Si legge ad un certo punto della narrazione:

le sere seguenti ella [Nunziata] smise d'occuparsi dei fatti miei. Non s'accostava più a interrogarmi quand'io sfogliai l'atlante; ma si capiva che questo libro era diventato per lei un oggetto d'avversione, di diffidenza, e, al tempo stesso, d'odiato fascino: evitava di toccarlo, e, solo a guardarlo da lontano, i suoi occhi si turbavano, come fosse un libro delle Parche, o un trattato di magia nera. (Morante 1988, 1158)

La giovane matrigna, al pari di una Calipso gelosa, vuole trattenere Arturo presso di sé, anche se non propriamente consapevole. In questo momento della narrazione la ragazza più che riservare ad Arturo le preoccupazioni di un'amante gli riversa addosso quelle di una madre ansiosa per la quale «tutti i paesi che non fossero Napoli e dintorni [...] restavano irreali e disumani, come lune» (Morante 1988, 1153). Sentimento confermato da quanto, poco più avanti nel testo, Nunziata dice al ragazzo: «io, però... se ti fossi madre, mica ti lascerei partire!» (1156). Mentre Arturo, dal canto suo, è solo seccato dalla presenza della giovane donna e dalle sue continue interruzioni mentre compie le sue «affascinanti meditazioni sulle carte geografiche» (1154). Per questo, appena può, invece di rassicurarla incalza sulla pericolosità della sua impresa, facendo in modo che, attraverso quegli stentati dialoghi, la donna si vada prefigurando:

l'orbe terrestre, fuori dai confini di Napoli, come un seguito di pampe, di steppe e di foreste tenebrose, corso da belve, da pelirosse e da cannibali, e tale che solo dei tipi audaci osavano di esplorarlo. (1154)

Dal primo momento in cui vede 'il libro', ricorda il protagonista, «non ci fu sera ch'essa [Nunziata] non tornasse sull'argomento», appressandosi col suo passo affaticato e pesante «ogni volta che mi mettevo a studiare i miei itinerari» (Morante 1988, 1153). Ma si deve atten-

25 Scrive Alberto Asor Rosa (1985): «l'ingresso del protagonista nell'età adulta [...] comporta l'uscita dall' Isola, la fine del regno incantato chiuso in un cerchio dal mare e concluso dalla sua impossibilità di svilupparsi in 'storia'».

dere l'arrivo al sesto capitolo, non a caso intitolato «Il bacio fatale», prima che tra i due si infiammi il desiderio. Quando ciò avviene, Arturo si esprime in questi termini:²⁶

la sua [di Nunziata] paura, così, diventava una paura anche mia. E io e lei, insieme, dentro la stessa stanza, ci muovevamo sperduti, come attraverso un fragore prorompente, che ci urtava, ci avvicinava e ci separava, vietandoci d'incontrarci mai. (1153)

Al momento dello studio delle carte, lo spazio condiviso con Nunziata è uno spazio assolutamente pacifico, non complicato dalle dinamiche del desiderio. Quello spazio è perlopiù una «sorta di tenda campale» in cui Arturo si ritira a tracciare «delle linee col carbone attraverso gli oceani e i continenti: da Mozambico, a Sumatra, alle Filippine, al Mar dei Coralli...» (Morante 1988, 1153). Uno spazio in cui egli si rifugia per compiere il lavoro più bello, quello di tracciare itinerari. Osserva Marina Guglielmi (2011): «la mappatura dei luoghi del mondo raffigurati sull'atlante diviene mappa personale dei personaggi a partire dal momento in cui i nomi, i segni, assumono una valenza tanto fantastica quanto privata». Assumendo una connotazione del tutto personale, la mappatura dei luoghi per Arturo acquisisce il potere catartico dell'arte. È lo stesso protagonista ad ammettere che per lui tracciare i propri itinerari è anche più bello che scrivere poesie; e lo è poiché in esso è iscritta l'azione. È un elemento, quello dell'azione, che stabilisce una relazione ancora più stretta tra la Morante ed Arturo, distaccando invece l'autrice dalla passività di Elisa De Salvi.

Ne *Il viandante nella mappa* (1984), Italo Calvino (1994, 24) scrive che una mappa, anche se all'apparenza statica, presuppone sempre un tragitto e un'idea narrativa «concepita come un itinerario. È un'Odissea». E difatti Arturo si proietta nello spazio e nel tempo come un redivivo Ulisse; e lo fa restando al chiuso di una camera ad esaminare le carte del suo atlante. La connessione tra la rappresentazione mentale dello spazio e il dispiegarsi dell'avventura narrata – anche solo a se stessi – è strettissima. Non è un caso che Franco Moretti (1997), nel suo *Atlante del romanzo europeo*, rilevi come i romanzi siano fondamentalmente debitori della propria struttura alla topografia ad altre forme di mappature socio-spaziali. Durante la narrazione la Morante attinge avida dalle carte degli atlanti ed allestisce per Arturo (e per sé) avventure degne di «eccellenti condot-

²⁶ In futuro, Arturo ricorrerà proprio a quell'atlante per ricondurre a sé l'attenzione della matrigna che, nel frattempo, avuto un figlio da Wilhelm, pare essersi allontanata da lui. Ricordando quel momento, il protagonista racconta: «ma si sarebbe detto che, per lei, io ero diventato un corpo invisibile, o poco meno. Ripetute volte, in quelle sere, ostentai di spiegare sulla tavola le famose mappe dell'atlante, tracciandovi sopra, in lungo e in largo, risolti segni di matita; ma senza nessun effetto» (Morante 1988, 1213).

tieri» (Morante 1988, 1070 e 1213). Non a caso, l'autrice si fa avanti in un punto specifico della narrazione, rendendo noto il suo desiderio di essere come Arturo. Perché sia credibile, perché il suo disagio venga interamente inteso ha bisogno di parlare attraverso un corpo di donna. E perciò, lasciando il corpo di Arturo e impossessandosi, temporaneamente, del corpo di Nunziatella confessa: «*Sarebbe bello, per me, di non avere questo corpo! di non essere una femmina! ma di essere un ragazzo come te, e di correre per tutto il mondo, assieme a te!*» (1988, 1156; corsivo nell'originale). Non potendo fisicamente compiere le mille avventure che avrebbe voluto, dispiegando quelle mappe per Arturo, converte la geografia in una stanza tutta per sé, una sorta di 'contenitore globale'²⁷ in cui riecheggiano i «luoghi della terra più desiderati e affascinanti, continenti, città, montagne, mari» che, ad essere nominati, infiammano in chi scrive il tono di «tracotanza e di trionfo», quasi siano tutti feudi propri (1153).

La Morante trasforma uno spazio limitato, la stanza, in spazio percorribile all'infinito. È un'azione che ricorda, per certi aspetti, il famoso studiolo di Isabella d'Este. In esso la nobildonna fa collocare una copia del globo terrestre e celeste simile a quella posseduta dal papa Giulio II e lo trasforma in un «vascello/contenitore globale» (Bruno 2015, 255). Osserva Giuliana Bruno:

a bordo dello spazio di Isabella e in esso racchiuse, possiamo lasciarci trasportare nel nostro viaggio immaginario. Sedute in questa avvolgente casa della conoscenza - una stanza geografica tutta per noi - possiamo osservare, in modo letterale e figurato, il globo. Il viaggio in questo interno rappresenta un particolare giro del mondo. Come nel cinema, è un viaggio immobile. La stanza funziona come una sala cinematografica: un contenitore filmico. (2015, 255)

²⁷ Espressione usata da Giuliana Bruno (2015, 255) a proposito dello studiolo di Isabella d'Este.

8 Mercè Rodoreda

Sommario 8.1 *El colomar era el cor*. – 8.2 «Dieu est au fond du jardin». – 8.3 La casa cadavere.

8.1 *El colomar era el cor*

Che la Rodoreda, prima di scrivere *La plaça del Diamant* (1962), abbia letto o meno il racconto *Gli uccelli* di Daphne Du Maurier è difficile da stabilire. Il dato evidente è che in entrambe le opere gli uccelli, con la loro presenza, arrivano a saturare lo spazio in cui sono immersi i protagonisti. Scrive la Rodoreda a proposito della genesi del suo romanzo: «la volia [la novel·la] kafkiana, molt kafkiana, absurda, és clar, amb molts coloms; volia que els coloms ofeguessin la protagonista del començament fins a la fi» (Rodoreda 2008a, 145).¹ I colombi della Rodoreda soffocano la protagonista, la opprimono e finiscono con l'occupare lo spazio vitale a lei destinato, proprio come fanno i protagonisti del racconto *Gli uccelli* della Du Maurier. Per intenderci, l'autrice che aveva ispirato il celebre omonimo film di Hitchcock:

1 A differenza del racconto inglese, nel quale si verifica un vero e proprio attacco da parte degli uccelli, una sorta di ribellione della natura nei confronti dell'uomo, nel caso del romanzo catalano gli uccelli sono in piena sintonia con chi ha deciso di ospitarli in casa, ovvero Quimet, il marito di Natàlia; incurante del fatto che ciò implichi un inevitabile accumulo di incombenze per sua moglie.

Gli uccelli (1963).² Ma mentre nel racconto inglese è un'intera comunità a lottare, nel romanzo catalano è una donna da sola.

L'apparizione di un singolo esemplare anche per Colometa,³ protagonista de *La plaça del Diamant* (1968), preannuncia la successiva occupazione di massa. Proprio come nel racconto della scrittrice inglese, il primo uccello fa il suo ingresso dalla finestra e lascia tracce di sangue: «el colom el va veure [Quimet] un dematí en el punt d'obrir els finestrans del menjador. Tenia una ala ferida, estava mig esmorteït i havia deixat miques de sang per terra» (Rodoreda 2008a, 201). Ma, forse, questo è soltanto un caso. La cosa certa è che, già dal primo momento in cui quel colombo entra in casa, Quimet, il marito⁴ della protagonista, gli riserva un'attenzione particolare.⁵ Quando il numero dei colombe aumenta, addirittura egli progetta una gabbia speciale (Rodoreda 2008a, 201), che sembri una casa signorile: «amb balcó corregut, teulada vermella i porta amb trucidador». Solo dopo una conversazione con alcuni suoi amici e soliti frequentatori della casa, Cintet e Mateu, Quimet trasforma quel progetto iniziale in un vero e proprio *colomar*. L'uomo a quel punto ha le idee chiare, «en comptes de fer-li una casa de senyors li faria un colomar» (2008a, 201).

Dopo essersi procurato degli altri esemplari per iniziare la cova, l'uomo dà il via ai lavori per edificare la colombaia. Racconta Colometa ricordando quella giornata:

vam fer el colomar. El dia que en Quimet havia triat per començar-lo es va posar a ploure a bots i barrals. I va instal·lar la fusteria al menjador. Al menjador es serraven els pals, es preparava tot; la porta, acabada de dalt a baix, va pujar del menjador al terrat amb balcó i tot. En Cintet venia i ajudava i el primer diumenge que va fer bo tots érem al terrat a mirar en Mateu que feia una

² Il regista britannico si ispirò a Daphne Du Maurier anche per altri due suoi film: *La taverna della Giamaica* (1936) e *Rebecca la prima moglie* (1938). Secondo Truffaut la sua opera è piena di adattamenti letterari, di opere che il regista modifica in base ai propri bisogni fino a farle diventare «i film di Hitchcock» (Truffaut 2009, 56).

³ Ricordiamo che il vero nome della protagonista è Natàlia; fu suo marito Quimet a cambiarle il nome in Colometa suggerendo così l'annullamento della sua identità.

⁴ Carme Arnau (1992) fa riferimento all'influenza che Katherine Mansfield ha sulla Rodoreda, in particolare si riferisce al racconto *Mr. and Mrs. Dove* (1922) e alla raccolta di racconti dal titolo *The doves nest* (1923) (Arnau 2012, 42). Afferma la Rodoreda in un'intervista: «Vaig tenir una època d'un gran enamorament de la Katherine Mansfield» (Oller, Arnau 1991). Si legga a proposito della relazione Rodoreda-Mansfield: «Katherine Mansfield i Mercè Rodoreda: (Episodis domèstics, servitud dels detalls)» (Balaguer 1995).

⁵ Racconterà Natàlia nel capitolo successivo: «en Quimet deia que els coloms eren com les persones amb la diferència que els coloms feien ous i podien volar i anaven vestits de ploma, però que a l'hora dels fills i mirar d'alimentar-los, eren igual» (Rodoreda 2008a, 207).

finestra a la golfà, amb amplit ample, perquè els coloms, abans de volar cap a terra, poguessin estar quiets i rumiar on anirien. Em va buidar la golfà de totes les coses que jo tenia: el cove de la roba, les cadires mitjanes, la caixa de la roba bruta, el cistell de les gafes... | - A la Colometa la traiem de casa. (Rodoreda 2008a, 203)

La stessa protagonista è obbligata a prendere fisicamente parte ai lavori, deve dipingere di blu la colombaia, glielo ha ordinato il marito:

van dir [Quimet, Cintet, Mateu] que, abans de deixar sortir el coloms del colomar, l'havien de pintar. L'un el volia verd, l'altre el volia blau, l'altre de color de xocolata. El van pintar blau i el pintor vaig ser jo. Perquè quan el colomar va estar fet en Quimet sempre tenia feina els diumenges i em va dir que, si trigàvem massa a pintar el colomar, les pluges farien malbé la fusta. Amb l'Antoni adormit o plorant per terra, vinga pintar. Tres capes. (2008a, 203)

Terminati i lavori, i colombi vengono sistemati nella loro nuova dimora.⁶ Man mano che aumentano le coppie di colombi che Quimet porta a casa, lo spazio vitale della protagonista diminuisce.⁷ Quegli uccelli finiscono con l'occupare i luoghi essenziali del suo vivere domestico (Bou 2013, 177): la soffitta, il terrazzo, una stanza, il salotto e, a un certo punto, tutta la casa. La voce fuori campo del XIII capitolo in cui viene narrata la costruzione della colombaia non mente: «- a la Colometa la traiem de casa» (Rodoreda 2008a, 203). Se nel caso de *Gli uccelli* della Du Maurier si produce una contrapposizione di questo tipo: animale *versus* uomo e donna; nel caso de *La plaça del Diamant* la lotta è animale e uomo *versus* donna. Cosa importa a Quimet se sua moglie Colometa, oltre a tenere in ordine casa sua e quella presso la quale è a servizio, cucinare e badare ai figli, deve provvedere anche ai colombi? La donna è costretta infatti a pulire la loro sporcizia

⁶ «El dia que la pintura va ser seca vam pujar tots al terrat i vam deixar sortir els coloms a passejar pel colomar. Primer va sortir el blanc, amb els ullets vermells i les potes vermelles amb les ungles negres. Després va sortir el negre, negre de potes i gris d'ulls amb el gris dels ulls voltat d'una ratlleta fent rodona, groga. Tant l'un com l'altre van passar una bona estona mirant a totes bandes, abans de baixar. Van ajupir el cap i el van alçar unes quantes vegades, va semblar que anaven a baixar però encara s'hi van pensar una bona estona. I a l'últim, amb un esbatec d'ales, van arrencar volada; l'un va anar a parar a tocar de l'abeurador, l'altre a tocar de la menjadora. I ella, com una senyora endolada, va sacsejar el cap i les plomes del coll amb una mena d'estarrufament i ell s'hi va acostar, va obrir la cua i vinga fer la roda, volta que volta. I parrupegem i parrupegem. I en Quimet va ser el primer que va parlar, perquè tots callàvem i va dir que els coloms eren felïços» (Rodoreda 2008a, 204).

⁷ «Al cap d'una setmana va dur una altra parella molt estranya, amb una mena de caputxa que els deixava sense coll, i va dir que eren coloms monja. [...] I al cap de quinze dies va venir amb una altra parella de coloms de cua de gall d'indi» (Rodoreda 2008a, 204).

e finanche andare comprare per loro il mangime, caricarselo addosso e portarlo a casa. I colombi «no havien estat fets per viure entre reixat, sinó per viure entre el blau» (Rodoreda 2008a, 208), è un'osservazione giusta quella fatta da Cintet, amico di Quimet, se solo questo non comportasse un ulteriore aggravio di lavoro per Colometa. L'uomo pensa, teorizza, senza tener conto che dietro quella sua teorizzazione ci possa essere lo sfruttamento della donna. Da quel momento, lasciati liberi, gli uccelli iniziano a frequentare anche il terrazzo. Dopo le loro incursioni, essi ritornano nella colombaia, «com velles a missa». Ma il problema è di Colometa che non può più stendere i panni sul terrazzo perché i colombi lo sporcano. Nonostante ciò si continuerà a pretenderli puliti: «i des d'aquell dia no vaig poder estendre la roba al terrat perquè els coloms me l'empastifaven. L'havia d'estendre a la galeria. I gràcies» (208).

Tornata, un giorno, dalla «casa sotterrani» (2008a, 233) presso la quale è a servizio, Colometa avverte un battito d'ali. Vedere dinanzi a sé i bambini, rimasti da soli a casa, che giocano sereni col mangime dei colombi, la tranquillizza. Inoltre, è stanca,⁸ come sempre, e perciò, per quel giorno, dimentica quel battito. Ma il sospetto che qualcosa non vada a Colometa rimane e per questo, in un'altra occasione, anticipa il ritorno a casa. Con il fiato sospeso, quel giorno, la donna fa girare la chiave nella toppa e incredula osserva lo scenario che le si presenta davanti: i colombi sono ovunque, hanno occupato l'intera casa. I bambini, durante la sua assenza, hanno preso l'abitudine di farli entrare in casa⁹ per poi ricondurli alla colombaia prima del suo ritorno. Colometa, inorridita, non sa da dove iniziare per porre fine a quell'infestazione:

La galeria era plena de coloms i també n'hi havia al passadís i els nens no eren enlloc. Tres coloms, així que em vam tenir davant, se'n van anar cap al balcó del carrer, que estava obert de bat a bat, i van fugir deixant unes quantes plomes i ombra. Quatre més, se'n van anar cap a la galeria de pressa, de pressa, de tant en tant fent un saltiró i obrint les ales, i quan van ser a la galeria es van girar a mirar-me i vaig espantar-los amb el braç i van fugir volant. Vaig començar a buscar els nens fins i tot per sota dels llits i me'ls vaig trobar a l'habitació fosca [...]. La Rita estava asseguda a terra amb un colom a la falda, i el nen tenia tres coloms da-

⁸ Ricordiamo la vicinanza del personaggio della Rodoreda con il *Candide* di Voltaire, in entrambe le opere il senso stesso dell'esistenza è relazionato alla sofferenza, sia nel fisico che nello spirito (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).

⁹ Anche nel racconto *Gli uccelli* di Daphne Du Maurier (2008, 15, 37-8) ci sono due bambini e una camera piena di uccelli, ma in questo caso i bambini subiscono la loro intrusione. Nel romanzo della Rodoreda, invece, sono i bambini che invitano i colombi ad entrare in casa.

van i els donava veces i les hi prenien de la mà amb el bec. Quan vaig dir, ¿què feu?, els coloms es van esverar i van alçar el vol i topaven per les parets. I el nen, amb les mans al cap, es va posar a plorar. I la feina que vaig tenir per poder treure aquells coloms d'allà dintre... (Rodoreda 2008a, 230)

Già da qualche tempo, i colombi sono padroni assoluti della casa mentre lei non c'è: «entraven per la galeria, corrien pel passadís, sortien pel balcó del carrer i tornaven al colomar fent la volta» (231). A Quimet la cosa appare altamente poetica, addirittura l'episodio gli ispira la metafora del cuore:

Quimet ho va trovar molt bonic i va dir que el colomar era el cor, d'on surt la sang que fa la volta al cos i torna al cor i que els coloms sortien del colomar que era el cor, donaven la volta al pis que era el cos i tornaven al colomar que era el cor. (231)

I colombi, oltre a comportare poco impegno, possono essere molto redditizi. Questo è quanto pensa il marito di Colometa che intanto delega alla moglie l'incombenza di allevarli. Sogna di diventare ricco allevando colombi, spera, un giorno, di ricevere un premio: «els coloms el farien un home conegut [...], faria barreja de races i algun dia guanyaria un premi de criador de coloms» (233). E quel giorno, avrebbe costruito una casa di proprietà nella parte alta di Barcellona e ai colombi avrebbe riservato una colombaia speciale:

amb una rampa que pujaria fent cargol fins a dalt del tot i la paret de la rampa estaria plena de covadors i al costat de cada covador hi hauria una finestra i a dalt hi hauria una terrassa coberta d'una teulada amb punxa i per sota de la teulada els coloms es llançarien a volar pel Tibi i pels voltants. (Rodoreda 2008a, 233)

Nel frattempo, però, Quimet va regalando coppie di colombi per il solo gusto di regalare mentre Natàlia, o meglio Colometa, si sfianca come «una beneita» (233). Poiché i colombi sono ormai abituati a muoversi tra le pareti di casa, Quimet decide di allestire un *covador* nella stanzetta che rimane giusto al di sotto del terrazzo. Del resto, a detta dell'uomo, è un'operazione semplicissima, basta fare un buco che dal terrazzo porti direttamente alla camera. Forse i padroni di casa non avrebbero gradito quella modifica, suggerisce Mateu, il più assennato dei suoi amici. Anche Colometa tenta d'opporsi ma il risultato è ovviamente nullo. Detto, fatto. Perché quando Quimet si mette in testa

qualcosa, lo si deve fare e basta.¹⁰ Bisogna tenere i colombi sempre puliti così nessuno si sarebbe lamentato. Questo, è inutile sottolinearlo, implica un'ulteriore pressione sulle fatiche della moglie. Così, col beneplacito del marito, i colombi entrano ufficialmente in casa di Colometa. La loro presenza ossessiva condiziona le giornate e la sua esistenza; per lei, ormai, ogni spazio è insidiato dal verso dei colombi. Per strada: «quan anava pel carrer a casa dels meus senyors a treballar, el parrupeig dels coloms em seguia i se'm ficava al mig del cervell com un borinot» (Rodoreda 2008a, 234). In camera da letto: «quan portava els nens a dormir i els alçava la camisa i els feia ring-ring al melic per fer-los riure, sentia el parrupeig dels coloms i tenia el nas ple de pudor de febre de colomí» (234). Nello spazio intimo: «quan no em veia ningú m'olorava els braços i m'olorava els cabells quan em pentinava i no entenia com podia dur enganxada al nas aquella pudor, de colom i de cria, que gairebé se'm tirava a sobre» (234-5).

A chi può confidare le sue pene, la povera Colometa? Il verso perenne di quegli animali, i resti di mangime o l'odore di zolfo¹¹ che porta attaccato alle mani? Il tanfo nauseabondo delle uova covate a metà e incidentalmente cadute che la fa indietreggiare nonostante il naso tappato. Il 'male' dei colombi ha prodotto metastasi in quella casa, basta lasciare aperta la porta della stanza-colombaia e «els coloms s'escampaven pertot arreu i sortien pel balcó del carrer sense parar com en un joc de bogeria» (Rodoreda 2008a, 234). A chi può dire di quel male così esclusivamente suo?

Ma il tempo della vendetta non tarda ad arrivare. Stanca, stremata da quella sua esistenza asfissiante, Colometa ha i nervi a fior di pelle, basterebbe una piccola goccia per scatenare una tempesta. La rottura di un vaso a casa dei signori in cui lavora dà il via ad una concatenazione di eventi inarrestabile. Quel vaso, rotto incidentalmente e che la donna è costretta a detrarre dalla sua paga, rappresenta l'alterazione di un equilibrio che non potrà mai più tornare al suo stato iniziale. Quando Colometa torna a casa - «carregada amb les veces, cansada que no podia més» (Rodoreda 2008a, 242-3) - risale a fatica le scale. Per poter riprendere fiato, si arresta giusto in corrispondenza di una bilancia disegnata sul muro: «quan estava cansada era on se m'acabava l'alè» (243). L'azione è altamente simbolica poiché la bilancia ci rimanda, inequivocabilmente, alla giustizia.¹²

¹⁰ Dice la madre di Quimet nel vedere i colombi nella cameretta che: «allò només s'ho podia haver empecat el seu fill» (Rodoreda 2008a, 235). In un'altra circostanza, la donna fa riferimento alla testardaggine del figlio: «i un dia la mare de Quimet em va explicar a Natàlia que era un tossut i que, quan era petit, la feia tornar boja» (190).

¹¹ Degli abbeveratoi.

¹² Alcuni critici hanno visto nel simbolo della bilancia la contrapposizione del rapporto esistente tra Natàlia e suo marito Quimet: l'aggressività di Quimet contro la passività di Natàlia (Busquets 1985, 313). Simbolo di giustizia, verità e equilibrio (Arnau 2010, 169).

La visione di questo simbolo, unita alla 'spada' che idealmente da lì a poco Colometa impugnerà, completa il quadro.¹³ La tensione le invade ogni singolo muscolo. Una volta in casa, senza una ragione apparente, dà un paio di schiaffi al bambino che, ricorda la stessa protagonista, «va plorar, i la nena, quan el va veure plorar, també es va posar a plorar, i ja érem tres, perquè jo també em vaig posar a plorar i els coloms parrupejaven» (Rodoreda 2008a, 243). L'arrivo di Quimet peggiora la situazione: infastidito dai loro pianti, esige silenzio e tranquillità attorno a sé. Perciò, racconta Colometa, «em vaig empassar el mal» (243). La donna lava il suo volto e quello dei bambini e decide di tacere sull'episodio del vaso. Non lo racconterà mai a suo marito. Preferisce tacere ma, intanto, cova vendetta.

La profezia del vaso spezzato si compie. Recita la Bibbia (Ger 19,11):¹⁴ «spezzerò questo popolo e questa città, come si spezza un vaso d'argilla, che non può essere riparato». Come una brace, il desiderio di vendetta inizia ad infuocare Colometa che – è decisa – si farà giustizia da sola. Tutto quello che il marito le dice, ormai, non lo sente neanche, in testa ha un unico pensiero fisso: «l'acabament del poble dels coloms» (Rodoreda 2008a, 243):

Sentia la brasa a dins del cervell, encesa i vermella. Veces, abeuradors, menjadors, colomar i cabassos de colomassa, tot a passeig! Escala de paleta, espart, bola de sofre, bútxeres, ullets vermells i potes vermelles, tot a passeig! Cua de gall dindi, caputxa, monja, colomins i colomons, tot a passeig! La golfa del terrat per mi, la trapa tapada, les cadires a dintre de la golfa, la volta dels coloms aturada, el cove de la roba al terrat, la roba estesa al terrat. Els ulls rodons i els becs punxents, el tornasol malva i el tornasol poema, tot a passeig! (243)

È questo un momento fondamentale, quello in cui la protagonista decide di riappropriarsi del suo spazio vitale. E per farlo inizia una vera e propria battaglia contro i colombi, un vero e proprio massacro che la libererà dalla loro presenza. In realtà, è soltanto illusione poiché, anche quando non ci saranno più, quegli uccelli continueranno a tormentarla. Infervorata dalla rabbia, Colometa inizia la sua segreta battaglia contro i colombi partendo dagli elementi più indifesi. Come

¹³ Secondo l'interpretazione aristotelica della giustizia: «la spada starebbe ad indicare la giustizia distributiva, la bilancia, la giustizia commutativa che tiene in equilibrio i rapporti sociali» (Campanale 2016, 85). Un'altra «espasa invencible» è quella di San Michele che combatte contro Satana: «Sant Miquel arcàngel cuirassat d'or amb espasa invencible guerrejant amb Satanàs i amb tota una legió d'àngels en fúria no l'hauria impressionada més» (Rodoreda 2008a, 934).

¹⁴ A proposito degli elementi biblici nell'opera di Mercè Rodoreda si legga «Fonts i usos bíblics en la narrativa de Mercè Rodoreda» (Campillo 2010).

presa da una furia, inizia a scuotere le uova causando la morte degli embrioni.¹⁵ La guerra dura «mesos i mesos de mal dormir i de fer malbé els ous dels coloms» (Rodoreda 2008a, 245). L'idea, inconsapevolmente, gliela dà sua suocera durante una visita alla colombaia:¹⁶ «- no, [...] potser els avorririen. Els coloms són molt gelosos i no volen forasters» (236). È la stessa protagonista a rivelarlo: «la mare d'en Quimet, sense voler, m'havia donat el remei...» (244). Adattando le parole tratte dalla commedia *Gli uccelli* (414 a.c.) – titolo quanto mai appropriato – di Aristofane, diciamo: la donna saggia impara molto dai suoi nemici.¹⁷ Dopo una dedizione costante che le ha permesso di conoscere dall'interno le abitudini e i movimenti di quel 'popolo', ella sferra un attacco diretto verso il punto più debole.

A poco a poco i colombi si diradano¹⁸ e lo stesso Quimet, convinto che quegli uccelli, ormai, non valgano gran cosa, perde interesse e molla la presa. Colometa riesce così a recuperare parte del suo spazio vitale. Anche se poi, internamente, sarà costretta a portarli sempre con sé:

Jo no sabia si estava adormida o si estava desperta, però veia els coloms. Com abans els veia. Tot era igual: el colomar pintat de blau fosc, els covadors plens a vessar d'espart, el terrat amb els filferros que s'anaven rovellant perquè no hi podia estendre la roba, la trapa, els coloms fent la processó de la galeria al balcó del carrer després de travessar tot el pis a passa menuda... Tot era igual, però tot era bonic. Eren uns coloms que no empastifaven, que no s'espuçaven, que només volaven aire amunt com àngels de Déu. Fugien com un crit de llum i d'ales per damunt dels terrats... (Rodoreda 2008a, 303)

¹⁵ L'episodio mostra un riscontro autobiografico. Rivela nell'intervista rilasciata a José Martí Gómez (1969): «en mi casa compraron palomos y yo tuve celos de ellos y con mis ocho años me dediqué a destruir sus hijos»; era figlia unica e non tollerava le attenzioni dei genitori verso quegli uccelli. Contatto che s'intensifica sempre più dal momento in cui, una volta morti i colombi, la Rodoreda inizierà ad usare quella colombaia come spazio per scrivere (Martí Gómez 1969).

¹⁶ Le aveva consigliato di non avvicinarsi alle uova dei colombi.

¹⁷ L'originale: «pur dai nemici molto apprende il saggio» (Aristofane 1987, 306).

¹⁸ A causa, da una parte l'estinzione provocata da Natàlia, dall'altra la difficoltà di procurarsi il mangime durante la guerra: «es va fer molt difícil de trobar veces i els coloms començaven a marxar» (Rodoreda 2008a, 250).

8.2 «Dieu est au fond du jardin»¹⁹

Madeleine de Scudéry, incurante delle offese di Molière che la definisce ridicola (Bruno 2015, 259), porta avanti la sua iniziativa intellettuale che prevede l'opera di una mappatura del sentire e delle emozioni. Dal 1653 tiene aperte le porte del suo salotto (Bruno 2015, 264) ad altre donne affinché possano partecipare al suo progetto. Si tratta di un salotto «consacrato a una forma collettiva di scrittura» che favorisce «l'articolarsi di un discorso intersoggettivo» (Bruno 2015, 265). Da questo salotto nasce la *Carte de Tendre* (1654), una mappa speciale che istituisce la rappresentazione dello spazio intimo attraverso un percorso aptico (Bruno 2015, 252). Superata la staticità della mappa, attraverso il movimento iscritto nell'itinerario, si ricongiungono gli affetti ai luoghi.

Salotti come quelli di Madame de Scudéry non possono essere considerati spazi chiusi data la loro apertura verso altri mondi tra cui, principalmente, il giardino (Bruno 2015, 265). Madeleine de Scudéry è una grande estimatrice di giardini e nell'organizzare la sua *Carte de Tendre* lo rende evidente. Nella sua opera, giardino e mappa mostrano un legame profondo, dal momento in cui l'attraversamento aptico – suggerito dalla mappa – attiva «tutta una sequenza cumulativa di risposte emozionali» (Bruno 2015, 266). Il percorso emozionale genera un sentimento e il moto in esso iscritto non si risolve in funzione puramente cinetica o cinestetica (Bruno 2015, 266). Vi è un passaggio – come nel design di giardini – che rende possibile al mondo esterno del paesaggio di tradursi in paesaggio interiore e viceversa: lungo questo cammino, che conduce al corso intimo dell'immagine in movimento, giardino e mappa emotiva si interconnettono 'intimamente' (Bruno 2015, 266).

Come la *Carte de Tendre* nasce al chiuso di un salotto, così il 'giardino emozionale' della Rodoreda inizia a germogliare tra le mura di una piccola stanza parigina. In più di un'occasione, la stessa scrittrice racconta del pensiero ricorrente del giardino durante il suo esilio a Parigi:²⁰

¹⁹ Citazione di Robert Kanters che la Rodoreda introduce in apertura del romanzo *Jardí vora el mar* (1967) e che dona al giardino una connotazione epifanica. In un suo racconto – «Paràlisi», della raccolta *Semblava de seda i altres contes* – la frase «God, first, planted a garden» mette in risalto l'origine primigenia e divina del giardino. Nella *Genesi* il Paradiso viene presentato come un giardino al centro del quale vi è l'albero del bene e del male che rende immortali; ricordiamo che la Rodoreda fu un'attenta lettrice della Bibbia. Vicino al misticismo cristiano, anche il Romanticismo tedesco sostiene che, per chi è in grado di vederle, nella natura sono ravvisabili le tracce dell'Eden. Per Runge, ad esempio, pittore che ben rappresentò questo movimento, il paesaggio si connota come lo spazio in cui è ancora visibile il legame tra Dio, l'uomo e la natura. In *Jardí vora el mar*, la Rodoreda pare essere particolarmente attratta da questa forma di desiderio panteista (Arnau 2000, 81-2). Il frammento «God, first, planted a garden» è tratto da *Semblava de seda i altres contes* (Rodoreda 2008a, 411).

²⁰ Scriverà in una lettera la Rodoreda: «i té ja sóc a París. Que me'n trobo, de perduda. He caminat tot el matí, mirant, als aparadors, abrics que no m'he de comprar.

me gusta tener plantas, árboles, flores. La tierra es muy importante. Cuando era pequeña y luego de jovencita siempre había vivido en una torre, rodeada de un jardín con flores, en el barrio de Sant Gervasi. Durante la época de miseria negra me pasé muchos años viviendo en París, en una habitación alquilada situada en el barrio de Saint Germain-des-Prés. Allí mi único aliciente era vivir en un barrio bonito, con flores. (Rius 2013, 238)

Con ancora maggior enfasi, conferma lo stesso desiderio durante l'intervista del 1981 che rilascia a Josep Masats. Alla domanda: «què signifiquen per a vos els jardins?», risponde: «els jardins són l'alegria del món!». Ed aggiunge, con un sussulto di gioia negli occhi:²¹

primerament a casa del meu avi, on vivia amb els meus pares a Sant Gervasi, hi havia jardí, i el meu avi era un entusiasta dels jardins després, totes les amistats del meu avi a Sant Gervasi eren gent que tenien torres amb jardins; és a dir, estava envoltada de jardins. I aleshores ha passat que viure els anys d'exili a París en una cambreta de minyona, de tres metres per un i mig, que no s'hi cabia; d'allò ve el somni del jardí; és a dir: s'idealitza el fet d'estar tants anys sense jardí. (Masats 2013, 214)

Non è un giardino qualunque quello a cui ricorre costantemente la scrittrice catalana ma il giardino della sua infanzia trascorsa a Sant Gervasi, oggi un quartiere di Barcellona, anticamente un vero e proprio paese «moblat amb modestes torres d'estiueig o d'artesans i pensionistes, cada una, amb el seu tros de jardí» (Molas 2003, 5). Ben ritratto, come ci ricorda Molas (2003, 5), dai versi di Carner (1993):

Trobeu carrers – de tanques – on només viuen grills: adés adés traspuenen el pebreuter, l'acàcia. | Un vell fanal tremola, poruc, de la fal·làcia | de la humitat que, al vespre, li mostra cent espills.

Nel suo giardino di famiglia, «l'avi Gurguí»²² fa costruire un monumento a Jacint Verdaguer ed è sempre lì, in quel giardino colmo di «roses, moltes roses, hortències, acàcies, xicrandes i, dins un petit estany, una munició de menúfars», che il suo amato nonno la inizia ai versi «més encrespats del romanticisme» (Molas 2003, 5). Poco distante dal suo, è il

Un policia em renya (amorosament, val a dir) perquè travesso els Camps Elisis fora de lloc. | Records. Records. Records» (Campillo 2006, 110).

²¹ «Fa amb un esclat d'alegria amb els ulls il·luminats» (Masats 2013, 214).

²² Nonno materno.

grande giardino dei Brusi²³ dinanzi al quale, molte volte, da ragazza, la Rodoreda si era persa in contemplazione. Ma non è esclusivamente alla statica contemplazione del giardino che la Rodoreda ha desiderio di ritornare, per lei l'attraversamento di quello spazio vegetale è di vitale importanza. Non potendovi tornare fisicamente, allestisce un giardino letterario da poter attraversare lentamente «tot mirant els arbres i el dibuix de les branques contra el cel» (Rodoreda 2008a, 671).

Recuperare quel giardino vuol dire recuperare se stessa.²⁴ Dice in un'intervista: «un paisatge és un estat d'esperit, diuen. Potser sí. Però també podem dir que l'estat d'esperit és el que inventa el paisatge. Jo, en tot cas, sóc d'aquesta segona filiació» (Farreras 2013, 57). Come la Scudéry, la Rodoreda riesce a interconnettere 'intimamente' giardino e mappa emotiva e a operare una decisa rottura dei confini spaziali posti in partenza. Il salotto in rue de Beauce (Bruno 2015, 264), aprendosi, dà vita alla 'mappatura del tenero', la stanza parigina dell'esilio, deflagrando, fa spazio all'Eden personale. L'abbattimento di quelle pareti provoca, in entrambi i casi, un'espansione spazio-temporale che a tratti ricorda la tomba di Antigone secondo la visione di María Zambrano (1989). Sofocle suggellò l'ingiustizia subita da Antigone con un rapido suicidio, la Zambrano – dilatando la scena della permanenza nella tomba – le concede un «tempo indefinito per vivere la sua morte».²⁵ Antigone non si uccide né muore nel senso definitivo del fenomeno, in lei l'unione tra la vita e la morte genera un'esperienza di «vita inestinguibile» (Zambrano 1989, 32) che trascende la loro separatezza e opposizione (Cavarero 2003, 221).

La Rodoreda, proprio come la Antigone della Zambrano, non perisce in quella stanza parigina e sa prendere quel tempo necessario che strappa alla morte: tutt'attorno miseria, dentro di sé la salvezza del giardino. Perpetuando, in un certo senso, la concezione del *locus amoenus* celebrata dalla letteratura medievale; uno tra tutti, il luogo in cui si rifugia la celebre brigata del *Decameron*²⁶ per scampare alla peste.²⁷ Il racconto della brigata vince sulla peste del 1348 così

23 Adoperato dalla Rodoreda (2008a, 710) come modello per il giardino di casa Valldaura in *Mirall trencat* (1974) (Arnau 1993, 257), oggi parco pubblico.

24 «Per a ella, els jardins, i sobretot el seu, van ser de seguida un referent d'identificació i, amb el pas dels anys i l'aïllament de l'exili, es van anar convertint en un 'paradís perdut' que havia de recuperar per, al seu torn, recuperar-se a si mateixa» (Molas 2003, 5).

25 Per la Zambrano quella tomba diviene 'scena unica' del colloquio di Antigone con i suoi familiari che, a turno, la intrattengono (Cavarero 2003, 221).

26 Il giardino, anche per Boccaccio, continua a svolgere una funzione allegorica. Durante la tessitura del testo, l'elemento realistico sottostà alla dialettica vita-morte che domina la cornice.

27 Nonostante l'opposizione del realismo boccacciano ad una visione più mistecheggiante ravvisabile in Dante e Petrarca, nel *Decameron* ritroviamo «un riverbero mistico del verziere» (Basile 2003, 214).

come la suadente allusione al giardino – che nell'introduzione dell'opera pare evocare una delle decorazioni del Ghirlandaio: «dipinto tutto forse di mille varietà di fiori, chiuso dintorno di verdissimi e vivi aranci e di cedri» (Boccaccio 1992, 1: 325) – ha la meglio sulla città deserta e squallida. Nel caso del *Decameron*, Firenze, nel caso della Rodoreda, la sua Barcellona tormentata dalla Guerra Civile. Anche in Mercè Rodoreda la forza polisemica del giardino si oppone alla miseria personale e collettiva generata dal conflitto,²⁸ mentre grazie alla scrittura sa essere delicata interprete di quella città dall'aspetto «deprimente e sinistro» che aveva ritrovato al suo rientro dall'esilio.²⁹

La Rodoreda separa una porzione di terra prescelta da un contesto più ampio e la riorganizza secondo ritmi individuali. Come un giardiniere mette in atto un rito edenico e demiurgico e ricrea un Paradiso terrestre (*pardēs*, in ebraico antico, indica il giardino) che rimanda all'Eden dei libri sacri (Basile 2003, 213). Un Eden effimero, come il resto delle cose create dagli uomini, ma comunque in grado di riprodurre, nella finitudine ordinata, «l'eco ancestrale di più vasti, sacri e inattingibili spazi a cui l'essere lega – o vorrebbe legare – il suo destino» (Basile 2003, 213). «Què més t'agrada fer?» chiede Mercè Vilaret a Mercè Rodoreda in un'intervista. «Què més m'agrada fer?» – risponde la scrittrice – «Matar-me en un jardí, cuidant les plantes, tallant roses velles, les hortènsies velles, regant set i vuit hores, canviant els aspersors de lloc...» (Vilaret 2013, 253). Quel rito edenico la Rodoreda lo perpetua fino alla fine dei suoi giorni, in maniera duplice, nel suo giardino a Romanyà de la Selva e nei suoi romanzi.

Con la sua scrittura Mercè Rodoreda sa ricreare alberi maestosi e splendide fioriture,³⁰ in alcuni casi rende addirittura 'vivi' i suoi giardini letterari. Si pensi ad esempio a *Jardí vora el mar*,³¹ romanzo del 1967, in cui la scrittrice riesce a ricreare l'immagine di un giardino antropomorfo, dotato di un'anima³² e perciò in grado di soffrire, sentire, in definitiva di vivere. Fa ricorso, una volta ancora, a quella 'monade vegetale' che è il giardino della sua infanzia poi mitizzato in età adulta; al contempo 'mondo a parte' in cui trovar riparo – la rotondità

²⁸ Prima dalla Guerra Civile poi dalla Seconda guerra mondiale.

²⁹ Rivela nell'intervista che Montserrat Roig (2013, 92) le fa nel 1973: «cuando volví por primera vez después de la guerra, en 1948, el aspecto de Barcelona era deprimente, siniestro. La gente caminaba triste y abrumada por la calle...».

³⁰ Scrive Joaquim Molas (2003, 6) nell'introduzione che accompagna *Agonia de llum* (produzione poetica inedita della Rodoreda): «la passió per les flors, que, en les converses de diari, saltava de la branca d'un paràgraf a l'altra, [...] va omplir les seves novel·les».

³¹ In cui già il titolo connota una delle costanti della narrativa rodorediana (Arnau 1993, 215).

³² Afferma la Rodoreda in un'intervista del 1983: «ya ve usted que no estoy sola, esto [riferendosi al giardino] está tan lleno de vida que mete miedo...» (Tébar 2013, 246).

della sfera favorisce il ripiegamento – e elemento partecipe del mondo a cui è intrinsecamente legata (D'Ippolito, Montano, Piro 2005, 5).

La Rodoreda fa narrare la storia al protagonista del romanzo, il giardiniere di una ricca dimora estiva provvista di un giardino magnifico. Lo depone in quella casa non appena terminato il servizio militare e lì lo lascia fino al termine del romanzo:³³ «tota la vida servint en aquella casa...» (Rodoreda 2008a, 526). Lo lega così tanto a quegli spazi, in particolare al giardino di cui si occupa con estrema devozione, che gli fa sperimentare una compenetrazione totale. Racchiude tutta la sua esistenza in quel 'giardino monade' e lo rende incapace di abbandonarlo perché lì vi raduna tutto ciò che per lui è essenziale, compreso il ricordo della sua defunta sposa Cecília. Racconta il giardiniere: «mentre jo sigui aquí no serà ben bé morta...» (2008a, 691). Vuole un rapporto così altamente simbiotico tra il giardiniere³⁴ e lo spazio vegetale che, in alcuni casi, si risolve in vera e propria metamorfosi arborea: «a l'hivern faig com les plantes... quiet» (613). O ancora, «en el jardí alguna cosa havia canviat i no hauria pogut dir ben bé què era. Em començava a sentir vell» (680). Gli insegna a percepire il respiro e a riconoscerlo come essere tra gli esseri:

sempre m'ha agradat passejar pel jardí a la nit, per sentir-lo respirar. I quan em cansava me n'anava xino-xano cap a la meva caseta i sentia el viure tranquil de tot el que és verd i de colors a l'hora de la llum. (Rodoreda 2008a, 512)

Lo rende oltremodo sensibile dinanzi ai maltrattamenti umani:³⁵

Les carolines, trepitjades. I els llopins violats. Tot era bo per llençar. Com si una planta fos una eina que si es fa malbé se'n compra una altra igual. Encara ballaven i jo anava amb tota la sang pel cap. (522)

Lo intristisce dopo le intemperie – «aquella pedregada va fer moltes desgràcies. Branques trencades i flors trinxades» (Rodoreda 2008a, 626) – e lo rende in grado di stabilire con i fiori un dialogo esclusivo, un po' come quello che Alice³⁶ – in virtù della sua diversità – rie-

33 Cambiano i proprietari ma lui resta e spera di poterlo fare fino alla fine dei suoi giorni: «potser el que comprarà la casa se'm quedarà...», dice il giardiniere (Rodoreda 2008a, 691).

34 «Vinculada a les flors, sense flors durant anys, vaig sentir la necessitat de parlar de flors i que el meu protagonista fos un jardiner. Un jardiner és una persona diferent de les altres i això ens ve de tractar amb flors» (Rodoreda 2008a, 698).

35 Soffre nel vederlo maltrattato durante le feste che i signori tengono nella casa.

36 Afferma la Rodoreda a proposito dell'opera di Lewis Carroll: «*Alice in the Wonderland*, [...] serve para aprender a escribir con la cabeza» (Roig 2013, 94).

sce a stabilire con il Giglio Tigrato, la Rosa e le Margherite.³⁷ Lo vuole asserragliato in quel giardino per proteggerlo dal mondo esterno e, perché non s'annoi durante la permanenza, lo rende amante della solitudine³⁸ e dei rituali. Arrivata l'ora del riposo, lo fa distendere su un arsenale di sementi:

Llopí violat... Flor trompeta... Caputxina nana: plantar les llavors de tres en tres... Bombolla... Verònica... Prímula japònica... Betònia... | - Miri sota el llit. | Vaig estirar la post. | Quin arsenal! (Rodoreda 2008a, 616)

Anche ad Aloma, protagonista del romanzo omonimo,³⁹ la scrittrice catalana fa vivere un rapporto simbiotico con il giardino della propria infanzia.⁴⁰ È ad esso che l'induce a tornare ogni volta che ha bisogno di smaltire un'emozione forte. Come quando suo fratello Joan⁴¹ le chiede di rivolgersi a Robert, il cognato venuto dall'Argentina, per chiedergli dei soldi:

A la nit estava tan nerviosa que no va poder dir res a Robert. Quan es va quedar sola va baixar l'escala de puntetes i va sortir al jardí. A la banda de mar ja clarejava. Es va asseure a la barana del sortidor i va mirar la casa, que semblava un'ombra, com si no l'hagués de veure mai més. De tant en tant queia una fulla seca damunt de les plantes d'aigua. Un ocell va fer un crit a dins d'un arbre. Li hauria agradat esperar que es fes de dia, però li va agafar fred i se'n va anar cap a dalt. (115-16)

O, ancora, dinanzi alla notizia dell'imminente vendita della sua casa natale e, dunque, del suo giardino:⁴²

No va parar en tota la tarda. Necessitava cansar-se. Enfilada en una escala anava ficant per entre les fustes de l'enreixat els brots de llesamí que penjaven. Va arrencar les fulles velles de les violetes, es va acostar a mirar els crisantems: ja s'havien obert els primers. (41)

³⁷ «“Noi possiamo parlare”, ribatté il Giglio Tigrato, “quando c'è qualcuno con cui valga la pena di farlo”» (Carroll 2014, 136).

³⁸ «Em passava els dies tot sol amb les meves llavors i les cabeces, amb les meves coses, i el meu eucaliptus» (Rodoreda 2008a, 557).

³⁹ *Aloma* è un romanzo del 1938, rivisto e corretto dall'autrice nel 1968.

⁴⁰ Il giardino diviene al contempo rifugio e confidente della protagonista (Molas 2003, 6).

⁴¹ Aloma è orfana e vive nella casa paterna con suo fratello Joan che ha ereditato la casa, sua cognata Anna e il nipote Dani.

⁴² A causa di problemi economici il fratello è costretto a vendere la casa paterna.

Fa sì che ne sia gelosa.⁴³

Quan va arribar al reixat Robert va donar una rosa a Coral. Aloma n'hi s'havia adonat que l'hagués collida. Era una de les últimes roses grogues que s'havien obert a la vora del llessamí i, amb la llum del fanal, semblava blanca. Va sentir que el cor se li estrengia. Les roses eren d'ella, que les regava: d'ella i ningú més. (84)

Stabilisce un grado di intimità così forte tra Aloma e il giardino che quando la ragazza si concede fisicamente a Robert prova vergogna a guardarlo:

Es va posar la bata i va anar a obrir la finestra perquè necessita-va respirar una mica d'aire net. Li van venir ganes d'abocar-se a l'ampit, de mirar el jardí, però no va poder. Li feia vergonya que els seus arbres la veiessin. Era com si acabés de sortir d'una mena de mort. (84)

Con *Aloma* la Rodoreda vuole riprodurre lo stesso legame unico che tiene unita lei stessa al proprio giardino, ponendo particolare attenzione allo sgomento che la perdita di quel luogo sacro procura. In quel 'mitico verziere' ripone la possibilità di salvezza del suo personaggio: recuperarlo equivale a recuperare loro stesse. Scrive la Rodoreda, ripete Aloma: «potser només sóc feliç quan estic al meu jardí, mirant les estrelles» (Rodoreda 2008a, 79).

La scrittrice catalana fa del giardino, come di consueto avviene in letteratura, uno «spazio d'intimità esclusiva» (Basile 2003, 213). Intervenendo letterariamente in uno spazio così speciale innesca, in alcuni casi, una vera e propria «lettura figurale» (213) aperta a riflessioni di carattere esistenziale e dunque orbitanti attorno ai due punti cardine: la vita e la morte. È il caso di *Mirall trencat*, opera matura della Rodoreda, che attraverso il simbolismo del giardino, interconnesso a quello dell'acqua, diviene delicata espressione dell'infanzia (e al contempo della morte). L'infanzia di cui narra la Rodoreda appare come un universo autonomo regolato da leggi e dinamiche interne, non esente da forti e accentuate ambiguità.⁴⁴ Per rendere la sua descri-

⁴³ Sentimento che la Rodoreda ben esprime nella scena in cui Robert, il fratello di Anna venuto dall'Argentina e con il quale Aloma visse una tormentata storia d'amore, colse una rosa per offrirgliela a Coral, conoscente di famiglia e cacciatrice di uomini.

⁴⁴ «D'una banda la infantesa é l'únic període de la vida humana en el qual hi ha una veritable entesa i compenetració en les relacions humanes [...]; tot és meravellós i l'objecte més insignificant esdevé un tresor [...]. Però d'una altra banda, els instints són incontrolats i la crueltat impera; una crueltat que va des dels fets més aparentment insignificants (matar sargantanes...) fins a un altre del tot monstruós: l'assassinat del petit Jaume» (Arnau 1993, 288-9).

zione ancora più efficace la contrappone al mondo degli adulti,⁴⁵ simboleggiato dalla casa. Per cui, lo spazio degli adulti, ovvero la casa,⁴⁶ viene connotato come emblema di solitudine e delusione; lo spazio dei bambini, il giardino, viene reso come uno spazio felice e quasi mitico data la presenza di uccelli esotici,⁴⁷ piante magnifiche ed alberi maestosi, tra cui tre cedri centenari e un alloro monumentale.⁴⁸ Uno spazio magnifico nel quale, però, dietro ogni ramo, la scrittrice pare insinuare l'enigma, il pericolo. Osserva Enric Bou:

su prosa exquisita, de perfils acerados, es óptima para la construcción de un mundo enigmático de fuerza singular. Una aproximación a los misterios de la realidad, en apariencia cotidiana, despejando las incógnitas de una vida misteriosa. (2008, 148)

Una sensazione, quella del pericolo imminente, che la scrittrice va costantemente alimentando nelle descrizioni:

Respirà profundament [Eladi] unes quantes vegades, dubtà un moment, i entrà dins la massa d'arbres negres. Les acàcies florien a la primavera i els lilàs, apilotats, a penes tenien flor. Tota aquella barreja de verdor selvatge cobria els caminets que se sabia de memòria. (Rodoreda 2008a, 805)

A la tardor, quan les fulles es tornaven de color de foc, jugaven [Maria, Ramon e Jaume] a enterrar-se. S'ajeien a terra sota els arbres, es posaven grapats de fulles al damunt i esperaven que en caiguessin més. [...] Respiraven amb delícia aquella olor de podrit i arrancaven boletes a les soques. (831)

45 «Els dos espais i alhora escenaris preferents de l'autora (la casa i el jardí) són rigorosament delimitats: als infants els correspon el jardí i als adults la casa» (Rodoreda 2008a, 284).

46 «Els importants de *Mirall...* com a protagonistes són la casa, el jardí i, sobretot, les criatures, els nens» (Masats 2013, 215).

47 «La primera vegada que la dugué a mirar els ocells li explicà com es deien: Els de les plomes rogerenques, amb el coll blau i verd que brilla, són els faisans; les gallinetes de Guinea són les negres, esquitxades de pics blancs. Els paons i les paones...» (Rodoreda 2008a, 789).

48 «Tots els arbres hi són connotatius de la immortalitat; car del cedre hom en fa un emblema de la grandesa, de la noblesa, de la força i de la perennitat. Però és, essencialment, un símbol d'incorrupció; les hores que inunden el jardí són també, encara que no amb tant de relleu, un símbol de permanència» (Arnau 1993, 285). Leggiamo in *Mirall trencat*: «les hores eren mestresses del lloc: per terra, abraçades per les soques, suaus amunt d'arbres morts» (Rodoreda 2008a, 958). Ma, scrive Carme Arnau (1993, 285), in quest'opera «el veritable centre del jardí és el llorer, un llorer d'aspecte imponent [...]; un símbol universal d'immortalitat».

Obrí [Armanda] la porteta que portava al camp. Dos o tres ratolins s'amagaren sota la pila d'escombraries, alta que feia esgarifar. Tancà i continuà el passeig. A mida que s'endinsava, el verd es feia més profund. Quan arribà a l'estany, les miques del cel per entre els fullatges tenien un blau gris de calitja. L'aigua respirava fosca, clapada de cel... (958)

Il messaggio lugubre che, volutamente,⁴⁹ la scrittrice infonde nelle descrizioni relative al giardino viene intensificato dalla presenza dell'acqua:⁵⁰

La bassa d'aigua era fonda, i el terreny, a les vores, feia pendís. Aquell racó era ombriu i desolat, i l'aigua, voltada d'arbrissos morts coberts d'heura que s'arrosegaven per terra, era verda. A dintre s'hi veia l'ombra dels arbres allargassada i les taques negres de fulles per entre esquitxos de sol. (Rodoreda 2008a, 822)

La Rodoreda ricorre alla duplice simbologia dell'acqua: la purezza⁵¹ e la morte;⁵² la prima legata all'infanzia, la seconda all'impossibilità di recuperare tale purezza in età adulta. Attribuisce all'acqua una funzione «superlativamente mortuaria» (Bachelard 1942, 65),⁵³ proprio come Bachelard fa con la scrittura di Poe, ma ne accentua l'aspetto di genere e la «ofelizza» (Durand 2009, 109). Per ben due volte, nell'opera analizzata, la Rodoreda ricorre alla figura shakespeariana di Ofelia (Rodoreda 2008a, 910), la prima volta col suicidio in un

⁴⁹ In quel giardino morirà il piccolo Jaume, ucciso dai suoi fratelli Ramon e Maria, e la stessa Maria che opererà per il suicidio. L'agghiacciante episodio della morte di Jaume viene descritto alla fine del XVII capitolo (Rodoreda 2008a, 840-1).

⁵⁰ «L'aigua respirava fosca, clapada de cel...» (Rodoreda 2008a, 958) pare ricollegarsi al discorso di Bachelard sulla tensione esistente tra l'acqua e il cielo. L'acqua tende verso il cielo, viceversa il cielo tende alla terra. Scrive Bachelard (2008, 212): «Attraverso il limpido specchio del lago, il cielo diventa un'acqua aerea. Il cielo è per l'acqua un richiamo a una comunione nella verticalità dell'essere. L'acqua che riflette il cielo è una profondità del cielo. Questo duplice spazio mobilita tutti i valori della *revêrie* cosmica. Da quando un essere che sogna senza limiti, da quando un sognatore aperto a tutti i sogni vive intensamente in uno di questi due spazi, vuole vivere anche nell'altro».

⁵¹ Lo è anche di fecondità.

⁵² «A l'univers de ficció de *Mirall trencat* l'aigua, la infantesa i la mort es relacionen tan estretament que, a la fi, resulta difícil poder-les destriar» (Arnau 1993, 288).

⁵³ Nell'opera di Poe l'acqua finisce col rappresentare il corrispettivo sostanziale delle tenebre, una sorta di invito a morire (Durand 2009, 109). Tra le letture della Rodoreda, spesso veniva annoverato Poe: «siguen velando sus ocios el Quijote, Alan Poe y Lovecraft» (Berasategui 2013, 230).

canale⁵⁴ della giovane Bàrbara dai capelli chiari⁵⁵ come la Madonna del Bronzino;⁵⁶ la seconda volta⁵⁷ con la morte della giovanissima Maria⁵⁸ che, dall'alto della *teulada*, si getta sul trionfale alloro di casa Valldaura, metaforicamente «un mar d'aigua negra» (Rodoreda 2008a, 901). Con questi suicidi fortemente simbolici e rituali, la Rodoreda non solo dà ai due personaggi femminili la possibilità di compiere un atto di ribellione ma, soprattutto, offre loro l'eternità facendole divenire delle nuove Ofelie fluttuanti per sempre sull'acqua (Arnau 1993, 290). In particolare, la scrittrice lega il suicidio di Maria a due degli elementi verso i quali si sentì sempre particolarmente attratta, la vegetazione e l'acqua (Arnau 1990, 13). Fa in modo che, precocemente, Maria capisca quale sia il suo destino – rimanere per sempre in quel giardino – e poi l'accompagna al suicidio affinché la sua volontà si compia.⁵⁹ Architetta per lei una morte solenne: la camicia da notte bianca, virginale, il buio, un tetto e un imponente alloro.⁶⁰ Maria, gettatasi dall'alto, si infilza nei rami dell'albero divenendo, per l'eternità, sua sposa.⁶¹ «El llorer marit meu fins a la mort clavada en una espina com una fulla» (Rodoreda 2008a, 971) dirà la

54 «La Bàrbara s'havia suïcidat. L'havien trobada ofegada en el canal» (Rodoreda 2008a, 739).

55 «Quins cabells més rossos i més llargs que tens» (Rodoreda 2008a, 739).

56 «Un dia, en el museu, s'aturà davant de la Sagrada Família del Bronzino i el cor li féu un salt: la Verge s'assemblava a la Bàrbara d'una manera prodigiosa – el mateix arc de celles, el mateix oval de la cara, el coll com una columna de marbre, els cabells partits, el cap una mica inclinat» (Rodoreda 2008a, 739).

57 Alle due giovani donne è inoltre collegata la violetta, non a caso il fiore che Ofelia vorrebbe donare a suo fratello morto: «Ecco una margherita. Vi darei delle viole, ma si sono tutte seccate quando è morto mio padre» (Shakespeare 2004, 215). Leggiamo in *Mirall trencat*: «anava [Bàrbara] grisa i duia una capota de vellut i unes quantes violetes al pit» (Rodoreda 2008a, 736), ed era inoltre violinista. «Al peu de l'arbre més vell de tots, les violetes la miraven. Una a una les anà [Maria] trepitjant» (898).

58 «Els personatges femenins, en morir joves i a l'aigua, esdevenen unes noves Ofelies que flotaràn eternament, i que donen un sentit concret a llur acte de rebel·lia» (Arnau 1993, 290).

59 Maria sapeva che «aquell món d'ombres i branques no duraria sempre» e perciò si uccide per preservarlo in eterno, giacché «només volia i només voldria allò per sempre» (Rodoreda 2008a, 831). Maria si uccide per non soccombere al mondo degli adulti e per conservare intatti e per sempre l'infanzia e il ricordo del giardino. Ramon, suo fratello e compagno di giochi, decide invece di proseguire il corso della sua esistenza inoltrandosi nell'età adulta e nell'oblio forzato del giardino: «Maria se suïcida ben conscient que amb aquest acte allargarà indefinidament la seva infantesa, mentre que Ramon s'incorpora al món dels adults, però a partir d'ara, la seva vida serà, tan sols, anar tirant amb decència» (Arnau 1993, 290).

60 «Llorer altíssim» (Rodoreda 2008a, 971).

61 «Oh, germà meu... vaig caure damunt del llorer i la branca del vent i del llamp em travessà i em sortí per l'esquena. Casada amb el llorer» | «Em vaig clavar al llorer i molts anys molts anys he anat d'una banda a l'altra estimant el llorer que m'ajudà a morir de pressa» (Rodoreda 2008a, 973).

ragazza quando, sotto forma di fantasma, ritornerà ad appropriarsi per l'eternità di quello spazio. Il soggetto rapito da quel luogo magico, il giardino, e da quell'età altrettanto magica, l'infanzia, è costretto a scegliere una volta per tutte: immolarsi alla vita e dunque compiere lo scatto verso la deludente età adulta o, al contrario, darsi alla morte e perpetuare all'infinito il sogno di quell'età.⁶²

8.3 La casa cadavere

Il poeta greco Mimnermo, stabilendo una relazione intertestuale con Omero, fa splendere nei suoi noti versi l'immagine della transitorietà delle foglie come metafora dell'esistenza umana:

Al modo delle foglie che nel tempo | fiorito della primavera nascono | e ai raggi del sole rapide crescono, | noi simili a quelle per un attimo | abbiamo diletto del fiore dell'età | ignorando il bene e il male per dono dei Celesti. | Ma le nere dee ci stanno sempre accanto, | l'una con il segno della grave vecchiaia e l'altra della morte. Fulmineo | precipita il frutto di giovinezza, | come la luce d'un giorno sulla terra. E quando il suo tempo è dileguato | è meglio la morte che la vita. (Lorenzini 2004, 155)⁶³

Il senso dei distici appena citati sembra aderire alla perfezione al testo di *Mirall trençat*, opera che Mercè Rodoreda pubblica nel 1974. Più che riprendere il senso del tema iliadico, la scrittrice catalana opta per la transcodificazione in chiave oppositiva di Mimnermo.⁶⁴ Tale scelta è visibile soprattutto in un passaggio della riflessione che vede coinvolta Teresa Goday, potente personaggio femminile che domina al centro del romanzo. Il riferimento va alla parte finale dell'opera, quando Teresa, ormai avanti con l'età e malata, inevitabilmen-

⁶² «Maria se suïcida ben conscient que amb aquest acte allargarà indefinidament la seva infantesa, mentre que Ramon s'incorpora al món dels adults, però a partir d'ara, la seva vida serà, tan sols, anar tirant amb decència» (Arnau 2013, 290). Elemento che era stato già adoperato nel suo primo romanzo *Aloma* del 1938. Anche qui, dinanzi al passaggio che dall'infanzia porta all'età adulta, proprio come in *Mirall trençat*, aveva fornito ai suoi personaggi una duplice possibilità di scelta: rimanere e quindi divenire adulti o farla finita e optare per una giovinezza eterna. In *Aloma*, la protagonista sceglie la vita, suo fratello Daniel, la morte (Arnau 2013, 290).

⁶³ Mimnermo, fr. 2.1-8 W. L'intertesto dell'elegia di Mimnermo è l'*Iliade* della quale viene attuata una transcodificazione in chiave oppositiva (D'Ippolito 1993, 52).

⁶⁴ Leggiamo nell'*Iliade* (6.146-149): «Come stirpi di foglie, così le stirpi degli uomini; | le foglie, alcune ne getta il vento a terra, altre la selva | fiorente le nutre al tempo di primavera; | così la stirpe degli uomini: nasce una, l'altra dilegua» (Omero 1950, 205). Per Omero la sostituzione delle nuove foglie alle vecchie è rappresentativa delle nuove generazioni che sostituiscono quelle che le hanno precedute, per Mimnermo, invece, la caducità delle foglie simboleggia la brevità dell'esistenza.

te vede contrapposto il suo splendido passato alla morte. Racconta la voce narrante:

El jardí tenia un verd lluent. Cada fulla formava part del gran exèrcit que les pluges de la tardor farien morir. Es [Teresa] mirà les ungles: bombades. La traurien d'aquella casa en una caixa de fusta triada. S'hi podria com les fulles. (Rodoreda 2008a, 930)

Il senso pessimistico della riflessione connesso all'immagine delle foglie poggia, come in *Mimnermo*, sul dramma individuale dell'esistenza che non trova sollievo dinanzi alla trasmissione da parte di altre generazioni del legato esistenziale. Tale sentimento, nell'opera della Rodoreda, è confermato dal periodo che segue: «li [a Teresa] vingueren ganes de plorar. Per aquella onada de primavera que entrava amb la claror i que no li servia de res?» (Rodoreda 2008a, 930). La lettura di questo passaggio provoca anche in chi legge una vertigine esistenziale soprattutto perché, a quest'altezza dell'opera, di Teresa Goday sa già tutto. L'ha vista indossare abiti e gioielli meravigliosi, l'ha vista muoversi sinuosa per le ricche stanze della sua casa, sa dei suoi passati incontri furtivi, amorosi, col sensibile notaio Riera, simboleggiati dal ciliegio in fiore (2008a, 854, 842). Nel saperla paralizzata, immobile in quella casa che tanto aveva desiderato e modellato a suo gusto, chi legge prova un immenso senso di pietà e al contempo subisce il peso di in una riflessione ontologica. Quale il senso di quella primavera? È tempo che infonde ciclicamente la vita o crudele ricordo di una giovinezza sfiorita? Per Teresa Goday così come per *Mimnermo* la proiezione di quei raggi di sole non sono che il crudele miraggio di un tempo perduto.

La stessa caducità che regna sul corpo di Teresa si estende anche sulla casa in cui trascorre gran parte della sua esistenza: 'la torre' a Sant Gervasi. Notiamo un parallelismo tra il corpo di Teresa e la casa in cui abita: tanto è splendente la casa, tanto lo è Teresa, tanto invecchia e muore Teresa, tanto a poco a poco invecchia e muore la casa. Il passaggio del tempo travolge la materia tutta finendo col degradarla irreparabilmente. Sembra risuonare di continuo nel testo della Rodoreda il monito di *Qohelet*: *vanitas vanitatum et omnia vanitas*,⁶⁵ che la tradizione rabbinica suole attribuire a Salomone⁶⁶ nonostante *Qohelet* sia il participio presente di genere femminile (Mancuso 2004, 9) del verbo disusato *qàhal*, con l'accezione di 'convocare', 'parlare' o 'predicare' (Zeller, Mondolfo 1979, 350). Più che un nome *Qohelet* indica

⁶⁵ Locuzione tratta dal *Libro Sapienziale* della Bibbia sia ebraica sia cristiana (*Eccol* 1,2 e 12,8). Nell'edizione di riferimento: «Vanità delle vanità, dice Cohelet» e «Vanità delle vanità, dice Cohelet, il tutto è vanità» (Robaldo et al. 1966, 706, 713).

⁶⁶ La paternità salomonica è oggi unanimemente respinta (Mancuso 2004, 7).

una funzione ed equivale a 'colei che anima il discorso', 'la pubblica predicatrice'. In questo caso, si tratterebbe di una donna saggia, di una 'maestra' che riflette e fa riflettere sul senso dell'esistenza, proprio come Diotima⁶⁷ aiuta Socrate⁶⁸ a riflettere sull'amore. Colma di esperienza, dotata di grande sapienza, *Qohelet* guarda la vita terrena in modo disincantato, la sola cosa che le preme è il desiderio di conoscere, di sapere, di capire. A tutti i perché formulati c'è un'unica risposta: *hevel*. Ogni cosa in questo mondo è *hevel*,⁶⁹ nulla, vana, e insipiente è colui che si affanna ad accumulare in vita. Nulla si può dinanzi all'eterno ripetersi del tutto: «niente di nuovo avviene sotto il sole» (*Eccl* 1,9; Robaldo et al. 1966, 706), uno stesso destino tocca al giusto e all'empio,⁷⁰ *Qohelet* l'ha capito e lo rivela all'umanità. Nonostante lo scetticismo marcato e l'eterno ripetersi degli eventi non sprofonda nel relativismo assoluto ma accetta la vita con tutte le sue naturali antinomie (Mancuso 2004, 9): «tempo di nascere e tempo di morire, tempo di uccidere e tempo di guarire, tempo di guerra e tempo di pace» (*Eccl* 3,2-8; Robaldo et al. 1966, 707). La Rodoreda pare aver recepito il messaggio e lo espone magistralmente nello scritto preso in esame.⁷¹ La casa di Sant Gervasi, col susseguirsi degli anni e dei diversi padroni, ciclicamente, languisce o trionfa; quando Teresa e suo marito Salvador Valldaura la comprano dal marchese di Castelljussà è in stato di semiabbandono: «tot està rovellat, senyor Valldaura; però ja ho anirem adobant» (Rodoreda 2008a, 749). Il loro intervento è decisivo, la convertono in una dimora da sogno: «cremant branques mortes i plantant peònies i begònies als parterres que havien fet a banda i banda del passeig dels castanyers» (2008a, 752). Rinasce il giardino come anche viene infusa nuova vita agli interni della villa, il cui salone ci viene descritto così:

el sostre, altíssim, amb fustes fent dibuixos, les cortines de vellut gris a cada banda de les finestres, el gran quadro damunt del so-

67 «E invece il discorso su Eros che una volta ascoltai da una donna di Mantinea, Diotima, che era sapiente in queste e molte altre cose» (Platone 2014, 131).

68 Nel parlare dell'amore, Socrate cede la parola a Diotima che egli indica come sua maestra (Cavarero 2009, 95).

69 «Il termine, che tradizionalmente si traduce con "vanità", ha uno spettro semantico assai ampio, che spazia dall'idea di cosa vacua e impalpabile, quasi immateriale - fumo, ad esempio -, all'idea di spreco, di azione inutile, per la cui esecuzione si spendono preziose energie» (Mancuso 2004, 8).

70 «Vi è una sorte unica per tutti, per il giusto e l'empio» (*Eccl* 9,2; Robaldo 1966, 711).

71 «Si les novel·les de Mercè Rodoreda contenen una determinada visió del món que es relaciona amb les diferents etapes de la vida, la que se desprèn a *Mirall trencat* és la més tràgica de totes, a causa de l'aparició de la mort. [...] A les seves ficcions, l'autora tracta de copsar i de reflectir la condició de l'home, una condició aflictiva car, a la velleja, tot es tenyeix amb uns caires d'estranyesa. Si cada edat fa nèixer una nova identitat, la que sorgeix ara és la més trista de totes» (Arnau 1993, 256-7).

fà, amb el forc d'allis penjat i la gran carabassa a terra, al costat de dos conills morts i d'una pila d'esbergínies. Al peu de l'entrada hi havia un gerro alt, amb unes plomes que tenien una mena d'ull a l'acabament. [...] Al mig de la sala hi havia una taula amb potes de bèstia i una butaca vermella i daurada al costat. Darrera la taula, contra la paret, [...] un armari negre que brillava: a cada porta hi havia un soldat estrany, fet de trossets de petxina, amb un sabre d'or a la mà. (767-8)

Addirittura Teresa progetta e fa costruire al centro del vestibolo un «brollador de mosaic negre» (Rodoreda 2008a, 754) che fa riempire di pesci:

l'havien fet a darrera hora: l'aigua hi queia d'una gran copa de pedra, plantada al mig, carregada de raïms i de peres d'alabastre. Havia estat una idea seva i cada dia li agradava més. Amagades entre fulles, tres nimfes es començaven a obrir: eren les primeres. (Rodoreda 2008a, 754)⁷²

Tanto splendente è la casa di Sant Gervasi, tanto radiosa è Teresa Goday con indosso «el vestit de setí blanc i el collar de brillants amb set robins» (Rodoreda 2008a, 763). Ma *nihil sub sole novum* (Eccl 1,9), è solo un angoscioso ripetersi degli eventi che a nulla portano se non alla morte. Lo splendore della casa, la bellezza di Teresa e ogni altra cosa al mondo non sono nulla, soltanto 'vanità'. È questo il messaggio di fondo che la Rodoreda si premura di far intendere ad ogni istante lungo la sua narrazione. Quando Teresa vede per la prima volta la casa esclama quasi senza fiato: «Déu meu, sembla un castell!» (Rodoreda 2008a, 748). È una casa magnifica nonostante lo stato di semi-abbandono, situata nella parte alta di Sant Gervasi, «en un carrer a mig fer, al costat d'un camp, voltada d'un gran jardí que, a la banda de darrera, més enllà d'una esplanada, es convertia en bosc» (748). La stessa Rodoreda non ne occulta le qualità nel presentarla per la prima volta al lettore:

al peu del reixat començava un caminal molt ample, amb castanyers a banda i banda; al fons, alta de tres pisos, amb dues torratxes i totes les teulades de rajoleta verda, coberta d'heura amb les fulles que ja s'anaven tornant vermelles, la casa es retallava sobre un cel de tardor. Feia vent i els tres graons que pujaven fins a l'entrada estaven mig colgats de fulles. A un costat, tocant a la porta, hi havia dues gerres grosses, vernissades, plenes de terra, i uns quants testos amb plantes mortes. (2008a, 749)

⁷² La descrizione del *brollador* ci viene fornita anche a pagina 766.

Nella descrizione, però, ha l'accortezza di aggiungere un segnale di monito: le piante morte nei vasi e le foglie secche che occludono l'entrata.⁷³ Ecco ritornare il tema delle foglie come simbolo di caducità dell'esistenza umana. Mutuando dalla pittura la Rodoreda ricorre a quegli oggetti simbolici che rimandano alla precarietà dell'esistenza, all'inesorabile passaggio del tempo e alla vanità dei beni terreni. A ben guardare, in *Mirall trencat* pare effettuare una vera e propria ecfrasi riproducendo in parole l'iconografia della *vanitas*; genere pittorico che, mediante l'uso di simboli precisi – quali ad esempio teschi o fiori recisi –⁷⁴ si fa portatore di un potente messaggio: caduca è la bellezza che sfiorirà nel tempo, alla morte nessuno scampa. Anche la Rodoreda, in una combinazione sapiente di fioriture stagionali e simboli di perpetuità, dice dello splendore e della transitorietà della gioventù, delicata come i petali dei fiori recisi raffigurati nei dipinti, destinati a cadere al primo soffio di vento.

La bellezza di Teresa si trasforma presto in crudele ricordo del passato: «havia envellit de manera laxa. Tot li penjava: les galtes, el sotabarba, la carn de sota els braços...» (Rodoreda 2008a, 946). Paralitica, aspetta soltanto l'ineluttabile discesa verso la morte non trovando consolazione nelle cose realizzate. Ad un certo punto del romanzo, a proposito di Teresa, si narra di come: «d'aquells dits que bufava per desglaiar-los⁷⁵ aviat n'havien sortit meravelles: lletres cargolades, flors adormides, rams i rams de roses i de pensaments» (Rodoreda 2008a, 933). Sono tutti elementi effimeri, inutili, che non salvano quando si avvicina la fine. Lo stesso destino spetta alla casa che ritroviamo al termine del romanzo come un cumulo di macerie, nient'altro che un corpo corroso che va incontro alla morte: «tot el que un temps havia estat ordenat, dirigit, l'abandó i el pas de les estacions ho havien convertit en una malaltia» (933). Determinante è la lettura dell'ultimo capitolo in cui ci viene descritto l'attraversamento di ogni parte della casa da parte di un ratto. L'ormai vecchia 'torre' di Sant Gervasi al pari di un corpo morto e in putrefazione è costretta a subire il passaggio del ratto attraverso le sue membra:

travessava sales amb sostres daurats, sales amb llums de llàgri-
mes de cristall, amb canelobres de porcellana trencats, entretei-

⁷³ Lo stesso simbolo lo ritroviamo nel quadro che campeggia sulla parete del salone: «el gran quadro damunt del sofà, amb el forc d'alls penjat i la gran carabassa a terra, al costat de dos conills morts i d'una pila d'esbergínies» (Rodoreda 2008a, 767-8).

⁷⁴ «Abbiamo diletto del fiore dell'età | ignorando il bene e il male per dono dei Celesti. | Ma le nere dee ci stanno sempre accanto, | l'una con il segno della grave vecchiaia e l'altra della morte» (Mimnermo fr. 2.2-4 W).

⁷⁵ Teresa, da ragazza, aiutava la madre a vendere pesce al mercato. In seguito a due fortunate unioni, prima con il ricco e anziano Nicolau Rovira, poi con Salvador Valldaura, acquisisce una vera e propria fortuna.

xits de teranynes. Sales amb papers bufats, desengantxats en els racons més humits, amb mobles, amb gerros, amb calaixos apilats per terra. Allà dins hi havia viscut gent. De la vanitat, de l'odi, de les miques d'amor, en quedava la pols i un trist espectacle d'esplendor i d'oblit. Travessà el vestíbul; sortidor enllà, per damunt de plantes d'aigua morta, per sota la copa de pedra curulla de raïms i de peres; tot trencat. [...] Anava escales amunt, s'agafà a un tros de cortina, pujà a la finestra, sortí per un vidre trencat, corregué per l'ampit, s'arrapà a la canal plujana i baixà amb molt de compte. Arribà a terra i per entre herbes altes, per damunt de pedretes, anava fent camí. [...] Passà per davant del banc cobert de glicines, caminà per damunt d'arrels que sortien de terra com si en fossin els nervis. (Rodoreda 2008a, 992)

Lo stesso ratto che penetra nella casa cadavere viene ritrovato morto alla fine del suo percorso.⁷⁶ Muore Teresa, muore la casa e ogni elemento di questo mondo che, in quanto materia, è destinato solo temporaneamente ad occupare uno spazio. Ogni molecola, ogni atomo, si disgrega cedendo il passo al nulla o ad uno spazio infinito.

76 «Al caps d'uns quants dies vingueren més obrers a tallar arbres, a tirar la casa a terra. De seguida veieren a la soca d'un castanyer de l'entrada, cargolada en un esvoranc, una rata fastigosa, amb el cap mig rosegat, voltada de mosques verdes» (Rodoreda 2008a, 995).

9 **Per concludere (provvisoriamente...)**

La riflessione epistemologica ha fatto dello spazio un importante nucleo di discussione che, nel tempo, ha oscillato attorno a due posizioni fondamentali: considerare lo spazio un dato precostituito o, al contrario, valutarlo come dimensione sottoposta al contributo attivo del soggetto (Cavicchioli 2002, 152). L'implicazione semiotica della questione trova una giusta lettura nelle considerazioni di Merleau-Ponty (2003) che si muove in modo binario tra dimensione soggettiva e dimensione oggettiva: il mondo è presenza data, alterità rispetto all'uomo e al tempo stesso mondo percepito che dipende dall'intenzionalità del soggetto. Nella sua *Phénoménologie de la perception* Merleau-Ponty (2003, 326) non concepisce lo spazio come l'ambito logico o reale in cui si dispongono le cose ma «il mezzo in virtù del quale diviene possibile la posizione delle cose» (2003, 326). Più che immaginarlo come una sorta di etere in cui tutte le cose sono immerse o, astrattamente, come un carattere ad esse comune, lo dobbiamo pensare come «potenza universale delle loro connessioni». Due sono le possibilità: rimanere in uno «spazio spazializzato» o spostarsi in uno «spazio spazializzante» (Merleau-Ponty 2003, 327). Si sceglie di considerare in maniera vaga lo spazio (ora come ambito delle cose, ora come loro attributo comune) o di recuperare la dimensione riflessiva del soggetto:

nel primo caso il mio corpo e le cose, le loro relazioni concrete secondo l'alto e il basso, la destra e la sinistra, il vicino e il lontano, possono apparirmi come una molteplicità irriducibile, nel secondo scopro una capacità unica e indivisibile di descrivere lo spazio. (2003, 327)

Tale «capacità unica» di descrivere lo spazio si connette inevitabilmente con quelle che sono le polarità dello spazio umano: il dentro e il fuori.¹ Il primo «rassicurante, turrito, stabile», il secondo «inquietante, aperto, mobile» (Vernant 2005, 170). Dualismo espresso dagli antichi Greci mediante la coppia di divinità Hestia-Hermes.² Divinità opposte e al contempo unite rappresentano, una, Hestia, il focolare domestico, l'altra, Hermes, lo scambio con l'altro:

Tanto Hestia è sedentaria, vigilante sugli esseri umani e le ricchezze che protegge, altrettanto Hermes è nomade, vagabondo: passa incessantemente da un luogo all'altro, incurante delle frontiere. Maestro degli scambi, dei contatti, è dio delle strade ove guida il viaggiatore, quanto Hestia mette al riparo tesori nei segreti penetrali delle case. (Vernant 1970, 152)

Hestia è l'anima del *mégaron*, è custode vigile del focolare che ne occupa il centro. Questo non segna esclusivamente il centro dello spazio domestico, deve essere concepito come una sorta di ombelico che dà alla casa la possibilità di allungare le radici nella terra (Vernant 1970, 149). Anche Hermes è legato all'abitato degli uomini ma, al contrario di Hestia, non conosce la stabilità, la fissità, la permanenza. Egli è in tutti quei luoghi «dove gli uomini, lasciando la loro dimora privata, si riuniscono ed entrano in contatto per lo scambio» (150-2), come nell'*agorà*. Dunque: «a Hestia l'interno, il chiuso, il fisso, il ripiegarsi del gruppo umano su se stesso; a Hermes l'esterno, l'apertura, la mobilità, il contatto con l'altro da sé» (150). La coppia divina rappresenta la tensione esistente nella rappresentazione arcaica dello spazio: «[esso] esige un centro, un punto fisso, dotato di valore privilegiato, a partire dal quale si possano orientare e determinare delle direzioni, tutte diverse qualitativamente» (152). Lo spazio

1 La tradizione antropologica lega alla dimensione spaziale la questione dell'identità e quella dell'alterità. Questo perché i processi di simbolizzazione messi in atto dai vari gruppi sociali per poter comprendere e organizzare se stessi dovevano prima comprendere e dominare lo spazio (Augé 2007, 47).

2 Vernant (1970, 152) ci fa notare, che: «Se Hestia appare capace di 'centrare' lo spazio, se Hermes può 'mobilitarlo', è che essi presiedono, come potenze divine, a un complesso di attività che concernono, certo, la sistemazione del suolo e l'organizzazione dello spazio, che anzi, in quanto *praxis*, hanno costituito la cornice entro la quale si è elaborata, nella Grecia arcaica, l'esperienza della spazialità, ma che oltrepassano tuttavia di gran lunga il campo di ciò che chiamiamo oggi spazio e movimento».

che appartiene alla dea è dunque la dimora mentre al dio appartiene il luogo degli scambi umani, l'*agorà*. Il rimando alla nota reclusione femminile attuata nel corso dei secoli è talmente immediato che l'osservazione rischia di essere anodina. L'immagine di questa figura simbolica, nonostante l'evanescente rappresentazione antropomorfa, può davvero essere trattata alla stregua di una primigenia e claustrofobica rappresentazione dello spazio femminile, sebbene ad essa rimandi? Evidentemente, no. Essa non può essere considerata alla base di quel lungo lavoro collettivo, attuato nei secoli, di socializzazione del biologico e di biologizzazione del sociale che tende ad eleggere a fondamento della realtà, o della rappresentazione di questa, «una costruzione sociale naturalizzata» (Bordieu 2009, 8-9). Quello della dea greca non è una prigionia ma un ritiro volontario. La sua funzione non si esaurisce in un atto conservativo poiché, una volta svuotatosi tutto attorno, rimasta sola, inizia un viaggio inverso: quello che dalla superficie conduce nella parte più profonda dell'essere. È un viaggio impervio ma di superba bellezza iscritto in un moto circolare che favorisce il ripiegamento verso l'interno. A questo punto, ella non ha più bisogno di espandere il movimento *ad extra* come fa Hermes poiché il percorso che dirige *ad intra* è molto più emozionante.

La città e la casa

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

Emanuela Forgetta

Bibliografia

Opere di Maria Aurèlia Capmany

- (1958). «*Reixes a través*». *Cita de narradors*. Barcelona: Selecta.
(1975). *Obres selectes i inèdites*, vol. 1. Barcelona: Dopesa.
(1978). *Dona i societat a la Catalunya actual*. Barcelona: Edicions 62.
(1987). *Mala memòria*. Barcelona: Planeta.
(1989). *Això era i no era*. Barcelona: Planeta.
(1993). *Obra completa*, vol. 1. Barcelona: Columna.
(1997). *Obra Completa*, vol. 6. Barcelona: Columna.
(2017). *Feliçment, jo soc una dona*. Barcelona: Barcanova.

Studi su Maria Aurèlia Capmany

- Broch, Á. (1993). «Maria Aurèlia Capmany i Montserrat Roig o el temps com a memòria col·lectiva». *Catalan Review*, 7(2), 21-37.
Broch, Á. (2016). «Maria Aurèlia Capmany, temps i història». Corretger, M. (ed.), *Maria Aurèlia Capmany, pendent de redescobrir*. Tarragona: Publicacions Universitat Rovira i Virgili, 29-35.
Cabrè, M.À. (2018). «Maria Aurèlia Capmany, la nostra Simone de Beauvoir». *Ara*, 27 de gener.
Charlon, A. (1990). *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)*. Barcelona: Edicions 62.
Charlon, A. (1993). «Dona, catalana, i a més novel·lista». *Catalan Review*, 7(2), 41-56.
Charlon, A. (2008). «De mares i filles». *Literatures. Segona època*, 6, 67-80.

- Dale May, B. (2000). «Maria Aurèlia Capmany y el activismo polifacético». Zavalva, I.M. (ed.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)*, vol. 6. Barcelona: Anthropos, 92-9.
- Font, M. (2016). «Maria Aurèlia Capmany, Literatura i feminisme». Corretger, M. (ed.), *Maria Aurèlia Capmany, pendent de redescobrir*. Tarragona: Publicacions Universitat Rovira i Virgili, 37-40.
- Godayol, P. (2002). «Maria Aurèlia Capmany, traductora». Palau, M.; Martínez Gili, R. (eds), *Maria Aurèlia Capmany. L'afirmació en la paraula*. Valls: Cossetània Edicions, 195-202.
- Godayol, P. (2016). «La dona a Catalunya, Un referent del feminisme». *Ara*, 1 d'octubre.
- Graells, G.J. (1993). «La producció literària de Maria Aurèlia Capmany. La novel·la (a)». *Maria Aurèlia Capmany. Obra completa*, vol. 1. Barcelona: Columna, IX-XXVIII.
- Graells, G.J. (1994). «La producció literària de M. Aurèlia Capmany. La novel·la (b)». *Maria Aurèlia Capmany. Obra completa*, vol. 2. Barcelona: Columna, IX-XXIII.
- Graells, G.J. (1995). «La producció literària de Maria Aurèlia Capmany (c)». *Maria Aurèlia Capmany. Obra completa*, vol. 3. Barcelona: Columna, XI-XXIII.
- Graells, G.J. (2016). «Maria Aurèlia Capmany, un bosc per a viure-hi». Corretger, M. (ed.), *Maria Aurèlia Capmany, pendent de redescobrir*. Tarragona: Publicacions Universitat Rovira i Virgili, 41-9.
- Graña, I. (2018). «Maria Aurèlia Capmany, la dona en construcció». Pons 2018, 7-20.
- Llompart, J.M. (1992). «Maria Aurèlia Capmany en el record». *Maria Aurèlia Capmany Farnés (1918-1991)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Łuczak, B. (2002). «El subjecte i l'espai en Felçment, jo sóc una dona de Maria Aurèlia Capmany». Palau, M.; Martínez Gili, R. (eds), *Maria Aurèlia Capmany. L'afirmació en la paraula*. Valls: Cossetània i Rovira i Virgili, 67-79.
- Mallafre, J.; Ginebra, J.; Navarro, P. (2002). «Maria Aurèlia Capmany. Llengua, norma i normativistes». Palau, M.; Martínez Gili, R. (eds), *Maria Aurèlia Capmany. L'afirmació en la paraula*. Valls: Cossetània Edicions, 223-33.
- Marrugat Cuyàs, R. (2016). «La meua relació amb la Maria Aurèlia». Corretger, M. (ed.), *Maria Aurèlia Capmany, pendent de redescobrir*. Tarragona: Publicacions Universitat Rovira i Virgili, 59-66.
- Nadal, M. (2018). «Sense notes a peu de pàgina». *Avui*, 18 de març (dossier: Centenari Maria Aurèlia Capmany).
- Palau, M. (1993). «La mística de la feminitat franquista a la narrativa de Maria Aurèlia Capmany». *Catalan Review*, 7(2), 71-90.
- Palau, M. (2012). «Maria Aurèlia Capmany, intel·lectual compromesa i transgressora». *Serra d'Or*, 627, 17-20.
- Pons, A. (2016). «Les aportacions de Maria Aurèlia Capmany». Corretger, M. (ed.), *Maria Aurèlia Capmany, pendent de redescobrir*. Tarragona: Publicacions Universitat Rovira i Virgili, 67-72.
- Pons, A. (2018). *Maria Aurèlia Capmany: L'època d'una dona. Edició del Centenari (1918-2018)*. Barcelona: Meteora - Ajuntament de Barcelona.
- Renau, M.D. (2011). «Felçment era una dona». *Presència*, 2065, 30-1.
- Roig, M. (1971). «Maria Aurèlia Capmany entre la polèmica i la fidelitat». *Serra d'Or*, 13, 33-5.
- Sunyer, M. (2018). «L'altra ciutat de Maria Aurèlia Capmany». *Cultura*, 18 de març (dossier: Centenari Maria Aurèlia Capmany).

- Toda i Bonet, A. (2009). *Maria Aurèlia Capmany i l'existencialisme* [treball final de grau]. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. https://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2009/hdl_2072_41961/Treball_de_recerca.pdf.
- Villafranca Giner, E. (2000). «Apunts al voltant d'alguns trets existencialistes en la producció novel·lística inicial de Maria Aurèlia Capmany». *Estudis de llengua i literatura catalanes/XL, omenatge a Arthur Terry*, vol. 4. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 113-26.

Interviste a Maria Aurèlia Capmany e documentari

- Caraltó, X. (1990). «Maria Aurèlia Capmany parla amb Xavier Caraltó». *Avui*, 17 de març.
- «Maria Aurèlia Capmany, una dona lliure» [documentari] (2011). TV3. <http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/el-meu-avi/aria-aurelia-capmany-una-dona-lliure/video/3463230/>.
- «Retalls. Maria Aurèlia Capmany» [documentari] (2004). TVC. http://www.edu3.cat/Edu3tv/Fitxa?p_id=687&p_ex=capmany.
- Roda, F. (1964). «Entrevista amb Maria Aurèlia Capmany». *Serra d'Or*, 6, 34-5.
- Roig, M. (1977). «Entrevista biogràfica a l'escriptora Maria Aurèlia Capmany a l'espai Personatges de TVE». *Rtve*, 1 de gener. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/personatges/arxiu-tve-catalunya-personatges-maria-aurelia-capmany/2823357/>.

Opere di Natalia Ginzburg

- (1948). «Discorso sulle donne». *Mercurio*, 6(36-39), 105-10.
(1986). *Opere*, vol. 1. Milano: Mondadori.
(1992). *Opere*, vol. 2. Milano: Mondadori.
(1997). *La città e la casa* [ebook]. Torino: Einaudi.
(2013). «Prefazione». *Cinque romanzi brevi e altri racconti* [ebook]. Torino: Einaudi, 4-19.
(2014). *Lessico famigliare*. Torino: Einaudi.

Studi su Natalia Ginzburg

- Antonicegli, F. (1963). «Natalia Ginzburg sulla tela dei ricordi dà vita di poesia al suo mondo torinese». *La Stampa*, 27 marzo.
Asor Rosa, A. (1963). «Antifascismo della borghesia. Natalia Ginzburg Premio Strega». *Mondo Nuovo*, 14 luglio.
Barani, V. (1990). «Il 'latino' polifonico della famiglia Levi nel *Lessico famigliare* di Natalia Ginzburg». *Otto-Novecento*, 6, 147-57.
Benco, S. (1942). «Reale e fantastico». *Il Piccolo di Trieste*, 30 luglio.
Bertone, G. (2015). *Lessico per Natalia. Brevi 'voci' per leggere l'opera di Natalia Ginzburg*. Genova: Il Melangolo.
Calvino, I. (1947). «È stato così». *L'Unità*, 21 settembre.
Clementelli, E. (1972). *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*. Milano: Mursia.
Clementi, A. (1991). «I Ginzburg in Abruzzo». *Paragone*, 42(500), 66-82.
Cretella, C.; Lorenzetti, S. (a cura di) (2008). *Architetture interiori. Immagini domestiche nella letteratura femminile del Novecento italiano: Sibilla Aleramo, Natalia Ginzburg, Dolores Prato, Joyce Lussu*. Firenze: Cesati.
de Céspedes, A. (1948). «Lettera a Natalia Ginzburg». *Mercurio*, 5(36-39), 110-12.
De Michelis, E. (1945). «La strada che va in città». *Mercurio* 2, 11, 134-5.
Fallaci, O. (1963). *Gli antipatici*. Milano: Rizzoli.
Garboli, C. (1986). «Introduzione». Ginzburg, N., *Opere*, vol. 1. Milano: Mondadori, IX-XLIV.
Garboli, C. (1992a). «Apparati bibliografici e fortuna critica». Ginzburg, N., *Opere*, vol. 2. Milano: Mondadori, 1563-98.
Garboli, C. (1992b). «Prefazione». Ginzburg, N., *Opere*, vol. 2. Milano: Mondadori, IX-XLVI.
Garboli, C. (2014). «Appendice». Ginzburg, N., *Lessico famigliare*. Torino: Einaudi, 233-46.
Iacoli, G. (2008). «...Un effetto come di prigioniero. Le case vulnerabili di Natalia Ginzburg». Cretella, C.; Lorenzetti, S. (a cura di), *Architetture interiori. Immagini domestiche nella letteratura femminile del Novecento italiano: Sibilla Aleramo, Natalia Ginzburg, Dolores Prato, Joyce Lussu*. Firenze: Franco Cesati Editore, 53-77.
Ioli, G. (a cura di) (1995). *Natalia Ginzburg. La casa, la città, la storia = atti del Convegno Internazionale* (San Salvatore Monferrato, 14-15 maggio 1993). San Salvatore Monferrato: Edizioni della Biennale «Piemonte e Letteratura».
Magrini, G. (1992-95). «Lessico famigliare di Natalia Ginzburg». Asor Rosa, A. (a cura di), *Letteratura italiana. Le opere*, vol. 4. Torino: Einaudi, 771-810.
Marchionne Picchione, L. (1978). *Natalia Ginzburg*. Firenze: La Nuova Italia.

- Minghelli, G. (1995). «Ricordando il quotidiano. “Lessico familiare” o l’arte del cantastorie». *Italica*, 72, 2. <https://www.jstor.org/stable/480157>.
- Parisi, L. (2002). «I romanzi di Natalia Ginzburg». *Quaderni d’italianistica*, 23(2), 107-20.
- Petrignani, S. (2018). *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*. Vicenza: Neri Pozza.
- Pflug, M. (1997). *Arditamente timida. Natalia Ginzburg*. Milano: La Tartaruga.
- Picarazzi, T. (2002). *Maternal Desire, Natalia Ginzburg’s Mothers, Daughters, and Sisters*. Madison: Farleigh Dickinson University Press.
- Scarpa, D. (2014). «Cronistoria di “Lessico familiare”». Ginzburg, N., *Lessico familiare*. Torino: Einaudi, 191-229.
- Segre, C. (2014). «Introduzione». Ginzburg, N., *Lessico familiare*. Torino: Einaudi, V-XIII.
- Spagnoletti, G. (1984). «Ritratti critici di contemporanei: Natalia Ginzburg». *Belfagor*, 39, 41-54.
- Vattimo, G. (1995). «Natalia Ginzburg. Dalla casa alla storia, in Natalia Ginzburg. La casa, la città, la storia». Ioli 1995, 1-5.

Interviste a Natalia Ginzburg

- Cesari, S. (1984). «Intervista a Natalia Ginzburg». *Il Manifesto*, 18 dicembre.

Opere di Elsa Morante

- (1988). *Opere*, vol. 1. Milano: Mondadori.
 (1989). «Tre lettere a Giacomo Debenedetti». *L'Indice*, 6(8), 8-9.
 (1990). *Opere*, vol. 2. Milano: Mondadori.

Studi su Elsa Morante

- Agamben, G. et al. (1993). *Per Elsa Morante*. Milano: Linea d'Ombra.
 Asor Rosa, A. (1985). «Arturo e il mare». *La Repubblica*, 26 novembre.
 Baldacci, L. (1974). «Il romanzo 'pascoliano' di una nuova Elsa Morante». *Epo-ca*, 25(1241), 20 luglio, 77.
 Bardini, M. (1999). *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*. Pisa: Nistri-Lischi.
 Bellonci, G. (1949). «Elsa e i suoi critici». *Il giornale d'Italia*, 24 marzo.
 Berardinelli, A. (1993). «Il sogno della cattedrale». Agamben et al. 1993, 11-33.
 Bernabò, G. (1991). *Come leggere La Storia di Elsa Morante*. Milano: Mursia.
 Bernabò, G. (2006). *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*. Roma: Carocci.
 Bo, C. (1974). «I disarmati». *Il Corriere della Sera*, 30 giugno.
 Bompiani, G. (1993). «Per Elsa». Agamben et al. 1993, 199-203.
 Calvino, I. (1948). «Un romanzo sul serio». *L'Unità* (ed. piemontese), 17 agosto.
 Cancogni, M. (1948). «Mezzo Premio Viareggio. Un romanzo di cartapesta». *Il domani d'Italia*, 29 agosto.
 Capasso, A. (1948). «Sortilegi della menzogna». *La Nazione italiana*, 28 settembre.
 D'Angeli, C. (2003). *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e il mondo salvato dai ragazzini*. Roma: Carocci.
 D'Angeli, C. (2015). «Reminiscenze nella scrittura di Elsa Morante». Palandi, Serkowska 2015, 23-6.
 David, M. (1968). «Entretien. Elsa Morante». *Le monde*, 13 avril.
 Folli, A. (2018). *Morante Moravia* [ebook]. Vicenza: Neri Pozza.
 Garboli, C. (1974). «Un crocicchio di esistenze». *Il Corriere della Sera*, 30 giugno.
 Garboli, C. (1993). «Corpo e finzione. Le poesie di Alibi». Agamben G. et al. 1993, 88-90.
 Garboli, C. (1995). *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*. Milano: Adelphi.
 Garboli, C. (2008). *La stanza separata*. Milano: Scheiwiller.
 Garboli, C. (2014a). «Introduzione». Morante, E., *La Storia*. Torino: Einaudi, V-XXVI.
 Garboli, C. (2014b). «Introduzione». Morante, E., *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera* [ebook]. Torino: Einaudi.
 Ginzburg, N. (1974). «I personaggi di Elsa». *Il Corriere della Sera*, 21 luglio.
 Livi, A. (1948). «Esistenzialismo e 'spirou' nella notte del Premio Viareggio». *Il Nuovo Corriere*, 17 agosto.
 Lucamante, S. (1998). *Elsa Morante e l'eredità proustiana*. Fiesole: Cadmo.
 Massari, G. (1957). «Arturo è nato dalla gelosia di un bimbo». *L'Espresso*, 7 luglio.
 Palandi, E.; Serkowska, H. (a cura di) (2015). *Le fonti in Elsa Morante*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari.
 Pasolini, P.P. (1972). *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti.
 Pasolini, P.P. (1974). «Un'idea troppo fragile nel mare sconfinato della storia». *Il Tempo*, 1 agosto.

- Ravanello, D. (1980). *Scrittura e follia nei romanzi di Elsa Morante*. Venezia: Marsilio.
- Rosa, G. (1995). *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*. Milano: Il Saggiatore.
- Saviane, S. (1955). «Elsa Morante e l'isola di Arturo». *L'Espresso*, 2 ottobre.
- Setti, N. (2015). «Palinsesto, autorialità e genealogia in Menzogna e sortilegio». Palandi, Serkowska 2015, 35-42.
- Sgorlon, C. (1972). *Invito alla lettura di Elsa Morante*. Milano: Mursia.
- Siciliano, E. (1972). «La guerra di Elsa». *Il Mondo*, 17 agosto.
- Spinazzola, V. (1974). «Lo 'scandalo' della storia». *L'Unità*, 21 luglio.
- Venturi, G. (1977). *Elsa Morante*. Firenze: La Nuova Italia.
- Virdia, F. (1974). «Gioia di vivere. Destino di morte». *La fiera letteraria*, 50(28), 14 luglio.

Interviste a Elsa Morante

- Comencini, F. (1997). *Elsa Morante [1912-1985]*. Coproduction Les Films D'Icy/France 3.

Opere di Mercè Rodoreda

- (1985). *Cartes a l'Anna Murià (1993-1956)*. Barcelona: Ed. La Sal.
- (2003). *Agonia de llum. La poesia secreta de Mercè Rodoreda*. Ed. de A. Mohino i Baler. Barcelona: Angle Editorial.
- (2008a). *Narrativa completa*, vol. 1. Barcelona: Edicions 62.
- (2008b). *Narrativa completa*, vol. 2. Barcelona: Edicions 62.

Studi su Mercè Rodoreda

- Arkininstall, C. (2001). «Walking the Republic of Letters: Mercè Rodoreda and Modernist Tradition». *Catalan Review*, 15(2), 9-34.
- Bolo, L. (2017). *Mecanismes narratius en la construcció dels personatges de la novel·lística rodorediana*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda; Institut d'Estudis Catalans.
- Arnau, C. (1990). *Miralls màgics. Aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Edicions 62.
- Arnau, C. (1992). *Mercè Rodoreda*. Barcelona: Edicions 62.
- Arnau, C. (1993). *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*. Barcelona: Edicions 62.
- Arnau, C. (2000). *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda; Institut d'Estudis Catalans.
- Arnau, C. (2003). «Mercè Rodoreda a les novel·les de Mercè Rodoreda». *Revista de Catalunya*, 182, 95-112.
- Arnau, C. (2008). «Cronologia essencial» e «Mercè Rodoreda i la novel·la». Rodoreda, M., *Narrativa completa*, vol. 1. Barcelona: Edicions 62, XIII-XLVII.
- Arnau, C. (2010). «La plaça del Diamant de Mercè Rodoreda». Molas, J. (ed.), *Congrés internacional Mercè Rodoreda* (Barcelona, 1-5 d'octubre de 2008). Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda; Institut d'Estudis Catalans; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 165-88.
- Arnau, C. (2012). *Mercè Rodoreda, L'obra de postguerra: exili i escriptura*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda e Institut d'Estudis Catalans.
- Balaguer, E. (1995). «Katherine Mansfield i Mercè Rodoreda: (Episodis domèstics, servitud dels detalls)». *Catalan Review*, 9(1), 21-31.
- Bolo, L. (2017). *Mecanismes narratius en la construcció dels personatges de la novel·lística rodorediana*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda; Institut d'Estudis Catalans.
- Bou, E. (2008). «Mercè Rodoreda: la condició de una mirada». *Turia*, 87, 147-55.
- Busquets, L. (1985). «La culpa a la Plaça del Diamant». Smith et al. 1985, 303-19.
- Campillo, M. (2006). «Mercè Rodoreda. París 1939 (quatre cartes i unes botes)». *Els Marges*, 78, 107-12.
- Campillo, M. (2007). «La novel·la *La plaça del Diamant*». Rodoreda, M., *La plaça del Diamant*. Adaptació teatral de J.M. Benet i Jornet. Barcelona: Proa, 9-25.
- Campillo, M. (2010). «Fonts i usos bíblics en la narrativa de Mercè Rodoreda». Molas, J. (ed.), *Congrés internacional Mercè Rodoreda* (Barcelona, 1-5 d'octubre de 2008). Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda; Institut d'Estudis Catalans; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 43-67.
- Capmany, M.A. (1968). «Mercè Rodoreda o les coses de la vida». *Serra d'Or*, 104(15), 47-9.

- Carbonell, N. (1994). *'La plaça del Diamant' de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Empúries.
- Casacuberta, M. (2005). «Sols a la ciutat: d'Aloma a Mirall trencat». *L'avenç*, 301 (Dossier), 38-47.
- Charlon, A. (1990). *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)*. Barcelona: Edicions 62.
- Grilli, G. (1972). «Estructures narratives a l'obra de Mercè Rodoreda». *Serra d'Or*, 14(155), 39-40.
- Łuczak, B. (2012). *Espai i memòria. Barcelona en la novel·la catalana contemporània (Rodoreda-Bonet-Moix-Riera-Barbal)*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda; Institut d'Estudis Catalans.
- Martí Gómez, J. (1969). «Mercè Rodoreda, amnésica parcial». *El Correo Catalán*, 16 de juliol.
- Miralles, C. (2007). «En el forat de la mort. La catàbasi o baixada al món dels morts de la Colometa». *Mites clàssics en la literatura moderna i contemporània*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 178-88.
- Molas, J. (2003). «La Rodoreda que vaig conèixer». Rodoreda, M., *Agonia de llum. La poesia secreta de Mercè Rodoreda*. Ed. de A. Mohino i Balser. Barcelona: Angle Editorial, 5-7.
- Smith, N.B.; Solà-Solà, J.M.; Vidal Tibbits, M.; Massot i Muntaner, J. (eds) (1985). *Actes del Quart Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica, Washington*. Barcelona: Publicacions de L'Abadia de Montserrat.

Interviste a Mercè Rodoreda e programmi televisivi

- Berasategui, B. (2013). «Mercè Rodoreda, encerrada en su jardín». Mohino i Balet 2013, 227-30.
- Carles Rius, J. (2013). «Mercè Rodoreda: *La leyenda de que vivo enclaustrada es falsa*». Mohino i Balet 2013, 237-40.
- Farreras, M. (2013). «Mercè Rodoreda: 'Estic disposada a esgotar la toponímia urbana...'». Mohino i Balet 2013, 55-8.
- Masats, J. (2013). «Mercè Rodoreda: ficció i vida des del jardí». Mohino i Balet 2013, 211-16.
- Mohino i Balet, A. (ed.) (2013). *Mercè Rodoreda. Entrevistes*. Barcelona: Arxiu Mercè Rodoreda; Fundació Mercè Rodoreda.
- Oller, D.; Arnau, C. (1991). «L'entrevista que mai no va sortir». *La Vanguardia*, 2 de juliol.
- Roig, M. (2013). «El aliento poético de Mercè Rodoreda». Mohino i Balet 2013, 89-99.
- Tébar, J. (2013). «Mercè Rodoreda siempre se sintió acompañada por las flores y sus criaturas literarias». Mohino i Balet 2013, 244-6.
- Vilaret, M. (2013). «Mercè Rodoreda». Mohino i Balet 2013, 247-63.

Studi di carattere generale

- Agostini, T. et al. (a cura di) (2004). *Lo spazio della scrittura. Letterature comparate al femminile*. Padova: Il Poligrafo.
- Anselmi, G.M.; Ruozi G. (a cura di) (2003). *Luoghi della letteratura italiana*. Milano: Bruno Mondadori.
- Aristofane (1987). *Gli uccelli*. A cura di G. Zanetto. Milano: Fondazione Lorenzo Valla - Mondadori.
- Aritzeta i Abad, M. (1998). «Mons possibles i Narrativa breu». *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa Breu*, vol. 1. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 105-28.
- Asor Rosa, A. (a cura di) (1992-95). *Letteratura italiana. Le opere*. 4 voll. Torino: Einaudi.
- Augé, M. (2007). *Tra i confini. Città, luoghi, integrazioni*. Milano: Mondadori.
- Augé, M. (2015). *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Milano: Elèuthera.
- Bachelard, G. (1942). *L'eau et les rêves*. Paris: Corti.
- Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bachelard, G. (2008). *La poetica della revêrie*. Bari: Dedalo.
- Bachelard, G. (2015). *Poetica dello spazio*. Bari: Dedalo.
- Bachtin, M. (1979a). *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi.
- Bachtin, M. (1979b). *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*. Torino: Einaudi.
- Balmas, E. (1996). «Stendhal interprete del Rinascimento italiano». Ghigo Bezola, R. (a cura di), *Stendhal europeo*. Fasano: Schena, 23-39.
- Bàrberi Squarotti, G. (1978). *Poesia e narrativa del secondo novecento*. Milano: Mursia.
- Basile, B. (2003). «Giardino, in Luoghi della letteratura italiana». Anselmi, Ruozi 2003, 213-21.
- Baudelaire, C. (1989). *Lo Spleen di Parigi*. Milano: Garzanti.
- Baudelaire, C. (1996). *Opere*. A cura di G. Raboni e G. Montesano. Milano: Mondadori.
- Bauman, Z. (2011). *Modernità liquida*. Bari: Laterza.
- Benjamin, W. (1995). *Angelus Novus*. Torino: Einaudi.
- Bettelheim, B. (2005). *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*. Milano: Feltrinelli.
- Billi, N. (2003). «Strada». Anselmi, Ruozi 2003, 362-74.
- Blanchot, M. (1955). *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- Blum, E. (1860). *Mémoires de Rigolboche*. Paris: Imp. Simon Raçon et comp.
- Boccaccio, G. (1992). *Decameron*. 2 voll. Torino: Einaudi.
- Bordieu, P. (2009). *Il dominio maschile*. Milano: Feltrinelli.
- Bou, E. (2013). *La invenció de l'espai. Ciutat i viatge*. València: Universitat de València.
- Bruno, G. (2015). *Atlante delle emozioni, in viaggio tra arte, architettura e cinema*. Milano: Johan&Levi Editore.
- Bussy Genevois, D. (2007). «Donne di Spagna, dalla Repubblica al franchismo». Duby, G. Perrot, M. (a cura di), *Storia delle donne. Il Novecento*. Roma-Bari: Laterza, 213-31.
- Butor, M. (1960). *Essais sur le roman*. Paris: Gallimard.
- Butor, M. (2013). *Essais sur le roman*. Paris: Gallimard.

- Calvino, I. (1993). *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Mondadori.
- Calvino, I. (1994). *Collezione di sabbia*. Milano: Mondadori.
- Calvino, I. (1995). *Saggi: 1945-1985*. Milano: Mondadori.
- Campanale, A.M. (2016). *Nomos e eikon. Immagini dell'esperienza giuridica*. Torino: Giappichelli.
- Carner, J. (1993). *Auques i ventalls*. Barcelona: Edicions 62.
- Carpinato, C. (2014). «Aromi (neo)greci: un itinerario olfattivo». Ciani Forza, D.; Francescato, S. (a cura di), *Il profumo della letteratura*. Milano: Skira, 115-32.
- Carroll, L. (2014). *Alice nel Paese delle Meraviglie e Attraverso lo specchio*. Roma: Newton Compton.
- Cassirer, E. (1964-66). *Filosofia delle forme simboliche*. Firenze: La Nuova Italia.
- Català, V. (1979). *Solitud*. Barcelona: Edicions 62.
- Cavarero, A. (2003). *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità*. Milano: Feltrinelli.
- Cavarero, A. (2009). *Nonostante Platone: figure femminili nella filosofia antica*. Roma: Ombre Corte.
- Cavicchioli, S. (2002). *I sensi lo spazio gli umori e altri saggi*. Milano: Bompiani.
- Cavicchioli, S. (2010). «Spazio, descrizione, effetto di realtà, in Il senso dello spazio». Sorrentino, F. (a cura di), *Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*. Roma: Armando, 19-38.
- Chéjov, A. (2002). *Cuentos imprescindibles*. Barcelona: Debolsillo.
- Chiti, E.; Farnetti, M.; Treder, U. (a cura di) (2003). *La perturbante. 'Das Unheimliche' nella scrittura delle donne*. Perugia: Morlacchi.
- Corti, M. (1976). «Generi letterari e codificazioni». *Principi della comunicazione letteraria*. Milano: Bompiani, 149-81.
- Cutrufelli, M.R. et al. (2001). *Il Novecento delle italiane*. Roma: Editori Riuniti.
- Cuvaric García, D. (2012). *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. Paris: Publibook.
- Dante (1994). *La Divina Commedia*. 3 voll. A cura di A.M. Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori.
- De Beauvoir, S. (1999). *Il secondo sesso*. Trad. it. R. Cantini e M. Andreose. Milano: Il Saggiatore.
- de Certeau, M. (2005). *L'invenzione del quotidiano*. Roma: Edizioni Lavoro.
- D'Ippolito, G. (1993). *Cultura e lingue classiche*. Roma: «L'Erma» di Bretschneider.
- D'Ippolito, B.M.; Montano, A.; Piro, F. (a cura di) (2005). *Monadi e monadologie: il mondo degli individui tra Bruno, Leibniz e Husserl*. Soveria Manneli: Rubbettino.
- Di Stefano, E. (1994). *Munch*. Firenze: Giunti.
- Dickinson, E. (2005). *Silenzi*. Milano: Feltrinelli.
- Diels, H. (a cura di) (1990). *I presocratici. Testimonianze e frammenti*, vol. 2. Bari: Laterza.
- Du Maurier, D. (2008). *Gli uccelli*. Milano: Il Saggiatore.
- Durand, G. (2009). *Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*. Bari: Dedalo.
- Espriu, S. (1935). *Miratge a Citera*. Barcelona: L.E.D.A.
- Espriu, S. (1985). *Laia*. Barcelona: Edicions 62.
- Farnetti, M. (2003). «Empatia, euforia, angoscia, ironia. Modelli femminili del perturbante». Chiti, Farnetti, Treder 2003, 9-22.
- Farnetti, M. (2017). «En la morada quieta, tejiendo y riendo. La casa en los recuerdos de la infancia de las escritoras». *DUODA*, 53, 96-116.

- Ferrari, A. (2007). *Dizionario dei luoghi letterari immaginari*. Milano: Utet.
- Fiorentino, F. (2012). «Verso una gestoria della letteratura». Fiorentino, Solivetti 2012, 13-44.
- Fiorentino, F.; Solivetti, C. (a cura di) (2012). *Letteratura e geografia. Atlanti, modelli, letture*. Macerata: Quodlibet Studio.
- Fofi, G. (2016). «Racconto crudele di gioventù». Pratolini, V., *Il quartiere*. Milano: Rizzoli, V-XI.
- Foucault, M. (1994). *Dits et écrits*, vol. 1. Paris: Gallimard.
- Friedan, B. (1964). *La mistica della femminilità*. Milano: Edizioni di Comunità.
- Friedberg, A. (1993). *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*. Berkeley: University of California Press.
- Fusini, N. (1995). *Uomini e donne. Una fratellanza inquieta*. Roma: Donzelli.
- Fusini, N. (2006). *Possiedo la mia anima. Il segreto di Virginia Woolf*. Milano: Mondadori.
- Gallego Méndez, T. (1983). *Mujer, Falange y franquismo*. Madrid: Taurus.
- Genette, G. (1966). *Figure I*. Paris: Éditions du Seuil.
- Genette, G. (1969). *Figures II*. Paris: Éditions du Seuil.
- Genette, G. (2006). *Figure III. Discorso del racconto*. Torino: Einaudi.
- Ghidini, M.C. (1997). *Il cerchio incantato del linguaggio. Moderno e antimoderno nel simbolismo di Vjačeslav Ivanov*. Milano: Vita e Pensiero.
- Guglielmi, M. (2011). «Mappe transizionali in *Shadow Lines*. Response a Silvia Albertazzi». *Frontiere Confini Limiti*. Roma: Armando, 155-62.
- Guglielmi, M. (2012). «Mappe mentali, cartografie personali, autobiografie». Guglielmi, M.; Iacoli, G. (a cura di), *Piani sul mondo. Le mappe nell'immaginazione letteraria*. Macerata: Quodlibet, 49-69.
- Gullón, R. (1980). *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Gumbrecht, H.U. (2003). «La strada». Moretti 2003, 465-93.
- Heidegger, M. (1976a). *Essere e tempo*. Milano: Longanesi.
- Heidegger, M. (1976b). *Saggi e discorsi*. Milano: Mursia.
- Heidegger, M. (2000). *Corpo e spazio. Osservazioni su arte, scultura, spazio*. Genova: Il Melangolo.
- Irigaray, L. (1998). *Speculum. L'altra donna*. Milano: Feltrinelli.
- Jakob, M. (2017). *Paesaggio e letteratura*. Firenze: Olschki.
- Jean, G. (1976). *Le roman*. Paris: Édition du Seuil.
- Klatzky, R.L.; Lederman, S.J.; Metzger, V.A. (1985). «Identifying Objects by Touch: An 'Expert System'». *Perception & Psychophysics*, 37, 299-302.
- Kristeva, J. (1974). *La Révolution du langage poétique*. Paris: Editions du Seuil.
- Lanati, B. (2000). *Vita di Emily Dickinson. L'alfabeto dell'estasi*. Milano: Feltrinelli.
- Lorenzini, N. (a cura di) (2004). *I lirici greci tradotti da Salvatore Quasimodo*. Milano: Mondadori.
- Mancuso, P. (a cura di) (2004). *Qohelet Rabbah: midraš sul libro dell'Ecclesiaste*. Firenze: La Giuntina.
- Mangini, A.M. (2003). *Stanza della scrittura*. Moretti 2003, 341-51.
- Mann, T. (1991). *Morte a Venezia*. Milano: Feltrinelli.
- Martínez-Gil, V. (2005). «Salvador Espriu. Homenot i model en la narrativa catalana». Noguera, L.; Martínez-Gil, V. (eds), *Si de nou volem passar. I Simposi Internacional Salvador Espriu*. Barcelona: Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 381-99.
- Martos, J.L. (1999). *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella. Estudi i edició*, vol. 1. Alacant: Universitat d'Alacant - Departament de Filologia Catalana.
- Matoré, G. (1962). *L'Espace Humain*. Paris: La Colombe.

- Maxia, S. (2007). «Letteratura e spazio. Introduzione». *Moderna*, 9, 9-17.
- Merleau-Ponty, M. (2003). *Fenomenologia della percezione*. Milano: Bompiani.
- Michaux, H. (1950). *Passages*. Paris: Gallimard.
- Minkowski, H. (1909). «Raum und Zeit». *Physikalische Zeitschrift*, 10, 104-11.
- Moretti, F. (1997). *Atlante del romanzo europeo (1800-1900)*. Torino: Einaudi.
- Moretti, F. (a cura di) (2003). *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, vol. 4. Torino: Einaudi.
- Muzzioli, F. (1994). *Le teorie della critica letteraria*. Roma: La Nuova Italia Scientifica.
- Nuvolati, G. (2006). *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*. Bologna: Il Mulino.
- Omero (1950). *Iliade*. Trad. di R. Calzecchi Onesti. Torino: Einaudi.
- Ovidio (1994). *Metamorfosi*. Trad. di P. Bernardini Marzolla. Torino: Einaudi.
- Paillet, C. (2015). «La féminisation du chahut-cancan sous le Second Empire parisien. L'exemple de Marguerite Badel dite la Huguenote dite Marie la Gougnotte dite Rigolboche», dans Marquié, H.; Nordera, M. (éds), «Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse», *Recherches en danse*, 3. <https://doi.org/10.4000/danse.902>.
- Pavese, C. (1947). *Il mestiere di vivere*. Torino: Einaudi.
- Pedullà, G. (2012). «Letteratura e geografia: la via italiana». Solivetti, C.; Fiorentino, F. (a cura di), *Letteratura e geografia. Atlanti, modelli, letture*. Macerata: Quodlibet, 45-91.
- Perec, G. (1974). *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée.
- Perec, G. (2016). *Specie di spazi*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Petersen, J. (1930). *Die literarischen Generationen*. Berlin: Junker.
- Petronius Arbiter, T. (1843). *Satyricon*. Venezia: Tip. di Giuseppe Antonelli ed.
- Peyre, H. (1948). *Les générations littéraires*. Paris: Boivin.
- Pire, F. (1967). *De l'imagination poétique dans l'oeuvre de Gaston Bachelard*. Paris: Corti.
- Pittarello, E. (2004). «Lo sguardo di María Zambrano (note su Delirio y destino)». Agostini, T. et al. 2004, 23-41.
- Platón (1992). *La República o El Estado*. Madrid: Espasa Calpe.
- Platone (2014). *Simposio*. Introduzione di B. Centrone; trad. di M. Nucci. Torino: Einaudi.
- Porfirio (2006). *L'antro delle ninfe*. A cura di L. Simonini. Milano: Adelphi.
- Possamai, D. (2014). «Ivan Bunin, il profumo delle mele e la memoria». Ciani Forza, D.; Francescato, S. (a cura di), *Il profumo della letteratura*. Milano: Skira, 289-300.
- Poulet, G. (1969). «Phenomenology of Reading». *New literary History*, 1, 54-68.
- Proust, M. (2010). *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte di Swann*. Milano: Mondadori.
- Restaino, F.; Cavarero, A. (1999). *Le filosofie femministe*. Torino: Paravia.
- Robaldo, G. et al. (a cura di) (1966). *Sacra Bibbia*. Roma: Edizioni Paoline.
- Sansot, P. (2004). *Poétique de la ville*. Paris: PBP.
- Shakespeare, W. (1858). *Teatro scelto*, vol. 3. Firenze: Le Monnier.
- Shakespeare, W. (1960). *The Complete Works*. London; Glasgow: Collins.
- Shakespeare, W. (2004). *Amleto*. Milano: Feltrinelli.
- Sorrentino, F. (a cura di) (2010). *Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*. Roma: Armando.
- Stein, G. (1993). *A Stein Reader*. Evanston: Northwestern University Press.
- Stendhal, M.B. (1930). *La certosa di Parma* [ebook]. Milano: Mondadori.

- Sunyer, M.; Anguera, P. (a cura di) (1993). *Estudis de literatura catalana contemporània. Homenatge al professor Jaume Vidal Alcover*. Barcelona: Universitat Rovira i Virgili; Universitat de Barcelona.
- Terry, A. (1972). *A Literary History of Spain. Catalan Literature*. London: Ernest Benn.
- Tison-Braun, M. (1980). *Poétique du paysage*. Paris: Nizet.
- Todorov, T. (1995). *Poetica della prosa. Le leggi del racconto*. Milano: Bompiani.
- Truffaut, F. (2009). *Il cinema secondo Hitchcock*. Milano: Il Saggiatore.
- Vattimo, G. (2015). «Introduzione». Heidegger, M., *L'arte e lo spazio*. Genova: Il Melangolo, 7-13.
- Vernant, J.P. (1970). *Mito e pensiero presso i greci. Studi di psicologia storica*. Torino: Einaudi.
- Vernant, J.P. (2005). *Senza frontiere. Memoria, mito e politica*. A cura di G. Guidorizzi. Milano: Cortina.
- Weisgerber, J. (1978). *L'espace romanesque*. Lausanne: L'Age d'homme.
- Westphal, B. (2009). *Geocritica. Reale Finzione Spazio*. Roma: Armando Editore.
- Wilson, E. (2001). *The Contradictions of Culture: Cities, Culture, Women*. London: SAGE Publication.
- Wolff, J. (2006). «Gender and the Haunting of Cities (or, the Retirement of the Flâneur)». D'Souza, A.; McDonough, T. (eds), *The Invisible Flâneuse? Gender, Public Space, and Visual Culture in Nineteenth-Century Paris*. Manchester: Manchester University Press, 18-31.
- Woolf, V. (1930). *Street Haunting. A London Adventure*. San Francisco: The Westgate Press.
- Woolf, V. (1998). *Saggi, prose, racconti*. Milano: Mondadori.
- Zambrano, M. (1989). *La tumba de Antígona*. Madrid: Mondadori España.
- Zambrano, M. (1993). *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza.
- Zeller, E.; Mondolfo, R. (1979). *La filosofia dei Greci nel suo sviluppo storico*, vol. 3/4. Firenze: La Nuova Italia.

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

1. Arroyo Hernández, Ignacio; del Barrio de la Rosa, Florencio; Sainz Gonzalez, Eugenia; Solís García, Inmaculada (eds) (2016). *Geométrica explosión. Estudios de lengua y literatura en homenaje a René Lenarduzzi*.
2. Gayà, Elisabet; Picornell, Marc; Ruiz Salom, Maria (eds) (2016). *Incidències. Poesia catalana i esfera pública*.
3. Bou, Enric; De Benedetto, Nancy (a cura di) (2016). *Novecento e dintorni. Grilli in Catalogna*.
4. Scarsella, Alessandro; Darici, Katiusia; Favaro, Alice (eds) (2017). *Historieta o Cómic. Biografía de la narración gráfica en España*.
5. Bognolo, Anna; del Barrio de la Rosa, Florencio; Ojeda Calvo, María del Valle; Pini, Donatella, Zinato, Andrea (eds) (2017). *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Venecia, 14-18 de julio de 2014).
6. Monegal, Antonio; Bou, Enric; Cots, Montserrat (eds) (2017). *Claudio Guillén en el recuerdo*.
7. Bou, Enric; Zarco, Gloria Julieta (eds) (2017). *Fronteras y migraciones en ámbito mediterráneo*.
8. Mistrorigo, Alessandro (2018). *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*.
9. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2018). *Casas de citas. Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura*.
10. Giuliani, Luigi; Pineda, Victoria (eds) (2018). «*Entra el editor y dice*»: *ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*.
11. Turull i Crexells, Isabel (2018). *Carles Riba i la llengua literària durant el franquisme. Exercicis de simplicitat*.
12. Gifra Adroher, Pere; Hurtley, Jacqueline (eds) (2018). *Hannah Lynch and Spain. Collected Journalism of an Irish New Woman, 1892-1903*.
13. Colmeiro, José; Martínez-Expósito, Alfredo (eds) (2019). *Repensar los estudios ibéricos desde la periferia*.

Per acquistare | To purchase:
<https://fondazionecafoscari.storen.com/shop>

14. Regazzoni, Susanna; Cecere, Fabiola (eds) (2019). *America: il racconto di un continente* | *América: el relato de un continente*.
15. Presotto, Marco (ed.) (2019). *El teatro clásico español en el cine*.
16. Martínez Tejero, Cristina; Pérez Isasi, Santiago (eds) (2019). *Perspetivas críticas sobre os estudos ibéricos*.
17. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2020). *Lugares ¿Qué lugares?*
18. Carol Geronès, Lúdia (2020). *Un "bric-à-brac" de la Belle Époque. Estudio de la novela "Fortuny" (1983) de Pere Gimferrer*.
19. De Benedetto, Nancy; Ravasini, Ines (a cura di) (2020). *Le letterature ispaniche nelle riviste del secondo Novecento italiano*.
20. Demattè, Claudia; Maggi, Eugenio; Presotto, Marco (eds) (2020). *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*.
21. Iribarren, Teresa; Canadell, Roger; Fernàndez, Josep-Anton (eds) (2021). *Narratives of Violence*.
22. Corsi, Daniele; Nadal Pasqual, Cèlia (a cura di) (2021). *Studi Iberici. Dialoghi dall'Italia*.
23. Casas, Arturo (2021). *Procesos da historiografía literaria galega. Para un debate crítico*.
24. Sáez, Adrián J. (ed.) (2021). *Admiración del mundo. Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*.
25. Kortazar, Jon (ed.) (2022). *De la periferia al centro: nuevas escritoras vascas*.

Il presente volume propone una rilettura spaziale di alcune delle opere di quattro grandi autrici del XX secolo: Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Mercè Rodoreda. Analizzati singolarmente o in prospettiva comparata, i testi raccolti sollecitano una riflessione sulla rappresentazione dello spazio nella letteratura prodotta da donne. Fulcro dell'indagine è la contrapposizione dinamica che, al momento della percezione, si instaura tra la dimensione 'interna', e dunque soggettiva, e la dimensione 'esterna', regolata dal contesto sociale in cui le protagoniste si muovono. La città e la casa: la chiusura e l'apertura, la fissità e il propagarsi delle direzioni...

Emanuela Forgetta Docente di Lingua e Letteratura catalana presso l'Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», precedentemente presso l'Università degli Studi di Sassari. Tra gli studi pubblicati in ambito accademico: «Quaestio escolàstica i quaestio lul·liana, analogies i diferències» (*eHumanista*) e «Lo secret de Carmesina: il desiderio femminile nel Tirant lo Blanc» (*Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*). Ha tradotto dal catalano e dallo spagnolo opere teatrali, cinematografiche e letterarie e ha diretto la collana «Ponent» della Nemapress, dedicata ad autori catalani contemporanei. Al momento, per conto della casa editrice Inschibboleth, cura l'edizione italiana di una serie di opere catalane; tra i titoli pubblicati: *Paradisi oceanici* di Aurora Bertrana.



Università
Ca'Foscari
Venezia

