

Università degli Studi di Sassari
Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali

*Dottorato in Lingue, Letterature e Culture
dell'età moderna e contemporanea (XXXI Ciclo)*

Direttore: Prof. Massimo Onofri

La città e la casa

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

Settore Scientifico Disciplinare L-FIL-LET/14
Critica letteraria e Letterature comparate

Relatrice
Prof.ssa Monica Farnetti

Candidata
Emanuela Forgetta

Anno Accademico 2018-2019

A Jan

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.
Aloma, M. Rodoreda

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 allungiamo 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. Nel ripiegamento successivo Iban, il suo bene prezioso e la pazienza infinita (perché «mai no hauria imaginat que algú pogués estimar-la tant»)¹. In quello dopo, Laura e Sergio per avermi dato nutrimento e affetto. Un altro ripiegamento ancora lo conservo a chi, sin dall'inizio, ha creduto in questo progetto di ricerca: Silvia Lutzoni, Massimo Onofri e Gavino Mariotti. Ho bisogno di altri due ripiegamenti per fare spazio a Paola e a Marina (per me da sempre Epi, in ricordo dell'epifania di Lévinas e di un esame di filosofia morale condiviso) che mi hanno fatto arrivare, da Napoli e da Bologna, preziosi documenti. L'ultimo ripiegamento lo conservo per la mia tutor, Monica Farnetti, che con saggezza e passione mi ha ascoltata, diretta e corretta facendo di questo lavoro di ricerca una relazione esclusiva. Il mio incontro con lei è stato importante ed ha, in parte, contribuito alla mia palingenesi. A Jan, invece, non dedico ripiegamenti perché è dal mio interno che proviene e da lì non si è mai mosso.

1 M. Rodoreda, *Aloma*, in M. Rodoreda, *Narrativa Completa*, I, Edicions 62, Barcelona 2008.

Emanuela Forgetta, *La città e la casa. Spazi urbani e domestici in Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Mercè Rodoreda*. Dottorato in *Lingue, Letterature e Culture dell'età moderna e contemporanea* (XXXI Ciclo) – Università degli Studi di Sassari

Indice

Introduzione p. 7

PRIMA PARTE

La città

Maria Aurèlia Capmany

L'altra ciutat p. 20

La fuga in avanti p. 29

Misurare è poetare p. 42

Natalia Ginzburg

La strada che va in città p. 54

La città e la casa p. 66

La città e la morte p. 81

Elsa Morante

Il corpo greve p. 92

Una città retriva p. 102

Il filo sottile p. 113

Mercè Rodoreda

La piazza del Diamante p. 120

Il quartiere letterario p. 131

Via delle Camelie p. 141

SECONDA PARTE

La casa

Maria Aurèlia Capmany

L'altra casa	p. 152
Il bagno	p. 166
La casa del padre	p. 175

Natalia Ginzburg

Una stanza intrisa di fumo, di pioggia e di nebbia	p. 185
Un linguaggio che tesse lo spazio	p. 200
Le Margherite di Lucrezia	p. 213

Elsa Morante

Lo spazio vuoto	p. 224
La stanza di El(i)sa	p. 231
L'atlante	p. 238

Mercè Rodoreda

<i>El colomar era el cor</i>	p. 246
<i>Dieu est au fond du jardin</i>	p. 255
La casa cadavere	p. 268

Per concludere (provvisoriamente)	p. 276
Bibliografia	p. 279

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 ed 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 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 fruitori². L'apertura 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: «Tout lieu est le foyer d'un horizon d'autres lieux»³. 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». Vado avanti nella lettura e trovo il

² M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, trad. it. C. Strada Janovic, Einaudi, Torino 1979, p. 401.

³ M. Butor, *Essais sur le roman*, Gallimard, Paris 2013, p. 57.

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 objets qui en viennent, le journaux qui en parlent»⁴. 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 legano⁵. E così, non posso negarlo, nella mia Barcellona si sovrappone ai momenti di vita vissuta il camminare spedito di Cecília o quello riflessivo di Aloma⁶. 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. Connubio 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 *Phénoménologie* 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 secoli⁷;

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 Il riferimento va alle protagoniste di due romanzi della Rodoreda: *El carrer de les Camèlies* e *Aloma*, in M. Rodoreda, *Narrativa completa*, I, Edicions 62, Barcelona 2008.

7 S. Cavicchioli, *I sensi lo spazio gli umori e altri saggi*, a cura di U. Eco, Bompiani, Milano, 2002, p. 151.

considerandolo ora come dato preconstituito, 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»⁸. 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»⁹ e recuperare così la mia dimensione riflessiva. È percorrendo questa seconda via che «scopro una capacità unica e indivisibile di descrivere lo spazio»¹⁰.

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, è alla base di tutti i dispositivi spaziali studiati dall'antropologia¹¹. Ogni gruppo sociale, infatti, ha necessità di comprendere e dominare lo spazio per poter, di conseguenza, comprendere e organizzare se stesso¹². 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»¹³. 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»¹⁴. Per antonomasia Hermes è la città, Hestia la casa. Nella prima, come Hermes, ho la possibilità di “mobilizzare” lo

8 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, trad. it. di A. Bonomi, a cura di P.A. Ravatti, Bompiani, Milano 2003, p. 327.

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*

11 M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, trad. it. D. Rolland, Elèuthera, Milano 2015, p. 63.

12 M. Augé, *Tra i confini. Città, luoghi, integrazioni*, trad. it. A. Soldati e X.B. Rodríguez, Mondadori, Milano 2007, p. 47.

13 *Ivi*, p. 152.

14 J. P. Vernant, *Mito e pensiero presso i greci. Studi di psicologia storica*, tr. it. di M. Romano e B. Bravo, Einaudi, Torino 1970-1978, p. 152.

spazio. Nella seconda, invece, come Hestia, ne presiedo il centro e lascio che il *mégaron* allunghi le sue radici fin nella terra¹⁵.

Seguendo i miei passi per le vie della città, pur non essendone sempre cosciente, come Hermes, come Cecilia o Ida¹⁶, scompongo e ricostruisco lo spazio in cui avanzo. L'inevitabile sovvertimento spaziale crea, tra me che avanzo e la città, un legame esclusivo¹⁷. 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 insapute¹⁸. E la città da pianificata e leggibile¹⁹ che era diviene, d'un tratto, transumante o metaforica²⁰.

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 essenza²¹. In questo spazio, come Elisa²², 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»²³.

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

15 Ivi, p. 149.

16 Il riferimento va alla protagonista de *El carrer de les Camèlies* (cit.) di Mercè Rodoreda ed alla protagonista de *La Storia* di Elsa Morante, in E. Morante, *Opere*, II, a cura di E. Cecchi e C. Garboli, Mondadori, Milano 1990.

17 M. De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, trad. it. M. Baccianini, Ed. del Lavoro, Roma 2005, p. 145.

18 *Ibid.*

19 Ivi, p. 146.

20 *Ibid.*

21 Nel *Commento* di Proclo Hestia viene definita «la permanenza e la stabile fissità dell'essenza in se stessa». Proclo, *Commento al Cratilo*, a cura di M. Abbate, Bompiani, Milano 2017, p. 469.

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

23 G. Bachelard, *Poetica dello spazio*, trad. it. E. catalano, Dedalo, Bari 2015, p. 27.

ad esempio *L'arte e lo spazio* o *Il corpo e lo spazio*, che le fa diventare teoreticamente rilevanti²⁴. Riconosciuto lo spazio come *Urphänomen* non riconducibile ad altro²⁵, Heidegger cerca di descrivere allora l'esistenza in termini spaziali. 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»²⁶. 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»²⁷.

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 Scúdery²⁸, 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»²⁹. In essa, non c'è angolo di strada, di piazza o, in generale, punto esatto della città che non la riconduca a lui:

24 G. Vattimo, *Introduzione*, in M. Heidegger, *L'arte e lo spazio*, Il Melangolo, Genova 2015, p. 11.

25 «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 ontologicità, 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». M. Heidegger, *Essere e tempo*, trad. it. di Paolo Chiodi, Longanesi, Milano 1976, pp. 145, 146.

26 M. Heidegger, *Corpo e spazio*, a cura di F. Bolino, Il Melangolo, Genova 2000, p. 33.

27 *Ibid.*

28 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.

29 M. Rodoreda, *Felicitat*, in M. Rodoreda, *Narrativa Completa*, II, Edicions 62, Barcelona 2008, pp. 38-54 (p. 53).

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'amor³⁰.

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 aptico³¹. Reale o immaginato che sia, esso ha il potere di ricondurre gli affetti ai luoghi dando vita così a una del tutto personale «poetica del paesaggio»³².

Nel presente lavoro di ricerca viene proposta una rilettura in termini spaziali di alcune opere del Novecento di mano femminile. Quattro le autrici scelte: Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Mercè Rodoreda. Sono scrittrici nate nel primo ventennio del ventesimo secolo che si trovano a condividere lungo la loro

³⁰ Ivi, p. 51.

³¹ In riferimento alla percezione aptica si legga R.L. Klatzky, S.J. Lederman, V.A. Metzger, *Identifying objects by touch: An "expert system"*, «Perception & Psychophysics», 37, (1985), pp. 299–302.

³² Vd. M. Tison-Braun, *Poétique du paysage. Essai sur le genre descriptif*, Librairie A.-G. Nizet, Paris 1980.

esperienza di vita e di scrittura determinanti eventi storici quali i due conflitti mondiali³³. Se la Prima Guerra Mondiale, nel loro caso, si riduce più che altro a memoria familiare trasmessa e terreno preparatorio per le esperienze successive, il secondo grande conflitto e le tragiche esperienze dittatoriali³⁴ ad esso connesse divengono motivo di profonda riflessione; il potere annichilente insito in tali politiche non può rimanere inespresso nelle loro pagine.

Poiché si è scelto di far riferimento ad autrici legate a realtà geografiche e letterarie ben distinte, la Catalogna e l'Italia, un'analisi comparatistica attuata sul dato storico ed esperienziale risulta quanto mai utile. Secondo Julius Petersen³⁵ — filosofo tedesco promotore di una teoria letteraria fondata sull'uso del concetto di generazione — si può parlare di generazione letteraria se si riscontrano tra gli autori scelti alcuni fattori comuni, come ad esempio la data di nascita, l'eredità biologica, il tipo di educazione, la comunità in cui avviene lo sviluppo personale, le esperienze generazionali, gli ideali, il linguaggio. Come Petersen anche Peyre³⁶ sostiene che una generazione di riferimento si fa portavoce di tendenze o stili elaborate alla luce di una stessa esperienza formativa e all'interno di uno stesso contesto storico. Quanto alle teorie politiche, invece, parlare di generazione implica lo spostamento dell'accento su un fattore determinante in quanto a definizione: il verificarsi di uno o più eventi che incidono sulla propria socializzazione politica.

Attraverso la loro scrittura, le autrici prese in esame ci offrono una lettura in termini spaziali di due tra i più rappresentativi ambiti sociali: la città e la casa; facendo emergere, di volta in volta, una rappresentazione intima dello spazio non dimentica del valore storico e sociale ad essa connesso. Chiuse nelle loro stanze³⁷ e assorto, come le sarte di un tempo³⁸, nel loro lavoro, queste autrici ed alcune delle loro protagoniste creano

33 Oltre agli accadimenti storici è inoltre necessario far riferimento ai grandi cambiamenti sociali, come quelli vissuti in ambito industriale o in relazione all'introduzione di nuovi mezzi di trasporto.

34 Quella fascista in Italia (1925-1943), ben due nei casi spagnolo e catalano: quella di Primo de Rivera (1923-1930), poi quella di Franco (1939-1975).

35 J. Petersen, *Die literarischen Generationen*, Junker, Berlin, 1930.

36 H. Peyre, *Les générations littéraires*, Boivin, Paris, 1948.

37 La casa rappresenta così lo spazio «positivamente perturbante» in cui ritrovare la propria libertà e mettere in atto il proprio divernire. M. Farnetti, *En la morada quieta, tejendo y riendo. La casa en los recuerdos de la infancia de las escritoras*, «DUODA», 53, (2017), pp. 96-116.

38 Rifer. a C. Garboli, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Adelphi, Milano 1996, p. 15.

degli autentici capolavori, simili a quelli che Ol'ga Ivànovna sa tirar fuori da un vecchio vestito e quattro pezzi di tulle³⁹. O come il bell'abito celeste che Delia confeziona per sé⁴⁰. O, ancora, come l'abito dimesso di Aloma, scucito e ricucito perché sembri nuovo⁴¹. E se, a lavoro terminato, esse si accorgono che il risultato non è perfetto, non si perdono d'animo e appongono, come fa Aloma, alla parte difettosa due bellissime gardenie.

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 sezioni, una per autrice, a loro volta suddivise in capitoli, tre per ciascuna delle scrittrici prese in esame, per un totale di dodici capitoli 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 ginzburghiani Giuseppe, Alberico e Michele⁴². La prima sezione è dedicata a Maria Aurèlia Capmany. Nel primo capitolo a sorprenderci sono una splendente Tarragona ed una intensa sovrapposizione spazio-temporale sperimentata dalla protagonista dell'opera, Rosa⁴³. Nel capitolo successivo, invece, emergono solenni, nonostante le ferite di guerra, la città di Barcellona e Carola Milà, una donna molto speciale che ne ripercorre le vie⁴⁴. Lungo il testo del terzo capitolo, quello che chiude la sezione dedicata alla scrittrice catalana, si snoda il percorso storico ed esistenziale della stessa autrice nello spazio barcellonese.

39 Ol'ga Ivànovna e suo marito Dymov sono i protagonisti del racconto *La cicala* (1892) di Anton Čecov. Cito dalla traduzione spagnola: A. Chéjov, *La cigarra*, in *Cuentos imprescindibles*, ed. y prólogo de R. Ford, trad. esp. R. San Vicente, Debolsillo, Barcelona 2002, pp. 135-163 (p. 138).

40 Delia è la protagonista del romanzo di Natalia Ginzburg dal titolo *La strada che va in città* (1942), in N. Ginzburg, *Opere*, I, Mondadori, Milano 1986.

41 Protagonista del romanzo *Aloma* (1938) di Mercè Rodoreda, in M. Rodoreda, *Narrativa Completa*, I, Edicions 62, Barcelona, 2008.

42 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). Entrambi in N. Ginzburg, *Opere*, II, Mondadori, Milano 1992.

43 È la protagonista del romanzo *L'altra ciutat* (1955), in M.A. Capmany, *Obra completa*, I, a cura di G.J. Graells, Columna, Barcelona 1993.

44 L'opera alla quale si fa riferimento è *Feliçment, jo soc una dona*, (1969), rif. bibl. M.A. Capmany, *Feliçment, jo soc una dona*, Barcanova, Barcelona 2017.

La seconda sezione è dedicata a Natalia Ginzburg. Il primo capitolo parla di Delia, una ragazza testarda che tenta, non riuscendovi, la fortuna in città⁴⁵. Il secondo capitolo della sezione 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 connessione⁴⁶. In chiusura di sezione troviamo altre due città, Roma e Bruges, che incarnano una medesima simbologia, quella della morte⁴⁷.

Nella terza sezione, dedicata alla Morante e alla città, troviamo un primo capitolo in cui viene ricostruita la Roma di Ida Ramundo e di tutti quelli che, come lei, hanno vissuto l'orrore della Seconda Guerra Mondiale⁴⁸. Nel secondo capitolo viene delineata una città ibrida che è Roma e Palermo insieme. È la città di Elisa, di Anna e, prima ancora, di Cesira⁴⁹. L'ultimo capitolo recupera invece quel filo sottile che tiene unite l'autrice e la sua città natale.

La quarta sezione è dedicata a Mercè Rodoreda e a Barcellona e si apre con un capitolo che ripercorre i tragitti, e la finale catabasi, di una sua nota protagonista: Natàlia, altrimenti detta Colometa⁵⁰. Nel secondo capitolo passeggiamo per le vie della città assieme ad Aloma e, in particolare, ci soffermiamo ad ammirare i giardini del quartiere di Sant Gervasi⁵¹. Nel capitolo che chiude la sezione 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 Ce⁵².

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 la sezione è Maria Aurèlia Capmany. La casa che si è scelto di analizzare nel primo capitolo è quella dell'infanzia di

45 N. Ginzburg, *La strada che va in città*, cit.

46 Il riferimento va al romanzo epistolare *La città e la casa*, cit.

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

48 Il romanzo analizzato è *La Storia* (1974), in E. Morante, *Opere*, II, cit.

49 In questo caso, l'opera di riferimento è *Menzogna e sortilegio* (1948), in E. Morante, *Opere*, I, a cura di E. Cecchi e C. Garboli, Mondadori, Milano 1988.

50 Natàlia è la protagonista de *La plaça del Diamant* (1962), in M. Rodoreda, *Narrativa completa*, I, cit.

51 L'opera esaminata è *Aloma*, cit.

52 L'analisi spaziale è incentrata sul romanzo *El carrer de les Camèlies* (1966), in M. Rodoreda, *Narrativa completa*, I, cit.

Rosa a Tarragona⁵³. Nel secondo capitolo 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 femminilità⁵⁴. La terza casa analizzata ed esposta nel terzo capitolo è quella di Tana e il momento relativo alla descrizione è denso d'emozione poiché è il momento che precede le sue nozze⁵⁵.

La seconda sezione dedicata 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 esame⁵⁶. Nel secondo capitolo ci spostiamo a Torino, negli appartamenti di via Pallamaglio, via Pastrengo e corso re Umberto; spazi riempiti da uno speciale *Lessico familiare*⁵⁷. Nel terzo, invece, tornano i membri della tribù de *La città e la casa* e con essa tutte le loro dimore⁵⁸.

La sezione dedicata alla Morante, la terza di questa parte, si apre sul desolato spazio domestico abitato da Ida Ramundo e i suoi due figli⁵⁹. Nel secondo capitolo, emerge la stanza-fortezza di Elisa, scrittrice d'eccezione⁶⁰. Nell'ultimo: carte verdi e azzurre invadono lo spazio della casa di Arturo⁶¹.

La quarta sezione, l'ultima della parte intitolata *La casa*, descrive gli spazi domestici rodorediani e si apre con un primo capitolo dedicato ad una casa satura di colombi⁶². Il secondo spazio domestico analizzato, esposto nel secondo capitolo, è un meraviglioso giardino, mantra dell'autrice e di molti dei suoi personaggi. Chiude la sezione e chiude il lavoro il capitolo dedicato alla casa di Teresa Goday; che, come la sua padrona, è vittima della "vanità"⁶³.

53 Il riferimento va al romanzo *L'altra ciutat*, cit.

54 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 *Felicitat, jo soc una dona*, cit.) e Cecília Ce. (protagonista de *El carrer de les Camèlies*, cit.).

55 L'opera in questione è *Tana o la felicitat*, (1956), in M.A. Capmany, *Obra completa*, I, cit.

56 Il romanzo esaminato è *È stato così* (1947), in N. Ginzburg, *Opere*, I, cit.

57 Come annunciato nel testo il romanzo di riferimento è *Lessico familiare* (1963), in N. Ginzburg, *Opere*, I, cit.

58 In questo caso si ritorna nuovamente su *La città e la casa* (cit.) per analizzarne gli spazi domestici.

59 Il romanzo della Morante esaminato torna ad essere *La Storia* (cit.).

60 L'opera alla quale si fa riferimento è *Menzogna e sortilegio*, cit.

61 L'opera presa in esame è *L'isola di Arturo* (1957), in E. Morante, *Opere*, I, cit.

62 Di nuovo, il riferimento va a *La Plaça del Diamant*, cit.

63 L'opera di riferimento è *Mirall trencat* (1974), in M. Rodoreda, *Narrativa completa*, I, cit.

Considerato da Genette come espressione autentica dello spazio, il testo letterario «nous transporte en imagination dans des contrée inconnues qu'elle nous donne un instant l'illusion de parcourir et d'habiter»⁶⁴.

64 G. Genette, *Figures II*, Éditions du Seuil, Paris 1968, p. 43.

Emanuela Forgetta, *La città e la casa. Spazi urbani e domestici in Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Mercè Rodoreda*. Dottorato in *Lingue, Letterature e Culture dell'età moderna e contemporanea* (XXXI Ciclo) – Università degli Studi di Sassari

PRIMA PARTE

La città

Maria Aurèlia Capmany

L'altra ciutat

Ad attendere Rosa, una volta arrivata alla stazione, ci sono i suoi ricordi d'infanzia. Istintivamente, ella fa come una mossa di rifiuto nell'appoggiare il piede a terra⁶⁵, 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 pols⁶⁶.

Rosa è Carme Serrallonga⁶⁷ ed insieme Maria Aurèlia Capmany⁶⁸. Il romanzo, infatti, nasce da un'esperienza condivisa: una gita a Tarragona con le studentesse di un collegio («el Villena»⁶⁹), durante il quale la pedagoga e traduttrice Carme Serrallonga racconta a chi la accompagna — Maria Aurèlia Capmany e Ricard Albert⁷⁰ — i suoi ricordi d'infanzia. È a lei, infatti, che l'opera è dedicata⁷¹. 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 contro⁷² e le impongono la

65 M.A. Capmany, *L'altra ciutat*, cit., p. 141.

66 *Ibid.*

67 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». A. Pons, *Maria Aurèlia Capmany. L'època d'una dona, Edició del Centenari (1918-2018)*, Meteora, Barcelona 2018, pp. 113-114.

68 «L'apropament temàtic i “psicològic” de la protagonista al seu propi món i a les vivències que li eren comunes produeix una primera organització de materials que serà molt fecunda en el futur» G.J. Graells, *La producció literària de M. Aurèlia Capmany. La novel·la (a)*, in M.A. Capmany, *Obra completa*, I, cit., pp. IX-XXVIII, (p. XXI).

69 A. Pons, *Maria Aurèlia Capmany. L'època d'una dona*, cit., p. 135. «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». M. Àngels Cabre', *Maria Aurèlia Capmany, la nostra Simone de Beauvoir*, “Ara” 27 de gener 2018, p. 46. Leggiamo nella biografia scritta da Agustí Pons: «va començar el curs 1944-45 i s'hi va estar fins al 1964-65». A. Pons, *Maria Aurèlia Capmany. L'època d'una dona*, cit., p. 114.

70 *Ivi*, p. 135.

71 «Aquest llibre està dedicat a Carme Serrallonga». M.A. Capmany, *L'altra ciutat*, cit, p. 135.

72 *Ivi*, p. 141.

resa: la polvere nera della stazione, l'odore del pesce e, soprattutto, l'odore del mare. Impossibile sottrarsi all'odore del mare.

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 familiari⁷³. 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 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 calma⁷⁴.

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

⁷³ Ivi, 141-143.

⁷⁴ Ivi, p. 142. 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*». V. Martínez-Gil, *Salvador Espriu. Homenot i model en la narrativa catalana*, in *Si de nou voleu passar. I Simposi Internacional Salvador Espriu*, a cura di L. Noguera e V. Martínez-Gil, Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 2005, pp. 381-400 (p. 388). Scrive Espriu nel prologo che accompagna *Miratge a Citera* (la Citera terra di Afrodite, odierna Cerigo): «Aquesta frivola 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, arrosegades per un miratge inevitable), l'home, parencer, complement i víctima». S. Espriu, *Miratge a Citera*, L.E.D.A., Barcelona 1935, p. 13. Sempre in relazione al modello espriuano, quando in un'intervista Xavier Caraltó chiese alla Capmany: «— *En el segon volum de Això era i no era dediqueu tot un capítol a Salvador Espriu i dieu que ell us va ensenyar a escriure. Fins a quin punt reconeixeu la influència d'Espriu?*». Lei rispose: «Totalment. Potser no una influència literària, que és molt difícil d'establir, tot i que evidentment hi és en un sector molt concret de la meva 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 meva 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 meva 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 seguiment 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». X. Caraltó, *Maria Aurèlia Capmany parla amb Xavier Caraltó*, “Avui”, 17 de març 1990. https://www.escriptors.cat/autors/capmanyma/pagina.php?id_sec=431ultima cons.: 04.05.2018.

negra del tren i la retornà, en espiral, altre cop, terra endins»⁷⁵. 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'esistenza⁷⁶. Il cammino non è steso dritto davanti a noi ma, nell'avanzare, ci toccherà assecondare la pendenza delle curve.

Scrivono Guillem-Jordi Graells a proposito de *L'altra ciutat*⁷⁷, 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»⁷⁸. In questo momento segue ancora il modello espriano, abbandonato una volta conclusa l'opera, per intraprendere una traiettoria più personale⁷⁹. 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

75 M.A. Capmany, *L'altra ciutat*, cit., p. 142.

76 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». M.A. Capmany, *L'altra ciutat*, cit., p. 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-li segura la decisió que havia obtingut. Era un so tan definitiu el soroll vibrant d'una porta! Podia imaginar-se, per què no?, la porta cloent-se sobre una tomba. Seuria mà sobre mà, mirant sempre, per una eternitat, els tells del jardí. Quan descobrí, no feia pas gaire temps, que una gent, els egipcis, havien guardat els seus cossos segles i segles, sentí per ells una estranya simpatia. I imaginà les eixarreïdes mòmies, tancades en aquells sarcòfags, talment monstruoses “pepes”, mà sobre mà, pensant, sense pressa, per segles i segles, mentre esperaven passatge cap a l'últim regne, tota la seva vida. La pensarien en espiral, 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, confòs en qui sap quin racó de memòria». M.A. Capmany, *Tana o la felicitat*, in M.A. Capmany, *Obra completa*, I, cit., p. 271. Sempre in *L'altra ciutat* (1955), 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 espiral vers el fons, fins que tota la copa posseï una transparència d'àgata». M.A. Capmany, *L'altra ciutat*, cit., p. 157.

77 Scritta nel 1950 e pubblicata, da Editorial Selecta, nel 1955. G.J. Graells, *La producció literària de M. Aurèlia Capmany. La novel·la (a)*, cit., p. XX.

78 *Ivi*, p. XXI.

79 *Ibid.*

provocador immediat de tot el procés d'evocació i d'afirmació», senza cadere mai nel sentimentalismo o nell'elegia gratuita⁸⁰.

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»⁸¹. 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 percorrere⁸². La Capmany 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»⁸³. Per questo fa che il cammino di Rosa non sia lineare lungo le vie di quella città. Sa perfettamente che la città, il luogo prescelto, non si fonde in una certezza univoca ma concorrono a crearlo innumerevoli fattori: i ricordi, la letteratura, la sensibilità personale. Indecisa su quale percorso scegliere, Rosa li percorre entrambi: la Tarragona del presente e la Tarragona del passato, ovvero quella degli affetti. E lo fa simultaneamente.

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

La novel·la és una narració impressionista i desordenada (cronològicament) que a partir del nexa d'una visita escolar a Tarragona va teixint evocacions personals de la protagonista [...]. Hi apareixen records d'infantesa, universitaris, sentimentals i retrats familiars, accentuant determinats contrastos [...]. En aquest cas, l'ambient estranger — Tarragona — és circumstancial i, de fet, pertany al propi passat de la protagonista; més encara, és l'esperó que provoca la reconstrucció del seu món⁸⁴.

Negli itinerari che Rosa percorre esplode con pienezza il *mediterranisme*⁸⁵, caratterizzato dalla preponderanza della luce, la nitidezza e il contrasto dei colori in

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ M. Butor, *Essais sur le roman*, cit., p. 57.

⁸² *Ibid.*

⁸³ M.A. Capmany, *L'altra ciutat*, cit., p. 138.

⁸⁴ G.J. Graells, *La producció literària de M. Aurèlia Capmany. La novel·la (a)*, cit., p. XX.

⁸⁵ *Ibid.*

ambienti aperti, accoglienti e propizi⁸⁶. 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 passato vestita di bianco, ammaliata 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»⁸⁷. 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!»⁸⁸ 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!»⁸⁹. 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.

86 Ivi, p. XXI. «Aquest mediterranisme ens pot fer pensar en les obres de Gabriel Miró [...] sense oblidar altres autors on l'adjectivació també serveix per deformat la realitat i estrafer-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». A. Pons, *Maria Aurèlia Capmany. L'època d'una dona*, cit., p. 136.

87 M.A. Capmany, *L'altra ciutat*, cit., p. 144.

88 *Ibid.*

89 Ivi, p. 233.

Dos mil anys — pensà Rosa —. Vint anys!⁹⁰

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 més⁹¹.

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»⁹². 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'erba⁹³. 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. Ella 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 «des 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»⁹⁴.

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'altre, amb ritme segur, sobre el buit. El gest de la pedra cenia la verdor dels pins, el cel tan net»⁹⁵. Il gruppo in escursione siede sotto

⁹⁰ Ivi, p. 144.

⁹¹ Ivi, p. 233.

⁹² *Ibid.*

⁹³ Ivi, p. 216.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Ivi, p. 191.

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 «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», ella vede «una noia de pell blanca, ulls foscós, 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 ed 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»⁹⁶.

«Podem passar pel Serrallo. Vostè coneix el Serrallo?»⁹⁷. La domanda che il direttore rivolge alla protagonista apre un nuovo contenitore⁹⁸ di ricordi. 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»⁹⁹.

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»¹⁰⁰ per il timore di trovarla «estranya i hostil»¹⁰¹. 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»¹⁰². Quando suo cugino Ramon, senza particolare enfasi, le dice: «i

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ivi*, p. 226.

⁹⁸ «Geography includes inhabitants and vessels», sostiene Gertrude Stein in *Geography* (1923). G. Stein, *Geography*, in *A Stein Reader*, a cura di U.E. Dydo, Northwestern University Press, Evanston 1993, pp. 467-470 (p. 470). Per lei la geografia diviene «un'espansione di *topoi* scritturali» che, connotando un nuovo spazio di scrittura, parla dello spazio vissuto. G. Bruno, *Atlante delle emozioni, in viaggio tra arte, architettura e cinema*, ed. it. a cura di M. Nadotti, Johan&Levi, Milano 2015, p. 254.

⁹⁹ M.A. Capmany, *L'altra ciutat*, cit., p. 226.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ivi*, p. 227.

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'escates¹⁰³.

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 murmuri 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 quietos, les mans a les butxaques, els ulls fets, i el murmuri començava de nou¹⁰⁴.

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, buides¹⁰⁵.

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

103 *Ibid.*

104 *Ibid.*

105 *Ibid.*

«que encara tenia la transparència viva, l'olor inacabable, i sobretot les veus»¹⁰⁶. 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.

106 *Ibid.*

Emanuela Forgetta, *La città e la casa. Spazi urbani e domestici in Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Mercè Rodoreda*. Dottorato in *Lingue, Letterature e Culture dell'età moderna e contemporanea* (XXXI Ciclo) – Università degli Studi di Sassari

La fuga in avanti

«Heureusement que je suis une femme»¹⁰⁷ afferma sicura di sé Marguerite Badel, ballerina di *can can* nota come Rigolboche. Contro le rivali che tentano di denigrarla ammonisce che, con questo libro, non le sarà difficile vendicarsi¹⁰⁸. 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»¹⁰⁹. 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 '20 all'arricchimento della borghesia durante il franchismo¹¹⁰. 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

107 E. Blum, *Mémoires de Rigolboche*, Imp. Simon Raçon et comp., Paris 1860, p. 30. 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, 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». M.A. Capmany, *El feminisme ara*, in *Dona i societat a la Catalunya actual*, Edicions 62, Barcelona 1978, p. 9. Pensiero espresso in diversi scritti e interviste, come ad esempio nell'intervista che, nel gennaio del '77, le fa Montserrat Roig: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/personatges/arxiu-tve-catalunya-personatges-maria-aurelia-capmany/2823357/>, ultima cons.: 04.05.2018. 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». B. Friedan, *La mistica della femminilità*, trad. it. L. Valtz Mannucci, Edizioni di Comunità, Milano 1964, p. 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*, in B. Friedan, *La mistica della femminilità*, cit., pp. 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*». M.A. Capmany, *La Dona. Obres selectes i inèdites*, I, Dopesa, Barcelona 1975, p. 5.

108 «Elles ont répandu sur moi plus de calomnies qu'il n'en faudrait pour faire pendre un homme». E. Blum, *Mémoires de Rigolboche*, cit., p. 30.

109 *Ibid.*

110 A. Pons, *Maria Aurèlia Capmany. L'època d'una dona*, cit., p. 232.

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 molts¹¹¹.

A costituire l'ossatura del personaggio è la ricerca storica condotta dall'autrice per allestire il suo saggio *La dona a Catalunya*¹¹² (1966). È dallo scrutinio di tutto il materiale analizzato che nasce «l'èsser excepcional que és Carola Milà»¹¹³, capace al contempo d'interpretare i più svariati ruoli che l'analisi sociologica contempla¹¹⁴:

de l'obrera marginada pel sindicalisme masclista a la burgesa profeminista, de la dona alliberada de la revolució del 1936 a la nova burgesa estraperlista enriquida sota el nou règim, de la professional liberal de consideració secundària a la noia rebel dels seixanta, passant per altres categories menys circumstancials i més "eternes", en dos pols aparentment oposats: les prostitutes i les intel·lectuals. De totes elles participa poc o molt en el seu extraordinari periple vital¹¹⁵.

111 *Ibid.*

112 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: «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"». P. Godayol, "*La dona a Catalunya*", *Un referent del feminisme*, "Ara", 1 d'octubre de 2016.

113 G.J. Graells, *La producció literària de M. Aurèlia Capmany. La novel·la (b)*, in M.A. Capmany, *Obra completa*, II, Columna, Barcelona 1994, pp. IX-XXIII, (p. XXI).

114 Riffette 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». M. Font, *Maria Aurèlia Capmany, Literatura i feminisme*, in *Maria Aurèlia Capmany, pendent de redescobrir*, a cura di M. Corretger, Publicacions Universitat Rovira i Virgili, Tarragona 2016, pp. 37-40. (p. 37).

115 G.J. Graells, *La producció literària de M. Aurèlia Capmany. La novel·la (b)*, cit., p. XXI.

Come Rigolboche, anche Carola Milà¹¹⁶ mette in scena «un véritable jeu identitaire dans l'élaboration de stéréotypes féminins qu'elle incarne»¹¹⁷, supportato dalla scelta di diversi nomi di scena, di diversi costumi e comportamenti a seconda dell'ambito sociale in cui si trova. 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 fabbrica¹¹⁸. Sarà Carmina Torres e vivrà da borghese in casa Reinal-Bertolozzi¹¹⁹, poi Llorença Torres che, rigettata nuovamente tra le classi popolari, sarà a servizio prima presso una famiglia¹²⁰, poi in una casa di tolleranza¹²¹. Fino a quando l'influente Esteve Plans la sceglie come amante esclusiva e la rinchiude letteralmente in un appartamento.

116 E potremmo aggiungere anche la stessa Capmany, intellettuale poliedrica che è al contempo «novel·lista, assagista, dramaturga, feminista, actriu, activista cultural, política, antifranquista...». R. Marrugat Cuyàs, *La meva relació amb la Maria Aurèlia*, in *Maria Aurèlia Capmany, pendent de redescobrir*, cit., pp. 59-66 (p. 61).

117 C. Paillet, *La féminisation du chahut-cancan sous le Second Empire parisien. L'exemple de Marguerite Badel dite la Huguenote dite Marie la Gougnotte dite Rigolboche*, in *Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse*, a cura di H. Marquié e M. Nordera, «Éditorial», 3, (2015). <https://journals.openedition.org/danse/902#tocto1n2>, ultima cons.: 05.05.2018.

118 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.

119 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». M. Font, *Maria Aurèlia Capmany, Literatura i feminisme*, cit., p. 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"». M. Palau *La mística de la feminitat franquista a la narrativa de Maria Aurèlia Capmany*, «Catalan Review», VII, 2 (1993), pp. 71-90 (p. 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». A. Pons, *Les aportacions de Maria Aurèlia Capmany*, in *Maria Aurèlia Capmany, pendent de redescobrir*, cit., pp. 67-72 (p. 68).

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

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

La relazione col possessivo Esteve viene formalizzata in matrimonio dopo la nascita della loro bambina, nel '25¹²². 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 (1936-1939) e durante la grande storia d'amore con Benito Garrido. Nel dopoguerra è di nuovo Carola Milà fino a quando, fuggita a Parigi nel '51, diventa Judith Nagy. Il suo periplo vitale segna come ultima tappa Maiorca, dove nel '68 si ritira per scrivere le sue memorie¹²³. «J'écris pour me parcourir»¹²⁴ 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»¹²⁵. Affidandosi ad essa, Carola finalmente «[ri]disegna la sua personale cartografia»¹²⁶.

L'esistenza di Carola Milà, costellata dalle più disparate vicissitudini, può essere equiparata ad alcuni romanzi inglesi del XVIII secolo¹²⁷, in particolare *Moll Flanders*¹²⁸ (1722). 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

122 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 '24, cioè l'anno prima della nascita della loro bambina.

123 In realtà, è Maria Aurèlia Capmany che «el setembre de 1968 inicia a Mallorca — al Mal Pas, la casa d'estiu de Jaume Vidal Alcover, amb qui havia iniciat poc abans la seva relació personal definitiva — la redacció de *Feliçment, jo sóc una dona*, que enllesteix l'octubre de l'any següent al mateix lloc i que li publica ràpidament Nova Terra». G.J. Graells, *La producció literària de M. Aurèlia Capmany. La novel·la (b)*, cit., p. XX.

124 H. Michaux, *Passages*, Gallimard, Paris 1950, p. 142. Aforisma ripreso da George Perec in apertura del suo *Espèces d'espaces*, Galilée, Paris 1974.

125 M. Guglielmi, *Mappe mentali, cartografie personali, autobiografie*, in *Piani sul mondo. Le mappe nell'immaginazione letteraria*, a cura di M. Guglielmi e G. Iacoli, Quodlibet, Macerata 2012, p. 54.

126 G.J. Graells, *La producció literària de M. Aurèlia Capmany. La novel·la (b)*, cit., pp. 55, 56.

127 *Ibid.*

128 M.A. Capmany, *Feliçment, jo sóc una dona*, cit., p. 33.

construït de tal forma que, enmarcat en un quadre sincrònic, pot comparar-se a un “vitrall”, 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 caracterització¹²⁹.

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»)¹³⁰. Si parte da un contesto geografico reale, Barcellona¹³¹, del quale vengono tratteggiate e rese evidenti le molte implicazioni storiche¹³² che abbracciano un lungo lasso di tempo¹³³.

Come per i romanzi picareschi, anche in *Feliçment, jo sóc 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

129 B. Łuczak, *El subjecte i l’espai en Feliçment, jo sóc una dona, de Maria Aurèlia Capmany*, in *Maria Aurèlia Capmany, l’afirmació en la paraula*, a cura di M. Palau e R. Martínez Gili, Cossetània i Rovira i Virgili, Valls 2002, p. 72.

130 *Ibid.*

131 Nella Capmany ritroviamo una «manipolazione astuta» del romanzo storico capace di aggirare la censura. B. Dale May, *Maria Aurèlia Capmany y el activismo polifacético*, in *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)*, VI, a cura di I.M. Zavala, Anthropos, Barcelona 2000, pp. 92-99 (p. 94). Sempre la Dale May 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». A. Terry, *A Literary History of Spain. Catalan Literature*, Ernest Benn, Londra 1972, p. 117 in B. Dale May, *Maria Aurèlia Capmany y el activismo polifacético*, cit., p. 92.

132 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 u’ber 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». Cit. in F. Fiorentino, *Verso una geostoria della letteratura*, in *Letteratura e geografia. Atlanti, modelli, letture*. A cura di F. Fiorentino e C. Solivetti, Quodlibert, Macerata 2012, pp. 13-44 (p. 20).

133 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 esperienze personali. A. Pons, *Maria Aurèlia Capmany. L’època d’una dona*, cit., p. 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 ’68, anno in cui la protagonista, trasferitasi a Maiorca, inizia le sue memorie.

funzione attiva¹³⁴. 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 esclusivo¹³⁵.

Come Cecília Ce., in alcuni casi, anche la Carola della Capmany sembra poter assaporare la libertà proprio tra le vie della sua città¹³⁶. Entrambe hanno subito la violenta espulsione dallo spazio abitato¹³⁷, dalla casa, da quel 'nido'¹³⁸ 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" impiego¹³⁹: «dependenta en una botiga de guants que la fàbrica Campins obria al carrer *Fernando*»¹⁴⁰, nella parte bassa della strada «just a tocar el carrer d'Avinyó»¹⁴¹. Nella bottega dei

134 Si veda H.U. Gumbrecht, *La strada*, in *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, IV, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino 2003, pp. 465-493 (p. 489).

135 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.

136 «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 Momerrat Roig*.

137 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». M.A. Capmany, *Feliçment, jo soc una dona*, cit., p. 69.

138 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». G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 128.

139 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.

140 M.A. Capmany, *Feliçment, jo soc una dona*, cit., p. 85.

141 Ivi, p. 89.

Campins, in realt , Carola si scopre felice perch  sperimenta due importanti pulsioni: la libert  e il desiderio. Carola scrive — in terza persona¹⁴² — ricordando questo periodo della sua vita: «aquell anar i venir del carrer de Fernando a can Pujades era la seva primera experi ncia de llibertat»¹⁴³. 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»¹⁴⁴), presta sempre particolare attenzione:

Sortia de casa amb espadnyes i les botines dins un mocador lligat amb quatre nusos, en arribar a la cantonada del carrer d'Ausiàs March es cal ava les sabates. Sabia que hauria estat millor posar-se-les en arribar a la botiga, perché era massa fel  de sentir el ritme dels peus ben calçats sobre le pedres per estar-se'n¹⁴⁵.

Felice, stretta nel suo vestito tortora, Carola rivela:

m'havia enamorat d'un xicot de cabell llarg, la corbata ampla, d'ulls boniqu ssims 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 alegria¹⁴⁶.

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. Descobri em aquell mal que ens feia separar-nos, perché fins aix  era una festa i r iem. Ell tornava enrere i m'abraçava fort i em petonejava, all  al mig del carrer. No

142 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 pr pria mort, que em feia aferrar a les mans que es disposaven a salvar-me. Per aix , 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!». M.A. Capmany, *Felçment, jo soc una dona*, cit., p. 93.

143 Ivi, p. 111.

144 *Ibid.*

145 *Ibid.*

146 Ivi, p. 90.

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 casa¹⁴⁷.

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»¹⁴⁸. Da allora, era stata costretta a vivere con il nonno materno, Salvador Milà¹⁴⁹ e la sua nuova moglie. 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 finestra il lluminada que vèiem pel camí ens semblava una terra promesa. Fèiem el camí apressats, a vegades corrent, de la plaça de Sant Jaume a la cantonada de la casa, per recobrar el temps que perdiem amagats a un portal fosc o sota el ràfec del convent dels Carmelites. No ens calia el petó per sentir galopar el desig, només 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 drecceres a la imatge d'ell i jo junts dins un llit sota la calidesa d'una flassada¹⁵⁰.

La loro prima unione fisica avviene nel magazzino¹⁵¹ dell'azienda in cui lavorava Feliu, «entre caixes que feien olor de pi»¹⁵², su di «un munt d'encenalls»¹⁵³. Arrivata a

147 *Ibid.*

148 «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 farcellet a la mà, que va deixar un moment a l'ampit per saltar millor i va desaparèixer sense dir-me adeu». Ivi, p. 43.

149 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». M. Palau, *Anàlisi de l'obra*, in *Feliçment, jo soc una dona*, cit., p. 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*». Ivi, p. 112.

150 Ivi, p. 91.

151 «Ell treballava a la vidrieria del carrer de Còdols». Ivi, p. 112.

152 Ivi, p. 91.

153 *Ibid.*

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»¹⁵⁴.

Durante il periodo della loro frequentazione, Carola ama Feliu sempre di più¹⁵⁵. 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»¹⁵⁶), 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»¹⁵⁷. 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»¹⁵⁸.

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

154 Ivi, p. 92.

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

156 M.A. Capmany, *Feliçment, jo soc una dona*, cit., p. 113.

157 *Ibid.*

158 Ivi, p. 114.

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'estimava¹⁵⁹.

L'amore di Feliu e Carola non ha soltanto l'odore della strada ma anche quello delle riunioni clandestine¹⁶⁰ alle quali Carola è stata ammessa («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»¹⁶¹). Fare 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 canyes¹⁶². [...] Trescar pels carrerons, tombar les cantonades sobtadament, ara a la dreta ara a l'esquerra, era una festa.

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 Call¹⁶³.

159 *Ibid.*

160 «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». À. Broch, *Maria Aurèlia Capmany i Montserrat Roig o el temps com a memòria col·lectiva*, «Catalan Review», VII, 2, (1993), pp. 21-37, (p. 30).

161 M.A. Capmany, *Feliçment, jo soc una dona*, cit., p. 118.

162 *Ibid.*

163 Ivi, p. 119.

Terminano la giornata del loro ultimo incontro fondendosi alle persone che, scese in strada, festeggiano il carnevale¹⁶⁴:

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...»¹⁶⁵.

Carola, al rientro, non vuole che Feliu l'accompagni fino alla “reixa”¹⁶⁶ di casa, e non perché tema le punizioni del nonno, a quelle è già abituata ed ha anche imparato ad incassare i colpi¹⁶⁷. La ragazza non gli 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 felici¹⁶⁸.

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 reclinato¹⁶⁹. La felicità per lei ha i giorni contati.

164 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. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. it. M. Romano, Einaudi, Torino 1979.

165 M.A. Capmany, *Feliçment, jo soc una dona*, cit., p. 119.

166 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 aptrapar-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». M.A. Capmany, «*Reixes a través*». *Cita de narradors*, Selecta, Barcelona 1958, p. 47.

167 «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 no serien més que un esplai que ell mateix s'oferia, una venjança per totes les derrotes passades i les que havien de venir». M.A. Capmany, *Feliçment, jo soc una dona*, cit., p. 116.

168 «estava segura que mentre l'avi no el conegués, mentre ignorés que existia encara podien ser feliços». Ivi, p. 114.

169 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,

Al «carrer de la Creu» la polizia¹⁷⁰, grazie ad un infiltrato del «Sindicat Lliure de la patronal»¹⁷¹, detiene gli appartenenti al *Centre*, tra questi Feliu; fucilato poi il 30 settembre 1913¹⁷². La ragazza lo viene a sapere molto tempo dopo mentre, seduta su una panchina della «rambla de Santa Mònica»¹⁷³, legge il suo nome sul giornale. 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 lo¹⁷⁴ scopre riverso a terra in una pozza di sangue¹⁷⁵, proprio davanti quella «reixa»¹⁷⁶ che con Feliu non voleva mai superare («davant de la reixa oberta, Salvador Milà, ja mort, es dessagnava»¹⁷⁷). La ragazza non entra in casa¹⁷⁸, ma ributtatasi in strada, intraprende un lungo cammino. 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 Carola¹⁷⁹). Inizia allora un cammino senza meta lungo le strade della città («vaig caminar molt»¹⁸⁰):

Va creuar carrers que ja no coneixia, uns carrers clars i quietes 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 pedrís¹⁸¹.

que representava una dona i un home amb el cap cot drets davant un camp immens, en caure la tarda». Ivi, p. 113.

170 Ivi, p. 121.

171 «Feia temps que a la nau de blanqueig de can Pujades sospitaven que en Cinto era del Lliure». *Ibid.*

172 Ivi, p. 92. Attivista anarchico e operaio, imprigionato e poi fucilato.

173 Ivi, p. 123.

174 Ucciso dal «Sindicat Lliure de la patronal». M. Palau, *Anàlisi de l'obra*, cit., p. 341.

175 «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». M.A. Capmany, *Feliçment, jo soc una dona*, cit., p. 93.

176 Quella stessa «reixa» che segnava il limite, il confine tra le sue uscite e i suoi rientri.

177 M.A. Capmany, *Feliçment, jo soc una dona*, cit., p. 122.

178 «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». *Ibid.*

179 Ivi, p. 94.

180 *Ibid.*

181 Ivi, p. 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, ella medita e decide che non tornerà mai più a «can Pujades»¹⁸², poi, riprende il cammino:

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 profundament¹⁸³. 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'atzar¹⁸⁴.

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 salvifica¹⁸⁵ («Or, la moglie di Lot si voltò indietro a guardare e diventò una colonna di sale»¹⁸⁶): «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»¹⁸⁷.

182 *Ibid.*

183 Ivi, p. 125.

184 La citazione continua: «i va trencar cantonades a l'atzar, però amb un propòsit ben clar, no passar per davant de Campins. Travessà el carrer Fernando i oblidà que volia anar altre cop a la vidriera». *Ibid.*

185 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». Ivi, p. 32.

186 *Sacra Bibbia*, Gen 19, 26. Edizione di riferimento: Robaldo, G. *et al.* (a cura di), *Sacra Bibbia*, Edizioni Paoline, Roma 1966, p. 32.

187 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». M.A. Capmany, *Feliçment, jo soc una dona*, cit., p. 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. *Ibid.* 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 '36 da Mussolini per dare supporto a Francisco Franco — durante la Guerra Civile Spagnola (1936-1939). Ancora oggi sono visibili sulla parete della chiesa barocca di *Sant Felip Neri*, dalla quale la piazza prende il nome, i fori provocati dall'esplosione

Misurare è poetare

«Quan parlo d'una ciutat, tot i que no hi esmenti el nom, parlo sempre de Barcelona»¹⁸⁸ afferma la Simone de Beauvoir catalana¹⁸⁹. Scriverà di lei Montserrat Roig:

Recordo la seva figura grassona, rabassuda, d'ulls irònics i punxeguts, sortints, les mans rodones, molsudes, expressives com una venedora de mercat. Esplèndida antútesi 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 sotmeten¹⁹⁰.

La città è per lei aria, acqua, terra e fuoco, è elemento necessario all'esistenza. Impara a percorrerla mettendo in atto, in contemporanea, tutti i sensi. Avanzando sicura, ne misura col corpo e con la mente gli spazi incontrati durante la percorrenza. «El carrer de la Freneria» da una parte, «la Rambla de Sant Josep» dall'altra, delimitano il primo asse su cui Maria Aurèlia Capmany si muove. La famiglia materna¹⁹¹ si trasferisce in via della Freneria, nel cuore della città, vicinissima a «plaça de Sant Jaume» e alla Rambla, «dos dels escenaris urbans que més directament quedaran lligats a la vida de la Maria Aurèlia»¹⁹². Quella paterna, invece, sempre venuta da fuori, da Rubí, si trasferisce prima «al carrer del Montjuïc, molt prop de Santa Maria del Mar»¹⁹³ poi, lasciato l'umido

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 Álex Broch: «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». Á. Broch, *Maria Aurèlia Capmany, temps i història*, in *Maria Aurèlia Capmany, pendent de redescobrir*, cit., pp. 29-35 (p. 29).

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

189 Scrive Maria Àngels Cabré: «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». M.À. Cabré, *Maria Aurèlia Capmany, la nostra Simone de Beauvoir*, cit., p. 46. «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». I. Graña, *Maria Aurèlia Capmany, la dona en construcció*, in A. Pons, *Maria Aurèlia Capmany. L'època d'una dona*, cit., pp. 7-20 (p. 19).

190 M. Roig, *Maria Aurèlia Capmany entre la polèmica i la fidelitat*, «Serra d'Or», XIII, 141, (juny 1971), p. 33.

191 Si trasferivano da San Feliu de Codines, il nonno Sebastià Farnés è un noto personaggio del mondo culturale catalano. Si legga A. Pons, *Maria Aurèlia Capmany. L'època d'una dona*, cit., p. 25.

192 Ivi, p. 24.

193 Ivi, p. 28.

quartiere della Ribera, «va posar botiga¹⁹⁴ al número 11 de la Rambla de Sant Josep, tocant el carrer de la Petxina, entre la Boqueria i el carrer de l'Hospital»¹⁹⁵. 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»¹⁹⁶ di proprietà del nonno paterno nel quale, appena sposati, si erano trasferiti i suoi genitori: la liberale Maria Farnés¹⁹⁷ e lo studioso Aureli Capmany¹⁹⁸. 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 Farnés¹⁹⁹: «l'entresol de la Rambla no tenia res a veure amb el pis de la ronda de Sant Pere»²⁰⁰. Il padre, parallelamente, affitta anche un appartamento «al número 3 del carrer de la Petxina, a tocar mateix de la botiga de la Rambla»²⁰¹, 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 cultura²⁰². È da qui, da questo seminterrato, che Maria Aurèlia, mediante fughe sempre un po' più lunghe, va conquistando pezzi di città. Cosa che, molto da vicino, ci ricorda la conquista della città da parte di Carola Milà, protagonista di *Jo, feliçment, soc una dona*:

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

Hi havia el primer clos de la cambra, un segon cinturó, que era el pis de la senyora Marina, un tercer molt més ample, ja símptoma d'una certa autonomia, que arribava fins al davant de casa; aquest cercle comprenia el pis, l'escala, la botiga de l'ataconador, la lleteria, el fuster, el carreter, i tres escales més tan enfilades i fosques com la meva. El quart cercle arribava fins al carrer de Sant Pere Més Alt, i va tenir aviat una ampliació amb el mercat. No vaig arribar a conseguir 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 carrer²⁰³.

194 Il nonno paterno era “cisteller”. *Ibid.*

195 Ivi, p. 29.

196 Ivi, p. 32.

197 «Sebastià Farnés havia donat a les seves filles una educació força liberal per a l'època». *Ibid.*

198 Considerato in Catalogna uno dei più grandi esperti di etnografia e folklore. Ivi, p. 30.

199 Dopo la morte del marito, era lei che continuava a gestire il negozio di cesti. Ivi, p. 29.

200 Ivi, p. 33.

201 *Ibid.*

202 Grande studioso il padre e appassionata lettrice la madre. Ivi, p. 36.

203 Ivi, p. 45.

Dal '30 al '32, Maria Aurèlia ha la possibilità di conoscere meglio la città. Dopo due esperienze scolastiche fallimentari, prima presso la scuola Montessori di «donya Mercè Climent»²⁰⁴ e poi a «l'Escola Feminal»²⁰⁵, rimane a casa per circa tre anni senza un'occupazione ben precisa. È questo il momento in cui scopre che tra la casa e la strada non vi è che un gradino: «vaig acostumar-me aviat que entre la meva casa i el carrer no hi havia més que el graó de la porta i el crit de la mare o de la minyona: “Maria Aurèlia!”»²⁰⁶. 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 fila²⁰⁷.

La stessa Capmany 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 ulls²⁰⁸.

La Guerra Civile inizia e Maria Aurèlia che, nel frattempo, si è abituata ai rassicuranti insegnamenti de l'Institut-Escola²⁰⁹, si vede gettata alle intemperie²¹⁰. Cosa

204 Ivi, p. 38.

205 «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». Ivi, p. 41.

206 Ivi, p. 42. 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 del del balcó, que venia a trobar-me a la llinda del carrer. Era un crit, com un accent circumflex, que feia així: / — Carooooooooola!...». M.A. Capmany, *Feliçment, jo soc una dona*, cit., p. 46.

207 A. Pons, *Maria Aurèlia Capmany. L'època d'una dona*, cit., p. 68.

208 Ivi, p. 69.

209 Scuola innovativa che accanto alle lezioni tradizionali («català, castellà, llatí, geografia, matemàtiques, història, física i química, francès, música, dibuix, ciències naturals». Ivi, p. 53) prevedeva attività extra scolastiche come ad esempio gite, ascolto di musica classica e la pubblicazione di una rivista. *Ibid.* Fondata pochi mesi dopo la proclamazione della II Repubblica (14 aprile 1931). Ivi, p. 46. Maria Aurèlia vi entra nell'ottobre del '32. Ivi, p. 51.

210 Ivi, p. 72.

che, forse, le permette di stabilire con Barcellona un rapporto ancora più intimo. Procedo spedita in avanti senza aspettare che passi il maltempo²¹¹, d'altra parte farà scrivere a Carola Milà ricordando da dove proveniva: «jo devia ser felix 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»²¹².

Nel '37 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»²¹³. Attività che però dovrà sospendere l'anno successivo a causa dei bombardamenti di marzo²¹⁴. Quando nel '39 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»²¹⁵, sulla quale «es projectaven amb tota la seva força els metòdics estils totalitaris del nou règim»²¹⁶. Anche la facoltà «de Filosofia i Lletres» è cambiata, l'aria che si respira è completamente diversa rispetto all'estate del '38: «a la universitat hi havia una gent nova, el denominador comú de la qual era un altiu mal humor»²¹⁷. Maria Aurèlia è una studentessa atipica, ha pochi soldi e «grava vidre»²¹⁸ per arrotondare. Vive sulla Rambla e non nella parte alta della città come il resto delle studentesse universitarie. Queste ultime²¹⁹, a differenza sua, «en arribar a casa no havien de gravar vidre, sinó que es

211 Scriverà di lei Frederic Roda: «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"». F. Roda, *Entrevista amb Maria Aurèlia Capmany*, «Serra d'Or», VI, 6, (1964), p. 34.

212 Ivi, p. 43.

213 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». *Entrevista biogràfica a l'escriptora Maria Aurèlia Capmany a l'espai Personatges de TVE 1-1977* <http://www.rtve.es/alacarta/videos/personatges/arxiu-tve-catalunya-personatges-maria-aurelia-capmany/2823357/>, ultima cons.: 05.05.2018.

214 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. A. Pons, *Maria Aurèlia Capmany. L'època d'una dona*, cit., p. 79.

215 Ivi, p. 90.

216 *Ibid.*

217 M.A. Capmany, *Pedra de toc*, in M.A. Capmany, *Obra Completa*, VI, a cura di G.J. Graells, Columna, Barcelona 1997, pp. 25-138 (p. 38).

218 Apprende l'arte della lavorazione del vetro.

219 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).

podien dedicar a estudiar o a les relacions més o menys públiques»²²⁰.

Il raggiungimento della maggior età (all'epoca ventuno anni) arriva in un momento di dura repressione, soprattutto per la donna. Siamo nel '39 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 totalitario²²¹. In quest'epoca d'oscurantismo «només van resistir les dones més fortes»²²², ed in effetti Maria Aurèlia Capmany resiste. Quella studentessa universitaria che lavora il vetro per pagarsi gli studi e che veste in modo stravagante²²³ continua, ostinata, a percorrere le strade della sua città. 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 tossuda 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'ignorància, fins i tot de l'efecte que poden causar les bales [...]. Però no és un símbol, és una realitat que persisteix²²⁴.

A differenza di quella donna, però, Maria Aurèlia è ben cosciente di ciò che accade attorno a lei. Quando nel '39 riprende a frequentare *la Facultat de Filosofia i Lletres dell'*

220 A. Pons, *Maria Aurèlia Capmany. L'època d'una dona*, cit., p. 93.

221 «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 moderníssima 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*». A. Pons, *Maria Aurèlia Capmany. L'època d'una dona*, cit., p. 88.

222 Ivi, p. 89.

223 Ivi, p. 96. 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*, <http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/el-meu-avi/maria-aurelia-capmany-una-dona-lliure/video/3463230/>, ultima cons.: 06.05.2018.

224 M.A. Capmany, *Feliçment, jo soc una dona*, cit., p. 281.

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 clientela²²⁵. 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 predecessori²²⁶, lentamente, lo spazio urbano si va trasformando in città letteraria.

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*²²⁷, Gaston Bachelard 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»²²⁸. Non deve essere concepita come sottomessa ad alcun impulso, né concepita come eco di un passato, «è piuttosto il contrario»²²⁹. 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»²³⁰. 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»²³¹. Ci pare di ricordare Heidegger quando afferma che il poetare che conduce alla verità non

225 A. Pons, *Maria Aurèlia Capmany. L'època d'una dona*, cit., p. 84.

226 «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». M.A. Capmany, *L'altra ciutat*, cit., p. 138.

227 G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, Paris 1957.

228 Ivi, p. 6.

229 *Ibid.*

230 *Ibid.*

231 Ivi, p. 7.

è costruito ma ricevuto, come una grazia, e perciò in grado di rendere «l'abitare un abitare»²³². 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 debentrici nei confronti della poesia. «È il poetare che, in primissimo luogo, rende l'abitare un abitare»²³³ afferma Heidegger 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 verità²³⁴, il poetare diviene un misurare. 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 poetici²³⁵. Il riferimento, come lo stesso Heidegger 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...»²³⁶. 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»²³⁷. 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*²³⁸. 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'abitare²³⁹. Si aggiungano ancora delle considerazioni sui versi soprammenzionati per intendere «quel che Hölderlin intende quando chiama l'abitare dell'uomo un abitare 'poetico'»²⁴⁰. 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

232 M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1976, p. 126.

233 Ivi, p. 130-131.

234 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).

235 G. Vattimo, *Introduzione*, in M. Heidegger, *L'arte e lo spazio*, cit., p. 11.

236 «In lieblicher Bläue blühet mit dem metallenen Dache der Kirchturm...». Stuttgarter Ausgabe, 2, 1, p. 372; Hellingrath VI, p. 24, in M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, cit., p. 125.

237 «Voll Verdienst, doch dichterisch, wohnt / Der Mensch auf dieser Erde». *Ibid.*

238 M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, cit., p. 128.

239 *Ibid.*

240 Ivi, p. 130.

pena, / Guardare il cielo e dire: così / Anch'io voglio essere? Sì»²⁴¹. 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»²⁴². Pur rimanendo sulla terra questo «guardare in alto» è in grado di misurare il «frammezzo» (*das Zwischen*)²⁴³ che sta tra cielo e terra. L'uomo, in quanto tale, si è da sempre misurato con qualcosa di celeste²⁴⁴. 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»²⁴⁵. L'uomo, dunque, esercita il suo abitare mediante l'atto di «misurare-disporre la dimensione»²⁴⁶ guardando verso l'alto»²⁴⁷. 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»²⁴⁸. 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»²⁴⁹. L'essenza del poetico, secondo Hölderlin, è nella «presa-di-misura» grazie alla quale avviene la «misurazione-disposizione dell'essenza umana»²⁵⁰. 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»²⁵¹). Ma perché i termini di tale

241 «Darf, wenn lauter Mühe das Leben, ein Mensch / Aufschauen und sagen: so / Will ich auch sein? Ja». *Ibid.*

242 *Ibid.*

243 *Ivi*, p. 128.

244 «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». *Ivi*, p. 132.

245 *Ivi*, p. 131.

246 Heidegger definisce la «dimensione» (*Dimension*) come «la misura diametrale in virtù della quale il «frammezzo» di cielo e terra è aperto». *Ivi*, p. 130.

247 *Ivi*, p. 131.

248 *Ibid.*

249 *Ivi*, p. 132.

250 *Ibid.*

251 *Ibid.*

misura, così estranea agli uomini, dovrebbe esser loro annunciata attraverso il prender-misura del poetare? Heidegger 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»²⁵².

Bachelard, 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»²⁵³. 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 spirito²⁵⁴, 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»²⁵⁵. 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»²⁵⁶. 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

252 Ivi, p. 133.

253 G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 5. «La filosofia ci matura troppo presto e ci cristallizza in uno stato di maturità». Ivi, p. 271.

254 Ivi, p. 11. «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». F. Pire, *De L'imagination poétique dans l'oeuvre de Gaston Bachelard*, Corti, Paris 1967, p. 185.

255 G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 9.

256 Ivi, p. 11.

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 splendenti, nel mondo di luce e di sole»²⁵⁷. 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 individuale²⁵⁸). È infatti la fenomenologia dell'immaginazione²⁵⁹ che ci aiuta a «restituire la soggettività delle immagini e a misurare l'ampiezza, la forza, il senso della trans-oggettività dell'immagine»²⁶⁰. 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 fenomenologico²⁶¹ insito in un tale “processo di cattura”.

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»²⁶².

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*²⁶³, e lo

257 *Ibid.*

258 *Ivi*, p. 8.

259 L'immaginazione per Bachelard va intesa come potenza principale della natura umana. *Ivi*, p. 25.

260 *Ivi*, p. 8.

261 «Si par sa phénoménologie Bachelard vise, au-delà du “bonher d'image”, un certain type de connaissance qui permette de la considérer comme une philosophie de l'imagination, 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”». F. Pire, *De L'imagination poétique dans l'oeuvre de Gaston Bachelard*, cit., p. 183.

262 G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 26.

263 M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, cit., p. 128.

fa mediante la sua scrittura. L'essenza del suo abitare è eminentemente poetica e dunque, non spinta fuori dai confini terrestri ma restituita di nuovo alla terra²⁶⁴. 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»²⁶⁵, dice Bachelard, «non v'è che un semplice moto dell'anima»²⁶⁶. E l'anima di Maria Aurèlia Capmany, al pari di certi pittori, fra i quali Roualt²⁶⁷, dimostra di possedere una speciale luce interiore, «quella che una “visione interiore” conosce e traduce nel mondo dei colori splendenti, nel mondo di luce e di sole»²⁶⁸.

264 Il poetare restituisce l'uomo alla terra, lo riporta all'abitare. *Ibid.*

265 G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 11.

266 *Ibid.*

267 *Ivi*, p. 10.

268 *Ibid.*

Natalia Ginzburg

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»²⁶⁹ sentenza la zia di Delia, protagonista de *La strada che va in città* (scritto nel '41 e pubblicato nel '42), 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 Ginzburg²⁷⁰ 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:

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 so²⁷¹.

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 bagagli²⁷². 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»²⁷³. E «la

269 N. Ginzburg, *La strada che va in città*, cit., p. 43-44.

270 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». A. Clementi, *I Ginzburg in Abruzzo*, «Paragone», XLII, 500, (1991), pp. 66-82.

271 N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, in N. Ginzburg, *Opere*, I, cit., p. 792.

272 M. Pflug, *Arditamente timida. Natalia Ginzburg*, La Tartaruga, Milano 1997, p. 62.

273 N. Ginzburg, *Prefazione*, in *Cinque romanzi brevi e altri racconti*, Einaudi 2013, versione ebook, ISBN 9788858410410493, p. 34.

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»²⁷⁴. 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-paese²⁷⁵ alla base della narrazione non vuole però «semplicisticamente asservire i due elementi a funzioni antitetiche di poli positivo e negativo»²⁷⁶; e neanche vuole caricarli, secondo l'insegnamento pavesiano, di «implicazioni simboliche collegate ad irrisolti dualismi interiori»²⁷⁷. Eliminata ogni traccia di populismo idealizzante o utopico, nota Marchionne Picchione, 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 «lessico familiare», come ad esempio l'imprecazione spesso usata da Delia e suo fratello Giovanni: «Maledetta la madre che t'ha fatto»²⁷⁸.

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 ed 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»²⁷⁹: si è sposata, vive in città e possiede bei vestiti e un amante. Anche Delia, come sua sorella, vorrebbe

²⁷⁴ Ivi, p. 35.

²⁷⁵ «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». N. Billi, *Strada*, in *Luoghi della letteratura italiana*, a cura di G.M. Anselmi e G. Ruoizzi, Mondadori, Milano 2003, pp. 362-374 (p. 369).

²⁷⁶ L. Marchionne Picchione, *Natalia Ginzburg*, La Nuova Italia, Firenze 1978, p. 29.

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ M. Pflug, *Arditamente timida. Natalia Ginzburg*, cit., p. 61.

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'illusione²⁸⁰. La «disunita famiglia»²⁸¹ che Azalea ha costruito in città è speculare alla sua famiglia di provenienza, infatti altro non è che la sua «duplicazione mondana»²⁸². La sua situazione è ugualmente catastrofica, caratterizzata da infiniti litigi coniugali e «isterici rapporti con i vari amanti»²⁸³.

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»²⁸⁴. 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»²⁸⁵. Una volta lì, poi, «ci si lasciava come tre che non si conoscessero»²⁸⁶. 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. Avrei avuto vergogna di lei se l'avessi incontrata in città. Ma non veniva più in città da molti anni.²⁸⁷

280 Scrive Eurialo De Michelis: «Chi ha letto il libro ne ricorda l'inconfondibile sapore di dolce amaro; quella psicologia svagata, scentrata, di chi non sa altro che cedere alle momentanee passioni, quasi nella fretta e nell'ansia di attuare se stesso, e invece, infine, tradendolo». E. De Michelis, «*La strada che va in città*», «Mercurio» 2, 11, (1945), pp. 134-135 (p. 135).

281 L. Marchionne Picchione, *Natalia Ginzburg*, cit., p. 30.

282 *Ibid.*

283 *Ivi*, p. 30.

284 N. Ginzburg, *Prefazione*, in *Cinque romanzi brevi e altri racconti*, cit., p. 34.

285 N. Ginzburg, *La strada che va in città*, cit., p. 6.

286 *Ibid.*

287 *Ivi*, p. 7.

Il miraggio della città come luogo di ascesa sociale e felicità è destinato a rivelarsi fallimentare²⁸⁸. Nel romanzo, i limiti distintivi tra città e paese vengono scompigliati e entrambi i luoghi vengono associati ad una realtà instabile e balorda²⁸⁹. 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 cittadino²⁹⁰.

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»²⁹¹. 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»²⁹² in cui affogano i suoi parenti²⁹³. 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»²⁹⁴. Ma il suo si rivela soltanto un tentativo. La sua energia

288 L. Marchionne Picchione, *Natalia Ginzburg*, cit., p. 29.

289 *Ibid.*

290 *Ivi*, p. 29-30.

291 *Ivi*, p. 31.

292 *Ibid.*

293 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». N. Ginzburg, *La strada che va in città*, cit., p. 9.

294 L. Marchionne Picchione, *Natalia Ginzburg*, cit., p. 31.

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 sbagliata²⁹⁵. 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 produce²⁹⁶, emerge la «tendenza a riassorbire questa dialettica negativa entro schemi più estesi, nei quali la crisi, o l’errore, oltre ad essere risultato specifico di una determinata situazione, si elevi a più generico contrassegno dell’uomo»²⁹⁷. 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»²⁹⁸.

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»²⁹⁹. 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»³⁰⁰.

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»³⁰¹. È un ragazzo «tarchiato, con dei gran baffi neri», che studia «medicina all’università». 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

295 *Ibid.*

296 *Ibid.*

297 *Ivi*, p. 32.

298 *Ivi*, p. 30.

299 *Ibid.*

300 *Ibid.*

301 N. Ginzburg, *La strada che va in città*, cit., p. 10.

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»³⁰² — 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»³⁰³. 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»³⁰⁴; 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 mangeremo le more e ci riposeremo ogni volta che vuoi.

302 *Ibid.*

303 *Ibid.*

304 *Ivi*, p. 14.

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.³⁰⁵

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»³⁰⁶. 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 ginocchia³⁰⁷.

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 opportunità (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 ella ritornerà alla sua vita

305 Ivi, p. 17.

306 *Ibid.*

307 Ivi, p. 19-18.

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 città³⁰⁸.

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»³⁰⁹. 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»³¹⁰. 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»³¹¹), in Delia né la maternità, né la nuova vita da coniugata in città apporteranno in lei decisive modificazioni³¹². 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 città³¹³:

308 Ivi, p. 41.

309 Ivi, p. 56.

310 *Ibid.*

311 Ivi, p. 74.

312 «In qualunque ambiente, paesano o cittadino che sia, la protagonista mostra una volontà eterodiretta subliminalmente da modelli stereotipati di matrice piccolo-borghese». N. Billi, *Strada*, cit., p. 369.

313 Scrive Eurialo De Michelis 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

Non mi sembra vero di uscire e vedermi davanti la città, senza aver camminato tanto tempo sulla strada piena di polvere e di carri, 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 incominciai 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 Azalea³¹⁴.

È dunque, quella di Delia, la storia di una ragazza di paese «che ha scarsa coscienza della vita»³¹⁵ 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 — «ma il giovane che le alimentava è morto. Ci voleva questo perché la inerte creatura si accorgesse veramente di quelle»³¹⁶. 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»³¹⁷. Sempre in riferimento al fiume e a Nini: «quando uscivo in città mi tenevo lontana dal fiume»³¹⁸. 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»³¹⁹.

Scrive la Ginzburg a proposito del paese di Delia, cioè Pizzoli: «Quel paese lo amavo e lo detestavo»³²⁰. Avrei potuto lasciarlo in qualsiasi momento, ricorda la Ginzburg (era confinato il marito, non lei), ma il massimo che sono riuscita a stare via,

sentimento con cui li accolse nel cuore». E. De Michelis, *La strada che va in città*, cit., p. 135.

314 N. Ginzburg, *La strada che va in città*, cit., pp. 74-75.

315 S. Benco, *Reale e fantastico*, "Il Piccolo" di Trieste, 30 luglio 1942, in C. Garboli, *Apparati bibliografici e fortuna critica*, in *Natalia Ginzburg. Opere*, II, Mondadori, Milano 1992, p. 1582.

316 *Ibid.*

317 N. Ginzburg, *La strada che va in città*, cit., p. 51.

318 *Ivi*, p. 73.

319 *Ibid.*

320 N. Ginzburg, *Prefazione*, in *Cinque romanzi brevi e altri racconti*, cit., p. 32.

aggiunge, sono state «due o tre volte per pochi giorni, in tre anni». 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»³²¹, 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 '41, 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 fiume³²².

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 diventa rossa, le colline che diventano rosse³²³.

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: Torino³²⁴. 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»³²⁵. E così, la campagna abruzzese in settembre si mescolava al ricordo di Torino³²⁶; ed entrambe, in qualche modo, al sud della Georgia, spazio in cui si muovono i protagonisti del romanzo

321 *Ibid.*

322 *Ibid.*

323 Ivi, p. 33.

324 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». N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, cit., p. 797.

325 *Ibid.*

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»³²⁷. E continua: «e tutte queste cose si confondevano e si rimescolavano dentro di me»³²⁸. 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»³²⁹. 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»³³⁰. 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»³³¹. L'obiettivo della Ginzburg è quello di cercare e descrivere un mondo non situato «in un punto speciale d'Italia»³³² e che al contempo possa essere «nord e sud»³³³. 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 appassionata³³⁴. *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 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

326 «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». G. Spagnoletti, *Ritratti critici di contemporanei. Natalia Ginzburg*, «Belfagor», 39, (1984), pp. 41-54 (pp. 43-44).

327 N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, cit., p. 797.

328 *Ibid.*

329 *Ivi*, p. 34.

330 *Ibid.*

331 *Ivi*, p. 35.

332 *Ivi*, p. 36.

333 *Ibid.*

334 *Ivi*, p. 37.

miei parenti stretti, amici e fratelli»³³⁵ ma, soprattutto, nasceva dal «vincolo d'amore e di odio che mi legavano all'intero paese [Pizzoli]»³³⁶.

335 Ivi, p. 36.

336 *Ibid.* Infatti, specifica: «Apparentemente non mi legavano vincoli stretti alla gente del paese [...] ma stretto era il vincolo d'amore e di odio che mi legava all'intero paese». N. Ginzburg, *Prefazione*, in *Cinque romanzi brevi e altri racconti*, cit., p. 36.

Emanuela Forgetta, *La città e la casa. Spazi urbani e domestici in Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Mercè Rodoreda*. Dottorato in *Lingue, Letterature e Culture dell'età moderna e contemporanea* (XXXI Ciclo) – Università degli Studi di Sassari

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*³³⁷, 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»³³⁸. 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»³³⁹).

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»³⁴⁰. 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»³⁴¹. *La città e la casa*, pubblicato nel 1984, è un romanzo epistolare che racconta la disgregazione familiare e la crisi dei ruoli tradizionali³⁴². 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, Princeton³⁴³ e l'Umbria, come adesso vedremo.

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:

337 Apparso nel 1984.

338 N. Ginzburg, *La città e la casa*, cit., p. 1363.

339 *Ibid.*

340 *Ivi*, p. 1364.

341 *Ibid.*

342 *Appendice*, in N. Ginzburg, *Cinque romanzi brevi e altri racconti*, cit., p. 377.

343 *Ibid.*

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 vecchiaia³⁴⁴.

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 amici³⁴⁵, 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 ospitale³⁴⁶.

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»³⁴⁷, usando tali elementi

344 N. Ginzburg, *La città e la casa*, cit., p. 1366.

345 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». Ivi, p. 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». Ivi, p. 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. Vacci per un viaggio e torna qua». Ivi, p. 1388.

346 Ivi, p. 1382.

347 *Ibid.*

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 sente di essere un'altra, — scrive — avverte come soffocante la scelta di vivere in campagna. Quello che vorrebbe ora attorno a lei è una città, magari Princeton³⁴⁸, 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». 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 Pianura («non una città ma di nuovo un paese, un grosso paese affollato, antipatico e rumoroso, che anche quello mi esce fuori dagli occhi»³⁴⁹).

Sincerità, confidenze e confessioni sono tutti elementi che sembrano acquisire un ruolo centrale durante questi scambi epistolari. La Ginzburg, scrive Garboli, assapora con *La città e la casa* il romanzo come strumento di mistificazione³⁵⁰. 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»³⁵¹. 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 raccontano³⁵².

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

348 Scrive Lucrezia: «vorrei avere intorno una città: Princeton». Ivi, p. 1383.

349 *Ibid.*

350 C. Garboli, *Prefazione*, in N. Ginzburg, *Opere*, I, cit., p. XLII.

351 *Ibid.*

352 *Ibid.*

nella lettera, «sto di peste»³⁵³ a Roma, invece, «ero felice soprattutto la sera, di mettermi in quel lettino da sola»³⁵⁴; e aggiunge: «chissà perché dicono che la solitudine è brutta. La solitudine a Roma è bella». 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.

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 possiamo gli occhi per la prima volta ci è estraneo. Lo guardiamo da turisti, con interesse ma freddamente. Appartiene agli altri³⁵⁵.

Michel de Certeau, 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»³⁵⁶. 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

353 N. Ginzburg, *La città e la casa*, cit., p. 1388.

354 Ivi, p. 1389. 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.

355 Ivi, p. 1393.

356 M. De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, trad. it. di M. Baccianini, Edizioni Lavoro, Roma 2005, p. 151.

proprio come il locutore, assumendola, si appropria della lingua³⁵⁷. 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»³⁵⁸.

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 Cassia³⁵⁹.

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»³⁶⁰. 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

357 *Ibid.*

358 *Ibid.*

359 Ivi, p. 1397. Lo stesso Giuseppe racconta a Lucrezia di una fuga infantile di suo figlio ed aggiunge: «Molte altre volte poi è scappato di casa, Alberico, e dovevamo cercarlo nella città». Ivi, p. 1371.

360 *Ibid.* 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». Ivi, p. 1372.

Villa Borghese. Ero intimidito e annoiato. Non sapevo che dirgli»³⁶¹). 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»³⁶². E Giuseppe risponde: «su quel “basta” mi sono fermato a riflettere. Mi sono chiesto se davvero credi che un incontro con te non mi suscita niente se non un senso di confusione»³⁶³.

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»³⁶⁴; 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»³⁶⁵. 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 Trastevere³⁶⁶.

L'incontro di Giuseppe con l'America non si rivela un incontro felice³⁶⁷. 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 confusione³⁶⁸ e il sollievo arriva

361 Ivi, p. 1371.

362 Ivi, p. 1430.

363 *Ibid.*

364 Ivi, p. 1371.

365 *Ibid.*

366 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 le camionette della polizia». Ivi, p. 1553. 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». Ivi, p. 1554.

367 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». Ivi, p. 1405.

368 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

soltanto nell'aver davanti a sé «il loden grigio di suo fratello»³⁶⁹ Ferruccio che, assieme alla moglie Anne Marie, è andato ad attenderlo all'aeroporto. 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»³⁷⁰ 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 indeciso³⁷¹.

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»³⁷²) 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 bene»³⁷³). 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

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. Ivi, p. 1416.

369 Ivi, p. 1405.

370 Ivi, p. 1412.

371 Ivi, pp. 1413-1414.

372 Ivi, p. 1424.

373 Ivi, p. 1426.

interessato non saprebbe trovare soluzione. «Uno in America ci va per spirito d'avventura. Lui il contrario»³⁷⁴ scrive Albina nella lettera indirizzata a Serena e datata 8 febbraio. «Comunque poi arrivato lì gli muore il fratello»³⁷⁵ continua Albina nella stessa lettera.

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»³⁷⁶) egli resta a Princeton anche dopo la morte di suo fratello dove passa «le ore seduto in poltrona [...], fissando gli orsacchiotti»³⁷⁷ della carta da parati. 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»³⁷⁸. 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 persuasiva³⁷⁹. 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»³⁸⁰. 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»³⁸¹. 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

374 Ivi, p. 1424.

375 *Ibid.*

376 *Ibid.*

377 Ivi, p. 1429.

378 Ivi, p. 1433.

379 G. Bertone, *Lessico per Natalia. Brevi “voci” per leggere l'opera di Natalia Ginzburg*, Il Melangolo, Genova 2015, p. 55.

380 *Ibid.*

381 N. Ginzburg, *La città e la casa*, cit., p. 1439.

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 me³⁸².

Per riuscire realmente a capire la «macchina epistolografica tritattutto»³⁸³ bisognerebbe riuscire a seguirla, lungo il suo percorso, in ogni movimento, «brusco o lentamente sinusoidale». È necessario mettere ben in chiaro che lo statuto della lettera tradizionale 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 Alfieri³⁸⁴. «Racconti, dicerie, *stream of consciousness* non di stati psicologici o inconsci» più che altro di «parole-oggetti», «ridordi-oggetti», «sfoghi ansiosi» legati ad un forte bisogno di trascrizione che la lettera è in grado di rendere a pieno³⁸⁵. Alterata la lettera, alterato il romanzo³⁸⁶. 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 astratto³⁸⁷. La Ginzburg «preferisce lo sfioramento, la presa alle spalle del romanzo»³⁸⁸. Parlando dell'ultimo romanzo della Ginzburg, *La città e la casa*, Garboli ripete espressioni del tipo: «io fatico a decifrarlo»³⁸⁹ 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»³⁹⁰. 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»³⁹¹) e quella, qualche tempo dopo, di Alberico. «Cosa si nasconde dietro la fabbrica rigorosa,

382 Ivi, pp. 1439-1440.

383 G. Bertone, *Lessico per Natalia. Brevi “voci” per leggere l’opera di Natalia Ginzburg*, cit., p. 56.

384 *Ibid.*

385 Ivi, p. 57.

386 *Ibid.*

387 *Ibid.*

388 *Ibid.*

389 C. Garboli, *Prefazione*, cit., p. XLIV.

390 Ivi, p. XLV.

391 N. Ginzburg, *La città e la casa*, cit., p. 1439.

meticolosa di un oggetto che suscita pietà — si chiede il critico — ma impone la mancanza di abbandono alle lacrime?»³⁹². 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»³⁹³.

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 decisioni³⁹⁴. 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»³⁹⁵) 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»³⁹⁶.

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»³⁹⁷. 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»³⁹⁸. Il bisogno di compagnia e le lusinghe di una vita

392 C. Garboli, *Prefazione*, cit., p. XLIV.

393 *Ibid.*

394 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». N. Ginzburg, *La città e la casa*, cit., p. 1438.

395 *Ivi*, p. 1438.

396 *Ibid.*

397 *Ivi*, p. 1440.

398 *Ibid.*

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' stanca³⁹⁹.

A proposito delle lusinghe di una vita ordinata scrive la Ginzburg 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»⁴⁰⁰. 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»⁴⁰¹.

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

399 Ivi, p. 1449.

400 N. Ginzburg, *Mai devi domandarmi*, in N. Ginzburg, *Opere*, II, cit., p. 105.

401 Ivi, pp. 105-106.

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 sussulti⁴⁰².

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»⁴⁰³. 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 lasciare⁴⁰⁴.

402 N. Ginzburg, *La città e la casa*, cit., pp. 1458-1459.

403 Ivi, p. 1466.

404 Ivi, p. 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»⁴⁰⁵. 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 ragazzo⁴⁰⁶.

Da una parte abbiamo un fallito⁴⁰⁷, 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. 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»⁴⁰⁸, scrive Giuseppe a Lucrezia. E lei, in una lettera di risposta: «tu hai in odio

405 Ivi, p. 1548.

406 Intervista di Severino Cesari a Natalia Ginzburg, “Il Manifesto”, 18 dicembre 1984.

407 *Ibid.* 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».

408 N. Ginzburg, *La città e la casa*, cit., p. 1368.

quell'albergo a Viterbo, io invece ho in odio casa tua»⁴⁰⁹. 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»⁴¹⁰ 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»⁴¹¹ 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 stata 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 mondo⁴¹².

Ogni volta, ripercorrendo la loro storia⁴¹³, 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:

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 mai⁴¹⁴.

E Giuseppe a Lucrezia:

409 Ivi, p. 1380.

410 Ivi, p. 1368.

411 Ivi, p. 1381.

412 Ivi, p. 1502.

413 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, cit.

414 N. Ginzburg, *La città e la casa*, cit. p. 1556.

Desidero tornare in Italia, e nello stesso tempo non lo desidero affatto. Desidero immensamente rivederti, Lucrezia, e nello stesso tempo non lo desidero affatto⁴¹⁵.

415 Ivi, p. 1558.

La città e la morte

Se a nulla vale «conservare gli oggetti dei morti, quando sono stati maneggiati da ignoti»⁴¹⁶ (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»⁴¹⁷. 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 «raccolglierci su noi stessi», a fornirci «una prima costituzione», ad «affermare il nostro essere intimamente, a partire da dentro». Infatti, vissuto dall'interno, senza alcuna exteriorità, «l'essere non potrebbe che essere rotondo»⁴¹⁸. 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 nulla⁴¹⁹.

In *Caro Michele*, romanzo «metà narrativo e metà epistolare»⁴²⁰ apparso nel '73, vengono tratteggiati i contorni di una famiglia della borghesia intellettuale romana, «libera da preoccupazioni economiche ma disarticolata e languente nelle sue strutture»⁴²¹. I propri membri, a differenza dei personaggi del *Lessico familiare* non hanno più la

416 N. Ginzburg, *Caro Michele*, cit., p. 495.

417 *Ibid.*

418 Il riferimento va all'espressione jaspersiana «ogni essere sembra in sé rotondo» («jedes Dasein scheint in sich rund»). In G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, p. 269.

419 N. Ginzburg, *Caro Michele*, cit., p. 496.

420 C. Garboli, *Prefazione*, cit., p. XXXVIII.

421 L. Marchionne Picchione, *Natalia Ginzburg*, cit., p. 75.

capacità di riconoscersi nelle parole legate alla loro infanzia⁴²². Ognuna delle lettere scritte pare essere un tentativo individuale e isolato in cui ciascuno cerca la propria verità⁴²³. 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»⁴²⁴ — patiscono la disappartenenza e non sono più in grado di riconoscersi⁴²⁵. Il personaggio che dà titolo al romanzo, ha ventidue anni, vive a Roma in uno scantinato ed è «pittore ed aspirante terrorista»⁴²⁶. La sua partenza per l'Inghilterra inaugura tutta una serie di «pellegrinaggi»⁴²⁷ 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 loro⁴²⁸. È attorno alla «sua figura assente»⁴²⁹ 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»⁴³⁰.

La struttura stessa del testo sembra essere connaturata alla metafora del viaggio intesa come «ribadimento [...] di spazi che dividono»⁴³¹. Che il movimento implichi reale

422 M. Pflug, *Arditamente timida*. Natalia Ginzburg, cit., p. 136.

423 *Ibid.*

424 C. Garboli, *Prefazione*, cit., p. XXXVIII.

425 *Ibid.* Dice Garboli: «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». *Ibid.*

426 *Ibid.*

427 L. Marchionne Picchione, *Natalia Ginzburg*, cit., p. 75.

428 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 leggervi mai nessuna risposta chiara». N. Ginzburg, *Caro Michele*, cit., p. 475.

429 L. Marchionne Picchione, *Natalia Ginzburg*, cit., p. 75.

430 *Ibid.*

431 *Ivi*, p. 76.

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 da 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 marciapiede⁴³².

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 telefono⁴³³.

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

432 N. Ginzburg, *Caro Michele*, cit., p. 474.

433 Ivi, p. 476.

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»⁴³⁴. 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 città⁴³⁵.

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»⁴³⁶, 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»⁴³⁷. 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»⁴³⁸.

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

434 *Ibid.*

435 *Ivi*, p. 477.

436 *Ivi*, p. 495.

437 *Ibid.*

438 *Ivi*, p. 496.

rifacimento, dietro la macchina da presa, di *Caro Michele*⁴³⁹. 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»⁴⁴⁰. Ma a differenza di *Caro Michele*, in *La città e la casa* «la reduplicazione del sacrificio viene girata con più colore»⁴⁴¹. Afferma Garboli: «Michele muore come si muore nei romanzi, Alberico come si muore al cinema»⁴⁴². 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»⁴⁴³. 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»⁴⁴⁴. 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 polizia⁴⁴⁵.

439 C. Garboli, *Prefazione*, cit., p. XXXIX.

440 Ivi, p. XLIII.

441 *Ibid.*

442 *Ibid.* Afferma Garboli nello stesso testo: «La morte di Michele è narrativa, quella di Alberico è saggistica e ideologica». *Ibid.*

443 M. Pflug, *Arditamente timida*. Natalia Ginzburg, cit. p. 155.

444 N. Ginzburg, *La città e la casa*, cit., p. 1552.

445 Ivi, p. 1553.

E ritorniamo alla contrapposizione Michele-Alberico. Mentre la morte di Michele, che avviene in circostanze molto simili ma in una città diversa, pare accidentale⁴⁴⁶, quella di Alberico a Roma «è l'ultima delle antifrasi, accuratamente studiate, con le quali il giovane agnello [...] è preparato al sacrificio»⁴⁴⁷. Dunque, Michele muore per caso, Alberico muore in un gesto generoso⁴⁴⁸. 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.

La strada — scrive Bachtin — è il punto in cui gli eventi si annodano e si compiono⁴⁴⁹. 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 destini⁴⁵⁰.

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»⁴⁵¹. La casualità in generale è dunque una forma di manifestazione della necessità e può presentarsi tanto in un romanzo quanto nella vita⁴⁵². 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

446 «Michele muore in un soffio — era un angelo, un'ombra». C. Garboli, *Prefazione*, cit., p. XLIII.

447 *Ibid.*

448 G. Bertone, *Lessico per Natalia. Brevi "voci" per leggere l'opera di Natalia Ginzburg*, cit., p. 57.

449 M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., pp. 390-391.

450 *Ibid.*

451 Ivi, p. 241.

452 Ivi, p. 243.

umane d'iniziativa⁴⁵³. 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 simili⁴⁵⁴:

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 polizia⁴⁵⁵.

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»⁴⁵⁶; visibile ad ogni angolo, nei confronti della malattia, della sofferenza, della miseria così come della morte⁴⁵⁷. È bene però chiarire, la sua indifferenza non è quella tipica delle città moderne che «macinano per fretta e fatica le vite umane»⁴⁵⁸. Non macina nulla, Roma⁴⁵⁹. La sua indifferenza è tale da impedirle anche questo processo⁴⁶⁰. 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»⁴⁶¹.

453 *Ibid.*

454 Scrive Garboli: «il giovane di *La città e la casa* muore due volte, una volta da femmina e un'altra da maschio». C. Garboli, Prefazione, cit., p. XLIII.

455 N. Ginzburg, *La città e la casa*, cit., pp. 1517-1518.

456 N. Ginzburg, *Scritti sparsi*, in N. Ginzburg, *Opere*, II, cit., p. 1294.

457 *Ibid.*

458 *Ivi*, p. 1295.

459 *Ibid.*

460 *Ibid.*

461 T. Mann, *Morte a Venezia*, trad. it. di E. Filippini, Feltrinelli, Milano 1991, p. 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, *black-out*, interruzione e sospensione del tempo.

Da quando Leone Ginzburg è stato arrestato⁴⁶², condotto a Regina Coeli e, dopo dieci giorni, trasferito nel braccio tedesco del carcere, Natalia non ha più ricevuto sue notizie⁴⁶³. Non sa che Leone è stato torturato; che qualcuno, come Emilio Lussu, ha cercato di aiutarlo facendolo trasferire all'infermeria del carcere⁴⁶⁴. 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 vedere⁴⁶⁵, gli porta in carcere un po' di cibo. L'unico a non sperare più, probabilmente, è lo stesso Leone. Il 4 febbraio, dopo l'ultimo interrogatorio-tortura⁴⁶⁶, egli scrive una lettera a sua moglie nella quale le rivela la verità: sa che non ne uscirà vivo. Ovviamente, Natalia riceverà la lettera solo dopo la morte di Leone, avvenuta il 5 febbraio del '44. 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 chiarezza⁴⁶⁷.

Dopo la morte di Leone⁴⁶⁸, con un coraggio da Antigone — scrive la Pflug⁴⁶⁹ — Natalia entra clandestinamente nel carcere per vederlo almeno da morto. È dopo quest'incontro, quest'ultimo drammatico incontro che la Ginzburg scrive i famosi versi dedicati a Leone, apparsi poi nel dicembre del 1944 sulla rivista *Mercurio*. La poesia

462 Leone Ginzburg fu arrestato il 20 novembre del 1943.

463 M. Pflug, *Arditamente timida. Natalia Ginzburg*, cit., p. 69.

464 *Ibid.*

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

466 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». M. Pflug, *Arditamente timida. Natalia Ginzburg*, cit., p. 69.

467 *Ibid.*

468 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, senza che ne risentisse la voce nemmeno una volta, non poteva neanche cercarlo perché non scoprirono 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». O. Fallaci, *Gli antipatici*, Rizzoli, Milano 1963. <<http://cinquantamila.corriere.it>>, ultima cons.: 20.10.2017.

469 M. Pflug, *Arditamente timida. Natalia Ginzburg*, cit., p. 70.

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 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»⁴⁷⁰. Dopo nove mesi di occupazione tedesca, è finalmente possibile un nuovo inizio. Non per Natalia, però. Sola, senza alcun futuro in cui sperare, ella non partecipa alla nuova vita. La poesia, scrive Garboli, «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»⁴⁷¹.

Per questa ragazza di ventotto anni si ha un sovvertimento temporale, il giorno inizia col calar del buio⁴⁷². 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 tenebre⁴⁷³:

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»⁴⁷⁴. 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 egoismo⁴⁷⁵. Tutto ciò, dice Garboli, mi permette oggi di comprendere i versi della Ginzburg:

470 C. Garboli, *Prefazione*, cit., p. XV.

471 *Ibid.*

472 *Ibid.*

473 *Ibid.*

474 *Ibid.*

475 *Ibid.*

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 nessuno⁴⁷⁶.

Tale stoicismo della Ginzburg porta ben impresso, già da allora, il suo marchio femminile⁴⁷⁷. In questi versi «dunghi come lenzuoli», liberi e irregolari⁴⁷⁸, 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»⁴⁷⁹. 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 stesso diritto di ciascuno alla vita»⁴⁸⁰.

476 *Ibid.*

477 *Ivi*, p. XVI.

478 Ricordando il suo ritrovamento giovanile della poesia della Ginzburg, Garboli 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». *Ivi*, p. XIV.

479 *Ivi*, p. XVI.

480 *Ibid.*

Elsa Morante

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 linguaggio⁴⁸¹.

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, fa notare Calvino — non gode di popolarità tra la «jeunesse dorée fiorentina»⁴⁸²; primo perché rifiuta la loro compagnia, secondo perché la sua filosofia è «sospettata d'empietà»⁴⁸³. 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?»⁴⁸⁴. 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'andò⁴⁸⁵.

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

481 I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 1993, p. 7.

482 Ivi, p. 15.

483 *Ibid.*

484 Boccaccio, *Decameron*, VI, 9, in G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Einaudi, Torino 1992, p. 757.

485 *Ibid.*

pesantezza. Lo è nel corpo, pesante, con quella «parte inferiore malamente ingrossata»⁴⁸⁶ che pare accentuare una spinta verso il basso; un corpo sfiorito e «grosso alle caviglie»⁴⁸⁷. 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»⁴⁸⁸. 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»⁴⁸⁹. 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»⁴⁹⁰. 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'ottusità, fino a inebetirsi»⁴⁹¹, 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»⁴⁹². Il messaggio della Morante è così chiaro che il suo romanzo-fiume,

486 E. Morante, *La Storia*, cit., p. 278.

487 Ivi, p. 351.

488 *Ibid.*

489 Ivi, p. 333.

490 Ivi, p. 338.

491 Ivi, p. 740.

492 *Ibid.*

nel quale si rispetta sempre la «più rigorosa tenuta letteraria»⁴⁹³, 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 mare⁴⁹⁴.

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»⁴⁹⁵ 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 bacino» 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»⁴⁹⁶ poiché la «nascosta, malnutrita creaturina non poteva essere che un peso piccolo, da non richiedere molto posto»⁴⁹⁷. 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

493 L. Baldacci, *Il romanzo "pascoliano" di una nuova Elsa Morante*, «Epoca», 25, 1241, 20 luglio 1974, p. 77.

494 *Ibid.*

495 E. Morante, *La Storia*, cit., p. 277.

496 *Ivi*, p. 358.

497 *Ibid.*

vivaci che forse avevano intenzione d'incoraggiarla: «Di che hai paura? Mica sei sola. Dopotutto, sei in compagnia»⁴⁹⁸.

Al corpo greve di Ida percepiamo contrapposto nello spazio il leggero corpo di Ueseppe, a norma del nome che viene dato al bambino⁴⁹⁹. 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. Ueseppe, ad esempio, che vive la sua infanzia in perfetta armonia con la natura⁵⁰⁰; Bella, «la cagna pastora che si investe del ruolo di seconda madre nei confronti del piccolo Ueseppe» 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, 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»⁵⁰¹. 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»⁵⁰². Alla guerra che si propaga nel mondo fa da contrappunto 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)⁵⁰³.

498 Ivi, p. 359. Sentimento ribadito anche più avanti nella narrazione: «sentirselo in braccio vicino e stretto la consolava, come avesse un riparo e una protezione». Ivi, p. 546.

499 Il vero nome è Giuseppe; Ueseppe nasce dall'incapacità da parte del bambino di pronunciare bene il suo nome. Si legga a p. 399.

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

501 L. Baldacci, *Il romanzo "pascoliano" di una nuova Elsa Morante*, cit, p. 77.

502 C. Garboli, *Introduzione*, in E. Morante, *La Storia*, Einaudi, Torino 2014, pp.V-XXVI (p. VII). Osserva Sandra Cavicchioli: «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». S. Cavicchioli, *Spazio, descrizione, effetto di realtà*, in *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, a cura di F. Sorrentino, Armando, Roma, 2010, p. 25.

503 *Ibid.*

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 Nino⁵⁰⁴ —, che finisce con l'esserle ostile. 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»⁵⁰⁵. Ce n'è però anche una terza: è 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.⁵⁰⁶

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»⁵⁰⁷. 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 fasciste⁵⁰⁸.

504 Ida Ramundo è vedova Mancuso.

505 E. Morante, *La Storia*, cit., p. 798.

506 Ivi, p. 806.

507 Ivi, p. 323.

508 Ivi, pp. 323-324.

Scrivono Garboli: «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»⁵⁰⁹. 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»⁵¹⁰. Anche d'estate, a volte, «seguiva il solito richiamo»⁵¹¹. Non è un caso che la donna partorisca lì il bambino concepito durante la violenza, ad aiutarla la levatrice Ezechiele⁵¹². Dopo quattro giorni dalla nascita di Giuseppe Felice Angiolino⁵¹³ — la levatrice la ospita in casa sua — «carica di questo fagottino oltre che della sua sporta»⁵¹⁴, 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»⁵¹⁵. Lungo il tragitto, Ida trascina con sé Useppe e la sporta «con dentro i pacchetti della Croce Rossa»⁵¹⁶. Nonostante il caldo, ha «addosso la giacca e in testa il cappello a falda ben calcato»⁵¹⁷. Indossa anche un busto, divenuto cilicio col passare delle ore, sotto il quale nasconde «il prezioso fagottello dei suoi risparmi»⁵¹⁸.

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

509 C. Garboli, *Introduzione*, cit., p. XII.

510 E. Morante, *La Storia*, cit., p. 363.

511 *Ibid.*

512 «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 bianco di cotone sui capelli grigi e riccioluti — ricordava una stampa del profeta Ezechiele». Ivi, p. 363.

513 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. Ivi, p. 367.

514 Ivi, p. 368.

515 Ivi, p. 460.

516 *Ibid.*

517 Ivi, p. 461.

518 Ivi, p. 460.

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»⁵¹⁹. 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»⁵²⁰. 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»⁵²¹ 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»⁵²²; e Ida, diverse volte, si è servita da loro per vendere «qualche oggettino di casa» o «di proprietà personale»⁵²³. 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»⁵²⁴, le corre a fianco «sbalottando il bambino, in una sorta di panico ansante»⁵²⁵ e continua a farlo anche quando, muovendo a «correre come una bestia»⁵²⁶, 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»⁵²⁷; riporta a «certi clamori degli asili, dei lazzaretti e dei reclusorii: però tutti mescolati alla rinfusa, come frantumi buttati dentro la stessa macchina»⁵²⁸. Il vociio proviene da un treno fermo su un binario morto, «una ventina di vagoni bestiame»⁵²⁹ che gli stessi lavoratori della Stazione trattano alla stregua «d'una

519 Ivi, p. 464.

520 Ivi, p. 480. Contrapposte allo sgomento di Ida nel caotico dormitorio di Pietralata ci sono le «felici esplorazioni di Usepe nel promiscuo mondo degli sfollati». G. Bernabò, *Come leggere La Storia di Elsa Morante*, Mursia, Milano 1991, p. 39.

521 E. Morante, *La Storia*, cit., p. 541.

522 Ivi, p. 538.

523 *Ibid.*

524 *Ibid.*

525 Ivi, p. 538, 539.

526 Ivi, p. 539.

527 Ivi, p. 540.

528 Ivi, p. 541.

529 *Ibid.*

stanza funebre o appestata»⁵³⁰ 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»⁵³¹. 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»⁵³². Quel «misero vociò dei carri» adessa Ida «con una dolcezza struggente», rimandandole nella testa svariati ricordi, come «le canzoncine calabresi di suo padre» o una «poesia anonima» ascoltata la sera prima⁵³³. Quel «coro confuso», scrive la Morante: «era un punto di riposo che la tirava in basso, nella tana promiscua di un'unica famiglia sterminata»⁵³⁴.

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»⁵³⁵. Ida e Useppe 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 uncinati⁵³⁶.

530 Ivi, p. 543.

531 Ivi, p. 541.

532 *Ibid.*

533 Osserva Concetta D'Angeli: «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». C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Carocci, Roma 2003, p. 111.

534 E. Morante, *La Storia*, cit., p. 542.

535 Ivi, p. 618.

536 Ivi, p. 619.

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»⁵³⁷. 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»⁵³⁸. Le pare incredibile che in «tutta l'enorme Roma» non si riesca a trovare il necessario per «riempire una pancia così piccola»⁵³⁹. 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 Ueseppe. 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*». Si tratta di propaganda, più che altro, testimoniata dalla presenza dei «fotografi e [del]le macchine da presa»⁵⁴⁰. 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»⁵⁴¹. E non è il solo furto, ne seguono altri dinanzi ai quali Ida non avverte alcuna «speciale apprensione» né «sentimento di vergogna»⁵⁴².

Sono forse questi gli unici momenti — a parte quelli dati dalla sospensione spaziotemporale 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

537 Ivi, p. 641.

538 *Ibid.*

539 Ivi, p. 642.

540 *Ibid.*

541 Ivi, p. 645.

542 Ivi, p. 646.

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 Legge⁵⁴³.

La guerra produce uno spazio «affollato di voci fraterne, popolato di gente che non pensa al domani»⁵⁴⁴; 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 figlio⁵⁴⁵. 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»⁵⁴⁶. 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»⁵⁴⁷, ha annunciato la sua riapertura, sembrano inaugurare un'epoca di serenità. Percezione errata: la Storia e il potere non arrestano la loro forza motrice⁵⁴⁸. Useppe ha ereditato il 'male' della madre, l'epilessia, che gli è fatale. Un lunedì «di giugno 1947», il corpo leggero di Useppe e quello greve di Ida arrestano per sempre il loro moto nello spazio⁵⁴⁹. Il primo perché privo di vita, il secondo perché impietrito dal dolore⁵⁵⁰.

543 Ivi, p. 645.

544 C. Garboli, *Introduzione*, cit., p. XV.

545 *Ibid.*

546 E. Morante, *La Storia*, cit., p. 727.

547 *Ibid.*

548 Scrive Ferdinando Viridia 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». F. Viridia, *Gioia di vivere. Destino di morte*, «La fiera letteraria», 50, 28, 14 luglio 1974.

549 Scrive Natalia Ginzburg 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». N. Ginzburg, *I personaggi di Elsa*, «Corriere della Sera», 21 luglio 1974.

550 «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». E. Morante, *La Storia*, cit., p. 1020.

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*?⁵⁵¹ Chi ne volesse la prova, dice Cesare Garboli, la potrebbe trovare nella sigla P. con la quale viene designata nel testo⁵⁵². Ma la Morante si guarda bene «dall'indulgere al paesistico o pittoresco»⁵⁵³, la Sicilia che descrive nel suo romanzo è una terra «calcinosa, barocca e tetra, quanto mai nitida nei suoi lineamenti e [...] quanto mai nuova»⁵⁵⁴. 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»⁵⁵⁵, 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»⁵⁵⁶.

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 normanna», e da una divisione in caste «con tutti [...] i privilegi e i divieti feudali»⁵⁵⁷. 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 romantiche⁵⁵⁸.

551 I. Calvino, *Un romanzo sul serio*, “L'unità” (ed. piemontese), 17 agosto 1948.

552 La stessa sigla che ritroviamo anche nei manoscritti. C. Garboli, *Introduzione*, in E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, Einaudi, Torino 2014, versione ebook ISBN 97888584089919, p. 29.

553 I. Calvino, *Un romanzo sul serio*, cit.

554 *Ibid.*

555 C. Garboli, *Introduzione* [a *Menzogna e sortilegio*], cit., p. 29.

556 *Ibid.*

557 G. Bellonci, *Elsa e i suoi critici*, “Il giornale d'Italia”, 24 marzo 1949.

558 *Ibid.*

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»⁵⁵⁹ sotto il quale si annida «un romanzo sul serio, pieno d’esseri umani vivi»⁵⁶⁰; nel quale, pur non entrando in aperta polemica sociale, viene denunciata la «dolorosa condizione d’una umanità divisa in classi»⁵⁶¹. 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»⁵⁶². Ci troviamo dinanzi ad un romanzo dell’Ottocento scritto nel Novecento, come suggerisce Cesare Garboli⁵⁶³, che innesca tutta una serie di equivoci proprio in virtù della sua originalità⁵⁶⁴.

Appare come «un gioiello ben lavorato»⁵⁶⁵, 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»⁵⁶⁶ 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»⁵⁶⁷. Linguaggio ostentatamente aulico, a tratti parodico, che però non scade mai nel «*divertissement* fine a se stesso»⁵⁶⁸; ad innescarlo, suggerisce Graziella Bernabò, sono probabilmente due necessità: l’«opportunità di disciplinare un discorso potenzialmente rovente [...] sul piano autobiografico» e la conseguente «spinta alla trasfigurazione della materia narrativa»⁵⁶⁹. È forse questo gioco sapiente a confondere e a rimandare

559 I. Calvino, *Un romanzo sul serio*, cit.

560 *Ibid.*

561 *Ibid.*

562 A. Livi, *Esistenzialismo e “spirou” nella notte del Premio Viareggio*, “Il Nuovo Corriere”, 17 agosto 1948.

563 C. Garboli, *Introduzione [a Menzogna e sortilegio]*, cit., p. 26.

564 Una serie di equivoci che ha portato, da una parte, a scovare le parentele più bizzarre, dall’altra, ad infliggere ingiuste accuse. M. Bardini, *Morante Elsa, italiana, di professione poeta*, Nistri-Lischi, Pisa 1999, p. 222.

565 *Ibid.*

566 I. Calvino, *Un romanzo sul serio*, cit.

567 *Ibid.*

568 G. Bernabò, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Carocci, Roma 2016, p. 84.

569 *Ibid.* Osserva Donatella Ravanello: «Elsa Morante non sembra dimenticare per un solo istante di essere una scrittrice e sente la necessità di restare costantemente in tale dimensione.

l'immagine di un testo incagliato tra la favola e il romanzo⁵⁷⁰. 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 incontri⁵⁷¹. Alternati agli elementi fiabeschi ritroviamo però tutti gli elementi autobiografici, «abilmente camuffati» e dunque «del tutto superati nella grandezza stessa della scrittura»⁵⁷². 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»⁵⁷³. 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 città⁵⁷⁴. 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 memoria⁵⁷⁵.

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»⁵⁷⁶. 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

Piuttosto che demandare ad altri l'incarico di narrare la sua vita lo fa lei stessa». D. Ravello, *Scrittura e follia nei romanzi di Elsa Morante*, Marsilio, Venezia 1980, pp. 13, 14.

570 G. Bellonci, *Elsa e i suoi critici*, cit.

571 G. Bernabò, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, cit., p. 82.

572 Ivi, p. 86.

573 M. David, *Entretien. Elsa Morante*, "Le monde", 13 aprile 1968.

574 «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». C. Garboli, *Introduzione [a Menzogna e sortilegio]*, cit., p. 29.

575 E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, cit., pp. 31, 32.

576 Ivi, p. 31.

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 «grandissima pompa» facendo sì che «al loro passaggio, la strada» si tramuti in «teatro»⁵⁷⁷.

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 cuore⁵⁷⁸. 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»⁵⁷⁹ e «religiosa fino al fanatismo»⁵⁸⁰. 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»⁵⁸¹.

Sua madre Anna è una donna bella e altera ma che finisce col logorarsi a causa del folle amore che prova per suo cugino Edoardo⁵⁸²; un ragazzo viziato, dalla «bellezza decadente»⁵⁸³ — 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 capelli⁵⁸⁴, 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.

577 *Ibid.*

578 «Io, qual è il mondo, buon Graziano, il piglio: / Un teatro, ove ogn'uom deve sua parte / Recitar; malinconica è la mia». Shakespeare, *Il mercante di Venezia*, I, 1, 77-79 in W. Shakespeare, *Teatro scelto*, III, trad. it. G. Carcano, Le Monnier, Firenze 1858, p. 260.

579 M. Cancogni, *Mezzo Premio Viareggio. Un romanzo di cartapesta*, “Il domani d'Italia”, 29 agosto 1948.

580 *Ibid.*

581 I. Calvino, *Un romanzo sul serio*, cit.

582 Figlio di Concetta Cerentano, sorella di suo padre.

583 I. Calvino, *Un romanzo sul serio*, cit.

584 E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, cit., p. 242.

Dall'infelice matrimonio nasce Elisa, protagonista del romanzo e «fedele segretaria»⁵⁸⁵; è a lei che tocca scrivere della sua «oscura stirpe»⁵⁸⁶, di quei suoi «parenti-eroi»⁵⁸⁷ 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 materna⁵⁸⁸.

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 Cerentano⁵⁸⁹. La prima è la prostituta di buon cuore, devota a Francesco De Salvi, che si occupa di Elisa dopo la morte del padre⁵⁹⁰. 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»⁵⁹¹; 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»⁵⁹². Anna, delirante per la scomparsa del cugino, scrive per se stessa delle lettere d'amore fingendo che gliele 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

585 Ivi, p. 34.

586 Ivi, p. 32.

587 *Ibid.*

588 Rivela Elisa nel testo: «la sola di cui mendicavo l'applauso». Ivi, p. 589.

589 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». G. Venturi, *Elsa Morante*, La Nuova Italia, Firenze 1977, p. 37.

590 Come rivela Elisa: «così le sembrerebbe quasi di non avere del tutto perduto il suo Francesco». E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, cit., p. 931.

591 Ivi, p. 130.

592 I. Calvino, *Un romanzo sul serio*, cit.

di ricrearne 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, brulcavano i poveri; in quella parte, dico, si assistette a uno spettacolo abbastanza raro⁵⁹³.

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»⁵⁹⁴. Abbandonati gli abiti regali, indossa una lunga 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 gesti⁵⁹⁵. 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»⁵⁹⁶. 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»⁵⁹⁷. 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

593 E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, cit., p. 593.

594 *Ibid.*

595 *Ivi*, p. 594.

596 *Ibid.*

597 *Ivi*, p. 595.

«immobile, con la sua mano di statua protesa e bianca, e gli occhi allucinati»⁵⁹⁸. 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 fantasmi⁵⁹⁹.

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»⁶⁰⁰. 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!⁶⁰¹

Un luogo in particolare è destinato a rimanere nella mente di Anna, la quale vi ritorna metodicamente dopo la morte del cugino per saziare la sua «nervosa malinconia»⁶⁰². 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

598 Ivi, p. 596.

599 *Ibid.*

600 Ivi, p. 186.

601 Ivi, p. 184.

602 Ivi, p. 807.

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 prezioso⁶⁰³.

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»⁶⁰⁴, 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»⁶⁰⁵. 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, risolleò 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 baciarla⁶⁰⁶

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,

603 Ivi, p. 184.

604 Ivi, p. 185.

605 *Ibid.*

606 *Ibid.*

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 malinconia⁶⁰⁷.

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»⁶⁰⁸ 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. Tratti 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»⁶⁰⁹. Nell'estrarli dal luogo in cui i due oggetti sono riposti, la donna avverte un «dolore cocente mescolato a orgoglio»⁶¹⁰. Di venderli in paese non si fida, potrebbero ingannarla sul prezzo e poi ciò rappresenterebbe un'«umiliazione al cospetto dei suoi conoscenti»⁶¹¹; 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»⁶¹². 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»⁶¹³. 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

607 Ivi, p. 807.

608 Ivi, p. 490.

609 Ivi, p. 334.

610 *Ibid.*

611 Ivi, p. 335.

612 *Ibid.*

613 *Ibid.*

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 mattoni⁶¹⁴.

In nome dell'idolatria dunque le tre donne sfidano la città sperando — ma è questa un'impresa donchisciottesca — di recuperare il loro amato⁶¹⁵. 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»⁶¹⁶. 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

614 Ivi, p. 336.

615 Scrive Garboli 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». C. Garboli, *Corpo e finzione. Le poesie di Alibi*, in G. Agamben et al., *Per Elsa Morante*, Linea d'Ombra, Milano 1993, p. 94.

616 A. Capasso, *Sortilegi della menzogna*, "La Nazione italiana", 28 settembre 1948.

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»⁶¹⁷.

617 E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, cit., p. 21.

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 distanze⁶¹⁸. 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 amici⁶¹⁹; 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»⁶²⁰. 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 nodose⁶²¹. 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 sua⁶²². 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:

618 Anna Folli, 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. A. Folli, *MoranteMoravia*, Neri Pozza, Vicenza 2018, versione e-book/ISBN 978-88-545-1676-2. Molte delle notizie biografiche esposte in questo testo sono state tratte dal libro di Anna Folli appena citato.

619 È il novembre del 1936.

620 A. Folli, *MoranteMoravia*, cit., p. 14.

621 Ivi, p. 16.

622 *Ibid.*

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 mancare 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 condanna⁶²³.

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, ché Moravia in quel momento è povero e non può comprarle l'anello. Ed è sempre qui, in questa città, 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 è troppo esiguo e i due scrittori continuano ad inciampare l'uno sull'altro⁶²⁴. Poi si spostano in via dell'Oca e in via Archimede. Nella prima via è situato il bell'appartamento in cui Elsa ed Alberto si trasferiscono nel 1949, ma che la scrittrice continuerà 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 città. È proprio in corrispondenza di uno spazio adiacente a quel terrazzo che la Morante adibisce il suo studio⁶²⁵. Il secondo, invece, è lo studio, situato nell'elegante quartiere dei Parioli, in cui la scrittrice spesso si ritira. L'appartamento è 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 scale⁶²⁶. 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

623 E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, cit., p. 187.

624 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». G. Massari, *Arturo è nato dalla gelosia di un bimbo*, «L'Espresso», 7 luglio 1957.

625 «È nelle piccole stanze di via dell'Oca che sembrano nascondersi, con i gatti, sotto i sommiers e le poltrone grosse e impacciate tra le strette pareti, i segreti più cari della Morante». S. Saviane, *Elsa Morante e l'isola di Arturo*, «L'Espresso», 2 ottobre 1955.

626 G. Bernabò, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, cit., p. 106.

scrittrice geniale due cose appaiono di fondamentale importanza: la vista sulla città, dominata dall'alto dei suoi terrazzi, e un'esclusiva stanza della scrittura. È 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 capacità di astrarsi dal mondo e di stare assorta nel loro lavoro che avevano un tempo le sarte⁶²⁷.

Il legame che unisce Elsa ad Alberto include un determinante terzo elemento: la letteratura, che entrambi vivono «come una fede religiosa»⁶²⁸. 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»⁶²⁹, 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»⁶³⁰. Perché chi narra ha voglia di svelare il segreto, «lo que no puede decirse con la voz por ser demasiado verdad»⁶³¹. 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

627 C. Garboli, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, cit.

628 A. Folli, *MoranteMoravia*, cit., p. 4.

629 Ivi, p. 130.

630 M. Zambrano, *Hacia un saber sobre el alma*, Alianza, Madrid 1993, p. 33.

631 *Ibid.*

con gli altri»⁶³². Così vissuta, la scrittura diviene «una cerimonia iniziatica e solitaria che dischiude intrinseche e insostituibili possibilità di relazione»⁶³³.

In tale isolamento creativo sembrano riecheggiare reminiscenze stendhaliane⁶³⁴. 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'ocaso, 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 prigione? è questo ciò che ho tanto temuto? — Invece di scorgere innanzi a sé fastidi e angherie, si lasciava cullare dalle dolcezze di quella segreta⁶³⁵.

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 ispirazione⁶³⁶. Ma è anche nota l'ammirazione della

632 E. Pittarello, *Lo sguardo di Maria Zambrano (note su Delirio y destino)*, in *Lo spazio della scrittura. Letterature comparate al femminile*, Atti del IV Convegno della Società Italiana delle Letterate (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 31 gennaio - 1 febbraio 2002), a cura di T. Agostini *et al.*, Il Poligrafo, Padova 2004, pp. 23-41 (p. 24).

633 *Ibid.*

634 S. Lucamante, *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, Cadmo, Fiesole 1998, p. 59.

635 Stendhal, *La certosa di Parma*, trad. it. F. Martini, E-text, versione e-book: 9788897313465. Tratto da: Stendhal, *La certosa di Parma*, trad. it. F. Martini, Mondadori, Milano 1930.

636 C. D'Angeli, *Reminiscenze nella scrittura di Elsa Morante*, in *Le fonti in Elsa Morante*, a cura di E. Palandi e H. Serkowska, Ca' Foscari, Venezia 2015, pp. 23-26 (p. 26); N. Setti, *Palinsesto, autorialità e genealogia in Menzogna e sortilegio*, Ivi, pp. 35-42 (p. 40). A. Folli, *MoranteMoravia*, cit., pp. 212, 213; *Il Flauto magico di Mozart* è una delle musiche che la Morante sceglie per il suo funerale. Ivi, 358.

Morante per Stendhal che tra i modelli letterari citati a proposito di *Menzogna e Sortilegio* fa rientrare proprio la *Chartreuse de Parme*⁶³⁷. Come alcuni personaggi stendhaliani, la Morante riesce a conseguire pienezza di sé solo nell'isolamento e nel silenzio⁶³⁸. I romanzi della Morante e di Stendhal, scrive Garboli, non sono "polifonici", «la voce dell'autore è la stessa dei suoi personaggi»⁶³⁹.

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 stanza⁶⁴⁰. 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»⁶⁴¹, sebbene esplicitamente non lo riveli. Anche il suo ultimo grande romanzo, se l'avesse scritto, sarebbe stato un sorta di ode alla sua città⁶⁴². 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 lettore⁶⁴³. Questo isolamento estremo della scrittrice ci riporta alla clausura volontaria di Elisa, o all'esilio felice di Arturo a Procida. Volendo estremizzare, assomiglia anche alle sospensioni spazio-temporali di Ida; al ritorno dalle quali, dopo i suoi attacchi

637 A. Livi, *Esistenzialismo e "spirou" nella notte del Premio Viareggio*, cit; C. D'Angeli, *Reminiscenze nella scrittura di Elsa Morante*, cit. p. 40; C. Garboli, *Introduzione* [a *La Storia*], cit., p. XX.

638 E. Balmas, *Stendhal interprete del Rinascimento italiano*, in *Stendhal europeo*, a cura di R. Ghigo Bezzola, Schena, Fasano 1996, pp. 23-39 (p. 35). Scrive Pavese 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». C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, Einaudi, Torino 1947, p. 243. Altro tratto d'unione tra la scrittrice e i personaggi stendhaliani è la «passionale radicalità di decisione». C. Sgorlon, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Mursia, Milano 1972, p. 83.

639 C. Garboli, *Introduzione* [a *La Storia*], cit., pp. XX, XXI.

640 S. Lucamante, *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, cit., p. 58.

641 C. Garboli, *Introduzione* [a *Menzogna e sortilegio*], cit., p. 29.

642 Scrive Ginevra Bompiani: «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"». G. Bompiani, *Per Elsa*, in *Per Elsa Morante*, cit., pp. 199-203 (p. 199).

643 S. Lucamante, *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, cit., p. 59.

epilettici, ella ritrova un «senso di compimento e di riposo» nel rivedere dinanzi a sé la «stanza affettuosa»⁶⁴⁴. 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»⁶⁴⁵. 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»⁶⁴⁶.

644 E. Morante, *La Storia*, cit., p. 337.

645 E. Morante, *Lettere ad Antonio [Diario 1938]*, in E. Morante, *Opere*, II, cit., p. 1623.

646 Ivi, p. 1592.

Mercè Rodoreda

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 alimenta⁶⁴⁷, 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 istante⁶⁴⁸. 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 spazio⁶⁴⁹.

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 rappresentazione⁶⁵⁰. *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'animo⁶⁵¹. Non è un caso che i due passaggi più rappresentativi dell'esistenza di Natàlia avvengano proprio in quella piazza⁶⁵². Il riferimento va all'inizio e alla fine dell'opera, al momento in cui ci viene

647 B. Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, a cura di M. Guglielmi, trad. it. L. Flabbi, Armando, Roma 2009, p. 231.

648 Ivi, p. 232.

649 *Ibid.*

650 *Ibid.*

651 E. Bou, *La invenció de l'espai. Ciutat i viatge*, Universitat de València, València 2013, pp. 167-168.

652 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». B. Łuczac, *Espai i memòria. Barcelona en la novel·la catalana contemporània (Rodoreda-Bonet-Moix-Riera-Barbal)*, Fundació Mercè Rodoreda e Institut d'Estudis Catalans, Barcelona 2012, p. 44.

Emanuela Forgetta, *La città e la casa. Spazi urbani e domestici in Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Mercè Rodoreda*. Dottorato in *Lingue, Letterature e Culture dell'età moderna e contemporanea* (XXXI Ciclo) – Università degli Studi di Sassari

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 circonda⁶⁵³.

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'ajuntaven⁶⁵⁴.

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

653 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». M. Rodoreda, *Pròleg [a Mirall trencat]*, in M. Rodoreda, *Narrativa completa*, I, cit., pp. 697-721 (p. 700). «Quan la vaig escriure non recordava gaire com era la plaça de Diamant de debò. Només recordava que, quan tenia tretze o catorze anys, una vegada, per la festa major de Gràcia, vaig anar amb el meu pare a seguir carrers. A la plaça del Diamant havien aixecat un envelat. Com a d'altres places, és clar; però el que sempre més he recordat és aquell. En passar-hi pel davant, tot ell una capsa de música, jo, a qui els meus pares prohibien de ballar, en tenia unes ganes desesperades i anava com una ànima en pena pels carrers guarnits. Potser per culpa d'aquesta frustració, al cap de molts anys, a Ginebra, vaig començar la meva novel·la amb aquell envelat». Ivi, p. 143.

654 M. Rodoreda, *La plaça del Diamant*, cit., p. 153.

senyal vermell a la cintura, però així que el vent m'havia sortit per la boca la cinta tornava a fer-me el martiri⁶⁵⁵.

Fuori è festa, musica, balli, allegria, nella mente e nel corpo della protagonista è angoscia, costrizione e paura⁶⁵⁶. Esternamente: «l'entarmat dels músics estava voltat d'esperreguera fent barana i l'esperreguera estava guarnida amb flors de paper lligades amb filferro primet»⁶⁵⁷. Internamente, cresce l'inquietudine della protagonista⁶⁵⁸. 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 Diamant⁶⁵⁹

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?»⁶⁶⁰. Fa irruzione nella storia un personaggio chiave per la lettura de *La plaça del Diamant* (1962): 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 ondosso delle sue angosce. La vicinanza fisica tra loro due è talmente tanta che Natàlia a stento riesce a

655 Ivi, pp. 153-154.

656 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. C. Arnau, *Mercè Rodoreda. L'obra de postguerra: exili i escriptura*, Fundació Mercè Rodoreda e Institut d'Estudis Catalans, Barcelona 2012, p. 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». M. Rodoreda, *Pròleg [a *La plaça del Diamant*]*, in M. Rodoreda, *Narrativa completa*, I, cit., pp. 143-149 (p. 146).

657 M. Rodoreda, *La plaça del Diamant*, cit., p. 154.

658 «El monòleg autobiogràfic permet de fer visibles i palpables els estats més latents de la protagonista, des de la calma fins a l'agitació». L. Bolo, *Mecanismes narratius en la construcció dels personatges de la novel·lística rodorediana*, Fundació Mercè Rodoreda e Institut d'Estudis Catalans, Barcelona 2017, p. 105.

659 M. Rodoreda, *La plaça del Diamant*, cit., p. 154.

660 *Ibid.*

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. 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 blava⁶⁶¹». E ancora: «i els ulls de mico lluent ran dels meus⁶⁶²».

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»⁶⁶³ 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!»⁶⁶⁴. Julieta, l'amica, è sparita tra la folla e a lei non rimane scampo, quegli occhi lucenti⁶⁶⁵ 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»⁶⁶⁶. 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»⁶⁶⁷, le dice il ragazzo infliggendole il colpo di grazia. Sembra di trovarci

661 *Ibid.*

662 *Ivi*, p. 155.

663 *Ibid.*

664 *Ivi*, p. 155-156.

665 «Ulls de mico lluent». *Ibid.*

666 *Ivi*, p. 156.

667 *Ibid.*

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: Colometa⁶⁶⁸.

Natàlia, spaventata, inizia a correre. Lui la raggiunge e la blocca prendendole un braccio⁶⁶⁹. Di nuovo, lei prova a fuggire⁶⁷⁰. 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 Cenerentola⁶⁷¹ della fiaba che, correndo via dal ballo e dal principe, perde una scarpetta. 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'infern⁶⁷².

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

668 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. C. Arnau, *Mercè Rodoreda. L'obra de postguerra: exili i escriptura*, cit., p. 36. «Colometa, petit colom, un diminutiu que acostuma a infantilitzar». Ivi, p. 25.

669 «Va ser quan vaig arrencar a córrer i ell corria al meu darrera [...] i em va agafar pel braç i em va aturar». M. Rodoreda, *La plaça del Diamant*, cit., p. 156.

670 Una sorta di reazione premonitrice circa il triste futuro che le aspetta con Quimet e l'infernale esperienza vissuta durante la guerra. C. Arnau, *Mercè Rodoreda. L'obra de postguerra: exili i escriptura*, cit., p. 31. Non a caso Natàlia dice: «i vinga a córrer com si m'empaitessin tots els dimonis de l'infern». M. Rodoreda, *La plaça del Diamant*, cit., p. 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...». Ivi, p. 162.

671 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». Ivi, p. 154.

672 Ivi, p. 157.

versione di Perrault mette in evidenza come quella scarpetta, estremamente fragile e non deformabile, rappresenti l'imene della donna:

un angusto ricettacolo dove una qualche parte del corpo può infilarsi e adattarsi alla perfezione può essere visto come un simbolo della vagina. Qualcosa che è fragile e non deve essere allargato perché altrimenti si romperebbe ci ricorda l'imene, e qualcosa che è facile perdere alla fine di un ballo quando un innamorato tenta di trattenere accanto a sé l'amata sembra un'immagine appropriata della verginità, soprattutto quando il maschio colloca una trappola — la pece sulla scala — per catturarla. La fuga di Cenerentola da questa situazione può essere interpretata come il suo sforzo di proteggere la sua verginità⁶⁷³.

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 darrera⁶⁷⁴». E poco più avanti nel testo: «i vaig tornar a córrer⁶⁷⁵». 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'infern⁶⁷⁶».

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 guerra⁶⁷⁷ che, definitivamente, annichila. Amore e

673 B. Bettelheim, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, trad. it. A. D'Anna, Feltrinelli, Milano 2005, p. 254.

674 M. Rodoreda, *La plaça del Diamant*, cit., p. 156.

675 *Ibid.*

676 Ivi, p. 157.

677 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 '40 inizi anni '50. N. Carbonell, "La plaça del Diamant" de Mercè Rodoreda, Empúries, Barcelona 1994, p. 13. Precisa Barbara Łuczac: «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». B. Łuczac, *Espai i memòria. Barcelona en la novel·la catalana contemporània (Rodoreda-Bonet-Moix-Riera-Barbal)*, cit., p. 44. 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 (Ivi, p. 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

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 país⁶⁷⁸.

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 Benjamin⁶⁷⁹ che, col viso rivolto al passato, contempla la distruzione di un tragico tempo storico⁶⁸⁰.

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»⁶⁸¹. 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

de Barcelona o, per extenció, dels Països catalans de l'època franquista, i com a tal determina un caràcter intrasferible del discurs vehiculat pels textos. Alhora, observem que l'estratègia discursiva basada en l'oralitat qüestiona les limitacions que els decrets franquistes havien imposat a la llengua catalana». Ivi, p. 51.

678 C. Arnau, *Mercè Rodoreda i la novel·la*, in M. Rodoreda, *Narrativa Completa*, I, cit., pp. XXIII-XLVII (p. XXXIV).

679 «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 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». W. Benjamin, *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1995, p. 80.

680 C. Arnau, *Mercè Rodoreda i la novel·la*, cit., p. XXXIV.

681 M. Rodoreda, *La plaça del Diamant*, cit., p. 189.

su Natàlia. Gli affari sono andati male — fa l’ebanista⁶⁸² —, ci ha rimesso dei soldi per un lavoro e scarica la sua frustrazione sulla moglie. «I el mal humor queia damunt meu»⁶⁸³, racconta la protagonista. Quimet sembra una bestia in gabbia⁶⁸⁴, apre tutti i cassetti e ne getta il contenuto a terra, usa violenza verbale nei confronti di sua moglie⁶⁸⁵. 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 quedessin⁶⁸⁶.

Al contrario, una volta rientrata a casa, pare effettuare un procedimento inverso, lascia la zona piena di luce per ritornare nella tana buia⁶⁸⁷: «els carrers lluent d’alegria i jo vinga a collir roba per terra i vinga plegar-la i tornem-la a desar»⁶⁸⁸.

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 miseria⁶⁸⁹, ha perso ogni slancio 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»⁶⁹⁰ a salvarla. Non è certamente un principe, quel

682 Ivi, p. 233.

683 Ivi, p. 189.

684 «I anava d’una banda a l’altra com si l’aguessin engabiat». Ivi, p. 189.

685 «Colometa no badis, Colometa has fet un nyap, Colometa vine, Colometa vés». *Ibid.*

686 Ivi, p. 190.

687 A proposito del contrasto luce-ombra nel romanzo della Rodoreda preso in esame Carme Arnau 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». C. Arnau, *La plaça del Diamant de Mercè Rodoreda*, in *Congrés internacional Mercè Rodoreda*, (Barcelona, 1-5 d’octubre de 2008), Fundació Mercè Rodoreda, Institut d’Estudis Catalans e Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Barcelona 2010, pp. 165-188 (p. 187).

688 *Ibid.*

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

690 «Un adroguer honrat». M. Rodoreda, *La plaça del Diamant*, cit., p. 229.

droghiere per altro reso impotente⁶⁹¹ da un incidente in guerra. 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 rispetto⁶⁹². Dopo quest'intervento salvifico che impedirà alla protagonista di compiere il gesto estremo e che garantirà a lei e ai suoi figli un avvenire sicuro, Natàlia decide di fare un viaggio inverso, alla ricerca dei luoghi del suo passato. Cautamente, arriva al “carrer Gran”, quel viale che segna il confine tra la sua vita presente e quella passata. Da quando la sua vita aveva avuto una svolta, sposando Antoni, non era mai più riuscita ad attraversarlo per tornare indietro, tra i luoghi della sua vecchia vita. Addirittura, una volta, nel tentativo di farlo sviene:

l'olor del carrer Gran em va marejar [...]. Hi vam arribar caminant molt a poc a poc i quan hi vam ser la Rita em va mirar i em va dir que tenia els ulls espantats [...]. I la Rita va voler travessar, quan vam arribar al capdavall, per pujar per l'altra banda. I quan tenia el peu posat damunt la pedra del cantell de l'acera, tot el món se'm va ennuvoliar i vaig veure les llums blaus, almenys una dotzena ben bona, com un mar de taques blaves que se'm gronxés davant. I vaig caure⁶⁹³.

Come uno dei fiumi mutuati dalla mitologia greca o latina, quel corso — “el carrer Gran” — si rivela elemento fondamentale durante la catabasi⁶⁹⁴ di Natàlia. Come Er⁶⁹⁵,

691 «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». N. Carbonell, “*La plaça del Diamant*” de Mercè Rodoreda, cit., p. 51.

692 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». M. Rodoreda, *Pròleg* [a *La plaça del Diamant*], cit., p. 148.

693 M. Rodoreda, *La plaça del Diamant*, cit., p. 302.

694 Si legga a proposito delle catabasi di Natàlia: C. Miralles, *En el forat de la mort. La catàbasi o baixada al món dels morts de la Colometa*, in *Mites clàssics en la literatura moderna i contemporània*, Universitat de Barcelona, Barcelona 2007, pp. 178-188.

695 Platone, *Repubblica*, X, 621 [b], in Platón, *La República o El Estado*, ed. M. Candel, trad. esp. P. de Azcárate, Espasa Calpe, Madrid 1992, p. 441.

Natàlia non beve dall'Amelete e, facendo tesoro del proprio passato, raggiunge un livello di saggezza superiore⁶⁹⁶. 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 tramvia 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 ganivet 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...⁶⁹⁷

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»⁶⁹⁸ — sulla porta di quella casa il nome col quale aveva vissuto una parte fondamentale (e drammatica) della sua esistenza: Colometa⁶⁹⁹. 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

696 Come fa notare Carles Miralles, in uno dei suoi componimenti la Rodoreda scrive: «del riu lletós he travessat la flama / i no he begut al doll que fa oblidar». C. Miralles, *En el forat de la mort. La catàlisi o baixada al món dels morts de la Colometa*, cit., p. 188. Quanto ai versi citati della Rodoreda li ritroviamo in M. Rodoreda, *Agonia de llum. La poesia secreta de Mercè Rodoreda*, a cura de A. Mohino i Baler, Angle, Barcelona 2003, p. 129.

697 M. Rodoreda, *La plaça del Diamant*, cit., pp. 324, 325.

698 Ivi, p. 325.

699 Maria Campillo fa notare come la Rodoreda attribuisca nomi diversi alle due realtà fzionali: Natàlia rappresenta l'io narrante, Colometa la protagonista della storia narrata. M. Campillo, *La novel·la “La plaça del Diamant”*, in M. Rodoreda, *La plaça del Diamant. Adaptació teatral de J.M. Benet i Jorner*, Proa, Barcelona 2007, pp. 9-25 (p. 11).

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 embut⁷⁰⁰.

D'un tratto, un «crit d'infern»⁷⁰¹ esce dalla bocca di Natàlia. È «un crit que devia fer molts anys que duia a dintre»⁷⁰² 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'intimo⁷⁰³.

L'iniziazione sembra essersi conclusa e la signora Natàlia⁷⁰⁴ può così ritornare alla sua nuova vita: «i vaig començar a caminar altra vegada, a desfer el camí»⁷⁰⁵.

700 M. Rodoreda, *La plaça del Diamant*, cit., pp. 325, 326.

701 *Ibid.* Per un personaggio stoico e silenzioso, innocente e tragico qual è Natàlia, rappresenta un segnale eminentemente eloquente di protesta. Quel grido rappresenta una liberazione, un nuovo parto (la prima volta che nel romanzo grida è durante il parto del figlio); morta Colometa, la protagonista può finalmente ritornare ad essere Natàlia (nome correlato alla “nascita”). Quello emesso da Natàlia in Plaça del Diamant è un grido di collera, rabbia, impotenza e al contempo attestazione di presenza; è l'espressione massima di una condizione umana tragica e solitaria alla quale la scrittrice aveva guardato durante la stesura del suo romanzo. C. Arnau, *La plaça del Diamant de Mercè Rodoreda*, cit. p. 186.

702 M. Rodoreda, *La plaça del Diamant*, cit., p. 326.

703 E. Di Stefano, *Munch*, Giunti, Firenze 1994, p. 28.

704 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. C. Arnau, *Mercè Rodoreda. L'obra de postguerra: exili i escriptura*, cit., p. 27.

705 M. Rodoreda, *La plaça del Diamant*, cit., p. 326.

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 folla⁷⁰⁶. 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»⁷⁰⁷: 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»⁷⁰⁸. Aloma⁷⁰⁹, proprio come la Woolf, ama vagabondare per le strade del suo quartiere e della sua città, ha molto della Rodoreda⁷¹⁰ e dunque non possiamo dire di lei che sia propriamente un'anonima. 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 Barcellona⁷¹¹. Sappiamo anche che Aloma si trova dinanzi ad un passaggio esistenziale molto importante, quello che porta dalla giovinezza all'età adulta⁷¹². 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»⁷¹³ —, allo stesso

706 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.

707 V. Woolf, *Una stanza tutta per sé*, in V. Woolf, *Saggi, prose, racconti*, a cura di N. Fusini, Mondadori, Milano 1998, p. 399.

708 *Ibid.*

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

710 Scrive Carme Arnau: «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». C. Arnau, *Mercè Rodoreda. L'obra de postguerra: exili i escriptura*, cit., p. 132.

711 «El 10 d'octubre, Mercè Rodoreda i Gurguï 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)». C. Arnau, *Cronologia essencial*, in *Mercè Rodoreda. Narrativa completa*, I, cit., pp. XIII-XXII (p. XIII).

712 La Rodoreda si mostra particolarmente attenta a questo passaggio esistenziale ritornandovi più volte nelle proprie opere. Oltre ad *Aloma*, vi ritorna ad esempio anche in *Mirall trencat* (1974) rendendolo addirittura motivo di una tragica scelta, il suicidio. Nota Grilli: «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». G. Grilli, *Estructures narratives a l'obra de Mercè Rodoreda*, «Serra d'Or», XIV, 155, (1972), pp. 39-40 (p. 39).

713 V. Woolf, *Una stanza tutta per sé*, cit., p. 399.

modo, il passeggiare contemplativo di Aloma serve alla Rodoreda per sottrarre dal «peso di quel mutismo»⁷¹⁴ la protagonista e se stessa.

*Aloma*⁷¹⁵, romanzo omonimo di Mercè Rodoreda, si apre con una lunga passeggiata mediante la quale la protagonista attraversa e ci presenta il suo quartiere⁷¹⁶, Sant Gervasi⁷¹⁷. Scrive Goffredo Fofi 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»⁷¹⁸. 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”⁷¹⁹ tranquilla nella sua città, usa come pretesto l'acquisto di una matita⁷²⁰. Man mano che Aloma avanza per raggiungere la propria meta — la bottega di tessuti in via

714 *Ibid.*

715 La prima versione di *Aloma* è del 1938, la seconda, rivista e corretta dall'autrice, del 1969.

716 Secondo Carme Arnau, la Rodoreda è la scrittrice che ha saputo rendere la più ricca immagine di Barcellona attraverso alcune delle sue protagoniste, tra queste Aloma. C. Arnau, *Barcelona a les novel·les de Mercè Rodoreda*, «Revista de Catalunya», 182 (2003), pp. 95-112 (p. 99).

717 Scrive Montserrat Roig: «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...». M. Roig, *El aliento poético de Mercè Rodoreda*, in *Mercè Rodoreda. Entrevistes*, a cura di A. Mohino i Balet, Arxiu Mercè Rodoreda, Fundació Mercè Rodoreda, Barcelona 2013, pp. 89-99 (p. 89).

718 G. Fofi, *Racconto crudele di gioventù*, in V. Pratolini, *Il quartiere*, Rizzoli, Milano 2016, pp. V-XI (p. VIII).

719 V. Woolf, *Street Haunting. A London Adventure*, The Westgate Press, San Francisco 1930. Il testo, secondo alcuni studiosi, rappresenterebbe la controparte femminile del poema in prosa *Les foutes* 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». C. Baudelaire, *Lo Spleen di Parigi*, trad. it. A. Berardinelli, Garzanti, Milano 1989, pp. 44-46.

720 «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 muovere le gambe. Per scrivere lei ha bisogno di camminare. Le gambe sono importanti, quanto le mani». N. Fusini, *Possiedo la mia anima: Il segreto di Virginia Woolf*, Mondadori, Milano 2006, p. 341.

Portaferrissa, 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 coneguessin⁷²¹.

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

sóc filla de Sant Gervasi de Cassoles, d'un carrer estret i curt que, aleshores, anava del de Pàdua a la riera de Sant Gervasi i que es deia carrer de Sant Antoni; més endavant li van canviar el nom pel de carrer de París i, més endavant encara, pel de Manuel Angelon, que encara conserva⁷²².

Accanto al quartiere di Sant Gervasi vi è il quartiere di Gràcia, nel quale vive e si muove l'"anonima"⁷²³ di un altro romanzo della Rodoreda: la Natàlia de *La plaça del Diamant*. 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 letterario⁷²⁴? E, invertendo i termini, quanto di letterario rimane in quei luoghi fisici? Per

721 M. Rodoreda, *Aloma*, in *Mercè Rodoreda. Narrativa Completa*, I, cit., p. 10.

722 M. Rodoreda, *Pròleg* [a *La plaça del Diamant*], cit., pp. 143-144.

723 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 la vaig triar la Colometa, que només té de semblant a mi el fet de sentir-se perduda al mig del món». M. Rodoreda, *Pròleg* [a *La plaça del Diamant*], cit., p. 146.

724 Scrive Margarida Aritzeta: «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)». M. Aritzeta i Abad, *Mons possibles i Narrativa breu*, in *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa Breu*, I, Publicacions De l'Abadia de Montserrat, Barcelona 1998, pp. 105-128 (p. 111).

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, ad esempio, nella sua opera *Essais sur le roman*, mette in evidenza come la lettura sia in grado di condurre il lettore proprio 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 lire⁷²⁵.

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»⁷²⁶. 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 «una particularisation d'un "ailleurs" complémentaire du lieu réel où il est évoqué»⁷²⁷. 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»⁷²⁸. 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 rodolediana, 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»⁷²⁹ traslata in letteratura.

725 M. Butor, *Essais sur le roman*, cit., p. 49.

726 *Ibid.*

727 *Ivi*, p. 50.

728 *Ivi*, p. 57.

729 M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Olschki, Firenze 2017, p. 40.

In Rodoreda le rappresentazioni letterarie del paesaggio assumono una rappresentazione “prospettica”, non sono puramente ornamentali, sono «funzionali al testo»⁷³⁰. 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 letterari⁷³¹.

Aloma, come Virginia Woolf⁷³², 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 già⁷³³. 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 Aloma⁷³⁴ sia per la stessa Rodoreda che vi ritornerà di continuo⁷³⁵.

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»⁷³⁶. Una volta arrivata, questo lo scenario che le si presenta:

730 *Ibid.*

731 *Ibid.*

732 Afferma la Rodoreda in un'intervista: «admiro muchísimo a Virginia Woolf». B. Berasategui, *Mercè Rodoreda, encerrada en su jardín*, in *Mercè Rodoreda. Entrevistes*, cit., pp. 227-230 (p. 229). Ricorda Carme Arnau: «Rodoreda reivindicarà la novel·lista anglesa [...] com una de les autores que més l'han marcat, al costat de Katherine Mansfield [...]». C. Arnau, *Mercè Rodoreda. L'obra de postguerra: exili i escriptura*, cit., p. 135. In una lettera ad Anna Murià, parlando di racconti la Rodoreda scrive: «els que més admiro són Steinbeck, Faulker, junt amb el meu amor que és K.Mansfield». M. Rodoreda, A. Murià, *Cartes a l'Anna Murià (1993-1956)*, La Sal, Barcelona 1985, pp. 73-74.

733 G. Percec, *Specie di spazi*, trad. it. R. Delbono, Bollati Boringhieri, Torino 2016, p. 69.

734 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.

735 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. C. Arnau, *Cronologia essencial*, cit., p. XIX.

736 M. Rodoreda, *Aloma*, cit., p. 10.

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 parar⁷³⁷.

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»⁷³⁸ —, per fortuna ha il tempo di riparare e di salire sul treno giusto. Arrivata in Plaça Catalunya comincia a scendere giù per la Rambla⁷³⁹:

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 jardí⁷⁴⁰.

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»⁷⁴¹. 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»⁷⁴² anche se al piacere, quasi immediatamente, si unisce la vergogna: «tan mal vestida que vaig i amb un taló que se'm torça...»). Una volta a casa, avrebbe raccontato a sua cognata Anna che un giovane elegante l'ha seguita per strada. Con la coda dell'occhio si accorge che a seguirla è un uomo sulla cinquantina, lo semina improvvisamente entrando nel negozio, quello di via Portaferri, nel quale deve comprare le tende: «va trigar a decidir-se perquè totes les robes li agradaven. A l'últim se'n va quedar una de molt transparent, amb ratlles blanques i blaves»⁷⁴³. È decisa, con le quattro pesetas che le sono avanzate comprerà un libro che poi, una volta a casa,

737 *Ibid.*

738 *Ibid.*

739 «Aloma tiene una arrancada en las Ramblas muy hermosa». M. Vilaret, *Mercè Rodoreda*, in *Mercè Rodoreda. Entrevistes*, cit., pp. 247-263, p. 250.

740 M. Rodoreda, *Aloma*, cit., p. 11.

741 Proprio come per la Rodoreda, anche per Aloma i fiori sono di vitale importanza. *Ibid.*

742 *Ivi*, p. 12.

743 *Ibid.*

nasconderà sull'armadio. Ma non un romanzo d'amore, «una novel·la d'aventures, sense enamorats»⁷⁴⁴.

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 chiusi⁷⁴⁵, durante il tragitto di ritorno verso casa, acquistate le tende, il tempo dei suoi passi diviene sempre più sincopato. Prima, a causa di una manifestazione⁷⁴⁶, 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 libro⁷⁴⁷. Ha comprato il libro — cosa che la fa sentire tremendamente in colpa⁷⁴⁸ — e adesso non ha abbastanza soldi per comprare i biglietti del treno. 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:

744 Finché può, infatti, Aloma oppone resistenza all'amore. Lei è una di quelle ragazze che affrontano la vita con realismo e fare deciso. Per questo non ha paura di dire, e lo fa proprio in apertura del romanzo: «L'amor em fa fàstic!», Ivi, p. 5. Le cose andranno diversamente, dal momento in cui Aloma soccomberà all'amore, vivrà una storia complicata con Robert, uomo più grande di lei venuto dall'Argentina, che sarà causa della sua infelicità futura.

745 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» (Ivi, p. 10.), e quello successivo: «eren gairebé les sis i si volia trobar obert havia de cuitar» (*Ibid.*).

746 Nella prima versione di *Aloma*, quella del '38, la scrittrice aveva fatto riferimento ai “comunistes”, elemento che scompare nella versione pubblicata nel '69. L'intento è quello di eliminare nella nuova versione i riferimenti ad un periodo ben preciso. C. Arnau, *Mercè Rodoreda. L'obra de postguerra: exili i escriptura*, cit., p. 134.

747 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'». Ivi, p. 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 (*ibid.*) 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» (Ivi, p. 14), dove l'aveva lasciato? Ricorre con la mente i suoi ultimi movimenti «i tot d'una va 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». *Ibid.*

748 «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». *Ibid.*

s'havia encès els anuncis lluminosos i els núvols, al damunt, semblaven més negres. El cel era baix, i costava de respirar. Va enfilel 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 pas⁷⁴⁹.

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 circonda⁷⁵⁰ e reinventare lo spazio urbano «du dedans»⁷⁵¹. 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 petita⁷⁵².

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»⁷⁵³. Davanti a lei è la sua 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»⁷⁵⁴ delle tende⁷⁵⁵.

749 Ivi, p. 16.

750 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.

751 P. Sansot, *Poétique de la ville*, PBP, Paris 2004, p. 618.

752 M. Rodoreda, *Aloma*, cit., p. 16.

753 Ivi, p. 17.

754 *Ibid.*

755 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

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 identiche⁷⁵⁶ 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 lettore⁷⁵⁷. Muovendosi nell’ambito della logica della lettura, Todorov 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»⁷⁵⁸. 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»⁷⁵⁹. Esse, infatti, portano a costruzioni qualitativamente differenti⁷⁶⁰. 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 misura è fedele la

esistenza.

756 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. F. Muzzioli, *Le teorie della critica letteraria*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1994, p. 185.

757 T. Todorov, *Poetica della prosa, Le leggi del racconto*, Bompiani, trad. it. E. Ceciarelli, Milano 1995, p. 192.

758 Ivi, p. 187.

759 Ivi, p. 188.

760 Todorov 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. *Ibid.*

descrizione di questo universo⁷⁶¹. 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, 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 «schiera di parole, di immagini e di idee estranee»⁷⁶², lo stesso abbandono si verifica anche nei confronti di «quel principio estraneo che le esprime e che le custodisce»⁷⁶³. 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 «coscienza inerente all'opera»⁷⁶⁴ 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»⁷⁶⁵. 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 voragini⁷⁶⁶ spaziali nella parte più intima e remota di chi li legge. Forse, si chiede George Jean, sarebbe necessaria una «poétique de l'espace “du liseur de romans”» per comprendere in che modo il testo consenta di ridurre o ingrandire «nos espaces “du dedans”...»⁷⁶⁷.

761 Ivi, p. 192. 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. Ivi, p. 193.

762 G. Poulet, *Phenomenology of Reading*, «New literary History», 1 (1969), pp. 54-68 (p. 57).

763 *Ibid.*

764 Ivi, p. 59.

765 G. Jean, *Le roman*, Édition du Seuil, Paris 1976, p. 51.

766 «L'immaginario non è un fattore di alienazione. Al contrario, esso è il mostro che apre un varco verso l'infinito. La narrativa finzionale genera una conoscenza accresciuta dall'essenza dello spazio». B. Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, cit., p. 231.

767 *Ibid.*

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.⁷⁶⁸. Jaume e Magdalena fanno quel che possono per crescerla ma lei, Cecília Ce., animata da una strana inquietudine⁷⁶⁹, inizia presto a fuggire di casa. Scappa la prima volta che è ancora bambina, è incuriosita dal “fuori”, soprattutto dal Liceu⁷⁷⁰ e vuole andarlo a vedere. La casa in cui vive la stringe, la soffoca e poi vuole a tutti i costi trovare il suo vero padre⁷⁷¹ 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 santa⁷⁷². 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

768 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!». M. Rodoreda, *El carrer de les Camèlies*, cit., p. 503. Mentre il vigilante sta scrivendo il nome sul pezzo di carta che poi appunterà sul petto della bambina, viene spaventato dall'apertura di una finestra e perde la matita con la quale sta scrivendo lasciandone così incompiuta la ripetizione. *Ibid.*

769 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». Ivi, p. 354. Scrive Carme Arnau: «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”». C. Arnau, *Miralls màgics. Aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda*, Edicions 62, Barcelona 1990, p. 71.

770 «Tot culpa d'haver-me escapat de casa per anar al Liceu». M. Rodoreda, *El carrer de les Camèlies*, cit., p. 345.

771 Scrive Carme Arnau: «la nena [Cecília] creix solitària en un món en què no acaba d'integrar-se» e «només té una deria: fugir per anar a la recerca del pare, desconegut. El desig de fugir té, doncs, dues explicacions possibles: la satisfacció d'un típic i ben explicable complex d'Edip, i la relació o el lligam amb un vell fons, denominador comú dels mites i les llegendes, on la humanitat arcaica ha dipositat tot l'horror que pot suposar haver nascut». C. Arnau, *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, Edicions 62, Barcelona 1993, p. 169.

772 «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». M. Rodoreda, *El carrer de les Camèlies*, cit., p. 340.

em tancaríen perquè no em pogués tornar a escapar, i que em moriria tancada encara que em piqués amb els punys i amb els peus⁷⁷³.

Non sarà questa l'unica fuga di Cecília Ce. «Lleugerament patètica, lleugerament desolada»⁷⁷⁴, 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, me'n vaig anar a la Rambla a fer senyors»⁷⁷⁵. Inevitabilmente subisce la perversione degli uomini che incontra, ognuno a modo proprio ne rivendica il contatto esclusivo. Cosme, il “fondista” col labbro tagliato⁷⁷⁶, come già aveva fatto Eusebi nella baracca, la rinchiude in casa. Egli è estremamente geloso e animato da una perversa adorazione⁷⁷⁷. 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 suo⁷⁷⁸, un impulso la spinge ad infrangerlo e a gettarsi in strada mediante l'uscita più vicina:

773 Ivi, p. 341.

774 M. Rodoreda, *Pròleg* [a *Mirall trençat*], cit., p. 701.

775 M. Rodoreda, *El carrer de les Camèlies*, cit., p. 390.

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

777 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». Ivi, p. 488.

778 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. Ivi, p. 473.

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 automòbils⁷⁷⁹.

Anche durante le gravi violenze subite in casa di Eladi⁷⁸⁰, 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»⁷⁸¹. 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 maschile⁷⁸². Scrive Christine Arkininstall:

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. Elliot: «I have walked many years in this city»⁷⁸³.

Lungo tutta la durata del romanzo, la protagonista passeggia instancabile per la città⁷⁸⁴ disegnando una sorta di cartografia urbana, dalla quale prende corpo a poco a poco la città di Barcellona⁷⁸⁵. Queste passeggiate finiscono con l'assumere un valore ben

779 Ivi, p. 408.

780 «Venien tres vegades, perquè eren tres». Ivi, p. 453.

781 Ivi, p. 450.

782 Nell'opera analizzata notiamo un'esperazione progressiva della figura del “maschio 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. C. Arnau, *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, cit., p. 181.

783 C. Arkininstall, *Walking the Republic of Letters. Mercè Rodoreda and Modernist Tradition*, «Catalan Review», XV, 2, (2001), pp. 9-34 (pp. 15, 16).

784 Scrive la Rodoreda nel prologo di *Mirall trenat*: «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». M. Rodoreda, *Pròleg* [a *Mirall trenat*], cit., p. 697.

785 Bisogna specificare che lo scenario urbano tratteggiato è quello del dopoguerra e dunque desolato e deserto. Fa notare Carme Arnau: «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

preciso: rioccupare quei luoghi androcentrici quali sono la strada, l'urbe, lo spazio pubblico in genere⁷⁸⁶. 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 liberazione⁷⁸⁷. Le camminate di Cecília per Barcellona finiscono con l'assumere una funzione allegorica⁷⁸⁸ e ad avere un impatto decisivo nel suo resoconto esistenziale e identitario⁷⁸⁹. Quel passeggiare non contemplativo, non disinteressato, 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 incompiuto⁷⁹⁰. 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

carrer d'Aragó». C. Arnau, C. Arnau, *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, cit., p. 175.

786 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». C. Arnau, *Mercè Rodoreda*, Edicions 62, Barcelona 1992, p. 22. La padronanza dello spazio domestico le consente però di essere minuziosa nelle descrizioni. Maria Aurèlia Capmany in questo la considera maestra: «en el difícil art de reduir a dimensions de quotidianitat la tragèdia d'existir». M.A. Capmany, *Mercè Rodoreda o les coses de la vida*, «Serra d'Or», 104, 15 (1968), pp. 47-49 (p. 47). In relazione alla descrizione degli spazi domestici si consulti lo studio di Enric Balaguer: *Katherine Mansfield i Mercè Rodoreda: (Episodis domèstics, servitud dels detalls)*, «Catalan Review», IX, 1, (1995), pp. 21-31.

787 «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 buganvília 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 enfilem només a la paret baixa... [...]. Vaig arribar a un passeig ample amb arbres a banda i banda...». M. Rodoreda, *El carrer de les Camèlies*, cit., p. 346.

788 C. Arnau, *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*, Fundació Mercè Rodoreda, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona 2000, p. 113.

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

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

ricontestualizzazione e una risignificazione”⁷⁹¹. 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»⁷⁹². 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»⁷⁹³. Proprio per questo «la città e il *flâneur* vanno di pari passo. Labirinto senza uscita, l’urbano sembra implorare al *flâneur* di essere interpretato»⁷⁹⁴.

Attraverso le sue riflessioni, ispirate dalle parole di Baudelaire⁷⁹⁵, Walter Benjamin plasma dunque l’emblematica figura del *flâneur*. Intimamente legata allo spazio urbano e al movimento⁷⁹⁶, essa dispiega la sua funzione quasi esclusivamente in nome di quella figura maschile — l’artista — che contempla la città e la ri-scrive. E cosa ne è delle donne? Viene da chiedersi quasi immediatamente. 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

791 G. Nuvolati, *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, Il Mulino, Bologna 2006, p. 97.

792 *Ibid.*

793 *Ibid.*

794 *Ibid.*

795 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.

796 Scrive Baudelaire: «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...». C. Baudelaire, *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Mondadori, Milano 1996, p. 1282.

Emanuela Forgetta, *La città e la casa. Spazi urbani e domestici in Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Mercè Rodoreda*. Dottorato in *Lingue, Letterature e Culture dell’età moderna e contemporanea* (XXXI Ciclo) – Università degli Studi di Sassari

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 spectrum⁷⁹⁷.

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 Friedberg⁷⁹⁸. 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 commercio⁷⁹⁹. 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, 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 passeggia⁸⁰⁰. 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

797 E. Wilson, *The Contradictions of Culture. Cities, Culture, Women*, SAGE Publication, Londra 2001, p. 72.

798 D. Cuvardic García, *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*, Publibook, Paris 2012, p. 176.

799 A. Friedberg, *Window Shopping. Cinema and the postmodern*, University of California Press., Berkeley 1993, p. 35.

800 J. Wolff, *Gender and the Haunting of Cities (or, the Retirement of the Flâneur)*, in *The invisible flâneuse? Gender, public space, and visual culture in nineteenth-century Paris*, a cura di A. D'Souza e T. McDonough, Manchester University Press, Manchester 2006, pp. 18-31, (pp. 21-22).

dello spazio dominato poiché sul suo corpo grava l'insistenza dello sguardo altrui⁸⁰¹. In strada, Cecília è costantemente esposta allo sguardo che giudica, critica e domina⁸⁰². Sul suo corpo viene molte volte impresso il segno dell'oppressione che è costretta a subire⁸⁰³. Perdere il controllo del proprio corpo equivale alla perdita della propria vita⁸⁰⁴ e dunque alla sottomissione che l'altro impone⁸⁰⁵. Soltanto riprendendo il possesso del proprio corpo⁸⁰⁶, Cecília pone fine all'oppressione⁸⁰⁷. Cristine Arkininstall 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 dreta 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 respallter 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 enterrada⁸⁰⁸.

801 B. Łuczac, *Espai i memòria. Barcelona en la novel·la catalana contemporània (Rodoreda-Bonet-Moix-Riera-Barbal)*, cit., p. 77.

802 *Ibid.*

803 Molte volte espressa mediante la scomodità di alcuni abiti che indossa per compiacere l'universo maschile. Ivi, p. 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». M. Rodoreda, *El carrer de les Camèlies*, cit., pp. 431, 432.

804 B. Łuczac, *Espai i memòria. Barcelona en la novel·la catalana contemporània (Rodoreda-Bonet-Moix-Riera-Barbal)*, cit., p. 78.

805 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». S. De Beauvoir, *Il secondo sesso*, trad. it. R. Cantini e M. Andreose, Il Saggiatore, Milano 1999, p. 325.

806 Riflette Merleau-Ponty: «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». M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 271.

807 C. Arkininstall, *Walking the Republic of Letters. Mercè Rodoreda and Modernist Tradition*, cit., p. 24.

808 M. Rodoreda, *El carrer de les Camèlies*, cit., pp. 473, 474.

Scriva 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»⁸⁰⁹. L'ordine viene sovvertito⁸¹⁰, Cecília da oggetto contemplato si trasforma in soggetto contemplante. E, al contempo, comprendendo il valore del proprio corpo non è più merce scambiata ma agente⁸¹¹ e padrona di se stessa. Il recupero definitivo del proprio corpo e della propria vita è simbolicamente attestato dall'acquisto di un abito rosso⁸¹² che sfoggerà per andare al Liceu assieme ad un «collaret de brillants com un riu d'estrelles»⁸¹³. Il rosso è il colore dell'abito che le facevano indossare per punizione i genitori adottivi quando era bambina⁸¹⁴ ma è anche il colore del sesso, del sangue, della vita. Chiusa nel Liceu, la protagonista sperimenta una volta ancora un attacco di claustrofobia⁸¹⁵. 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»⁸¹⁶. 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 libertà⁸¹⁷:

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

809 C. Arkinstall, *Walking the Republic of Letters. Mercè Rodoreda and Modernist Tradition*, cit., p. 24.

810 B. Łuczac, *Espai i memòria. Barcelona en la novel·la catalana contemporània (Rodoreda-Bonet-Moix-Riera-Barbal)*, cit., p. 78.

811 *Ibid.*

812 «Va riure [Martí, uno dei suoi amanti] i em va preguntar de quin color em faria el vestit. Li vaig dir que vermell». M. Rodoreda, *El carrer de les Camèlies*, cit., p. 484.

813 *Ivi*, p. 483.

814 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». *Ivi*, pp. 354, 355. 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». *Ibid.*

815 «Em vaig començar a trobar malament: sentia un pes al pit com s'hi haguessin posat una cosa que no em deixés respirar». *Ivi*, p. 485.

816 *Ivi*, p. 486.

817 C. Arkinstall, *Walking the Republic of Letters. Mercè Rodoreda and Modernist Tradition*, cit. p. 27 e B. Łuczac, *Espai i memòria. Barcelona en la novel·la catalana contemporània (Rodoreda-Bonet-Moix-Riera-Barbal)*, cit., p. 79.

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 meva⁸¹⁸.

818 M. Rodoreda, *El carrer de les Camèlies*, cit., p. 487.

Emanuela Forgetta, *La città e la casa. Spazi urbani e domestici in Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Mercè Rodoreda*. Dottorato in *Lingue, Letterature e Culture dell'età moderna e contemporanea* (XXXI Ciclo) – Università degli Studi di Sassari

SECONDA PARTE

La casa

Maria Aurèlia Capmany

L'altra casa

È un pomeriggio di maggio⁸¹⁹ quando, per la prima volta, Rosa si trova davanti a quel portone. Indossa un vestito bianco⁸²⁰ e «una gran papallona de seda sobre els seus cabells negres i sedosos»⁸²¹. 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»⁸²²) e reclama di continuo la sua attenzione. Lei, invece, vorrebbe soltanto guardare il mare⁸²³:

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 calma⁸²⁴.

819 «Hi arribà per primer cop, feia més de vint anys, una tarda de maig». M.A. Capmany, *L'altra ciutat*, cit., p. 142.

820 *Ivi*, p. 141.

821 *Ivi*, p. 142.

822 *Ibid.* «— 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!—». *Ibid.*

823 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». S. Espriu, *Laia*, Edicions 62, Barcellona 1985, p. 5. Si legga, a proposito del riferimento espriuano in *L'altra ciutat* (1955) di Maria Aurèlia Capmany, V. Martínez-Gil, *Salvador Espriu. Homenot i model en la narrativa catalana*, cit., p. 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 1909 che la Capmany omaggerà in *Felçiment, jo soc una dona* del 1969 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 travesseramenr 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 còrnics; 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 recontes 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». V. Català, *Solitud*, Edicions 62, Barcelona 1992, p. 173.

824 M.A. Capmany, *L'altra ciutat*, cit., p. 142.

Gli altri parlano ma lei non li ascolta «perquè davant seu hi havia el mar»⁸²⁵. 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 volo⁸²⁶. Prima di infilare la strada stretta e lasciarsi alle spalle il mare, Rosa si gira a guardarlo, una volta ancora⁸²⁷. 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 repòs⁸²⁸.

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 Angeleta, c'è anche la sorella nubile di Anton, zia Tecleta, che sempre sa infondere in lei «un benestar especial»⁸²⁹. 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 vol⁸³⁰.

825 *Ibid.*

826 *Ibid.*

827 Ivi, p. 143.

828 *Ibid.*

829 Ivi, p. 148.

830 Ivi, p. 143.

La seconda volta che Rosa viene ritratta davanti a quel portone sono passati vent'anni. Mentre compie il tragitto per arrivarvi, ella 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»⁸³¹. La donna si concede riflessioni sul tempo⁸³² e sul suo potere di cambiare le cose. In che modo gli anni avrebbero scomposto il corpo di zio Anton? Quegli «ulls encerclats d'inflor»⁸³³, quella voce, quel «cos massa gras»⁸³⁴, 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 envaï tot, deixant al marge, inconsistent, el truc que ella produïa i un rostre desconegut que s'acostava i una veu estranya que deia: / — Qui demana?⁸³⁵

Il riferimento a Proust⁸³⁶ e alla sua *petite madeleine* è inevitabile, «tutt'a un tratto il ricordo [le] è apparso davanti»⁸³⁷. 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 ma l'inevitabile e

831 Ivi, p. 151.

832 «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». M. Nadal, *Sense notes a peu de pàgina*, "Cultura", 18 marzo 2018, Dossier: *Centenari Maria Aurèlia Capmany*.

833 M.A. Capmany, *L'altra ciutat*, cit., p. 151.

834 *Ibid.*

835 *Ibid.*

836 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 '91. G.J. Graells, *La producció literària de Maria Aurèlia Capmany (c)*, in M.A. Capmany, *Obra completa*, III, Columna, Barcelona 1995, p. XI-XXIII (p. XXIII).

837 M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte di Swann*, trad. it. G. Raboni, Mondadori, Milano 2010, p. 58.

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 (scrive Proust: «la vista della piccola *madeleine* non m'aveva ricordato nulla prima che ne sentissi il sapore»⁸³⁸). 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'amore⁸³⁹. 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 llàgrimes⁸⁴⁰.

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»⁸⁴¹. 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»⁸⁴². 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»⁸⁴³. Come ad esempio accade al giovane Emis⁸⁴⁴ descritto

838 *Ibid.*

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

840 M.A. Capmany, *L'altra ciutat*, cit., p. 198.

841 *Ivi*, p. 204.

842 *Ivi*, p. 227.

843 D. Possamai, *Ivan Bunin, il profumo delle mele e la memoria*, in *Il profumo della letteratura*, a cura di D. Ciani Forza e S. Francescato, Skira, Milano 2014, pp. 289-300 (p. 294).

844 «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». C. Carpinato, *Aromi (neo)greci: un itinerario olfattivo*, in *Il profumo della letteratura*, cit., pp. 115-132 (p. 121).

nei versi di Kavafis⁸⁴⁵. 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 lettore⁸⁴⁶. Il profumo, è certo, ha la capacità di spezzare la linearità del tempo e di recuperare⁸⁴⁷, anche solo per poco, «la memoria di fatti o persone care che non sono più accanto a noi»⁸⁴⁸.

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 bussava 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 ella non ha dubbi, è convinta che dietro quel portone ad attenderla ci siano zio Anton e zia Teclata. Quell’odore così intenso, rimasto intatto nel tempo, non può ingannare: «l’olor intensa del portal, més poderosa que tota altra certesa»⁸⁴⁹. 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»⁸⁵⁰, 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 rastre». 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 ella 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 portal⁸⁵¹.

845 Si tratta del componimento intitolato Εἰς τὸ Επίνειον (n. 80, 1918) in *Ibid.*

846 C. Carpinato, *Aromi (neo)greci: un itinerario olfattivo*, cit., p. 122.

847 *Ivi*, p. 123.

848 *Ibid.*

849 M.A. Capmany, *L'altra ciutat*, cit., p. 151.

850 *Ibid.*

851 *Ibid.*

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»⁸⁵². 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 perduda⁸⁵³.

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'atrevis a evocar, fos atrapada pel poder de la mort»⁸⁵⁴. Ella 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. Digues-li que no viu aquí. I que se'n vagi d'una vegada»⁸⁵⁵.

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

852 *Ibid.*

853 *Ivi*, pp. 151-152.

854 *Ivi*, p. 152.

855 *Ibid.*

vive in quello che, una volta, era stato il granaio e al quale si accede dalle scale che danno sulla strada⁸⁵⁶:

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'arrugues⁸⁵⁷.

Alla domanda «qui hi ha?»⁸⁵⁸ s'accompagna il volto rugoso ma in fondo identico della zia Tecleta. «Sono io, zia, Rosa»⁸⁵⁹, risponde la protagonista del romanzo. «Rosa, Roseta»⁸⁶⁰ esclama la zia nell'andarle incontro. Avvicinandosi, Rosa scopre che zia Tecleta «s'havia enxiquit» e che «li tremolaven les mans, procurant agafar-la»⁸⁶¹. 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»⁸⁶², 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 emergeia, 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 altar⁸⁶³.

Se li tiene chiusi⁸⁶⁴, vede:

856 *Ibid.*

857 *Ivi*, p. 154.

858 *Ibid.*

859 *Ibid.*

860 *Ivi*, p. 155.

861 *Ibid.*

862 G. Perec, *Espèce d'espaces*, cit., p. 122.

863 M.A. Capmany, *L'altra ciutat*, cit., p. 156.

864 «— Va cloure els ulls per veure-ho més clar —». *Ibid.*

les rastelleres de tomàtecs⁸⁶⁵, assecats, pansits, i els raïms, que es desprenien a poc a poc de la seva turgència i guardaven la dolçor. 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 crepitari, 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 ròssec 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.»⁸⁶⁶

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»⁸⁶⁷. Inevitabile il riferimento a Minkowski e alla sua rivoluzionaria introduzione del concetto di cronotopo⁸⁶⁸. Rivoluzione che non riguarda esclusivamente l'ambito scientifico ma anche quello letterario⁸⁶⁹. Fondamentali, a tal proposito, le

865 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. J. Mallafrè, J. Ginebra, P. Navarro, *Maria Aurèlia Capmany. Llengua, norma i normativistes*, in *Maria Aurèlia Capmany: l'afirmació en la paraula*, cit., pp. 223-233 (p. 233). «Maria Aurèlia s'atribueix el sentit comú del llec, compatible amb la ciència de l'especialista. Entenem-nos: de llegia 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». *Ibid.*

866 M.A. Capmany, *L'altra ciutat*, cit., p. 156.

867 G. Matoré, *L'Espace humain*, La Colombe, Paris 1962, p. 282.

868 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, mediante 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. H. Minkowski, *Raum und Zeit*, «Physikalische Zeitschrift», 10, (1909), pp. 104-111.

869 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

teorizzazioni di Bachtin che definisce cronotopo «l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente»⁸⁷⁰. 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 lettori⁸⁷¹.

Tutti gli spazi frequentati da Rosa, che appartengano al mondo dell'immediato o a quello della memoria, si arricchiscono mutuamente. Nella sovrapposizione spaziotemporale che sovente sperimenta ella coglie tasselli che si rivelerebbero fondamentali alla comprensione, se solo non fosse così persa nel suo esistenzialismo⁸⁷².

Quando nell'ex granaio Rosa incontra la zia Teclata, — quella zia tanto amata che sembra strizzare l'occhio alla *Tia Teclata* di Pin i Soler⁸⁷³, che è cambiata nel corpo ma

statuto "dell'imprescindibilità". S. Maxia, *Letteratura e spazio. Introduzione*, «Moderna», IX (2007), pp. 9-17 (p. 10).

⁸⁷⁰ M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., p. 231.

⁸⁷¹ Ivi, p. 401.

⁸⁷² «La 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». A. Toda i Bonet, *Maria Aurèlia Capmany i l'existencialisme*, Universitat Autònoma de Barcelona, setembre 2009, p. 28. Scrive Anne Charlon: «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». A. Charlon, *Dona, catalana, i a més novel·lista*, «Catalan Review», VII, 2 (1993), pp. 41-56 (p. 46). Afferma Graells: «Em sembla molt més rendible, de cara a l'anàlisi d'obres posteriors, establir unes altres característiques essencials. Sobretot, la fixació d'un 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». G.J. Graells, *La producció literària de Maria Aurèlia Capmany. La novel·la (a)*, cit., p. XVIII.

Emanuela Forgetta, *La città e la casa. Spazi urbani e domestici in Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Mercè Rodoreda*. Dottorato in *Lingue, Letterature e Culture dell'età moderna e contemporanea* (XXXI Ciclo) – Università degli Studi di Sassari

non nello spirito: la voce forte, i gesti bruschi, sono quelli di sempre⁸⁷⁴ — 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»⁸⁷⁵. 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 lettore⁸⁷⁶. 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 Tecleta⁸⁷⁷. Zio Anton chiaramente rappresenta la «tradició pairal»⁸⁷⁸. In più di

873 *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*. M. Sunyer e P. Anguera (a cura di), *Estudis de literatura catalana contemporània. Homenatge al professor Jaume Vidal Alcover*, Universitat Rovira i Virgili e Universitat de Barcelona, Barcelona 1993, p. 410. Per un certo periodo anche Maria Aurèlia Capmany e il suo compagno Jaume Vidal Alcover frequentano Tarragona e, tra il '73 e il '74, prendono in affitto un appartamento proprio in via Pin i Soler. A. Pons, *Maria Aurèlia Capmany. L'època d'una dona*, cit., p. 318. Scrive Magí Sunyer: «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*». M. Sunyer, *L'altra ciutat de Maria Aurèlia Capmany* “Avui cultura”, 18 de març 2018 (dossier: *Centenari Maria Aurèlia Capmany*).

874 M.A. Capmany, *L'altra ciutat*, cit., p. 157.

875 *Ibid.*

876 Si ricordino le citazioni: «Rosa allargà la mà i va fer una genuflexió. Constatà que la mà [di zia Tecleta] era càlida, carnososa i càlida, i va sentir benestar i repòs». *Ivi*, p. 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». *Ivi*, p. 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». *Ivi*, p. 148.

877 Parlando dell'opera, Guillem-Jordi Graells scrive: «hi apareixen records d'infantesa, universitaris, sentimentals i retrats familiars, accentuant determinats contrastos». G.J. Graells, *La producció literària de M. Aurèlia Capmany. La novel·la (a)*, cit., p. XX.

878 *Ibid.* 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. E. Villafranca Giner, *Apunts al*

un'occasione, durante la narrazione, Rosa ricorda — molte volte col sorriso sulle labbra⁸⁷⁹ — 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»⁸⁸⁰. O ancora rivolgendosi alla madre di Rosa, l'uomo osserva: «— Per què la fas estudiar tant? Casar-la, has de fer!»⁸⁸¹. La zia Tecleta, invece, rappresenta l'altra possibilità, l'alternativa al matrimonio⁸⁸². 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»⁸⁸³. 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!»⁸⁸⁴ dice a suo fratello quando inizia con i suoi soliti discorsi. «Cosa vuoi saperne tu, zitellona!»⁸⁸⁵ le risponde tronfio Anton. È in attimi come questi

voltant d'alguns trets existencialistes en la producció novel·lística inicial de Maria Aurèlia Capmany, in Estudis de llengua i literatura catalanes/XL, omenatge a Arthur Terry, IV, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 2000, pp. 113-126 (p. 125).

879 M.A. Capmany, *L'altra ciutat*, cit., p. 157.

880 *Ibid.* 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». Ivi, p. 149.

881 Ivi, p. 148. 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 rodó, quasi sense unghia, 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, inverosimilant, per sobre una manta, per sobre uns rostres amples, riallers, repulsius. Ivi, p. 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». Petronio, *Satyricon* XIV, 6, in T. Petronius Arbiter, *Satyricon*, trad. it. di V. Lancetti, Tip. di Giuseppe Antonelli ed., Venezia 1843, p. 1576.

882 Molte volte, la Capmany crea i personaggi a partire dall'esperienza diretta, ad esempio, in *Lo color més blau*, Remei, la “tietta soltera”, si ispira alle sue nubili zie materne. M. Palau, *La mística de la feminitat franquista a la narrativa de Maria Aurèlia Capmany*, cit., p. 84.

883 M.A. Capmany, *L'altra ciutat*, cit., p. 158. Aggiunge la Capmany nella descrizione: «i assenyala amb visible satisfacció la tia Tecleta, que fingia no sentir-lo». *Ibid.*

884 *Ibid.*

che Rosa scruta gli occhi impassibili di zia Tecleta («qual era il senso di quell'insulto?»⁸⁸⁶) perché ha l'impressione che vi risieda una «conoscenza autentica delle cose»⁸⁸⁷.

Quello che unisce Rosa alla zia Tecla è una sorta di *fil rouge*⁸⁸⁸ per il quale non arriva mai il momento del disvelamento solenne. Questo, probabilmente, deve essere ricercato tra le parole. A tal proposito 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 posseí una transparència d'agata⁸⁸⁹.

D'un tratto, Rosa vede zia Tecleta come la vera detentrica dei segreti penetranti 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»⁸⁹⁰). E questo le appare nel sorseggiare la bevanda che la zia le offre, acqua frammista ad

885 *Ibid.* Ricorda Montserrat Palau: «des 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». M. Palau, *La mística de la feminitat franquista a la narrativa de Maria Aurèlia Capmany*, cit., p. 84.

886 M.A. Capmany, *L'altra ciutat*, cit., p. 158.

887 *Ibid.*

888 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». A. Pons, *Maria Aurèlia Capmany. L'època d'una dona*, cit., p. 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». Ivi, p. 28. Bollata poi dal regime come “rojo separatista” perché, in una discussione, aveva tenuto testa al nuovo direttore della *Escola del Treball de Barcelona*. Ivi, p. 83.

889 M.A. Capmany, *L'altra ciutat*, cit., p. 157.

890 *Ibid.*

anice⁸⁹¹. Mentre la protagonista assiste alla preparazione di quella bevanda, nota la formazione di una «rotllana blavosa» che, compiendo un tragitto a spirale⁸⁹², raggiunge il fondo 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 Teclata e Rosa. Zio Anton, come al solito, ha appena schernito Rosa con la storia del matrimonio e zia Teclata interviene perché Anton la smetta:

Rosa, llavors, intentava descobrir, a través dels ulls inexpressius de la tia Teclata, què volia dir aquell insult, perquè li semblava que en la rotllana blavosa, indiferent, hi havia un autèntic coneixement de les coses⁸⁹³.

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 semblava»): «perquè li semblava que en la

891 «La tia Teclata 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 posseí una transparència d'agata». *Ibid.*

892 Nel prologo che apre l'opera, la Capmany fa riferimento ad un cammino “que es desenrotlla en espiral”. M.A. Capmany, *L'altra ciutat*, cit., p. 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 eixarreïdes mòmic, 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'aclariria un vell gest oblidat, confòs en qui sap quin racó de memòria». M.A. Capmany, *Tana o la felicitat*, cit., p. 271. Ricordiamo, in *L'altra ciutat* (1955), il passaggio in cui Rosa, 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 posseí una transparència d'agata». M.A. Capmany, *L'altra ciutat*, cit., p. 157.

893 *Ivi*, p. 158.

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 posseí una transparència d'àgata»⁸⁹⁴. La «rotllana blavosa» che mediante un percorso a spirale conduce alla «transparència d'àgata», 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?⁸⁹⁵ D'altronde, è la stessa Capmany ad affermare nel prologo che accompagna l'opera: «diria que el nostre camí es desenrotlla en espiral»⁸⁹⁶.

894 Ivi, p. 157.

895 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 ad 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*».

896 M.A. Capmany, *L'altra ciutat*, cit., p. 138.

Il 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: «des catifes flonges», «entapissats sedosos i les cortines gruixudes que rebotien la calor de l'escalfapanxes i els bracers»⁸⁹⁷. È sicura che quell'attesa le avrebbe procurato qualcosa di tutta quella ricchezza⁸⁹⁸.

Eredita il cognome Milà dal nonno materno⁸⁹⁹ poiché suo padre e i suoi nonni paterni non hanno mai voluto riconoscerla. 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 fugge⁹⁰⁰ relegandola alle cure poco premurose del nonno. 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»⁹⁰¹. 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 commessa⁹⁰². Lì, la ragazza avrebbe dovuto servire le signore ma, con molta probabilità,

897 M.A. Capmany, *Feliçment, jo soc una dona*, cit., p. 85.

898 *Ibid.*

899 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.

900 «Sense dir-me adeu». M.A. Capmany, *Feliçment, jo soc una dona*, cit., p. 43.

901 Ivi, p. 64. Ricorda Montserrat Palau: «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". Submisses, abnegades i admirades, les dones sargien i brodaven per al "destino universal" de l'"España, una, grande y libre"». M. Palau, *La mística de la feminitat franquista a la narrativa de Maria Aurèlia Capmany*, cit., p. 76.

902 M.A. Capmany, *Feliçment, jo soc una dona*, cit., p. 86.

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»⁹⁰³). 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 memorie⁹⁰⁴. L'azione, ripetuta più volte nel corso della narrazione, assume un valore apotropaico⁹⁰⁵.

La prova del vestito nuovo è un momento molto importante per Carola giacché, per la prima volta, scopre il «ritual meravellós de l'autocontemplació»⁹⁰⁶. 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 corpo⁹⁰⁷. 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 cortinetes de flors blaves, i un mirall quadrat just davant els teus propis ulls⁹⁰⁸.

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:

903 *Ibid.*

904 A. Pons, *Maria Aurèlia Capmany. L'època d'una dona*, cit., p. 232.

905 Si ricordi che, sempre per scaramanzia, non vuole mai che Feliu oltrepassi 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 cantonada. Estava segura que mentre l'avi no el conegués, mentre ignorés que existia encara podien ser feliços». M.A. Capmany, *Feliçment, jo soc una dona*, cit., pp. 121 e 114.

906 Ivi, p. 87. «Jo em sabia bonica. La meva mirada retrobava sempre una certa complaença i si comentaven les meves qualitats amb crícs de carrer, o, amb més mesura, els visitants amables, no me'n sorprenia». *Ibid.*

907 «Coneixia la mirada de la gent entenedrida i meravellada, però no coneixia l'existència del meu propi cos». *Ibid.*

908 Ivi, p. 88.

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 rodones⁹⁰⁹.

Prima della vestizione («la cotilla nova, i els enagos nous i el vestit gris tórtora»⁹¹⁰), Carola ha il tempo di scoprire il suo corpo al quale prima non aveva avuto tempo e occasione di badare. Quello che 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»⁹¹¹) 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 Rodoreda⁹¹² quando, ne *El carrer de les Camèlies*, alla giovane protagonista viene fatto fare un bagno. 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 cugina⁹¹³, una donna elegante⁹¹⁴ che vive sul Passeig de Gràcia «i des de la seva terrassa es veia el jardí d'un palau amb

909 *Ibid.*

910 *Ibid.*

911 *Ibid.*

912 Pilar Godayol 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». P. Godayol, *Maria Aurèlia Capmany, traductora*, in *Maria Aurèlia Capmany: l'afirmació en la paraula*, cit., pp. 195-202 (p. 196).

palmeres de fulla de ventall i bótes de rajola blanca i blava», in lontananza «unes quantes palmeres escanyolides de la Diagonal»⁹¹⁵. 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 preparatole 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 enfeïnada, 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 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 cassó⁹¹⁶.

Cecília è ancora lontana dal «ritual meravellós de l'autocontemplació»⁹¹⁷ 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 cantar⁹¹⁸.

913 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». M. Rodoreda, *El carrer de les Camèlies*, in *Mercè Rodoreda. Narrativa Completa*, I, a cura de C. Arnau, Edicions 62, Barcelona 2008, p. 356.

914 «Maria-Cinta, l'«entretenguda» 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»». M. Casacuberta, *Soles a la ciutat: d'Aloma a Mirall trencat*, «L'avenç» (Dossier), 301, abril 2005, pp. 38-47 (p. 44). Che, per Cecília, si convertirà in modello da seguire.

915 M. Rodoreda, *El carrer de les Camèlies*, cit., p. 356.

916 Ivi, p. 357.

917 M.A. Capmany, *Feliçment, jo soc una dona*, op. cit., p. 87.

918 M. Rodoreda, *El carrer de les Camèlies*, op. cit., p. 357.

Come ubriacata da quegli odori, Cecília inizia ad intravedere la strada che la condurrà verso una vita contraddistinta dal luccichio⁹¹⁹, dal profumo e dall'Opera⁹²⁰; 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 corsetto⁹²¹:

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 rodones⁹²².

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

La Maria-Cinta em va fer posar drete al al seu davant i mentre m'eixugava 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 córrer⁹²³.

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,

919 «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». Ivi, p. 358.

920 Infatti, Cecília scappa di casa per andare al Liceu. Ivi, p. 346.

921 La valenza in questo caso è duplice, come ci ricorda Montserrat Palu: «la feminització dels anys del franquisme consistia en les obligacions» come ad esempio quella de «les “cotilles” opressores». M. Palau, *La mística de la feminitat franquista a la narrativa de Maria Aurèlia Capmany*, cit. p. 83.

922 M.A. Capmany, *Feliçment, jo soc una dona*, cit., p. 88.

923 M. Rodoreda, *El carrer de les Camèlies*, cit., p. 357.

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 Rodoreda⁹²⁴) scopre il suo corpo e s'innamora di sé⁹²⁵:

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 escaleta per veure'm com si estigués morta. I aleshores no sé ben bé què em va passar. M' enamorava de mi⁹²⁶.

Tanto Cecília quanto Carola fanno pensare⁹²⁷ 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, describe 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

924 «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 insaciable 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». G.J. Graells, *Maria Aurèlia Capmany, un bosc per a viure-hi*, in *Maria Aurèlia Capmany, pendent de redescobrir*, cit., p. 47.

925 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». M. Rodoreda, *El carrer de les Camèlies*, cit., p. 364.

926 *Ibid.* 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 “segona mà”, i també per “no fer Pasqua abans de Rams”, de quedar embarassada sent soltera». M. Palau, *La mística de la feminitat franquista a la narrativa de Maria Aurèlia Capmany*, cit., p. 84.

927 «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». M. Corti, *Generi letterari e codificazioni*, in *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano 1976, pp. 151-181 (p. 151).

que la dona no havia sabut confegir»⁹²⁸), 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»⁹²⁹) e guardandosi fissamente⁹³⁰ pensa: «— Que bonica sóc, així!». D'un tratto, «acostant la bacina als llavis, es besà a si mateixa dins del clotet»⁹³¹. L'immagine è chiaramente un'evocazione classica, quella di Narciso rapito dalla sua immagine riflessa nell'acqua («Inrita fallaci quotiens dedit oscula fonti!»⁹³²). 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'enamorat⁹³³.

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»⁹³⁴. Nel testo ovidiano si fa esplicito riferimento alla caccia⁹³⁵ dei cervi, 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

928 V. Català, *Solitud*, cit., p. 59.

929 Ivi, p. 59.

930 *Ibid.*

931 Ivi, p. 60.

932 Ovidio, *Metamorfosi*, III, 427, in Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di P.B. Marzolla, Einaudi, Torino 1994, p. 112.

933 M. Rodoreda, *El carrer de les Camèlies*, cit., p. 364.

934 Ovidio, *Metamorfosi*, III, 353-355, in Ovidio, *Metamorfosi*, cit., p. 115.

935 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 pre prima: Eco che rimanda i suoni». Ovidio, *Metamorfosi*, III, 356-358. Versione italiana, cit., p. 111.

*Lamentacions*⁹³⁶: «Quant sovint les nimfes per contemplar a mi deixaven les clares fonts e, menyspreant lo servir de Diana, malahien la mia bellea, que de tanta supèrbia era acompanyada!»⁹³⁷. La presenza di Diana nel testo corelliano testimonia esplicitamente l'esercizio della caccia come alternativa all'amore⁹³⁸: «Axí passava ma vida casta, descuydada 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»⁹³⁹. Per Corella è l'avversità della “fortuna”⁹⁴⁰ che ha condotto il protagonista all'errore. 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 gentilium* (1360) di Boccaccio in cui Narciso, invece di vedere riflessa la propria immagine nell'acqua, vede riflessa quella di una ninfa⁹⁴¹. Con la concrezione dell'immagine acquatica — quella dell'essere che Narciso vede — Corella adopera un *topos* ricorrente nella sua opera: la vendetta dell'eroina⁹⁴². 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 vendicarsi⁹⁴³. A differenza della ninfa ovidiana⁹⁴⁴, quella

936 J.L. Martos, *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella. Estudi i edició*, I, Departament de Filologia Catalana, Universitat d'Alacant, 1999, p. 135.

937 J. Roís de Corella, *Lamentacions*, 260-261 in J.L. Martos, *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella. Estudi i edició*, I, cit., pp. 185-186.

938 La contesa che si stabilisce tra Venere e Diana riveste una certa importanza nel testo di Corella. J.L. Martos, *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella. Estudi i edició*, cit., p. 136.

939 J. Roís de Corella, *Lamentacions*, 315-318, cit., p. 187.

940 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.

941 J.L. Martos, *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella. Estudi i edició*, cit., p. 148.

942 *Ibid.*

943 *Ibid.*

944 «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, *Metamorfosi*, III, 494-498. Versione italiana, cit. p. 117.

presentata da Corella è una ninfa che non prova pietà dinanzi alla sofferenza di Narciso⁹⁴⁵; e in nome di tutte le ninfe offese, si vendica della sua superbia⁹⁴⁶.

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 fa⁹⁴⁷. Solo così, infatti, la donna potrà raggiungere l'indipendenza economica e la tanto desiderata libertà⁹⁴⁸. Carola è dunque al contempo Narciso che contempla se stesso e l'eroina di Corella che si vendica di chi la fa soffrire⁹⁴⁹. 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.

945 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 desesperu!». J. Roís de Corella, *Lamentacions* 385-386, cit., p. 190. Ricorda Montserrat Palau: «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 fornìt material a la *querelle des femmes* de l'Edat Mitjana: Eva és la que indueix 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». M. Palau, *La mística de la feminitat franquista a la narrativa de Maria Aurèlia Capmany*, cit., pp. 74, 75.

946 «O, envejosa e cruel aygua, més fort que los murs de la primera Troya, que bastàs 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 bella que totes, te penediràs que, en tan gentil edat, per causa tua, me deixes de viure. E lo món ja s'entrenyora que de la bellea de Narciso sia orfe». J. Roís de Corella, *Lamentacions* 393-399, cit., p. 190.

947 A. Charlon, *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)*, Edicions 62, Barcelona 1990, pp. 176-177.

948 B. Łuczak, *El subjecte i l'espai en Felicitat, jo sóc una dona de Maria Aurèlia Capmany*, cit., pp. 67-79 (p. 76). Leggiamo nel prologo: «Els dos amors de Carola Milà eren el diner i la llibertat». M.A. Capmany, *Felicitat, jo sóc una dona*, cit., p. 32.

949 Come Carola che, rubate “dues mil pessetes” dalla giacca bianca di Esteve Plans, fugge ed inizia una nuova vita a Parigi. Ivi, p. 323-324.

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!»⁹⁵⁰. Ogni porta incarna un piccolo dio della soglia⁹⁵¹, «una soglia è sacra»⁹⁵² dice Porfirio. 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 aprire⁹⁵³.

Dall'altra parte della porta che Maria ha appena richiuso c'è sua sorella Tana, una donna di ventisette anni⁹⁵⁴ che, contro il volere di tutti i suoi familiari, è decisa: sposerà il ragazzo dai capelli biondi e ondulati⁹⁵⁵ 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 dissuaderla a sposarsi⁹⁵⁶. 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 conflictes⁹⁵⁷.

Questa è la situazione, il contesto familiare che Maria Aurèlia Capmany ci invita ad analizzare in *Tana o la felicitat* (1956). 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

950 M.A. Capmany, *Tana o la felicitat*, cit., p. 271.

951 G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 258.

952 Porfirio, *L'antro delle ninfe*, a cura di L. Simonini, Adelphi 2006, p. 27.

953 G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 259.

954 Tana a Marc, il padre: «— Sé el que faig, penso — havia dit —. Tinc 27 anys». M.A. Capmany, *Tana o la felicitat*, cit., p. 245.

955 *Ibid.*

956 «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». Ivi, p. 239.

957 Ivi, p. 257.

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 realitats⁹⁵⁸.

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»⁹⁵⁹, organizzare quella «mena de vida ordenada en aquell compàs d'espera que era la guerra»⁹⁶⁰ 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»⁹⁶¹. Quel suo mondo perfetto però si sgretola dinanzi all'insicurezza («Què seria sense allò que creia ser ella mateixa? Sense bellesa, sense diner»⁹⁶², sense domini. Què quedaria d'ella sense això?⁹⁶³) e alla debolezza di scoprirsi gelosa di sua sorella:

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 auxili⁹⁶⁴.

958 G.J. Graells, *La producció literària de Maria Aurèlia Capmany, I, La Novel·la (a)*, cit., p. XXII.

959 M.A. Capmany, *Tana o la felicitat*, cit., p. 259.

960 Ivi, p. 260.

961 Ivi, p. 261.

962 «Estimes massa el diner, Maria», le dice suo marito. *Ibid.*

963 Ivi, p. 262.

964 Ivi, p. 260.

È in quella circostanza che Marc, padre contrariato della sposa, si rivede d'un tratto «vell vençut»⁹⁶⁵; 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 pallasso»⁹⁶⁶. 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»⁹⁶⁷. Ecco da dove viene quella sensazione opprimente, d'un tratto si scopre preda di quella «indifferent, sense gust, sense tacte, buida i anquilosada»⁹⁶⁸ vecchietta. È anche per questo che Tana non può lasciare quella casa, deve continuare ad avere sempre la stessa età⁹⁶⁹ e ad essere «el centre de la petita i tronada casa»⁹⁷⁰, per una questione di comodità, s'intende: è a lei che i fratelli, partendo per il fronte, hanno affidato le cure della casa⁹⁷¹, «qui hauria anat a buscar l'oli, i a fer cua?»⁹⁷² Qui hauria endreçat la nova casa petita i lletja?»⁹⁷³. E ancora, «a qui confiarien la roba bruta i el seu cansament?»⁹⁷⁴ quando, a turno, sarebbero tornati dal fronte? Perché Tana non deve pensare, non è necessario, l'avrebbe fatto lui per lei⁹⁷⁵. Come è possibile che quella ragazzina, «que només creixia, com qualsevol cosa viva sense història, obsessionada en la seva pròpia vida lenta, indiferent»⁹⁷⁶, ora decida di indossare il velo da sposa e di andare via di casa?⁹⁷⁷

965 *Ibid.*

966 *Ivi*, p. 243.

967 *Ibid.*

968 *Ivi*, p. 244.

969 «Tu has de tenir sempre la mateixa edat» pensa il padre. *Ivi*, p. 245.

970 *Ibid.*

971 *Ibid.*

972 *Ivi*, p. 241.

973 *Ibid.*

974 *Ibid.*

975 «“Tana no pensa”. Li plaïa 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». *Ivi*, p. 245. Evidenzia Anne Charlon: «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». A. Charlon, *Dona, catalana, i a més novel·lista*, cit., p. 48.

976 M.A. Capmany, *Tana o la felicitat*, cit., p. 241.

977 *Ibid.*

Per Júlia⁹⁷⁸, 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, submisa»⁹⁷⁹. Le era sempre stata dietro in quel suo «petit món casolà, de llibreta de comptes, armaris de roba, provisions de carbó»⁹⁸⁰. Perché adesso la voleva abbandonare? In vita sua, Júlia «no havia conegut la tendresa ni la devoció, ni cap altra forma d'amor»⁹⁸¹, né si era fatta mai domande per capire realmente le persone e le cose, pensava che fosse meglio non saperlo⁹⁸²: «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»⁹⁸³. 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»⁹⁸⁴, 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»⁹⁸⁵, ricorda Pilar Primo de Rivera nel discorso tenuto a Medina del Campo nel '39. Sono questi tempi durissimi per la Spagna⁹⁸⁶ e in particolare per la Catalogna. Il governo repubblicano cede il passo alla mistica della femminilità della «España grande y libre» che riconosce alle donne due sole

978 La figura materna viene presentata come negativa e rappresenta una sorta di monito per la figlia. A. Charlon, *De mares i filles*, «Literatures. Segona època», 6 (2008), pp. 67-80 (p. 68). «La figura materna que construeix el relat és devaluada, negativa, és un antimodel 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». Ivi, p. 70.

979 M.A. Capmany, *Tana o la felicitat*, cit., p. 249.

980 *Ibid.*

981 Ivi, p. 247.

982 *Ibid.*

983 *Ibid.*

984 Ivi, p. 248.

985 In T. Gallego Méndez, *Mujer, Falange y franquismo*, Taurus, Madrid 1983, p. 89.

986 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». M.A. Capmany, *Tana o la felicitat*, cit., p. 245.

cose: sottomissione e famiglia⁹⁸⁷. Tutte le conquiste del breve governo repubblicano⁹⁸⁸ (1931) — si ricordi che, il primo ottobre del '31, 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 franchismo⁹⁸⁹. Per le donne questo vuol dire essere confinate «alla stanza dei figli»⁹⁹⁰. Distruggere “la casa cristiana” e rinnegare il pudore significa contribuire alla catastrofe, come avevano fatto fino ad allora le donne repubblicane, o “virago”, “sguatte” e “mostri affamati di sangue”. Almeno è quanto la propaganda franchista diffonde nel '38⁹⁹¹. E la Capmany, «dona de pensament i accio'»⁹⁹², successivamente, si rivela proprio uno di quei mostri affamati di sangue⁹⁹³ che si oppongono all'oscurantismo delle destre e rivendica la parità dei sessi⁹⁹⁴. Ad un certo punto, dice Llompart, «s'havia transformat en la dona ferrenya, d'esguard poderós, quasi

987 M. Palau, *La mística de la feminitat franquista a la narrativa de Maria Aurèlia Capmany*, cit., p. 73.

988 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 '31, 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, acuitesi poi durante la dittatura di Primo de Rivera (1924). D. Bussy Genevois, *Donne di Spagna, dalla Repubblica al franchismo*, in G. Duby, M. Perrot, *Storia delle donne. Il Novecento*, a cura di F. Thébaud, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 213.

989 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 matisos, 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». M.A. Capmany, *Lo color més blau*, Planeta, Barcelona 1982, p. III. Scrive in *Això era i no era*: «M'havíeu preparat per viure en un món que no existeix». M.A. Capmany, *Això era i no era*, Planeta, Barcelona 1989, p. 121.

990 «La stanza dei figli, solo posto per una donna». *Carta del lavoro* (1938). In D. Bussy Genevois, *Donne di Spagna, dalla Repubblica al franchismo*, cit., p. 214.

991 Quando, a partire dal gennaio del 1938, la vittoria di Franco diviene probabile. Ivi, p. 228.

992 M. D. Renau, *Feliçment era una dona*, «Presència», 2065 (2011), p. 30-31 (p. 31).

993 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 Memòries (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». M. Palau, *La mística de la feminitat franquista a la narrativa de Maria Aurèlia Capmany*, cit., p. 72.

994 Fino a quel momento, dice la Capmany: «havia cregut, com la majoria de les dones de la meva 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, haviem de decidir què faríem de les nostres vides». M.A. Capmany, *Mala memòria*, Planeta, Barcelona 1987, p. 186.

ferotge, i d'actitud seguríssima que tots sabem»⁹⁹⁵. E acquisita una profunda coscienza di genere⁹⁹⁶, l'intellettuale e scrittrice inizia una battaglia inarrestabile⁹⁹⁷ per i diritti delle donne usando l'arma che meglio sa maneggiare: quella “ploma” che «regalima de literatura»⁹⁹⁸. 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 fase⁹⁹⁹ le donne continuano sì ad esserne vittime ma, a differenza delle precedenti protagoniste, non sono vinte, hanno la capacità

995 J.M. Llompart, *Maria Aurèlia Capmany en el record*, in *Maria Aurèlia Capmany Farnés (1918-1991)*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona 1992, p. 58.

996 Verso la fine degli anni '50, principio dei '60. 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, Dolors Monserdà e Virginia Woolf. A. Pons, *Maria Aurèlia Capmany. L'època d'una dona*, cit., p. 267.

997 «La Maria Aurèlia creia, com també ho creia la Frederica Montseny — que sempre va mirar de reu'll 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 Lídia 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». A. Pons, *Les aportacions de Maria Aurèlia Capmany*, cit., pp. 70-71.

998 «la ploma de Carlota regalima literatura». S. Espriu, *Miratge a Cítèrea*, cit., p. 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 rebutats 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». M. Palau, *Maria Aurèlia Capmany, intel·lectual compromesa i transgressora*, «Serra d'Or», 627, (2012) pp. 17-20. Dichiarerà la Capmany in un'intervista: «El feminisme no s'acaba mai», parte e risolve problemi iniziali poi ne teorizza di

di ribellarsi¹⁰⁰⁰. 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 fuga¹⁰⁰¹ (cosa fa Tana se non abbandonare il tetto paterno¹⁰⁰² per quello coniugale?¹⁰⁰³). Quell'uomo sotto il quale si è per giurisdizione¹⁰⁰⁴, che sia il padre o il marito, non va mai contraddetto. 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»¹⁰⁰⁵. 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.

nuovi. Documentari: “*Retalls*”, *Maria Aurèlia Capmany*, TVC, 2004.

999 Si consulti a proposito delle “tappe narrative” della Capmany: G.J. Graells, *Maria Aurèlia Capmany, un bosc per a viure-hi*, in *Maria Aurèlia Capmany, pendent de redescobrir*, cit., pp. 41-49.

1000 «El franquisme suprimia el món per al qual havia estat educada i tampoc no deixava lloc per a una família atípica com la seva: intellectual, 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 torns 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”». M. Palau, *La mística de la feminitat franquista a la narrativa de Maria Aurèlia Capmany*, cit., p. 72.

1001 La vittoria di Tana è solo apparente perché “pensa di trovare libertà là dove non c'è”. E. Villafranca Giner, *Apunts al voltant d'alguns trets existencialistes en la producció novel·listica inicial de Maria Aurèlia Capmany*, cit., p. 121.

1002 «Il Codice Civile obbliga la giovane donna a rimanere nella casa paterna fino al matrimonio (o fino all'entrata in convento)». D. Bussy Genevois, *Donne di Spagna, dalla Repubblica al franchismo*, cit., p. 228.

1003 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». M.A. Capmany, *Pedra de toc*, cit., p. 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». M.A. Capmany, *Això era i no era*, cit., pp. 120-123.

1004 «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». A. Pons, *Maria Aurèlia Capmany. L'època d'una dona*, cit., p. 266.

1005 M.A. Capmany, *Tana o la felicitat*, cit., p. 241.

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 banquetta enfront del mirall¹⁰⁰⁶.

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 cupi¹⁰⁰⁷, l'unica cosa che deve capire è: come è riuscita a liberarsi di quell'universo «blau-gris»¹⁰⁰⁸ 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 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

1006 Ivi, p. 239.

1007 *Ibid.*

1008 Ivi, p. 240.

dius Tana»¹⁰⁰⁹. Ora, seduta davanti allo specchio, con indosso l'abito da sposa si chiede «d'on havia tret [...] aquella voluntat sorruda que l'havia conduït fins aquí, contra tots, contra precis i amenaces?»¹⁰¹⁰.

Finalmente la porta si apre. Da una delle stanze della casa, «vell, esmaperdut, feble»¹⁰¹¹ — è così che si sente —, Marc esce palesando a tutti la sua sconfitta. Tana ha vinto, il padre l'accompagnerà all'altare.

1009 *Ibid.*

1010 Ivi, p. 242.

1011 Ivi, p. 275.

Natalia Ginzburg

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 buio¹⁰¹². Il racconto si apre con uno sparo. A sparare è lei, la donna (di cui non ci viene mai detto il nome)¹⁰¹³, a ricevere il colpo — dritto in mezzo agli occhi¹⁰¹⁴ — suo marito. La stanza in cui si trovano i coniugi al momento del delitto è poco illuminata (fuori sta per piovere, il tempo è uggioso¹⁰¹⁵) e asfittica, come del resto tutte quelle che la donna ha abitato: la stanza della pensione tetra frequentata da nubile, 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 nebbia¹⁰¹⁶.

Tematicamente, la Ginzburg assorbe il realismo grigio e quotidiano di Čechov¹⁰¹⁷. *È*

1012 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». N. Ginzburg, *È stato così*, cit., p. 167.

1013 La mancanza di un nome allude a un'identità fragile e ad un ego frammentato. T. Picarazzi, *Maternal desire, Natalia Ginzburg's Mothers, Daughters, and Sisters*, Farleigh Dickinson University Press, Madison 2002, p. 78.

1014 *Refrain* della narrazione. N. Ginzburg, *È stato così*, cit., pp. 79, 165 e 166.

1015 «Ha guardato il cielo e mi ha detto: — Farai bene a metterti l'impermeabile e gli stivali da pioggia». Ivi, p. 80.

1016 N. Ginzburg, *Prefazione*, in *Cinque romanzi brevi e altri racconti*, cit., p. 39.

1017 G. Spagnoletti, *Ritratti critici di contemporanei. Natalia Ginzburg*, cit., p. 44. Scrive Natalia Ginzburg nella prefazione che accompagna i *Cinque romanzi brevi*: «il mio nume era Cecov». N. Ginzburg, *Prefazione*, in *Cinque romanzi brevi e altri racconti*, cit., p. 21. «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». I. Calvino, *È stato così*,

stato così è un romanzo particolarmente intriso di tristezza (afferma la Ginzburg: «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»¹⁰¹⁸), vicino ai modelli americani¹⁰¹⁹, non tanto per stile quanto per tema¹⁰²⁰. 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»¹⁰²¹; 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:

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 giardino¹⁰²².

Attraverso gli «scavi introspettivi»¹⁰²³ 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

“l'Unità”, 21 settembre 1947, in I. Calvino, *Saggi. 1945-1985*, I, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, p. 1086.

1018 Ivi, p. 38. «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». N. Ginzburg, *Prefazione*, in *Cinque romanzi brevi e altri racconti*, cit., p. 38.

1019 «Mi flottava in testa vagamente un romanzo americano letto molti anni prima [...]; il titolo inglese era *Mother's cry*: non ricordo l'autore». Ivi, p. 39.

1020 G. Spagnoletti, *Ritratti critici di contemporanei. Natalia Ginzburg*, cit., p. 44.

1021 *Ibid.*

1022 N. Ginzburg, *È stato così*, cit., p. 103-104.

1023 L. Marchionne Picchione, *Natalia Ginzburg*, cit., p. 34.

sentimentali e fantasticherie su adulteri mai compiuti¹⁰²⁴. 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»¹⁰²⁵. 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»¹⁰²⁶.

Limitati e reclusi, del resto, sono gli spazi abitati dalla donna durante tutto l'arco narrativo¹⁰²⁷. Scrive Spagnoletti: «dal racconto la descrizione realistica dei luoghi sembra fuggita, lasciando solo scarni punti ambientali, appena sufficienti a delineare le situazioni di fatto»¹⁰²⁸. Posizione condivisa da Tomaso Sherman e Gianni Serra che, nella trasposizione cinematografica¹⁰²⁹ di *È stato così*, rimangono fedeli all'evanescenza dei luoghi¹⁰³⁰. Osserva Sandra Petrigani a proposito del film:

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 particolare¹⁰³¹.

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

1024 *Ibid.*

1025 Ivi, p. 36.

1026 Ivi, p. 36-37.

1027 Teresa Picarazzi riflette su questa sua dimensione spaziale, limitata, che le impedisce di «connettersi al presente e agli altri». T. Picarazzi, *Maternal desire, Natalia Ginzburg's Mothers, Daughters, and Sisters*, cit., p. 78.

1028 G. Spagnoletti, *Ritratti critici di contemporanei. Natalia Ginzburg*, cit., p. 44.

1029 Scrive la Petrigani: «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». S. Petrigani, *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Neri Pozza, Vicenza 2018, p. 429-430.

1030 Lo stesso avviene anche per il più recente adattamento teatrale di Valerio Binasco (2012).

1031 S. Petrigani, *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, cit., p. 430.

dell'omicidio»¹⁰³² 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 occhi¹⁰³³.

Con movenze lente e accurate («ho avvitato per bene il bicchierino»¹⁰³⁴), quasi ipnotiche, si dedica alla mansione che le è stata assegnata dal marito («m'aveva detto di preparargli il termos per il viaggio»¹⁰³⁵); 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»¹⁰³⁶). 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 compiuto¹⁰³⁷. 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 vita¹⁰³⁸. 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 fisico¹⁰³⁹. Parlando della produzione narrativa

1032 L. Marchionne Picchione, *Natalia Ginzburg*, cit., p. 33.

1033 N. Ginzburg, *È stato così*, cit., p. 79.

1034 *Ibid.*

1035 *Ibid.*

1036 *Ivi*, p. 165.

1037 L. Marchionne Picchione, *Natalia Ginzburg*, cit., p. 33.

1038 I. Calvino, *È stato così*, cit., p. 1086.

1039 L. Marchionne Picchione, *Natalia Ginzburg*, cit., p. 34. Leggiamo nell'opera della Ginzburg presa in esame: «un uomo piccolo con un impermeabile bianco e una spalla più alta dell'altra»,

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.

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 donne¹⁰⁴⁰.

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
N. Ginzburg, *È stato così*, cit., p. 88. «mani piccole e gracili [...] riccioli grigi intorno al viso magro e il piccolo corpo gracile», Ivi, p. 90. «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» *Ibid.*, «piccolo e gracile nel suo pigiama azzurro sgualcito, coi capelli arruffati e il viso pieno di stanchezza e d'angoscia», Ivi, p. 113. «Ma poi si è stancato di far fotografie perché lui era un uomo che si stancava di tutte le cose», Ivi p. 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». N. Ginzburg, *La città e la casa*, cit., p. 1561. «Fabio è l'editore Colarosa. È il pellicano. Non hai idea di come rassomiglia a un pellicano». N. Ginzburg, *Caro Michele*, cit., p. 418.

¹⁰⁴⁰ N. Ginzburg, *Discorso sulle donne*, «Mercurio», V, 36-39 (1948), pp. 105-110 (p. 105). 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». A. de Céspedes, *Lettera a Natalia Ginzburg*, «Mercurio», V, 36-39, (1948), pp. 110-112 (p. 110).

gli oggetti¹⁰⁴¹.

Sono stufa di stare sempre al buio da sola e guardare sempre dentro di me¹⁰⁴².

pensavo che nella mia vita non avevo mai fatto altro che guardare fisso fisso nel pozzo buio che avevo dentro di me¹⁰⁴³.

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»¹⁰⁴⁴, 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»¹⁰⁴⁵. Quando, dopo aver commesso l'omicidio, la protagonista recupera — attraverso «la tecnica moderatamente rapsodica dei flash-back»¹⁰⁴⁶ — 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 odore¹⁰⁴⁷.

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

1041 N. Ginzburg, *È stato così*, cit., p.109.

1042 Ivi, p. 135.

1043 Ivi, p. 157.

1044 L. Marchionne Picchione, *Natalia Ginzburg*, cit., p. 36.

1045 *Ibid.*

1046 Ivi, p. 33.

1047 N. Ginzburg, *È stato così*, cit., p. 93.

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 crochet¹⁰⁴⁸.

La protagonista ricorda anche di aver avuto l'illusione, per un istante, di poter considerare quella casa come propria¹⁰⁴⁹. 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»¹⁰⁵⁰. 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 chiave¹⁰⁵¹. 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 preclusa¹⁰⁵². 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:

1048 Ivi, p. 102. «Nella casa tutto è sempre uguale. Venivo qui qualche volta, quando la madre di Alberto era viva». Ivi, p. 139.

1049 «Guardavo la stanza e la stufa e il giardino fuori dai vetri con gli alti alberi nudi e la 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». Ivi, p. 94.

1050 Ivi, p. 98.

1051 «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». Ivi, p. 124-125.

1052 «Quando è partito io mi fermavo tante volte davanti a quella stanza chiusa. Pensavo che non era per la rivoltella che lui chiudevà 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» Ivi, p. 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». Ivi, p. 159.

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 scoperta¹⁰⁵³.

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 quella rivoltella appare nella sua vita (anche se solo nel racconto)¹⁰⁵⁴, ella se ne sente attratta; la coinvolge, in varie occasioni, durante le sue attività quotidiane, «assimilandone le potenzialità distruttive ed allusive ad un “aldilà” nel suo monotono orizzonte giornaliero»¹⁰⁵⁵, in cui «la gravidanza di calcoli segreti si cela soffocatamente dietro la meccanicità delle abitudini»¹⁰⁵⁶:

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 bambino¹⁰⁵⁷.

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:

1053 G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 113.

1054 «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 superstiziosa. m'ha detto che anche Augusto aveva una rivoltella carica nel cassetto della sua stanza». N. Ginzburg, *È stato così*, cit, p. 102.

1055 L. Marchionne Picchione, *Natalia Ginzburg*, cit., p. 35.

1056 *Ibid.*

1057 N. Ginzburg, *È stato così*, cit., p. 159.

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 caffè¹⁰⁵⁸.

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 coricavo¹⁰⁵⁹.

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 anni. 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»¹⁰⁶⁰, le bugie¹⁰⁶¹, l'ambiguità, «l'indifferenza in cui sente aleggiare il disprezzo»¹⁰⁶² e la presa in

1058 Ivi, p. 155-156.

1059 Ivi, p. 164.

1060 E. Clementelli, *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, Mursia, Milano 1972, pp. 58-59.

1061 «Mentiva e non si stancava mai di mentire». N. Ginzburg, *È stato così*, cit., p. 130.

1062 *Ibid.* 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

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»¹⁰⁶³. 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»¹⁰⁶⁴. 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»¹⁰⁶⁵. 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»¹⁰⁶⁶.

Ricreando un'intensa atmosfera di chiusa e pudica pietà, priva di cedimenti sentimentali¹⁰⁶⁷, Natalia Ginzburg accompagna la donna del romanzo alla sua ineluttabile disfatta. 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 quando 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 arrostivo 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 fanno¹⁰⁶⁸

tormentare. Ti prego, non mi tormentare così. Non so quello che ho detto». Ivi, p. 131.

1063 Dante, *Purgatorio*, I, 71-72, in Dante Alighieri, *La Divina Commedia [Purgatorio]*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 1994, p. 23.

1064 N. Ginzburg, *È stato così*, cit., p. 155.

1065 Ivi, p. 120. «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». Ivi, p. 155.

1066 Ivi, p. 103.

1067 G. Barberi Squarotti, *Poesia e narrativa del secondo novecento*, Mursia, Milano 1978, p. 310. «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». I. Calvino, *È stato così*, cit., p. 1085.

1068 N. Ginzburg, *È stato così*, cit., p. 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 niente¹⁰⁶⁹.

Indimenticabili sono le punizioni: «mio padre mi picchiava sulle mani col suo bastone e io andavo a piangere nello stanzino del carbone»¹⁰⁷⁰), 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 deserta¹⁰⁷¹.

E cosa dire dei divieti? Come ad esempio quello di leggere un libro in tutta libertà. Per farlo, era necessario nascondere. Il libro che la Ginzburg infila sotto il materasso della protagonista quando è ancora a Maona ha un titolo emblematico: *Schiava o regina*¹⁰⁷². 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»¹⁰⁷³, dice la donna pensando a Giovanna¹⁰⁷⁴, 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:

1069 Ivi, p. 164-165.

1070 Ivi, p. 84.

1071 *Ibid.*

1072 *Ibid.* e Ivi, p. 165.

1073 Ivi, p. 157.

1074 Di Giovanna dice anche: «Pensavo alla sua vita composta di giornate calme, al suo corpo senza sfiducia e senza paura». Ivi, p. 162.

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 uomo¹⁰⁷⁵.

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 protagoniste¹⁰⁷⁶.

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»¹⁰⁷⁷. 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 nubile¹⁰⁷⁸. Questo il passaggio per intero:

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

¹⁰⁷⁵ Ivi, p. 155. «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». Ivi, p. 125.

¹⁰⁷⁶ I. Calvino, *È stato così*, cit., p. 1085.

¹⁰⁷⁷ N. Ginzburg, *È stato così*, cit., p. 104.

¹⁰⁷⁸ Poi, da sposata, rinuncia anche a quello: «avevo smesso di insegnare», Ivi, p. 103.

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 spirito¹⁰⁷⁹.

La camera della «tetra pensione» con le «tappezzerie scure»¹⁰⁸⁰ 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»¹⁰⁸¹. 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 fazzolettini¹⁰⁸² sdraiata in una grande poltrona¹⁰⁸³.

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

1079 Ivi, p. 104. «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 la facevano fare certe docce calde che avrebbero dovuto calmarla». Ivi, p. 82.

1080 *Ibid.*

1081 *Ibid.*

1082 «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 durevolezza degli oggetti, perciò nessuno fissa più lo sguardo su divani e vassoi. Si è insediato 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». N. Ginzburg, *Vita immaginaria*, in *Natalia Ginzburg. Opere*, II, cit., pp. 600-601.

1083 N. Ginzburg, *È stato così*, cit., p. 82.

fidanzamento. Altre volte, però, Alberto non si presenta, nonostante lei ogni sera si pettini, si incipri, si sieda e lo aspetti¹⁰⁸⁴. È lì, in quella camera con «l'urlo di pavone e le tappezzerie a fiorami»¹⁰⁸⁵, 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 pavone¹⁰⁸⁶.

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»¹⁰⁸⁷). Nonostante vi siano tutti gli elementi necessari per poter riconoscere quel sentimento come condiviso, la donna s'accorge che lui non la ama affatto («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»¹⁰⁸⁸). 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»¹⁰⁸⁹.

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'¹⁰⁹⁰. No, meglio passare la notte a casa e andarci al mattino¹⁰⁹¹. Magari si potrebbe scrivere una lettera alla questura e aspettare a

1084 «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 spogliarsi». Ivi, p. 87.

1085 Ivi, p. 104.

1086 Ivi, p. 88. E ancora: «mi sentivo soffocare sola nella mia stanza della pensione con quel segreto che mi cresceva dentro». Ivi, p. 95.

1087 Ivi, p. 96.

1088 *Ibid.*

1089 Ivi, 98.

1090 «Mi dicevo che sarei andata in questura fra un po'». Ivi, p. 80.

1091 «Ho pensato che sarei andata a casa la notte e poi sarei andata in questura al mattino». Ivi, p. 114-115.

casa che qualcuno vada a prenderla e la porti via¹⁰⁹². 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»¹⁰⁹³). Come un animale ferito, ella torna nella sua tana; entra in casa, si dirige in cucina («quando sono stata in cucina ho capito cosa avrei fatto»¹⁰⁹⁴) e ad un tratto capisce che non ha più niente da dire («ho capito che non avrei più parlato a nessuno»¹⁰⁹⁵) 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»¹⁰⁹⁶.

1092 «magari scrivere una lettera alla questura e aspettare a casa che qualcuno venisse a prendermi e mi portasse via». Ivi, p. 115.

1093 *Ibid.*

1094 Ivi, p. 167.

1095 *Ibid.*

1096 W. Shakespeare, *La tempesta*, IV, I, in W. Shakespeare, *The complete works*, a cura di P. Alexander, XXXII, Collins, London-Glasgow 1960, trad. it. G. Raponi in versione ebook: ISBN 9788897313656 disponibile su Liber Liber <https://www.liberliber.it/online/autori/autoris/william-shakespeare/la-tempesta/>, ult. cons. 13/06/2018. Si ricordi, a proposito di Shakespeare, la suggestiva lettura che fecero Gabriele Baldini e Natalia Ginzburg a Torino. La notizia fu riportata su *LaStampa* del 13/03/1964, n. 62, p. 9.

Un linguaggio che tesse lo spazio

Nel suo breve scritto intitolato *La littérature et l'espace*, Gérard Genette 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?»¹⁰⁹⁷. 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»¹⁰⁹⁸ 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»¹⁰⁹⁹. L'attenzione, avverte Genette, va spostata verso l'elemento rappresentativo di una spazialità primaria: il linguaggio¹¹⁰⁰. Tale spazialità del linguaggio, in accordo con le teorizzazioni di Bachelard¹¹⁰¹ e di Blanchot¹¹⁰², sfugge alle regole dello spazio geometrico. Dove risiede allora la spazialità del linguaggio? Secondo Genette, nell'opera letteraria¹¹⁰³. 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»¹¹⁰⁴. In un altro suo scritto del '66 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 [...]. Tout notre langage est tissé

1097 G. Genette, *Figures II*, cit., p. 44.

1098 Ivi, p. 43.

1099 *Ibid.*

1100 «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». Ivi, p. 44.

1101 G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, cit.

1102 M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, Paris 1955.

1103 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». G. Genette, *Figures II*, cit., p. 45.

1104 *Ibid.*

d'espace»¹¹⁰⁵. 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»¹¹⁰⁶.

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»¹¹⁰⁷, della coesione familiare e del linguaggio che diviene strumento necessario alla loro sopravvivenza. A ripercorrere con occhi attenti «il mondo delle abitudini tribali»¹¹⁰⁸ 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»¹¹⁰⁹. 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»¹¹¹⁰. Ma ad un certo punto, ci accorgiamo che l'abbandono delle storie immaginarie per i ricordi si fa rivelazione: il romanzo è già scritto¹¹¹¹. Per cavare dall'aria la musica e dal blocco la forma, in sostanza per far esistere il romanzo, è necessario "strumentarlo"¹¹¹². 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 Cavarero¹¹¹³ 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 innesca una nuova azione. Grazie alla sua tessitura, infatti, sarà possibile rievocare le fondamentali vicende

1105 G. Genette, *Figure I*, Éditions du Seuil, Paris 1966, pp.106-107.

1106 Ivi, p. 108. Scrive Matoré 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». Georges Matoré, *L'Espace Humain*, La Colombe, Paris 1962, p. 28.

1107 C. Garboli, *Prefazione*, cit., p. XXXIV.

1108 Ivi, pp. XXXIV-XXXV.

1109 Ivi, p. XXXV.

1110 *Ibid.*

1111 Ivi, p. XXXIV.

1112 *Ibid.*

1113 A. Cavarero, *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, Ombre Corte, Roma 2009.

connesse ad un determinato periodo storico¹¹¹⁴: quello in cui il fascismo si afferma e consolida e, parallelamente, quello dei primi segni dell'opposizione che daranno vita alla Resistenza. I genitori della Ginzburg¹¹¹⁵ («di tanto calda simpatia, umana»¹¹¹⁶) appartengono alla «borghesia illuminata che aderì al socialismo»¹¹¹⁷, mentre i fratelli frequentano sempre più assiduamente i «primi gruppi organizzati antifascisti»¹¹¹⁸. Natalia, la più piccola dei fratelli, con la sua «voce ingenua»¹¹¹⁹ ci fa intravedere alcuni importanti momenti di quel determinato periodo storico. Ella 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»¹¹²⁰. Ella 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,

1114 Molte volte, il suo parlare è fatto di parole scarne, soprattutto quando ci si avvicina ai ricordi più dolorosi. Scrive Giuliana Minghelli: «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». G. Minghelli, *Ricordando il quotidiano. «Lessico familiare» o l'arte del cantastorie*, «Italice», 72, 2, (1995), <www.academicroom.com>, ultima cons.: 03/03/2018. E quello spazio, precisa Domenico Scarpa, «è fatto di parole». D. Scarpa, *Cronistoria di «Lessico familiare»*, in N. Ginzburg, *Lessico familiare*, Einaudi, Torino 2014, p. 217.

1115 Scrive la Ginzburg 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: — Quela tosa lì la sposerà un gasista —». N. Ginzburg, *Lessico familiare*, in *Natalia Ginzburg. Opere*, I, cit., p. 917.

1116 F. Antonicelli, *Natalia Ginzburg sulla tela dei ricordi dà vita di poesia al suo mondo torinese*, “La Stampa”, 27 marzo 1963, p. 7.

1117 C. Segre, *Intrroduzione*, in N. Ginzburg, *Lessico Familiare*, Einaudi, cit., p. X.

1118 *Ibid.* 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 (Antifascismo della borghesia. Natalia Ginzburg Premio Strega 1963*, “Mondo Nuovo”, 14 luglio 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 (Élites familiari*, «Quaderni Piacentini», 11, (1963), p. 9). Nota che, come mette in evidenza Domenico Scarpa, se la prende con la “chiacchiera” e col «gergo cifrato e inaccessibile ai più» dei Levi. D. Scarpa, *Cronistoria di «Lessico familiare»*, in N. Ginzburg, *Lessico familiare*, Einaudi, cit., pp. 215-216.

1119 *Ibid.*

1120 E. Clementelli, *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, cit., p. 80.

quello in via Pallamaglio e quello sul corso re Umberto¹¹²¹. Nelle pagine della Ginzburg sono innumerevoli i riferimenti all'episodio dell'antifascismo, episodio che assume, in più di un'occasione, un'aura eroica¹¹²². Lei, però, da quest'aura si tiene alla larga¹¹²³. 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»¹¹²⁴.

Seduta sul divano di casa sua, al mattino, quando tutto è ancora silenzio, Natalia Ginzburg tesse il suo *Lessico familiare*¹¹²⁵. Man mano che lo tesse, lo mostra a Giuseppe Baldini, il suo attuale marito,¹¹²⁶ e a suo figlio Carlo, in questo momento a Roma¹¹²⁷. Grandissima è la commozione nell'immaginare gli scoppi di risate dei due durante la lettura complice¹¹²⁸. L'elemento che sostiene il racconto e che incide «nella descrizione della compagine familiare» è proprio «l'*humor*»¹¹²⁹, una corda fatta vibrare con la massima intensità e sempre accompagnata dalla calda onda affettiva¹¹³⁰. 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

1121 C. Garboli, *Appendice*, in N. Ginzburg, *Lessico familiare*, Einaudi, cit., p. 236.

1122 C. Segre, *Introduzione*, cit., p. XI.

1123 *Ibid.*

1124 Ivi, p. XI. Scrive Vattimo: «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». G. Vattimo, *Natalia Ginzburg. Dalla casa alla storia*, in *Natalia Ginzburg. La casa, la città, la storia*, atti del Convegno Internazionale (San Salvatore Monferrato, 14-15 maggio 1993), a cura di G. Ioli, Edizioni della Biennale “Piemonte e Letteratura”, San Salvatore Monferrato 1995, pp. 1-5 (p. 3).

1125 M. Pflug, *Natalia Ginzburg. Arditamente timida*, cit., p. 109.

1126 Ivi, p. 110.

1127 Ivi, p. 109.

1128 Il passaggio in cui l'episodio ci viene raccontato lo ritroviamo in M. Pflug, *Arditamente timida. Natalia Ginzburg*, cit. pp. 109-110. Tale episodio rievoca, in qualche modo, l'episodio raccontato dalla Ginzburg 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». N. Ginzburg, *Lessico familiare*, cit. p. 919.

1129 E. Clementelli, *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, cit., p. 80.

1130 *Ibid.*

penna di Natalia Ginzburg fa riemergere dalla gelosa custodia della propria memoria»¹¹³¹. Quello del *Lessico* è un romanzo di «pura, nuda, scoperta e dichiarata memoria»¹¹³²:

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, niente¹¹³³.

Il dialogo diviene strumento necessario della memoria e la parola si fa «elemento essenziale all'affermazione dei più tenaci legami»¹¹³⁴. Il linguaggio non è «mezzo esterno di espressione» ma «tessuto connettivo della vita familiare»¹¹³⁵, 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 sopravvive 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!¹¹³⁶

1131 Ivi, p. 81.

1132 N. Ginzburg, *Nota*, in N. Ginzburg, *Opere*, I, cit., pp. 1115-1134 (p. 1133).

1133 *Ibid.*

1134 E. Clementelli, *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, cit. p. 79.

1135 *Ibid.*

1136 N. Ginzburg, *Lessico familiare*, cit., pp. 920-921.

La stretta relazione che si instaura tra spazio e linguaggio¹¹³⁷ non può risolversi in meri termini descrittivi. 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, «le langage est tissé d'espace»¹¹³⁸, ripetuta poi da Foucault, «lui [le langage] qui est tissé d'espace»¹¹³⁹ —, “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?¹¹⁴⁰.

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»¹¹⁴¹. In sostanza, è in esso che si “metaforizza”¹¹⁴².

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!

1137 Secondo Cassirer, 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”». E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, III, I, trad. it. E. Arnaud, La Nuova Italia, Firenze 1966, p. 202.

1138 G. Genette, *Figure I*, cit., pp.106-107.

1139 M. Foucault, *Le langage de l'espace*, in *Dits et écrits*, I, Gallimard, Paris, 1994, p. 411.

1140 *Ibid.*

1141 *Ivi*, p. 407.

1142 *Ibid.*

Non fate potacci!

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

Diceva: - Voialtri non sapete stare a tavola! Non siete gente da portare nei loghi!¹¹⁴³

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 giardino¹¹⁴⁴. 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 mangiati¹¹⁴⁵. E in questa situazione, con gran ribrezzo, lei rispose: « — In questa casa si fa bordello di tutto»¹¹⁴⁶. 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 pensiero¹¹⁴⁷.

Il tempo di via Pastrengo¹¹⁴⁸ 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”¹¹⁴⁹ che però la moglie non sempre ricorda di preparare (e, in quelle occasioni, la voce del padre tuona:

1143 N. Ginzburg, *Lessico familiare*, cit., p. 901.

1144 Ivi, p. 923.

1145 *Ibid.*

1146 *Ibid.* «— 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». Ivi, p. 907.

1147 J. Weissgerber, *L’espace romanesque, L’Age d’homme*, Lausanne 1978, p.10.

1148 N. Ginzburg, *Lessico familiare*, cit. p. 923.

1149 Spiega la stessa Ginzburg: «Il trattamento erano tè e biscotti: liquori, in casa nostra, non ne entravano mai». Ivi, p. 911.

«non si può ricevere gente senza dar trattamento! Non si può fare delle negrigure!»¹¹⁵⁰). 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’»¹¹⁵¹). 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:

Quando i miei genitori andavano, la sera, dai Lopez¹¹⁵², 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”¹¹⁵³

Il tempo di via Pastrengo è anche quello del “mezzoradio”, che a volte viene, altre no. «Lidia! il mezzoradio non è venuto!»¹¹⁵⁴ tuona in corridoio la voce del professor Levi che, alle quattro del mattino, cioè appena sveglio, va a controllare il suo latte acido¹¹⁵⁵. È il tempo delle poesie declamate¹¹⁵⁶ e delle canzoni che Lidia Tanzi canta a squarciagola per

1150 *Ibid.*

1151 *Ivi*, p. 913.

1152 Il soprannome di Amedeo veniva esteso a tutta la famiglia, infatti venivano chiamati “i Lopez”.

1153 N. Ginzburg, *Lessico familiare*, cit., p. 913.

1154 *Ivi*, p. 930.

1155 «Mio padre s’alzava sempre alle quattro del mattino. La sua prima preoccupazione, al risveglio, era andare a guardare se il “mezzoradio” era venuto bene. Il mezzoradio 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». *Ibid.*

1156 «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». *Ivi*, p. 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». *Ivi*, p. 924.

casa (il *Lohengrin*, la *Pianella perduta nella neve*, e *Don Carlos Tadrid*)¹¹⁵⁷, molte volte accompagnata dai figli e dagli amici. «*Io son don Carlos Tadrid, / e son studente in Madrid!*»¹¹⁵⁸, 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!»¹¹⁵⁹. È il tempo delle liti improvvise tra Mario e Alberto («Beppino vieni, si *amazzano!*»¹¹⁶⁰), delle sfuriate di Giuseppe Levi che esplodono «improvvisamente, sovente per motivi minimi»¹¹⁶¹, delle discussioni politiche che finiscono con accese polemiche, fra tovaglioli gettati in aria e porte sbattute così forte da far rintonare la casa¹¹⁶²: «Perché discutessero con tanta ferocia, mio padre e i miei fratelli, non so spiegarmelo, dato che, io penso, eran tutti contro il fascismo»¹¹⁶³.

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»¹¹⁶⁴. 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»¹¹⁶⁵, scrive la Ginzburg. Di quella giornata, aggiunge, non può essere detta gran cosa, «ricordo un gran vociare e un gran discutere, e basta»¹¹⁶⁶.

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

1157 Ivi, p. 923.

1158 Ivi, 926.

1159 *Ibid.* «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». *Ibid.*

1160 Ivi, p. 934. «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 gonfie, i vestiti strappati. — Si *amazzano!* — gridava mia madre, trascurando l'emme doppia nello spavento». *Ibid.*

1161 *Ibid.* «Vivevamo sempre, in casa, nell'incubo delle sfuriate di mio padre, che esplodono improvvisamente, 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». Ivi, p. 934.

1162 Ivi, pp. 927-928.

1163 Ivi, p. 928.

1164 *Ibid.*

1165 N. Ginzburg, *Lessico familiare*, cit. p. 928.

1166 *Ibid.*

strada! Non posso soffrire queste strade, via Campana, via Saluzzo! E almeno in via Pastrengo avevamo il giardino!»¹¹⁶⁷. 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*¹¹⁶⁸ del romanzo. 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»¹¹⁶⁹. La tosse che sente dalla stanza di Mario, suo fratello, non può provenire da lui¹¹⁷⁰, che è fuori tutta la settimana; sembra piuttosto appartenere ad una persona anziana e corpulenta¹¹⁷¹. 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»¹¹⁷². A tal proposito va fatta una brevissima digressione sulla signora Lidia Tanzi¹¹⁷³ che canta a squarciagola il *Lohengrin* per casa

1167 Ivi, p. 970. E ancora: «— Non mi piace questa casa! [...]. — Non mi piace la via Pallamaglio! Mi piaceva avere il giardino». Ivi, p. 972.

1168 «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». Ivi, pp. 922-923.

1169 Ivi, p. 974.

1170 Ivi, pp. 974-975.

1171 Ivi, p. 975.

1172 *Ibid.*

1173 Leggiamo nel testo di Giuliana Minghelli: «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 /

dopo una crisi di pianto, fa i *solitaires* in accappatoio¹¹⁷⁴ per vedere cosa accadrà in futuro, co-redige assieme a Natalia il lessico familiare¹¹⁷⁵ e, al contempo, venera la Kuliscioff¹¹⁷⁶, tiene la sua foto sul comodino¹¹⁷⁷ e presta solerte aiuto a Filippo Turati¹¹⁷⁸.

Il signor Ferrari rimane in casa Levi circa otto, dieci giorni¹¹⁷⁹ 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

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». G. Minghelli, *Ricordando il quotidiano. «Lessico familiare» o l'arte del cantastorie*, cit.

1174 N. Ginzburg, *Lessico familiare*, cit., p. 1087.

1175 G. Magrini, *Lessico familiare di Natalia Ginzburg*, in *Letteratura italiana. Le opere*, IV, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1992-95, pp. 771-810 (pp. 773 e 780). «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)». L. Parisi, *I romanzi di Natalia Ginzburg*, «Quaderni d'italianistica», 23, 2 (2002), pp. 107-120 (p. 112).

1176 Ricorda la Petriagnani: «la rivoluzionaria Anna Kuliscioff che diventò per la giovane Lidia modello e punto di riferimento femminile e femminista». S. Petriagnani, *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, cit., p. 31.

1177 La «fotografia di mia madre insieme ad Anna Kuliscioff, in veletta e cappelloni a piume, nella pioggia». Ivi, p. 938.

1178 «Mia madre diceva: — Com'era simpatico! come mi piaceva averlo qui!». N. Ginzburg, *Lessico familiare*, cit., p. 979.

1179 Ivi, p. 977.

orso lungo i muri del corridoio¹¹⁸⁰.

Il giorno che vengono a prenderlo¹¹⁸¹, mentre lo aiutano a infilarsi il cappotto¹¹⁸², Turati dice a Natalia: «— non dire mai a nessuno che sono stato qui»¹¹⁸³. 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 Olivetti¹¹⁸⁴: «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»¹¹⁸⁵. Difatti, Adriano rimane nascosto nella casa di via Pallamaglio per diversi mesi, poi parte per l'estero¹¹⁸⁶. 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 Bologna¹¹⁸⁷: «[...] 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»¹¹⁸⁸. Leone è stato arrestato in una tipografia clandestina¹¹⁸⁹ e a Natalia si prospettano tempi duri.

Dopo via Pallamaglio, vengono i tempi del corso re Umberto¹¹⁹⁰ e di Leone Ginzburg. «Cos'ha da fare Mario con quel Ginzburg?» chiede il professor Levi a sua

1180 Ivi, p. 975.

1181 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». Ivi, p. 977.

1182 Ivi, p. 977.

1183 *Ibid.*

1184 Adriano, «il grande e famoso industriale». Ivi, p. 1067.

1185 Ivi, p. 978.

1186 *Ibid.*

1187 Ivi, p. 1067.

1188 Ivi, p. 1068. 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».

1189 *Ibid.*

1190 «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». Ivi, p. 983.

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»¹¹⁹¹, chiude il professor Levi. Poi torna di nuovo in scena la via Pallamaglio, almeno in un primo momento, per Natalia e Leone che vanno ad abitarci da sposati¹¹⁹².

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, in quel gesto di tenere il cappotto in casa, la segretezza della spia¹¹⁹³). 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»¹¹⁹⁴, uno solo di quei «geroglifici»¹¹⁹⁵ e tutto verrà di nuovo edificato¹¹⁹⁶.

1191 Ivi, p. 989.

1192 Ivi, p. 1026.

1193 C. Segre, *Introduzione*, cit., p. VIII.

1194 N. Ginzburg, *Lessico familiare*, cit., p. 920. Si legga a tal proposito lo studio di Valeria Barani: *Il «latino» polifonico della famiglia Levi nel «Lessico familiare» di Natalia Ginzburg*, «Otto-Novecento», 6 (1990), pp. 147-157.

1195 Ivi, p. 921.

1196 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 che, rifacendosi a Weissgerber, mette in evidenza come l'esistenza dello spazio letterario sia determinata dal linguaggio. R. Gullón, *Espacio y novela*, Antoni Bosch, Barcelona 1980.

Le Margherite di Lucrezia

La prima lettera che Lucrezia¹¹⁹⁷ 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: «di ho lasciati tutti lì e me ne sono venuta in camera mia dove mi sono chiusa a chiave»¹¹⁹⁸.

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. Restano fuori anche sua suocera e il ragazzo tuttofare con i quali, un minuto prima, infascava il vino¹¹⁹⁹. E restano fuori i suoi figli, cinque, quattro avuti da Piero, suo marito, uno — Graziano¹²⁰⁰ — da Giuseppe (anche se lui non lo riconoscerà mai). Tutta la tribù¹²⁰¹ 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 ne *Il figlio dell'uomo* — avrebbe voglia di una piccola tana asciutta e calda»¹²⁰². 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»¹²⁰³. Molto spesso, scrive Garboli, nei suoi scritti la Ginzburg solleva fatti storici e pubblici, fa roteare velocemente «le persone e le cose nello spazio e nel tempo»¹²⁰⁴, 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

1197 Protagonista, assieme a tutto il gruppo di amici, del carteggio che dà vita al romanzo epistolare *La città e la casa* (1984).

1198 N. Ginzburg, *La città e la casa*, cit., p. 1378.

1199 *Ibid.*

1200 *Ivi*, p. 1379.

1201 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.

1202 N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, cit., p. 837.

1203 N. Ginzburg, *Mai devi domandarmi*, cit., p.12.

1204 C. Garboli, *Prefazione*, cit., p. XX.

mondo»¹²⁰⁵. 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 tana¹²⁰⁶.

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 dentro¹²⁰⁷.

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»¹²⁰⁸. 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»¹²⁰⁹): 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

1205 *Ibid.*

1206 *Ibid.*

1207 N. Ginzburg, *La città e la casa*, cit., p. 1383.

1208 *Ivi*, p. 1382.

1209 *Ivi*, p. 1382.

affatto intriso d'avventura. Egli parte «per andare a ficcarsi sotto le ali di suo fratello»¹²¹⁰. 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»¹²¹¹), cosa che ferisce la donna: «non so dirti quella tua paura come mi abbia offeso»¹²¹². 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 spingere il ragazzo è un atto di grande generosità, perché lui della bambina vuole essere padre a tutti gli effetti, di nome e di fatto¹²¹³. 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 ragazzo¹²¹⁴.

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»¹²¹⁵), 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.

1210 Ivi, p. 1424.

1211 Ivi, p. 1380.

1212 *Ibid.*

1213 «Voglio esserle padre, non soltanto di nome ma di fatto». Ivi, p. 1439.

1214 Intervista di Severino Cesari a Natalia Ginzburg, cit.

1215 N. Ginzburg, *La città e la casa*, cit., p. 1472.

Prenderei i miei bambini e andrei»¹²¹⁶. E ancora: «I bambini devono stare con me e io devo stare con loro»¹²¹⁷) e rimprovera Giuseppe di essere ingiusto quando la accusa di portarseli dietro come valigie¹²¹⁸. Per lei è cosa naturale. Ella conserva gli oggetti, trasferendoli da una casa all'altra, come il mobile con le tartarughe¹²¹⁹, il mobile verde¹²²⁰ o le sopraccoperte con i draghi¹²²¹. Afferma in un'intervista la Ginzburg: «questi oggetti rimbalzano da una lettera all'altra. Ne parlano in diversi»¹²²². 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»¹²²³. E così, lasciata 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 piena¹²²⁴.

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

1216 Ivi, p. 1382.

1217 Ivi, p. 1465.

1218 «Quello che tu mi dici, che io tratto i miei bambini come fossero mobili o valige, è cattivo e ingiusto». *Ibid.*

1219 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». Ivi, p. 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». Ivi, p. 1411. Sempre Egisto e Albina a Giuseppe: «di solito ci dorme lui nella stanza con le tartarughe». *Ibid.* Lucrezia a Giuseppe: «Nella stanza ho messo un letto, il tappeto grigio e il comò con le tartarughe». Ivi, p. 1498. Lucrezia a Giuseppe: «nella mia stanza ho messo il comò con le tartarughe e l'armadio verde». Ivi, p. 1474.

1220 Piero a Giuseppe: «tuo figlio e il suo amico hanno dormito nella stanza che ha i coprietti coi draghi e l'armadio verde». Ivi, p. 1435. Lucrezia a Giuseppe: «nella mia stanza ho messo il comò con le tartarughe e l'armadio verde». Ivi, p. 1474.

1221 Egisto e Albina a Giuseppe: «gli hanno dato la stanza piccola all'ultimo piano, quella dove ci sono le sopraccoperte con i draghi». Ivi, p. 1411. Piero a Giuseppe: «tuo figlio e il suo amico hanno dormito nella stanza che ha i coprietti coi draghi». Ivi, p. 1435. Lucrezia a Giuseppe: «su questi due letti ho messo i coprietti coi draghi». Ivi, p. 1474.

1222 Intervista di Severino Cesari a Natalia Ginzburg, cit.

1223 Boccaccio, *Decameron*, III, V, in G. Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 376.

1224 Intervista di Severino Cesari a Natalia Ginzburg, cit., p. 367.

a chiave la porta della mia stanza perché nessuno venga a darmi noia mentre scrivo»¹²²⁵) 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 Fegiz, il brillante critico d'arte che si è unito al gruppo di amici di cui anche Giuseppe faceva parte (e al quale Giuseppe, 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»¹²²⁶).

«Dopo che sei partito mi sono successe tante cose»¹²²⁷, 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»¹²²⁸. 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

1225 N. Ginzburg, *La città e la casa*, cit., p. 1444.

1226 Ivi, p. 1438.

1227 *Ibid.*

1228 *Ibid.*

dei segnali, l'abbaiare dei cani, l'attaccapanni che crollava¹²²⁹.

Vorrebbe essere una sorta di *dea ex machina* la Ginzburg per Lucrezia, per questo le consegna affilate le armi dell'intuizione. È cosa 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»¹²³⁰). 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 Fegiz¹²³¹, «preannunciato da segni che era proprio dato captare dagli stessi elementi che strutturano e animano la casa»¹²³²: l'attaccapanni che crolla, i cani che abbaiano (evidente parodia del riconoscimento di Ulisse da parte di Argo¹²³³). 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 stessa¹²³⁴.

Nella nuova vita che sceglie, sente e mette in atto («la mia vita è a una svolta. È questo che non mi fa dormire»¹²³⁵), 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 trottola e sono molto stanca¹²³⁶.

Sono un po' arrabbiata con I. F. perché ha pensato bene di andarsene a Parigi proprio in un

1229 Ivi, p. 1445.

1230 Ivi, p. 1446.

1231 G. Iacoli, «...un effetto come di prigioniero». *Le case vulnerabili di Natalia Ginzburg*, in *Architetture interiori. Immagini domestiche nella letteratura femminile del Novecento italiano*. Sibilla Aleramo, Natalia Ginzburg, Dolores Prato, Joyce Lussu, a cura di C. Cretella e S. Lorenzetti, Cesati, Firenze 2008, p. 75.

1232 *Ibid.*

1233 Ivi, p. 76.

1234 *Ibid.*

1235 N. Ginzburg, *La città e la casa*, cit., p. 1465.

1236 Ivi, p. 1464.

momento così importante per noi e proprio quando dovevamo cercare casa¹²³⁷.

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 chiesto¹²³⁸.

Queste nuove confidenze sono trasmesse a Giuseppe nella lettera del 10 ottobre. La donna ha messo in vendita *Le Margherite*¹²³⁹ («La amavo tanto [*Le Margherite*] una volta. Adesso la odio. Non sopporto più la campagna. Voglio avere intorno una città: Roma»¹²⁴⁰), ha scelto cosa portare con sé («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»¹²⁴¹) ed è andata a Roma. 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»¹²⁴²), 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 telefona¹²⁴³, altre volte si concede in saltuarie apparizioni:

Poi arriva I. È un momento bellissimo, forse il più bello. Dura poco, perché quasi subito mi

1237 Ivi, p. 1465.

1238 Ivi, p. 1466.

1239 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 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». Ivi, p. 1547.

1240 Ivi, p. 1466.

1241 Ivi, p. 1467.

1242 Ivi, p. 1466.

1243 «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». Ivi, pp. 1473-1474.

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 pranzo¹²⁴⁴.

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'anni¹²⁴⁵ e a cui il critico non ha mai voluto rinunciare, esibendosi così bigamo pur non avendo sposato nessuna delle due, né Lucrezia, né Ippo. 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 nasca¹²⁴⁶: «aspettare logora i nervi. Se aspetti un figlio, non dovresti aspettare altro»¹²⁴⁷. La premonizione «dell'adulterio che sparge sangue» si compie: il bambino che aspetta muore due giorni dopo la nascita¹²⁴⁸.

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»¹²⁴⁹. Egli non sbaglia. Nella casa romana, quella fatta a elle¹²⁵⁰, 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

1244 Ivi, p. 1476.

1245 «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». Ivi, p. 1473.

1246 Ivi, p. 1479.

1247 *Ibid.*

1248 Ivi, p. 1494.

1249 Ivi, p. 1551.

1250 Ivi, p. 1474.

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 copriletti coi draghi.

Ricorda Bertone, nel suo *Lessico per Natalia*, che dinanzi allo «sperpero»¹²⁵¹, allo «scialo memoriale», le relazioni familiari, di qualunque natura esse siano, si «conservano negli oggetti minuti e quotidiani»¹²⁵². Della casa come «struttura fisica, edile, come valore immobiliare»¹²⁵³ alla Ginzburg non importa nulla, e così è anche per Lucrezia¹²⁵⁴. Tanto all'una quanto all'altra, importano le persone che vi ruotano intorno: gli uomini, le donne e le loro parole¹²⁵⁵. 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»¹²⁵⁶. 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 morbide. 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»¹²⁵⁷. Ma Lucrezia sa che è un sentimento che 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»¹²⁵⁸: niente più suggerimenti, comandi, né protezione¹²⁵⁹. Lucrezia lo capisce, ne fa tesoro e lo verbalizza

1251 G. Bertone, *Lessico per Natalia. Brevi "voci" per leggere l'opera di Natalia Ginzburg*, cit., p. 37.

1252 *Ibid.*

1253 *Ivi*, p. 38.

1254 *Ibid.* Scrive la Ginzburg 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». N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, cit., p. 836.

1255 G. Bertone, *Lessico familiare*, cit., p. 38.

1256 N. Ginzburg, *Mai devi domandarmi*, p.12.

1257 N. Ginzburg, *La città e la casa*, cit., p. 1384.

1258 *Ibid.*

anche in una delle sue lettere: «così io non avevo più protettori»¹²⁶⁰. 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 sbrigarmela da sola¹²⁶¹.

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.

1259 «Tutte le donne della Ginzburg sono sole, anche le mogli, anche le madri, anche e soprattutto le sorelle». E. Clementelli, *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, cit., p. 114.

1260 Ivi, p. 1385.

1261 N. Ginzburg, *Lessico familiare*, cit., p. 1060.

Elsa Morante

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»¹²⁶², 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 solo¹²⁶³.

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 una promessa di consolazione [il cibo], sia pure minima»¹²⁶⁴. 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

¹²⁶² E. Morante, *La Storia*, cit., p. 272.

¹²⁶³ Ivi, p. 275.

¹²⁶⁴ «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». Ivi, p. 275.

Ramundo sta per rincasare; è proprio lì che vive, assieme al figlio Nino, «corruciato Achille da caseggiato popolare»¹²⁶⁵. 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 vecchia, con un colletto di pelliccia assai consunto, e una fodera grigiastra che mostrava gli orli stracciati fuori dalle maniche»¹²⁶⁶. 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!*¹²⁶⁷

Gunther sperimenta una violenta regressione allo stato fetale. Dinanzi al suo essere deietto nel mondo annaspa nell'attuare un rassicurante ritorno al corpo materno¹²⁶⁸. A quel corpo «che fornisce le coordinate spaziali della prima relazione col mondo»¹²⁶⁹, che trova coincidenza con il nostro primo soddisfacimento e contro cui scagliamo la nostra ostilità, quando il soddisfacimento viene a mancare¹²⁷⁰. 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»¹²⁷¹. E poco più avanti, in corrispondenza della descrizione del misero alloggio di Ida, ci viene detto:

1265 C. Garboli, *Un crocicchio di esistenze*, "Il Corriere della sera", 30 giugno 1974.

1266 E. Morante, *La Storia*, cit., p. 278.

1267 Ivi, p. 277.

1268 «La di-sgrazia è crescere! La disgrazia è cresce-re!... Ma dove sto? pper-ché sto qua, io?! come mi ci son trovato?...». Ivi, p. 334.

1269 N. Fusini, *Uomini e donne. Una fratellanza inquieta*, Donzelli, Roma 1995, p. 30.

1270 *Ibid.*

1271 E. Morante, *La Storia*, cit., p. 330.

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 sfamarsi¹²⁷².

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!»¹²⁷³. 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 maschile¹²⁷⁴. Dovremo attendere le illuminanti teorie di alcune studiose del XX secolo per intendere appieno tutta l'unicità del 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 sessuale¹²⁷⁵. 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

¹²⁷² Ivi, p. 330.

¹²⁷³ E. Morante, *La Storia*, cit., pp. 333, 334. La riflessione scatta dopo aver visto appesa alla parete la fotografia di Nino, figlio di Ida.

¹²⁷⁴ Scrive Bauman: «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». Z. Bauman, *Modernità liquida*, trad. it. S. Minucci, Laterza, Bari 2011, p. 114.

¹²⁷⁵ F. Restaino, A. Cavarero, *Le filosofie femministe*, Paravia, Torino 1999, p. 75.

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"¹²⁷⁶. 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 niente¹²⁷⁷.

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»¹²⁷⁸. 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 sapere¹²⁷⁹. 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

1276 J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Editions du Seuil, Paris 1974.

1277 F. Restaino, A. Cavarero, *Le filosofie femministe*, Paravia, Torino 1999, p. 76.

1278 Ivi, p. 77.

1279 *Ibid.*

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*¹²⁸⁰.

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 divanetto arruffato, e la violentò con tanta rabbia, come se volesse assassinarla»¹²⁸¹. 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 Storia¹²⁸². 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 seconda¹²⁸³. La propria vita e quella di Gunther, come due rette incidenti, trovano il loro punto di intersezione in Via dei Volsci, il 7 gennaio 1941¹²⁸⁴. Ida Ramundo è di

1280 L. Irigaray, *Speculum. L’altra donna*, trad. it. e a cura di L. Muraro, Feltrinelli, Milano 1998, p. 274.

1281 E. Morante, *La Storia*, cit., p. 336.

1282 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». P.P. Pasolini, *Un’idea troppo fragile nel mare sconfinato della storia*, “Il Tempo”, 1 agosto 1974, pp. 75-76 (p. 76).

1283 Scrive Carlo Bo: «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». C. Bo, *I disarmati*, “Il Corriere della Sera”, 30 giugno 1974.

1284 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». E. Siciliano, *La guerra di Elsa*, “Il Mondo”, 17 agosto 1972.

origine calabrese, è una maestra «dall'apparenza dimessa ma civile»¹²⁸⁵, ha trentasette anni, è vedova e vive in 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»¹²⁸⁶. 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»¹²⁸⁷. Pensa che si tratti di un «emissario dei Comitati Razziali, forse un Caporale, o un Capitano, delle SS venuto a identificarla»¹²⁸⁸. L'incomprensione linguistica favorisce e nutre l'equivoco. Ogni parola e ogni gesto di Gunther si convertono «nei movimenti esatti di una macchina fatale»¹²⁸⁹ 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»¹²⁹⁰. Ogni parola di Gunther è per Ida palese minaccia; per questo prende a svolazzare «atroceamente nello spazio snaturato della stanzetta»¹²⁹¹ 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»¹²⁹². E così, mentre Gunther con la violenza s'impadronisce del suo “spazio cavo”, lei, risucchiata dalla grande vertigine,

1285 E. Morante, *La Storia*, cit., p. 278.

1286 *Ibid.*

1287 *Ivi*, p. 328.

1288 *Ivi*, p. 329.

1289 *Ivi*, p. 333.

1290 *Ibid.*

1291 *Ivi*, p. 335.

1292 *Ibid.*

temporaneamente occupa lo spazio della malattia che la scaraventa «nel continente affollato e vociferante della sua memoria»¹²⁹³. 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 tana¹²⁹⁴.

Gunther è vittima degli eventi — la feralità, infatti, incombe su tutti i personaggi¹²⁹⁵ — così come lo è Ida; l'unica grande differenza è che lei, a differenza di lui, in quanto donna, lo è due volte.

1293 Ivi, p. 338.

1294 C. Garboli, *Introduzione* [a *La Storia*], cit., p. XIII.

1295 V. Spinazzola, *Lo «scandalo» della storia*, “L'Unità”, 21 luglio 1974.

La stanza di El(i)sa

Tutti gli esseri umani che le gravitano attorno sono estinti, Elisa è rimasta sola¹²⁹⁶. 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 inconsistenza¹²⁹⁷.

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 scrittura¹²⁹⁸. 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 tale¹²⁹⁹. 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 reversibilità¹³⁰⁰.

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

1296 Elisa è la protagonista di *Menzogna e Sortilegio*, romanzo che la Morante pubblica nel 1948. Scrive Graziella Bernabò 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. G. Bernabò, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, cit., p. 86. Innegabili però sono gli elementi autobiografici presenti nel romanzo e il desiderio condiviso di isolarsi per dedicarsi alla scrittura.

1297 A.M. Mangini, *Stanza della scrittura*, in *Luoghi della letteratura italiana*, cit., pp. 341-351 (p. 347).

1298 Ivi, p. 342.

1299 Ivi, p. 343.

1300 *Ibid.*

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 Massachusetts¹³⁰¹. Dice di lei Mabel Loomis Todd — la donna che s'adoperò dopo la sua morte per sistemare tutti gli inediti — 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»¹³⁰². Anche Elisa da «tre lustri interi»¹³⁰³ non esce di casa, vive «quasi sepolta» nello spazio di una cameretta e si autodefinisce «monaco meditativo»¹³⁰⁴; 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»¹³⁰⁵, e non è vestita di bianco ma «infagottata nel solito abito rossigno»¹³⁰⁶.

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»¹³⁰⁷. 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 Elisa¹³⁰⁸. 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)»¹³⁰⁹ che la stessa Rosaria, in vita, si preoccupava di riempire costantemente. L'alcova è di difficile accesso, infatti «la

1301 B. Lanati, *Vita di Emily Dickinson. L'alfabeto dell'estasi*, cit, p. 7.

1302 E. Dickinson, *Silenzi*, trad. it. e a cura di B. Lanati, Feltrinelli, Milano 2005, p. X.

1303 E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, cit., p. 17.

1304 *Ibid.*

1305 Ivi, p. 18.

1306 Ivi, p. 9.

1307 Ivi, p. 16.

1308 «La mia venuta in questa casa era la conclusione d'avventure luttuose» Ivi, p. 18.

1309 Ivi, p. 16.

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»¹³¹⁰: 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»¹³¹¹.

L'unica finestra di cui dispone la stanza dà su «una stretta corte secondaria»¹³¹² 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, 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 semplici¹³¹³.

Più che il «rifugio d'una santa», quella camera solitaria è il covo «d'una strega»¹³¹⁴. 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 parola¹³¹⁵.

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

1310 *Ibid.*

1311 M. Butor, *Essais sur le roman*, cit., p. 56.

1312 E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, cit., p. 16.

1313 *Ivi*, p. 17.

1314 *Ibid.*

1315 «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». M.C. Ghidini, *Il cerchio incantato del linguaggio. Moderno e antimoderno nel simbolismo di Vjačeslav Ivanov*, Vita e Pensiero, Milano 1997, p. 128.

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 adoperava una lingua complessa, sofisticata, ironica e, al contempo, commossa e sacrale¹³¹⁶. Pasolini sostiene che l'italiano è per lei «un corpo grammaticale e sintattico mistico»¹³¹⁷. Attraverso una lingua «limpidamente ordinata e perfettamente comunicativa»¹³¹⁸, la Morante attiva una «lingua leggendaria»¹³¹⁹, l'unica lingua possibile per raccontare la vita di quei «Santi, Sultani e Gran Capitani»¹³²⁰ 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»¹³²¹. 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 protagonista¹³²². Nel caso della Morante, benché attivo e funzionale, l'asse metonimico non sottostà ad un principio di piacere «ma ad una più complessa, e spesso dolorosa, emozionalità di donna»¹³²³, che sia Elisa De Salvi sia Elsa Morante cercano di gestire attraverso la scrittura¹³²⁴, l'unico strumento in grado di sciogliere il “sortilegio”.

«Accerchiata da vapori lunari»¹³²⁵, Elisa è pronta a ricevere quegli «spiriti stravaganti e perversi»¹³²⁶. Si riaccendono come fiamme nella sua memoria, li riconosce tutti, ma

1316 G. Bernabò, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, cit., p. 101.

1317 P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, p. 9.

1318 A. Berardinelli, *Il sogno della cattedrale*, in G. Agamben et al., *Per Elsa Morante*, cit., pp. 11-33 (p. 28).

1319 *Ibid.* Scrive Calvino: «un linguaggio esemplarmente coerente all'allucinata atmosfera in cui i personaggi si muovono». I. Calvino, *Un romanzo sul serio*, cit.

1320 Titolo del secondo capitolo di *Menzogna e sortilegio*.

1321 G. Bernabò, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, cit., p. 102.

1322 *Ibid.* A proposito del linguaggio proustiano si legga: G. Genette, *Metonimia in Proust*, in G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. L. Zecchi, Einaudi, Torino 1976, pp. 41-66. Riguardo la presenza di elementi proustiani nell'opera della Morante si consulti: S. Lucamante, *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, cit.

1323 G. Bernabò, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, cit., p. 102.

1324 Non dimentichiamo che quella utilizzata dalla Morante in *Menzogna e sortilegio* è una «ribollente materia autobiografica» che l'autrice sa trasfigurare e sorpassare. *Ivi*, p. 100.

1325 E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, cit., p. 18.

1326 *Ibid.*

quattro «giganteggiano fra gli altri»¹³²⁷: 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»¹³²⁸, la quale va dettandole le pagine della cronaca passata. E lei, quale «fedele segretaria», scrive¹³²⁹. 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 schiacciato l'anima di quei fantasmi e ora opprimono la sua¹³³⁰. I presenti spiriti, lungi dall'essere illustri non sono che i rappresentanti di una «povera famiglia borghese»¹³³¹. Attraverso un acuto ripiegamento introspettivo Elisa sembra giungere alla comprensione¹³³²:

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.

Ecco perché ubbidisco alle lor voci, e scrivo: chi sa che col loro aiuto io non possa, finalmente, uscire da questa camera¹³³³.

1327 Ivi, p. 32.

1328 Ivi, p. 34.

1329 *Ibid.*

1330 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» M. David, *Entretien. Elsa Morante*, cit.

1331 E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, cit., p. 34. «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». *Ibid.* 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». I. Calvino, *Un romanzo sul serio*, cit.

1332 Fa notare Giovanna Rosa: «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 angosciata dei rapporti parentali e dominato da un'incoercibile coazione a ripetere». G. Rosa, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, Il Saggiatore, Milano 1995, versione ebook disponibile su www.liberliber.it.

1333 E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, cit., p. 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 grandi 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 stanza¹³³⁴. Il movimento non è alternativamente centripeto e centrifugo ma esclusivamente centripeto poiché risponde alla necessità di esistere “dentro” piuttosto che “fuori”¹³³⁵. 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!»¹³³⁶.

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»¹³³⁷.

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*¹³³⁸. Sono ancora soltanto bozze e perché diventino un romanzo a tutti gli effetti si dovrà attendere ancora qualche mese¹³³⁹. L'ospitalità in casa della Ginzburg si traduce per la Morante in tempo necessario legato a un bisogno, la correzione del testo, ma

1334 La localizzazione spaziale della vicenda romanzesca di Elisa parte dalla stanza e ad essa ritorna circolarmente. G. Bernabò, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, cit., p. 98.

1335 *Ibid.*

1336 E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, cit., p. 943.

1337 G. Bernabò, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, cit., p. 94.

1338 M. Pflug, *Arditamente timida. Natalia Ginzburg*, cit., p. 85.

1339 Quell'anno, l'opera risulta vincitrice *ex aequo* con *I fratelli Cuccoli* di Aldo Palazzeschi del Premio Viareggio.

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, 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»¹³⁴⁰.

1340 M. Farnetti, *Empatia, euforia, angoscia, ironia. Modelli femminili del perturbante*, cit. p. 20.

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»¹³⁴¹ 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»¹³⁴². La metamorfosi avviene nello studio romano di via Archimede. Divenuta «il ragazzo Arturo»¹³⁴³, 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 libro¹³⁴⁴.

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»¹³⁴⁵. 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'illusione¹³⁴⁶. In questi momenti non s'è scoperto ancora l'inganno e si subisce ancora la meraviglia:

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'estate¹³⁴⁷.

1341 E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., p. 953.

1342 E. Morante, *Tre lettere a Giacomo Debenedetti*, «L'Indice», VI, 8, (1989), pp. 8-9.

1343 G. Massari, *L'isola di Elsa*, «Il Mondo», 19 marzo 1957.

1344 Affermazione che, ricorda il critico Marco Bardini, ha generato tutta una serie di luoghi comuni. M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 160.

1345 E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit. p. 986.

1346 G. Bernabò, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, cit., p. 121.

1347 *Ibid.*

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 reali¹³⁴⁸.

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»¹³⁴⁹. 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»¹³⁵⁰. 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»¹³⁵¹.

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 compiutezza del cerchio: quello di Elisa è chiuso, non contempla aperture, al contrario quello di Arturo è incompiuto, un piccolo varco garantisce la fuga.

1348 E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., p. 946.

1349 Intervista riprodotta nel documentario di F. Comencini, *Elsa Morante [1912-1985]*, Coproduction Les Films D'Icy/France 3, 1997, in G. Bernabò, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, cit., p. 120.

1350 C. Garboli, *Il gioco segreto*, cit., pp. 81, 82. Osserva Gabriele Pedullà: «Lo spazio letterario non assomiglia [...] a un uniforme diagramma cartesiano, ma descrive invece un mondo fortemente connotato in senso qualitativo e quantitativo». G. Pedullà, *Letteratura e geografia: la via italiana*, in *Letteratura e geografia. Atlanti, modelli, letture*, a cura di C. Solivetti e F. Fiorentino, Quodlibet, Macerata 2012, pp. 45-91 (p. 53).

1351 C. Garboli, *Il gioco segreto*, cit., p. 81-82.

Arturo è sicuro di dover lasciare, prima o poi, quella “terra mitica” che è l’infanzia¹³⁵². A testimonianza di ciò le meravigliose «carte azzurre»¹³⁵³ che dispiega e studia in cucina.

Arturo è orfano di madre, suo padre Wilhelm è un instancabile viaggiatore e un «traditore e spergiuro»¹³⁵⁴, 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»¹³⁵⁵. 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 richiamava, come le sirene¹³⁵⁶.

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’isola¹³⁵⁷:

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

1352 L’epilogo dell’opera, scrive Garboli, è «una cognizione del dolore e una fuga». C. Garboli, *La stanza separata*, Scheiwiller, Milano 2008, p. 109.

1353 E. Morante, *L’isola di Arturo*, cit., p. 1155.

1354 Ivi, p. 1314.

1355 Ivi, p. 1001.

1356 *Ibid.*

1357 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. A. Folli, *MoranteMoravia*, cit., p. 61.

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.

Le carte non lasciano indifferente la matrigna che, considerandole alla stregua di enigmi, chiede: «— che studi, là sopra, Artù?»¹³⁵⁸. Arturo, sentendo che «l'epoca di esplorare il mondo» sta per arrivare, senza neanche «distogliere la fronte dalla mappa distesa», le risponde che sta studiando i suoi itinerari; e intanto va tracciando sulle carte «dei segni con un pezzo di carbone»¹³⁵⁹. 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 nera¹³⁶⁰.

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»¹³⁶¹. Sentimento confermato da quanto, poco più avanti nel testo, Nunziata dice al ragazzo: «io, però... se ti fossi madre, mica ti lascerei partire!»¹³⁶². Mentre Arturo, dal canto suo, è solo seccato dalla presenza della

1358 E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., p. 1152.

1359 Scrive Alberto Asor Rosa: «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'». A. Asor Rosa, *Arturo e il mare*, “La Repubblica”, 26 novembre 1985.

1360 E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., p. 1158.

1361 Ivi, p. 1153.

1362 Ivi, p. 1156.

giovane donna e dalle sue continue interruzioni mentre compie le sue «affascinanti meditazioni sulle carte geografiche»¹³⁶³. 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 pellirosse e da cannibali, e tale che solo dei tipi audaci osavano di esplorarlo¹³⁶⁴.

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»¹³⁶⁵. Ma si deve attendere 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 termini¹³⁶⁶:

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 mai¹³⁶⁷.

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...»¹³⁶⁸. Uno spazio in cui egli si rifugia per compiere il lavoro più bello, quello di tracciare itinerari. Osserva Marina Guglielmi: «la mappatura dei luoghi del

1363 Ivi, p. 1154.

1364 *Ibid.*

1365 Ivi, p. 1153.

1366 In futuro, Arturo ricorrerà proprio a quell'atlante per ricondurre a sé l'attenzione della matrigna che, nel frattempo, avuto un figlio da Wihlelm, 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, risoluti segni di matita; ma senza nessun effetto». Ivi, p. 1213.

1367 Ivi, p. 1239.

1368 Ivi, pp. 1154, 1155.

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»¹³⁶⁹. 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 scrive che una mappa, anche se all'apparenza statica, presuppone sempre un tragitto e un'idea narrativa «concepita come un itinerario. È un'Odissea»¹³⁷⁰. 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, nel suo *Atlante del romanzo europeo* (1997)¹³⁷¹, 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 condottieri»¹³⁷². 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!»¹³⁷³. 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

1369 M. Guglielmi, *Mappe transizionali in Shadow Lines. Response a Silvia Albertazzi*, in «Between», I, 1 (2011), <http://www.between-journal.it/>.

1370 I. Calvino, *Il viandante nella mappa*, in *Collezione di sabbia*, Mondadori, Milano 1994, p. 24

1371 F. Moretti, *Atlante del romanzo europeo (1800-1900)*, Einaudi, Torino 1997.

1372 E. Morante, *L'isola di Arturo*, pp. 1070 e 1213.

1373 Ivi, p. 1156. Corsivo dell'autrice.

globale»¹³⁷⁴ 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 propri¹³⁷⁵.

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»¹³⁷⁶. 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 filmico¹³⁷⁷.

1374 Espressione usata da Giuliana Bruno a proposito dello studiolo di Isabella d'Este. G. Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, cit., p. 255.

1375 E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., p. 1153.

1376 G. Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, cit., p. 255.

1377 *Ibid.*

Mercè Rodoreda

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 protagonisti¹³⁷⁸. 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»¹³⁷⁹. 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: *Gli uccelli* (1963)¹³⁸⁰. 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 Colometa¹³⁸¹, 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 finestrons del menjador. Tenia una ala ferida, estava mig esmorteït i havia deixat miques de sang per terra»¹³⁸². 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 marito¹³⁸³ della

1378 M. Rodoreda, *Pròleg* [a *La plaça del Diamant*], cit., p. 145.

1379 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.

1380 Il regista britannico si ispirò a Daphne Du Maurier anche per altri due sue 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». F. Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, trad. it. G. Ferrari e F. Pitiutto, Il Saggiatore, Milano 2009, p. 56.

1381 Ricordiamo che il vero nome della protagonista è Natàlia, fu suo marito Quimet a cambiarle il nome in Colometa suggellando così l'annullamento della sua identità.

1382 M. Rodoreda, *La plaça del Diamant*, cit., p. 201.

1383 Carme Arnau 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). C. Arnau, *Mercè Rodoreda. L'obra de postguerra: exili i escriptura*, cit., p. 42. Afferma la Rodoreda in un'intervista: «Vaig tenir una e'poca d'un gran enamoramentde la Katherine Mansfiel». D. Oller, C. Arnau, *L'entrevista que mai no va sortir, "La Vanguardia"*, 2 de juliol 1991. Si

protagonista, gli riserva un'attenzione particolare¹³⁸⁴. Quando il numero dei colombi aumenta, addirittura egli progetta una gabbia speciale¹³⁸⁵, che sembri una casa signorile: «amb balcó corregut, teulada vermella i porta amb trucador». 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»¹³⁸⁶.

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 finestra a la golfa, amb ampit ample, perquè els coloms, abans de volar cap a terra, poguessin estar quietes i rumiar on anirien. Em va buidar la golfa 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 traïem de casa¹³⁸⁷.

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 capes¹³⁸⁸.

legga a proposito della relazione Rodoreda-Mansfield: E. Balaguer, *Katherine Mansfield i Mercè Rodoreda: (Episodis domèstics, servitud dels detalls)*, cit.

1384 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». M. Rodoreda, *La plaça del Diamant*, cit., p. 207.

1385 Ivi, p. 201.

1386 *Ibid.*

1387 Ivi, p. 203.

1388 *Ibid.*

Terminati i lavori, i colombi vengono sistemati nella loro nuova dimora¹³⁸⁹. Man mano che aumentano le coppie di colombi che Quimet porta a casa, lo spazio vitale della protagonista diminuisce¹³⁹⁰. Quegli uccelli finiscono con l'occupare i luoghi essenziali del suo vivere domestico¹³⁹¹: la soffitta, il terrazzo, una stanza, il salotto e, ad 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»¹³⁹². 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 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»¹³⁹³, 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

1389 «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 unghes 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 feliços». Ivi, p. 204.

1390 «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». *Ibid.*

1391 E. Bou, *La invenció de l'espai*, cit., p. 177.

1392 M. Rodoreda, *La plaça del Diamant*, cit., p. 203.

1393 Ivi, p. 208.

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»¹³⁹⁴.

Tornata, un giorno, dalla «casa sotterrani»¹³⁹⁵ 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 stanca¹³⁹⁶, 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 casa¹³⁹⁷ 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 davant i els donava veves 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...¹³⁹⁸

1394 *Ibid.*

1395 Ivi, p. 223.

1396 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. C. Arnau, *Mercè Rodoreda. L'obra de postguerra: exili i escriptura*, cit., p. 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». M. Rodoreda, *La plaça del Diamant*, cit., p. 146.

1397 Anche nel racconto *Gli uccelli* di Daphne Du Maurier ci sono due bambini e una camera piena di uccelli, ma in questo caso i bambini subiscono la loro intrusione (D. Du Maurier, *Gli uccelli*, trad. it. di M. Gallone *et al.*, Il Saggiatore, Milano 2008, pp. 15, 38 e 37). Nel romanzo della Rodoreda, invece, sono i bambini che invitano i colombi ad entrare in casa.

1398 Ivi, p. 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»¹³⁹⁹. 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 cor¹⁴⁰⁰.

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»¹⁴⁰¹. 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 finestreta 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 voltants¹⁴⁰².

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»¹⁴⁰³. 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

1399 Ivi, p. 231.

1400 *Ibid.*

1401 Ivi, p. 233.

1402 *Ibid.*

1403 *Ibid.*

risultato è ovviamente nullo. Detto, fatto. Perché quando Quimet si mette in testa qualcosa, lo si deve fare e basta¹⁴⁰⁴. 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 borinot¹⁴⁰⁵». 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 colomí¹⁴⁰⁶». 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 sobre¹⁴⁰⁷».

A chi può confidare le sue pene, la povera Colometa? Il verso perenne di quegli animali, i resti di mangime o l'odore di zolfo¹⁴⁰⁸ 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»¹⁴⁰⁹. 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

1404 Dice la madre di Quimet nel vedere i colombi nella cameretta che: «allò només s'ho podia haver empescat el seu fill». Ivi, p. 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». Ivi, 190.

1405 Ivi, p. 234.

1406 *Ibid.*

1407 Ivi, p. 234-235.

1408 Degli abbeveratoi.

1409 M. Rodoreda, *La plaça del Diamant*, cit., p. 234.

non potrà mai più tornare al suo stato iniziale. Quando Colometa torna a casa — «carregada amb les veves, cansada que no podia més»¹⁴¹⁰ — 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»¹⁴¹¹). L'azione è altamente simbolica poiché la bilancia ci rimanda, inequivocabilmente, alla giustizia¹⁴¹². La visione di questo simbolo, unita alla “spada” che idealmente da lì a poco Colometa impugnerà, completa il quadro¹⁴¹³. 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»¹⁴¹⁴. 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»¹⁴¹⁵. 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 Bibbia¹⁴¹⁶: «spezzerò questo popolo e questa città, come si spezza un vaso d'argilla, che non può essere riparato»¹⁴¹⁷. Come una brace, il desiderio di vendetta inizia ad infuocare Colometa che — è decisa — si

1410 Ivi, pp. 242, 243.

1411 *Ibid.*

1412 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. L. Busquets, *La culpa a la Plaça del Diamant*, in *Actes del Quart Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica, Washington*, a cura di N.B. Smith *et al.*, Publicacions de L'Abadia de Montserrat, Barcelona 1985, pp. 303-319 (p. 313). Simbolo di giustizia, verità e equilibrio. C. Arnau, *La plaça del Diamant de Mercè Rodoreda*, cit., p. 169.

1413 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». A.M. Campanale, *Nomos e eikon. Immagini dell'esperienza giuridica*, Giappichelli, Torino 2016, p. 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». M. Rodoreda, *Mirall trencat*, in *Mercè Rodoreda. Narrativa completa*, I, cit., p. 934.

1414 M. Rodoreda, *La plaça del Diamant*, cit., p. 243.

1415 *Ibid.*

1416 A proposito degli elementi biblici nell'opera di Mercè Rodoreda si legga: M. Campillo, *Fonts i usos bíblics en la narrativa de Mercè Rodoreda*, *Congrés internacional Mercè Rodoreda*, (Barcelona, 1-5 d'octubre de 2008), cit., pp. 43-67.

1417 *Sacra Bibbia*, Ger 19, 11. Edizione di riferimento: Robaldo, G. *et al.* (a cura di), *Sacra Bibbia*, cit., p. 862.

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»¹⁴¹⁸:

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 poma, tot a passeig!

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 presa da una furia, inizia a scuotere le uova causando la morte degli embrioni¹⁴¹⁹. La guerra dura «mesos i mesos de mal dormir i de fer malbé els ous dels coloms»¹⁴²⁰. L'idea, inconsapevolmente, gliela dà sua suocera durante una visita alla colombaia¹⁴²¹: «— no, [...] potser els avorririen. Els coloms són molt gelosos i no volen forasters»¹⁴²². È la stessa protagonista a rivelarlo: «la mare d'en Quimet, sense voler, m'havia donat el remei...»¹⁴²³. 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 nemici¹⁴²⁴. Dopo una dedizione costante

1418 M. Rodoreda, *La plaça del Diamant*, cit., p. 243.

1419 L'episodio mostra un riscontro autobiografico. Rivela nell'intervista rilasciata a José Martí Gómez: «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. J. Martí Gómez, *Mercè Rodoreda, amnésica parcial*, "El Correo Catalán", 16 julio de 1969. 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. *Ibid.*

1420 M. Rodoreda, *La plaça del Diamant*, cit., p. 245.

1421 Le aveva consigliato di non avvicinarsi alle uova dei colombi.

1422 M. Rodoreda, *La plaça del Diamant*, cit., p. 236.

1423 Ivi, p. 244.

1424 L'originale: «pur dai nemici molto apprende il saggio». Aristofane, *Gli uccelli*, 375, in Aristofane, *Gli uccelli*, a cura di G. Zanetto, trad. it. D. Del Corno, Fondazione Lorenzo Valla - Mondadori, Milano 1987, p. 306.

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 diradano¹⁴²⁵ 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'espert, 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...¹⁴²⁶

1425 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». M. Rodoreda, *La plaça del Diamant*, cit., p. 250.

1426 Ivi, p. 303.

*Dieu est au fond du jardin*¹⁴²⁷

Madeleine de Scudéry, incurante delle offese di Molière che la definisce ridicola¹⁴²⁸, 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 salotto¹⁴²⁹ 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»¹⁴³⁰. Da questo salotto nasce la *Carte de Tendre* (1654), una mappa speciale che istituisce la rappresentazione dello spazio intimo attraverso un percorso aptico¹⁴³¹. 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 giardino¹⁴³². 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»¹⁴³³. Il percorso emozionale genera un sentimento e il moto in esso iscritto non si risolve in funzione puramente cinetica o cinestetica¹⁴³⁴. Vi è un passaggio — come nel design di giardini — che rende

1427 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. C. Arnau, *Memoria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*, *Fundació Mercè Rodoreda* e Institut d'Estudis Catalans, Barcelona 2000, pp. 81-82. Il frammento «God, first, planted a garden» è tratto da: M. Rodoreda, *Semblava de seda i altres contes*, in M. Rodoreda, *Narrativa completa*, II, cit., p. 411.

1428 G. Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, cit., p. 259.

1429 Ivi, p. 264.

1430 Ivi, p. 265.

1431 Ivi, p. 252.

1432 Ivi, p. 265.

1433 Ivi, p. 266.

1434 *Ibid.*

possibile al mondo esterno del paesaggio di tradursi in paesaggio interiore e viceversa¹⁴³⁵: lungo questo cammino, che conduce al corso intimo dell'immagine in movimento, giardino e mappa emotiva si interconnettono 'intimamente'¹⁴³⁶.

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 Parigi¹⁴³⁷:

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 flores¹⁴³⁸.

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 occhi¹⁴³⁹:

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 jardí¹⁴⁴⁰.

1435 *Ibid.*

1436 *Ibid.*

1437 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. Un policia em renya (amorosament, val a dir) perquè travesso els Camps Elisis fora de lloc. / Records. Records. Records». M. Campillo, *Mercè Rodoreda. París 1939 (quatre cartes i unes botes)*, «Els Marges», 78 (2006), p. 107-112 (p. 110).

1438 J. Carles Rius, *Mercè Rodoreda: «La leyenda de que vivo enclaustrada es falsa»*, in *Mercè Rodoreda. Entrevistes*, cit., pp. 237-240 (p. 238).

1439 «Fa amb un esclat d'alegria amb els ulls il·luminats». J. Masats, *Mercè Rodoreda: ficció i vida des del jardí*, in *Mercè Rodoreda. Entrevistes*, cit., pp. 211-216 (p. 214).

1440 *Ibid.*

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»¹⁴⁴¹. Ben ritratto, come ci ricorda Molas¹⁴⁴², dai versi di Carner:

Trobeu carrers — de tanques — on només viuen grills: adés adés traspunten el pebre ter, l'acàcia. / Un vell fanal tremola, poruc, de la fal·làcia / de la humitat que, al vespre, li mostra cent espills¹⁴⁴³.

Nel suo giardino di famiglia, «l'avi Gurguí»¹⁴⁴⁴ 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 munió de menúfars»¹⁴⁴⁵, che il suo amato nonno la inizia ai versi «més encrespats del romanticisme»¹⁴⁴⁶. Poco distante dal suo, è il grande giardino dei Brusi¹⁴⁴⁷ 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»¹⁴⁴⁸.

Recuperare quel giardino vuol dire recuperare se stessa¹⁴⁴⁹. Dice in un'intervista: «un paisatge és un estat d'esperit, diuen. Potser sí. Però també podem dir que l'estat d'esperit

1441 J. Molas, *La Rodoreda que vaig conèixer*, in M. Rodoreda, *Agonia de llum. La poesia secreta de Mercè Rodoreda*, cit., pp. 5-7 (p. 5).

1442 *Ibid.*

1443 J. Carner, *Carrers de Sant Gervasi* (1914), in J. Carner, *Auques i ventalls*, ed. J. Ferraté, Edicions 62, Barcelona 1993.

1444 Nonno materno.

1445 J. Molas, *La Rodoreda que vaig conèixer*, cit., p. 5.

1446 *Ibid.*

1447 Adoperato dalla Rodoreda come modello per il giardino di casa Valldaura in *Mirall trenca* (1974). C. Arnau, *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, cit., p. 257. M. Rodoreda, *Pròleg [a Mirall trenca]* p. 710. Oggi parco pubblico.

1448 M. Rodoreda, *Jardí vora el mar*, in M. Rodoreda, *Narrativa completa*, I, cit., p. 671.

1449 «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». J. Molas, *La Rodoreda que vaig conèixer*, cit., p. 5.

és el que inventa el paisatge. Jo, en tot cas, sóc d'aquesta segona filiació»¹⁴⁵⁰. Come la Scudéry, la Rodoreda riesce a interconnettere 'intimamente' giardino e mappa emotiva e ad operare una decisa rottura dei confini spaziali posti in partenza. Il salotto in rue de Beauce¹⁴⁵¹, 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 Zambrano¹⁴⁵². 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»¹⁴⁵³. 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"¹⁴⁵⁴ che trascende la loro separatezza e opposizione¹⁴⁵⁵.

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*¹⁴⁵⁶ per scampare alla peste¹⁴⁵⁷. Il racconto della brigata vince sulla peste del 1348 così 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»¹⁴⁵⁸ — 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

1450 M. Farreras, *Mercè Rodoreda: «Estic disposada a esgotar la toponímia urbana...»*, in *Mercè Rodoreda. Entrevistes*, cit., pp. 55-58 (p. 57).

1451 G. Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, cit., p. 264.

1452 M. Zambrano, *La tumba de Antígona*, Mondadori España, Madrid 1989.

1453 Per la Zambrano quella tomba diviene "scena unica" del colloquio di Antigone con i suoi familiari che, a turno, la intrattengono. A. Cavarero, *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 221.

1454 M. Zambrano, *La tumba de Antígona*, cit., p. 32.

1455 A. Cavarero, *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità*, cit., p. 221.

1456 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.

1457 Nonostante l'opposizione del realismo boccacciano ad una visione più mistecheggiante ravvisabile in Dante e Petrarca, nel *Decameron* ritroviamo «un riverbero mistico del verziere». B. Basile, *Giardino*, in *Luoghi della letteratura italiana*, cit., pp. 213-221 (p. 214).

1458 *Decameron*, III, Intr., in G. Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 325.

Rodoreda la forza polisemica del giardino si oppone alla miseria personale e collettiva generata dal conflitto¹⁴⁵⁹, mentre grazie alla scrittura sa essere delicata interprete di quella città dall'aspetto «deprimente e sinistro»¹⁴⁶⁰ che aveva ritrovato al suo rientro dall'esilio.

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 sacri¹⁴⁶¹. 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»¹⁴⁶². «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...»¹⁴⁶³. 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 fioriture¹⁴⁶⁴, in alcuni casi rende addirittura “vivi” i suoi giardini letterari. Si pensi ad esempio a *Jardí vora el mar*¹⁴⁶⁵, romanzo del 1967¹⁴⁶⁶, in cui la scrittrice riesce a ricreare l'immagine di un giardino antropomorfo, dotato di un'anima¹⁴⁶⁷ e perciò in grado di

1459 Prima dalla Guerra Civile poi dalla Seconda Guerra Mondiale.

1460 Rivela nell'intervista che Montserrat Roig le fa nel '73: «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...». M. Roig, *El aliento poético de Mercè Rodoreda*, cit., p. 92.

1461 B. Basile, *Giardino*, in *Luoghi della letteratura italiana*, a cura di G.M. Anselmi e G. Ruozi, Mondadori, Milano 2003, p. 213.

1462 *Ibid.*

1463 M. Vilaret, *Mercè Rodoreda*, in *Mercè Rodoreda. Entrevistes*, cit., pp. 247-263 (p. 253).

1464 Scrive Joaquim Molas 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». J. Molas, *La Rodoreda que vaig conèixer*, cit., p. 6.

1465 In cui già il titolo connota una delle costanti della narrativa rodorediana. C. Arnau, *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, cit., p. 215.

1466 *Ivi*, p. 285.

1467 Afferma la Rodoreda in un'intervista dell'83: «ya ve usted que no estoy sola, esto [riferendosi al giardino] está tan lleno de vida que mete miedo...». J. Tébar, *Mercè Rodoreda siempre se sintió acompañada por las flores y sus criaturas literarias*, in *Mercè Rodoreda. Entrevistes*, cit., pp. 244-246 (p. 246).

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 della sfera favorisce il ripiegamento — e elemento partecipe del mondo a cui è intrinsecamente legata¹⁴⁶⁸.

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 romanzo¹⁴⁶⁹ («toda la vida servint en aquella casa...»¹⁴⁷⁰). 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...»¹⁴⁷¹). Vuole un rapporto così altamente simbiotico tra il giardiniere¹⁴⁷² e lo spazio vegetale che, in alcuni casi, si risolve in vera e propria metamorfosi arborea: «a l'hivern faig com les plantes... quiet»¹⁴⁷³. O ancora, «en el jardí alguna cosa havia canviat i no hauria pogut dir ben bé què era. Em començava a sentir vell»¹⁴⁷⁴. Gli insegna a percepirne 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 llum¹⁴⁷⁵.

1468 B.M. D'Ippolito, A. Montano, F. Piro (a cura di), *Monadi e monadologie: il mondo degli individui tra Bruno, Leibniz e Husserl*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Salerno, 10-12 giugno 2004), Rubbettino, Soveria Mannelli 2005, pp. 5-11 (p. 5).

1469 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. M. Rodoreda, *Jardí vora el mar*, in *Mercè Rodoreda. Narrativa completa*, I, cit. p. 691.

1470 Ivi, p. 526.

1471 Ivi, p. 691.

1472 «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». M. Rodoreda, *Pròleg* [a *Mirall Trencat*], cit., p. 698.

1473 M. Rodoreda, *Jardí vora el mar*, cit., p. 613.

1474 Ivi, p. 680.

1475 Ivi, p. 512.

Lo rende oltremodo sensibile dinanzi ai maltrattamenti umani¹⁴⁷⁶:

Les carolines, trepitjades. I els llopins virolats. 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 cap¹⁴⁷⁷.

Lo intristisce dopo le intemperie («aquella pedregada va fer moltes desgràcies. Branques trencades i flors trinxades»¹⁴⁷⁸) e lo rende in grado di stabilire con i fiori un dialogo esclusivo, un po' come quello che Alice¹⁴⁷⁹ — in virtù della sua diversità — riesce a stabilire con il Giglio Tigrato, la Rosa e le Margherite¹⁴⁸⁰. Lo vuole asserragliato in quel giardino per proteggerlo dal mondo esterno e, perché non s'annoi durante la permanenza, lo rende amante della solitudine¹⁴⁸¹ e dei rituali. Arrivata l'ora del riposo, lo fa distendere su un arsenale di sementi:

Llopí virolat... Flor trompeta... Caputxina nana: plantar les llavors de tres en tres... Bombolla... Verònica... Prímula japònica... Betònia... / — Miri sota el lit. / Vaig estirar la post. / Quin arsenal!¹⁴⁸².

Anche ad Aloma, protagonista del romanzo omonimo¹⁴⁸³, la scrittrice catalana fa vivere un rapporto simbiotico¹⁴⁸⁴ con il giardino della propria infanzia. È ad esso che l'induce a tornare ogni volta che ha bisogno di smaltire un'emozione forte. Come quando

1476 Soffre nel vederlo maltrattato durante le feste che i signori tengono nella casa.

1477 M. Rodoreda, *Jardí vora el mar*, cit., p. 522.

1478 Ivi, p. 626.

1479 Afferma la Rodoreda a proposito dell'opera di Lewis Carroll: «*Alice in the Wonderland*, [...] serve para aprender a escribir con la cabeza». M. Roig, *El aliento poético de Mercè Rodoreda*, cit., p. 94.

1480 «“Noi possiamo parlare”, ribatté il Giglio Tigrato, “quando c'è qualcuno con cui valga la pena di farlo”». L. Carroll, *Attraverso lo specchio*, in L. Carroll, *Alice nel Paese delle Meraviglie e Attraverso lo specchio*, Newton Compton, trad. it. P. Faini e A. Valori-Piperno, Roma 2014, p.136.

1481 «Em passava els dies tot sol amb les meves llavors i les cabeces, amb les meves coses, i el meu eucaliptus». M. Rodoreda, *Jardí vora el mar*, cit., p. 557.

1482 Ivi, p. 616.

1483 *Aloma* è un romanzo del 1938, rivisto e corretto dall'autrice nel 1968.

1484 Il giardino diviene al contempo rifugio e confidente della protagonista. J. Molas, *La Rodoreda que vaig conèixer*, cit., p. 6.

suo fratello Joan¹⁴⁸⁵ 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 dalt¹⁴⁸⁶.

O, ancora, dinanzi alla notizia dell'imminente vendita della sua casa natale e, dunque, del suo giardino¹⁴⁸⁷:

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 llessamí que penjaven. Va arrencar les fulles velles de les violetes, es va acostar a mirar els crisantems: ja s'havien obert els primers¹⁴⁸⁸.

Fa sì che ne sia gelosa¹⁴⁸⁹:

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 estrenya. Les roses eren d'ella, que les regava: d'ella i ningú més¹⁴⁹⁰.

1485 Aloma è orfana e vive nella casa paterna con suo fratello Joan che ha ereditato la casa, sua cognata Anna e il nipote Dani.

1486 M. Rodoreda, *Aloma*, cit. pp. 115, 116.

1487 A causa di problemi economici il fratello è costretto a vendere la casa paterna.

1488 M. Rodoreda, *Aloma*, op. cit., p. 118. Leggiamo nell'intervista che la Rodoreda rilascia a Tébar: «Pregunta: las flores [...] son temas obsesivos de la lírica de su obra. [...] En uno de sus cuentos hay una muchacha que se avergüenza de su extraño nombre, Crisantema. Háblenos otra vez — aunque lo ha contado ya en más de una entrevista — de aquel crisantemo que marcó su vida. / Respuesta: El célebre crisantemo? Es un viejo sentimiento de vergüenza que me ha acompañado desde que lo robé cuando tenía cuatro o cinco años. Yo nunca había visto una flor como aquella». J. Tébar, *Mercè Rodoreda siempre se sintió acompañada por las flores y sus criaturas literarias*, cit., (p. 246).

1489 Sentimento che la Rodoreda ben espresse 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.

1490 M. Rodoreda, *Aloma*, cit., p. 41.

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 necessitava 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 mort¹⁴⁹¹.

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»¹⁴⁹².

La scrittrice catalana fa del giardino, come di consueto avviene in letteratura, uno “spazio d'intimità esclusiva”¹⁴⁹³. Intervenendo letterariamente in uno spazio così speciale innesca, in alcuni casi, una vera e propria “lettura figurale”¹⁴⁹⁴ 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* (1974), 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 ambiguità¹⁴⁹⁵. Per rendere la sua descrizione ancora più efficace la contrappone al mondo degli adulti¹⁴⁹⁶, simboleggiato dalla casa. Per cui, lo spazio degli

1491 Ivi, p. 84.

1492 Ivi, p. 79.

1493 B. Basile, *Giardino*, cit., p. 213.

1494 *Ibid.*

1495 «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». C. Arnau, *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, cit., pp. 288, 289.

1496 «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». Ivi, p. 284.

adulti, ovvero la casa¹⁴⁹⁷, 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 esotici¹⁴⁹⁸, piante magnifiche ed alberi maestosi, tra cui tre cedri centenari e un alloro monumentale¹⁴⁹⁹. Uno spazio magnifico nel quale, però, dietro ogni ramo, la scrittrice pare insinuare l'enigma, il pericolo. Osserva Enric Bou:

su prosa exquisita, de perfles 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 misteriosa¹⁵⁰⁰.

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 selvatje cobria els caminets que se sabia de memòria¹⁵⁰¹.

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 soques¹⁵⁰².

1497 «Els importants de *Mirall*... com a protagonistes són la casa, el jardí i, sobretot, les criatures, els nens». J. Masats, *Mercè Rodoreda: ficció i vida des del jardí*, in *Mercè Rodoreda*, cit., p. 215.

1498 «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...». M. Rodoreda, *Mirall trencat*, in *Mercè Rodoreda. Narrativa completa*, I, cit., p. 789.

1499 Ivi, 284. «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'incorruptió; les heures que inunden el jardí són també, encara que no amb tant de relleu, un símbol de permanència». C. Arnau, *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, cit., p. 285. Leggiamo in *Mirall trencat*: «les heures eren mestresses del lloc: per terra, abraçades per les soques, suaus amunt d'arbres morts». M. Rodoreda, *Mirall trencat*, cit., p. 958. Ma, scrive Carme Arnau, in quest'opera «el veritable centre del jardí és el lloer, un lloer d'aspecte imponent [...]; un símbol universal d'immortalitat». C. Arnau, *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, cit., p. 285.

1500 E. Bou, *Mercè Rodoreda: la condició de una mirada*, «Turia», 87, (2008), pp. 147-155 (p. 148).

1501 M. Rodoreda, *Mirall trencat*, cit., p. 805.

1502 Ivi, p. 831.

Obrí [Armanda] la porteta que portava al camp. Dos o tres ratolins s'amagaren sota la pila d'escombraries, alta que feia esgarriar. 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...¹⁵⁰³

Il messaggio lugubre che, volutamente¹⁵⁰⁴, la scrittrice infonde nelle descrizioni relative al giardino viene intensificato dalla presenza dell'acqua¹⁵⁰⁵:

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'arbrissons 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 sol¹⁵⁰⁶.

La Rodoreda ricorre alla duplice simbologia dell'acqua: la purezza¹⁵⁰⁷ e la morte¹⁵⁰⁸; la prima legata all'infanzia, la seconda all'impossibilità di recuperare tale purezza in età adulta. Attribuisce all'acqua una funzione "superlativamente mortuaria"¹⁵⁰⁹, proprio come Bachelard fa con la scrittura di Poe, ma ne accentua l'aspetto di genere e la

¹⁵⁰³ Ivi, p. 958.

¹⁵⁰⁴ 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. Ivi, pp. 840, 841.

¹⁵⁰⁵ «L'aigua respirava fosca, clapada de cel...» (Ivi, p. 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: «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». G. Bachelard, *La poetica della revêrie*, trad. it. G. Silvestri Stevan, Dedalo, Bari 2008, p. 212.

¹⁵⁰⁶ M. Rodoreda, *Mirall trencat*, cit., p. 822.

¹⁵⁰⁷ Lo è anche di fecondità.

¹⁵⁰⁸ «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». C. Arnau, *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, cit., p. 288.

¹⁵⁰⁹ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, Corti, Paris 1942, p. 65. Nell'opera di Poe l'acqua finisce col rappresentare il corrispettivo sostanziale delle tenebre, una sorta di invito a morire. G. Durand, *Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, trad. it. E. Catalano, Dedalo, Bari 2009, p. 109. Tra le letture della Rodoreda, spesso veniva annoverato Poe: «siguen velando sus ocios el Quijote, Alan Poe y Lovecraft». B. Berasategui, *Mercè Rodoreda, encerrada en su jardín*, cit., p. 230.

“ofelizza”¹⁵¹⁰. Per ben due volte, nell’opera analizzata, la Rodoreda ricorre alla figura shakespeariana di Ofelia¹⁵¹¹, la prima volta col suicidio in un canale¹⁵¹² della giovane Bàrbara dai capelli chiari¹⁵¹³ come la Madonna del Bronzino¹⁵¹⁴; la seconda volta¹⁵¹⁵ con la morte della giovanissima Maria¹⁵¹⁶ che, dall’alto della “teulada”, si getta sul trionfale alloro di casa Valldaura, metaforicamente «un mar d’aigua negra»¹⁵¹⁷. 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’acqua¹⁵¹⁸. 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’acqua¹⁵¹⁹. 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 compia¹⁵²⁰. Architetta per lei una morte solenne: la

1510 G. Durand, *Strutture antropologiche dell’immaginario. Introduzione all’archetipologia generale*, cit., p. 109.

1511 M. Rodoreda, *Mirall trençat*, cit., p. 910.

1512 «La Bàrbara s’havia suïcidat. L’havien trobada ofegada en el canal». Ivi, p. 739.

1513 «Quins cabells més rossos i més llargs que tens». Ivi, p. 739.

1514 «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». *Ibid.*

1515 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». *Amleto*, IV, 174-175, in W. Shakespeare, *Amleto*, trad. it. e a cura di A. Lombardo, Feltrinelli, Milano 2004, p. 215. Leggiamo in *Mirall trençat*: «anava [Bàrbara] grisa i duia una capota de vellut i unes quantes violetes al pit» (M. Rodoreda, *Mirall trençat*, cit., p. 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» (Ivi, p. 898).

1516 «Els personatges femenins, en morir joves i a l’aigua, esdevenen unes noves Ofèlies que flotaran eternament, i que donen un sentit concret a llur acte de rebel·lia». C. Arnau, *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, cit., p. 290.

1517 M. Rodoreda, *Mirall trençat*, cit., p. 901.

1518 C. Arnau, *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, cit., p. 290.

1519 C. Arnau, *Miralls màgics. Aproximació a l’última narrativa de Mercè Rodoreda*, cit., p. 13.

1520 Maria sapeva che «aquell món d’ombres i branques no duraria sempre» (M. Rodoreda, *Mirall trençat*, cit., p. 831) e perciò si uccide per preservarlo in eterno, giacché «només volia i només voldria allò per sempre» (*Ibid.*). 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 decencís». C. Arnau, *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, cit., p. 290.

camicia da notte bianca, virginale, il buio, un tetto e un imponente alloro¹⁵²¹. Maria, gettatasi dall'alto, si infilza nei rami dell'albero divenendo, per l'eternità, sua sposa¹⁵²². «El llorer marit meu fins a la mort clavada en una espina com una fulla»¹⁵²³ dirà la 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'età¹⁵²⁴.

1521 «Llorer altíssim». M. Rodoreda, *Mirall trencat*, cit., p. 971.

1522 «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». Ivi, p. 973. «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». *Ibid.*

1523 Ivi, p. 975.

1524 «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 decencís». C. Arnau, *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, cit., p. 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 trencat*, 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. *Ibid.*

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 vita¹⁵²⁵.

Il senso dei distici appena citati sembra aderire alla perfezione al testo di *Mirall trencat*, 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 Mimnermo¹⁵²⁶. 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, inevitabilmente 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 fulles¹⁵²⁷.

1525 Mimnermo, Fr. 2, vv. 1-8, trad. di Salvatore Quasimodo in N. Lorenzini (a cura di), *I lirici greci tradotti da Salvatore Quasimodo*, Mondadori, Milano 2004, p. 155. L'intertesto dell'elegia di Mimnermo è l'*Iliade* della quale viene attuata una transcodificazione in chiave oppositiva. G. D'Ippolito, *Cultura e lingue classiche*, a cura di B. Amata, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 1993, p. 52.

1526 Leggiamo nell'*Iliade*: «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, *Iliade*, VI, vv. 146-149, in Omero, *Iliade*, vers. it. di R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 1950, p. 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.

1527 M. Rodoreda, *Mirall trencat*, cit., p. 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: «di [a Teresa] vingueren ganes de plorar. Per aquella onada de primavera que entrava amb la claror i que no li servia de res?»¹⁵²⁸». 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 fiore¹⁵²⁹. 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 irrimediabilmente. Sembra risuonare di continuo nel testo della Rodoreda il monito di *Qohelet*: «vanitas vanitatum et omnia vanitas»¹⁵³⁰, che la tradizione rabbinica suole attribuire a Salomone¹⁵³¹ nonostante *Qohelet* sia il participio presente di genere femminile¹⁵³² del verbo disusato *qàhal*, con l'accezione di “convocare”, “parlare” o

1528 *Ibid.*

1529 Ivi, pp. 854, 842.

1530 Locuzione tratta dal *Libro Sapienziale* della Bibbia sia ebraica sia cristiana, *Qohelet* o *Ecclesiaste*. *Sacra Bibbia*, *Eccl*, 1,2 e 12,8. Nell'edizione di riferimento: «Vanità delle vanità, dice Cohelet» e «Vanità delle vanità, dice Cohelet, il tutto è vanità», in Robaldo, G. *et al.* (a cura di), *Sacra Bibbia*, cit., pp. 706 e 713.

1531 La paternità salomonica è oggi unanimemente respinta. P. Mancuso (a cura di), *Qohelet Rabbah: midraš sul libro dell'Ecclesiaste*, La Giuntina, Firenze 2004, p. 7.

1532 Ivi, p. 9.

“predicare”¹⁵³³. Più che un nome *Qohelet* indica 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 Diotima¹⁵³⁴ aiuta Socrate¹⁵³⁵ 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*¹⁵³⁶, 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»¹⁵³⁷, uno stesso destino tocca al giusto e all’empio¹⁵³⁸, *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 antinomie¹⁵³⁹ (tempo di nascere e tempo di morire, tempo di uccidere e tempo di guarire, tempo di guerra e tempo di pace...¹⁵⁴⁰). La Rodoreda pare aver recepito il messaggio e lo espone magistralmente nello scritto preso in esame¹⁵⁴¹. 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

1533 E. Zeller, R. Mondolfo, *La filosofia dei Greci nel suo sviluppo storico*, III, 4, a cura di R. Del Re, trad. it. E. Pocar, La Nuova Italia, Firenze 1979, p. 350.

1534 «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, *Simposio*, 201 d., p. 131 trad. e commento B. Centrone, Einaudi 2014.

1535 Nel parlare dell’amore, Socrate cede la parola a Diotima che egli indica come sua maestra. A. Cavarero, *Diotima*, in *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, cit., p. 95.

1536 «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». P. Mancuso (a cura di), *Qohelet Rabbah: midraš sul libro dell’Ecclesiaste*, cit. p. 8.

1537 *Sacra Bibbia, Eccl*, 1, 9. Edizione di riferimento: Robaldo, G. et al. (a cura di), *Sacra Bibbia*, cit., p. 706.

1538 «Vi è una sorte unica per tutti, per il giusto e l’empio». Ivi (9, 2), p. 711.

1539 P. Mancuso (a cura di), *Qohelet Rabbah: midraš sul libro dell’Ecclesiaste*, cit. p. 9.

1540 *Sacra Bibbia, Eccl*, 3, 2-8. Edizione di riferimento: Robaldo, G. et al. (a cura di), *Sacra Bibbia*, cit., p. 707.

1541 «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 trençat* 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 afflictiva car, a la vellesa, 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 [...]». C. Arnau, *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, cit., pp. 256-257.

anirem adobant»¹⁵⁴²). 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»¹⁵⁴³. 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 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. 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 mà¹⁵⁴⁴.

Addirittura Teresa progetta e fa costruire al centro del vestibolo un «brollador de mosaic negre»¹⁵⁴⁵ 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 primeres¹⁵⁴⁶.

Tanto splendente è la casa di Sant Gervasi, tanto radiosa è Teresa Goday con indosso «el vestit de setí blanc i el collaret de brillants amb set robins»¹⁵⁴⁷. Ma *nihil sub sole novum*¹⁵⁴⁸, 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

1542 M. Rodoreda, *Mirall trencat*, cit., p. 749.

1543 Ivi, p. 752.

1544 Ivi, pp. 767-768.

1545 Ivi, p. 754.

1546 *Ibid.* La descrizione del “brollador” ci viene fornita anche a p. 766.

1547 Ivi, p. 763.

1548 *Sacra Bibbia, Eccl*, 1, 9. Edizione di riferimento: Robaldo, G. et al. (a cura di), *Sacra Bibbia*, cit., p. 706.

la casa esclama quasi senza fiato: «Déu meu, sembla un castell!¹⁵⁴⁹». È una casa magnifica nonostante lo stato di semiabbandono, 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»¹⁵⁵⁰. 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, vermissades, plenes de terra, i uns quants testos amb plantes mortes¹⁵⁵¹.

Nella descrizione, però, ha l'accortezza di aggiungere un segnale di monito: le piante morte nei vasi e le foglie secche che occludono l'entrata¹⁵⁵². 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 ecfraresi riproducendo in parole l'iconografia della *vanitas*; genere pittorico che, mediante l'uso di simboli precisi — quali ad esempio teschi o fiori recisi¹⁵⁵³ — 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

1549 M. Rodoreda, *Mirall trencat*, cit., p. 748. Anche se non curata, al momento in cui i Valldaura la comprano, è una casa con un grandissimo potenziale; difatti, grazie al loro intervento, diventerà una dimora bellissima. La prima volta che Teresa la vede esclama: «Dio mio, sembra un castello!» (Ivi, p. 749) e poiché da giovane aveva sempre sognato di essere una regina (Ivi, p. 933), acquistando quella casa sembra esserci riuscita.

1550 Ivi, p. 748.

1551 Ivi, p. 749.

1552 Lo stesso simbolo lo ritroviamo nel quadro che campeggia sulla parete del salone: «el gran quadro damunt del sofà, amb el forc d'allis penjat i la gran carabassa a terra, al costat de dos conills morts i d'una pila d'esberginies». Ivi, pp. 767-768.

1553 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, vv. 2-4, cit.

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...¹⁵⁵⁴». 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 desglajar-los¹⁵⁵⁵ aviat n'havien sortit meravelles: lletres cargolades, flors adormides, rams i rams de roses i de pensaments»¹⁵⁵⁶. 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 malaltia¹⁵⁵⁷». 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 llàgrimes de cristall, amb canelobres de porcellana trencats, entreteixits 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 nervis¹⁵⁵⁸.

1554 M. Rodoreda, *Mirall trencat*, cit., p. 946.

1555 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.

1556 M. Rodoreda, *Mirall trencat*, cit., p. 933.

1557 *Ibid.*

1558 *Ivi*, p. 992.

Lo stesso ratto che penetra nella casa cadavere viene ritrovato morto alla fine del suo percorso¹⁵⁵⁹. 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.

1559 «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». Ivi, p. 995.

Emanuela Forgetta, *La città e la casa. Spazi urbani e domestici in Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Mercè Rodoreda*. Dottorato in *Lingue, Letterature e Culture dell'età moderna e contemporanea* (XXXI Ciclo) – Università degli Studi di Sassari

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 soggetto¹⁵⁶⁰. L'implicazione semiotica della questione trova una giusta lettura nelle considerazioni di Merleau-Ponty 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 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»¹⁵⁶¹. 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»¹⁵⁶². Due sono le possibilità: rimanere in uno «spazio spazializzato» o spostarsi in uno «spazio spazializzante»¹⁵⁶³. 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 spazio¹⁵⁶⁴.

Tale «capacità unica» di descrivere lo spazio si connette inevitabilmente con quelle che sono le polarità dello spazio umano: il dentro e il fuori¹⁵⁶⁵. Il primo «rassicurante,

1560 S. Cavicchioli, *I sensi lo spazio gli umori e altri saggi*, a cura di U. Eco, Bompiani, Milano, 2002, p. 152.

1561 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, a cura di P.A. Ravatti, trad. it. A. Bonomi, Bompiani, Milano 2003, p. 326.

1562 Ivi, p. 327.

1563 *Ibid.*

1564 *Ibid.*

1565 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. M. Augé, *Tra i confini. Città, luoghi, integrazioni*, trad. it. A. Soldati e X.B. Rodríguez, Mondadori, Milano 2007, p. 47.

turrito, stabile», il secondo «inquietante, aperto, mobile»¹⁵⁶⁶. Dualismo espresso dagli antichi Greci mediante la coppia di divinità Hestia-Hermes¹⁵⁶⁷. 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 penitrali delle case¹⁵⁶⁸.

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 terra¹⁵⁶⁹. 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»¹⁵⁷⁰, 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»¹⁵⁷¹. 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

1566 J.P Vernant, *Senza frontiere. Memoria, mito e politica*, a cura di G. Guidorizzi, trad. it. A. Ghirladotti, Cortina, Milano 2005, p. 170.

1567 Vernant ci fa notare, che: «Se Hestia appare capace di 'centrare' lo spazio, se Hermes può 'mobilizzarlo', 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». J. P. Vernant, *Mito e pensiero presso i greci. Studi di psicologia storica*, trad. it. M. Romano e B. Bravo, Einaudi, Torino 1970-1978, p. 152.

1568 *Ibid.*

1569 *Ivi*, p. 149.

1570 J. P. Vernant, *Mito e pensiero presso i greci. Studi di psicologia storica*, cit., p.150.

1571 *Ivi*, p. 152.

qualitativamente»¹⁵⁷². Lo spazio 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»¹⁵⁷³. 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.

1572 J. P. Vernant, *Mito e pensiero presso i greci. Studi di psicologia storica*, cit., p. 152.

1573 P. Bordieu, *Il dominio maschile*, trad. it. A. Serra, Feltrinelli, Milano 2009, pp. 8-9.

Bibliografia

Opere di Maria Aurèlia Capmany

- Feliçment, jo soc una dona*, Barcanova, Barcelona 2017.
- Pedra de toc*, in *Obra Completa*, a cura di G.J. Graells, VI, Columna, Barcelona 1997.
- L'altra ciutat*, in *Obra completa*, I, a cura di G.J. Graells, Columna, Barcelona 1993.
- Tana o la felicitat*, in *Obra completa*, I, cit.
- Això era i no era*, Planeta, Barcelona 1989.
- Mala memòria*, Planeta, Barcelona 1987.
- El feminisme ara*, in *Dona i societat a la Catalunya actual*, Edicions 62, Barcelona 1978.
- La Dona. Obres selectes i inèdites*, I, Dopesa, Barcelona 1975.
- «*Reixes a través*». *Cita de narradors*, Selecta, Barcelona 1958.

Studi su Maria Aurèlia Capmany

- Broch, Á., *Maria Aurèlia Capmany i Montserrat Roig o el temps com a memòria col·lectiva*, «Catalan Review», VII, 2 (1993), pp. 21-37.
- Broch, Á., *Maria Aurèlia Capmany, temps i història*, in *Maria Aurèlia Capmany, pendent de redescobrir*, a cura di M. Corretger, Publicacions Universitat Rovira i Virgili, Tarragona 2016, p. 29-35.
- Cabré, M.À., *Maria Aurèlia Capmany, la nostra Simone de Beauvoir*, “Ara”, 27 de gener 2018.
- Charlon, A., *De mares i filles*, «Literatures. Segona època», 6 (2008), p. 67-80.
- *Dona, catalana, i a més novel·lista*, «Catalan Review», VII, n. 2 (1993), pp. 41-56.
- *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)*, Edicions 62, Barcelona 1990.
- Dale May, B., *Maria Aurèlia Capmany y el activismo polifacético*, in *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)*, VI, a cura di I.M. Zavala, Anthropos, Barcelona 2000, pp. 92-99.
- Font, M., *Maria Aurèlia Capmany, Literatura i feminisme*, in *Maria Aurèlia Capmany, pendent de redescobrir*, a cura di M. Corretger, Publicacions Universitat Rovira i Virgili, Tarragona 2016, pp. 37-40.
- Foucault, M., *Le langage de l'espace*, in M. Foucault, *Dits et écrits*, I, Gallimard, Paris, 1994.
- Godayol, P., “*La dona a Catalunya*”, *Un referent del feminisme*, “Ara”, 1 d'octubre de 2016.
- *Maria Aurèlia Capmany, traductora*, in *Maria Aurèlia Capmany. L'afirmació en la paraula*, a cura di M. Palau e R. Martínez Gili, Cossetània Edicions, Valls 2002, pp. 195-202.

Graells, G.J., *Maria Aurèlia Capmany, un bosc per a viure-hi*, in *Maria Aurèlia Capmany, pendent de redescobrir*, a cura di M. Corretger, Publicacions Universitat Rovira i Virgili, Tarragona 2016, pp. 41-49.

— *La producció literària de Maria Aurèlia Capmany (c)*, in *Maria Aurèlia Capmany. Obra completa*, III, Columna, Barcelona 1995, pp. XI-XXIII.

— Graells, G.J., *La producció literària de M. Aurèlia Capmany. La novel·la (b)*, in *Maria Aurèlia Capmany. Obra completa*, II, Columna, Barcelona 1994, pp. IX-XXIII.

— Graells, G.J., *La producció literària de Maria Aurèlia Capmany. La novel·la (a)*, in *Maria Aurèlia Capmany. Obra completa*, I, a cura di G.J. Graells, Columna, Barcelona 1993, pp. IX-XXVIII.

Graña, I., *Maria Aurèlia Capmany, la dona en construcció*, in A. Pons, *Maria Aurèlia. L'època d'una dona, Edició del Centenari (1918-2018)*, Meteora e Ajuntament de Barcelona, Barcelona 2018, pp. 7-20.

Llompart, J.M., *Maria Aurèlia Capmany en el record*, in *Maria Aurèlia Capmany Farnés (1918-1991)*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona 1992.

Łuczak, B., *El subjecte i l'espai en Felçment, jo sóc una dona de Maria Aurèlia Capmany*, in *Maria Aurèlia Capmany, l'afirmació en la paraula*, a cura di M. Palau e R. Martínez Gili, Cossetània i Rovira i Virgili, Valls 2002, pp. 67-79.

Marrugat Cuyàs, R., *La meva relació amb la Maria Aurèlia*, in *Maria Aurèlia Capmany, pendent de redescobrir*, a cura di M. Corretger, Publicacions Universitat Rovira i Virgili, Tarragona 2016. pp. 59-66.

Nadal, M., *Sense notes a peu de pàgina*, "Avui", 18 marzo 2018 (dossier: *Centenari Maria Aurèlia Capmany*).

Palau, M., *Maria Aurèlia Capmany, intel·lectual compromesa i transgressora*, «Serra d'Or», 627, (2012) pp. 17-20.

— *La mística de la feminitat franquista a la narrativa de Maria Aurèlia Capmany*, «Catalan Review», VII, 2 (1993), pp. 71-90.

Pons, A., *Maria Aurèlia Capmany: L'època d'una dona, Edició del Centenari (1918-2018)*, Meteora e Ajuntament de Barcelona, Barcelona 2018.

— *Les aportacions de Maria Aurèlia Capmany*, in *Maria Aurèlia Capmany, pendent de redescobrir*, a cura di M. Corretger, Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili, Tarragona 2016, pp. 67-72.

Renau, M.D. *Felçment era una dona*, «Presència», 2065 (2011), p. 30-31.

Roda, F., *Entrevista amb Maria Aurèlia Capmany*, «Serra d'Or», VI, 6, (1964).

Roig, M., *Maria Aurèlia Capmany entre la polèmica i la fidelitat*, «Serra d'Or», XIII, 141, (1971).

Sunyer, M., *L'altra ciutat de Maria Aurèlia Capmany*, «Cultura» 18 marzo 2018, (dossier: *Centenari Maria Aurèlia Capmany*).

Terry, A., *A Literary History of Spain. Catalan Literature*, Ernest Benn, Londra 1972.

Toda i Bonet, A., *Maria Aurèlia Capmany i l'existencialisme*, Universitat Autònoma de Barcelona, setembre 2009, versione digitale:
[https://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2009/hdl_2072_41961/Treball de recerca.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2009/hdl_2072_41961/Treball_de_recerca.pdf)

Villafranca Giner, E., *Apunts al voltant d'alguns trets existencialistes en la producció novel·lística inicial de Maria Aurèlia Capmany*, in *Estudis de llengua i literatura catalanes/XL, omenatge a Arthur Terry, IV*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 2000, pp. 113-126.

Interviste a Maria Aurèlia Capmany e documentari

Caraltó, X., *Maria Aurèlia Capmany parla amb Xavier Caraltó*, "Avui", 17 de març 1990.

Roda, F., *Entrevista amb Maria Aurèlia Capmany*, «Serra d'Or», VI, 6, (1964).

Roig, M., *Entrevista biogràfica a l'escriptora Maria Aurèlia Capmany a l'espai Personatges de TVE 1* de gener de 1977 <http://www.rtve.es/alacarta/videos/personatges/arxiu-tve-catalunya-personatges-maria-aurelia-capmany/2823357/> ultima cons.: 05.05.2018.

Documentari: "Retalls", *Maria Aurèlia Capmany*, TVC, 2004 http://www.edu3.cat/Edu3tv/Fitxa?p_id=687&p_ex=capmany ultima cons.: 05.05.2018.

Documentari: *Una dona lliure*, TV3, 2011, <http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/el-meu-avi/maria-aurelia-capmany-una-dona-lliure/video/3463230/> ultima cons.: 06/06/2018.

Opere di Natalia Ginzburg

Lessico familiare, Einaudi, Torino 2014.

Prefazione, in *Cinque romanzi brevi e altri racconti*, Einaudi 2013, versione ebook, ISBN 9788858410410493.

La città e la casa, Einaudi, Torino 1997, versione ebook, ISBN 9788858410363.

La città e la casa, in *Opere, II*, raccolte e ordinate dall'Autore, Mondadori, Milano 1992.

Lessico familiare, in *Opere, II*, cit.

Mai devi domandarmi, in *Opere, II*, cit.

Caro Michele, in *Opere, II*, cit.

Vita immaginaria, in *Opere, II*, cit.

È stato così, in *Opere*, I, raccolte e ordinate dall'Autore, Mondadori, Milano 1986.

La strada che va in città, in *Opere*, I, cit.

Le piccole virtù, in *Opere*, I, cit.

Discorso sulle donne, «Mercurio», V, 36-39 (1948), pp. 105-110.

Studi su Natalia Ginzburg

Antonicegli, F., *Natalia Ginzburg sulla tela dei ricordi dà vita di poesia al suo mondo torinese*, “La Stampa”, 27 marzo 1963.

Barani, V., *Il «latino» polifonico della famiglia Levi nel «Lessico familiare» di Natalia Ginzburg*, «Otto-Novecento», 6 (1990), pp. 147-157.

Benco, *Reale e fantastico*, S., “Il Piccolo di Trieste” del 30 luglio 1942.

Bertone, G., *Lessico per Natalia. Brevi “voci” per leggere l’opera di Natalia Ginzburg*, Il Melangolo, Genova 2015.

Clementelli, E., *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, Mursia, Milano 1972.

Clementi, A., *I Ginzburg in Abruzzo*, «Paragone», XLII, 500, (1991), pp. 66-82.

Cretella, C. e Lorenzetti, S. (a cura di), *Architetture interiori. Immagini domestiche nella letteratura femminile del Novecento italiano: Sibilla Aleramo, Natalia Ginzburg, Dolores Prato, Joyce Lussu*, Cesati, Firenze 2008.

De Céspedes, A., *Lettera a Natalia Ginzburg*, «Mercurio», V, 36-39 (1948), pp. 110-112.

De Michelis, E., *La strada che va in città*, «Mercurio 2», 11, (1945), pp. 134-135.

Fallaci, O., *Gli antipatici*, Rizzoli, Milano 1963.

Garboli, C., *Appendice*, in N. Ginzburg, *Lessico familiare*, Einaudi, Torino 2014, pp. 233-246.

— *Apparati bibliografici e fortuna critica*, in *Natalia Ginzburg. Opere*, II, Mondadori, Milano 1992, pp. 1563-1598.

— *Prefazione*, in *Natalia Ginzburg. Opere*, II, cit., pp. IX-XLVI.

— *Introduzione*, in *Natalia Ginzburg. Opere*, I, Mondadori, Milano 1986, pp. IX-XLIV.

Iacoli, G., «...un effetto come di prigione». *Le case vulnerabili di Natalia Ginzburg*, in *Architetture interiori. Immagini domestiche nella letteratura femminile del Novecento italiano: Sibilla Aleramo, Natalia Ginzburg, Dolores Prato, Joyce Lussu*, a cura di C. Cretella e S. Lorenzetti, Franco Cesati Editore, Firenze 2008, pp. 53-77.

Ioli, G. (a cura di), *Natalia Ginzburg. La casa, la città, la storia*, atti del Convegno Internazionale (San

Salvatore Monferrato, 14-15 maggio 1993), Edizioni della Biennale “Piemonte e Letteratura”, 1995.

Magrini, G., *Lessico familiare di Natalia Ginzburg*, in *Letteratura italiana. Le opere*, IV, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1992-95, pp. 771-810.

Marchionne Picchione, L., *Natalia Ginzburg*, La Nuova Italia, Firenze 1978.

Minghelli, G., *Ricordando il quotidiano. «Lessico familiare» o l'arte del cantastorie*, «Italice», 72, 2, 1995, <www.academicroom.com>.

Parisi, L., *I romanzi di Natalia Ginzburg*, «Quaderni d'italianistica», 23, 2 (2002), p. 107-120.

Petrignani, S., *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Neri Pozza, Vicenza 2018.

Pflug, M., *Arditamente timida. Natalia Ginzburg*, La Tartaruga, Milano 1997.

Picarazzi, T., *Maternal desire, Natalia Ginzburg's Mothers, Daughters, and Sisters*, Farleigh Dickinson University Press, Madison 2002.

Scarpa, D., *Cronistoria di «Lessico familiare»*, in N. Ginzburg, *Lessico familiare*, Einaudi, Torino 2014, pp. 191-229.

Segre, C., *Intrduzione*, in N. Ginzburg, *Lessico Familiare*, Einaudi, Torino 2014, pp. V-XIII.

Spagnoletti, G., *Ritratti critici di contemporanei: Natalia Ginzburg*, «Belfagor», 39, (1984), pp. 41-54.

Vattimo, G., *Natalia Ginzburg. Dalla casa alla storia*, in *Natalia Ginzburg. La casa, la città, la storia*, atti del Convegno Internazionale (San Salvatore Monferrato, 14-15 maggio 1993), a cura di G. Ioli, Edizioni della Biennale “Piemonte e Letteratura”, 1995, pp. 1-5.

Interviste a Natalia Ginzburg

Cesari, S., *Intervista a Natalia Ginzburg*, “Il Manifesto”, 18 dicembre 1984.

Opere di Elsa Morante

La Storia, in *Opere*, II, a cura di E. Cecchi e C. Garboli, Mondadori, Milano 1990.

L'isola di Arturo, in *Elsa Morante. Opere*, I, cit.

Tre lettere a Giacomo Debenedetti, «L'Indice», VI, 8, (1989), pp. 8-9.

Menzogna e sortilegio, in *Opere*, I, a cura di E. Cecchi e C. Garboli, Mondadori, Milano 1988.

Lettere ad Antonio [Diario 1938], in Elsa Morante. *Opere*, II, cit.

Studi su Elsa Morante

Agamben, G., *et al.*, *Per Elsa Morante*, Linea d'Ombra, Milano 1993.

Asor Rosa, A., *Arturo e il mare*, "La Repubblica", 26 novembre 1985.

Baldacci, L., *Il romanzo "pascoliano" di una nuova Elsa Morante*, «Epoca», a.25, n.1241, 20 luglio 1974

Bardini, M., *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Nistri-Lischi, Pisa 1999.

Bellonci, G., *Elsa e i suoi critici*, "Il giornale d'Italia", 24 marzo 1949.

Berardinelli, A., *Il sogno della cattedrale*, in G. Agamben *et al.*, *Per Elsa Morante*, Linea d'ombra, Milano 1993, pp. 11-33.

Bernabò, G., *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Carocci, Roma 2016.

— *Come leggere La Storia di Elsa Morante*, Mursia, Milano 1991.

Bo, C., *I disarmati*, "Il Corriere della Sera", 30 giugno 1974.

Bompiani, G., *Per Elsa*, in *Per Elsa Morante*, cit., pp. 199-203.

Calvino, I., *Un romanzo sul serio*, "L'Unità" (ed. piemontese), 17 agosto 1948.

Cancogni, M., *Mezzo Premio Viareggio. Un romanzo di cartapesta*, "Il domani d'Italia", 29 agosto 1948.

Capasso, A., *Sortilegi della menzogna*, "La Nazione italiana", 28 settembre 1948.

D'Angeli, C., *Reminiscenze nella scrittura di Elsa Morante*, in *Le fonti in Elsa Morante*, a cura di E. Palandi e H. Serkowska, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2015, pp. 23-26.

— *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Carocci, Roma 2003

David, M., *Entretien. Elsa Morante*, "Le monde", 13 aprile 1968.

Folli, A., *MoranteMoravia*, Neri Pozza, Vicenza 2018, versione e-book/ISBN 978-88-545-1676-2.

Garboli, C., *Introduzione*, in E. Morante, *La Storia*, Einaudi, Torino 2014, pp. V-XXVI.

— *Introduzione*, in E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, Einaudi, Torino 2014, versione ebook ISBN 97888584089919.

— *La stanza separata*, Scheiwiller, Milano 2008.

- *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Adelphi, Milano 1996.
- *Corpo e finzione. Le poesie di Alibi*, in G. Agamben et al., *Per Elsa Morante*, Linea d’Ombra, Milano 1993.
- *Un crocicchio di esistenze*, “Il Corriere della sera”, 30 giugno 1974.
- Ginzburg, N., *I personaggi di Elsa*, “Corriere della Sera”, 21 luglio 1974.
- Livi, A., *Esistenzialismo e “spirou” nella notte del Premio Viareggio*, “Il Nuovo Corriere”, 17 agosto 1948.
- Lucamante, S., *Elsa Morante e l’eredità proustiana*, Cadmo, Fiesole 1998.
- Massari, G., *Arturo è nato dalla gelosia di un bimbo*, «L’Espresso», 7 luglio 1957.
- Palandi, E. e Serkowska, H. (a cura di), *Le fonti in Elsa Morante*, Edizioni Ca’ Foscari, Venezia 2015.
- Pasolini, P.P., *Un’idea troppo fragile nel mare sconfinato della storia*, “Il Tempo”, 1 agosto 1974.
- *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972.
- Ravanello, D., *Scrittura e follia nei romanzi di Elsa Morante*, Marsilio, Venezia 1980.
- Rosa, G., *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, Il Saggiatore, Milano 1995, versione ebook disponibile su www.liberliber.it.
- Saviane, S., *Elsa Morante e l’isola di Arturo*, «L’Espresso», 2 ottobre 1955.
- Setti, N., *Palinsesto, autorialità e genealogia in Menzogna e sortilegio*, in *Le fonti in Elsa Morante*, cit., pp. 35-42 .
- Sgorlon, C., *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Mursia, Milano 1972.
- Siciliano, E., *La guerra di Elsa*, “Il Mondo”, 17 agosto 1972.
- Spinazzola, V., *Lo «scandalo» della storia*, “L’Unità”, 21 luglio 1974.
- Venturi, G., *Elsa Morante*, La Nuova Italia, Firenze 1977.
- Virdia, F., *Gioia di vivere. Destino di morte*, «La fiera letteraria», a.50, n.28, 14 luglio 1974.

Interviste a Elsa Morante

- Comencini, F., *Elsa Morante [1912-1985]*, Coproduction Les Films D’Icy/France 3, 1997.

Opere di Mercè Rodoreda

Semblava de seda i altres contes, in *Narrativa completa*, II, a cura di C. Arnau, Edicions 62, Barcelona 2008.

La plaça del Diamant, in *Narrativa Completa*, I, a cura di C. Arnau, Edicions 62, Barcelona 2008.

El carrer de les Camèlies, in *Narrativa Completa*, I, cit.

Pròleg a *Mirall trencat*, in *Narrativa completa*, I, cit., pp. 697-721.

Aloma, in *Narrativa Completa*, I, cit.

Jardí vora el mar, in *Narrativa completa*, I, cit.

Pròleg a *La plaça del Diamant*, *Narrativa Completa*, I, cit., pp. 143-149.

Agonia de llum. La poesia segreta de Mercè Rodoreda, a cura di A. Mohino i Baler, Angle Editorial, Barcelona 2003.

Rodoreda, M., Murià, A., *Cartes a l'Anna Murià (1993-1956)*, Ed. La Sal, Barcelona 1985.

Studi su Mercè Rodoreda

Arkininstall, C., *Walking the Republic of Letters: Mercè Rodoreda and Modernist Tradition*, «Catalan Review», XV, 2, (2001), pp. 9-34.

Bolo, L., *Mecanismes narratius en la construcció dels personatges de la novel·lística rodorediana*, Fundació Mercè Rodoreda e Institut d'Estudis Catalans, Barcelona 2017.

Arnau, C., *Mercè Rodoreda, L'obra de postguerra: exili i escriptura*, Fundació Mercè Rodoreda e Institut d'Estudis Catalans, Barcelona 2012.

— *La plaça del Diamant de Mercè Rodoreda*, in *Congrés internacional Mercè Rodoreda, Barcelona, 1-5 d'octubre de 2008*, Fundació Mercè Rodoreda, Institut d'Estudis Catalans e Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, Barcelona 2010, pp. 165-188.

— *Mercè Rodoreda i la novel·la*, in *Mercè Rodoreda. Narrativa Completa*, a cura di C. Arnau, Edicions 62, Barcelona 2008, pp. XXIII-XLVII.

— *Cronologia essencial*, in *Mercè Rodoreda. Narrativa Completa*, I, cit., pp. XIII-XXII.

— *Barcelona a les novel·les de Mercè Rodoreda*, «Revista de Catalunya», 182 (2003), pp. 95-112.

— *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*, Fundació Mercè Rodoreda, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona 2000.

- *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, Edicions 62, Barcelona 1993.
- *Mercè Rodoreda*, Edicions 62, Barcelona 1992.
- *Miralls màgics. Aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda*, Edicions 62, Barcelona 1990.
- Balaguer, E., *Katherine Mansfield i Mercè Rodoreda: (Episodis domèstics, servitud dels detalls)*, «Catalan Review», IX, 1, (1995), pp. 21-31.
- Bolo, L., *Mecanismes narratius en la construcció dels personatges de la novel·lística rodorediana*, Fundació Mercè Rodoreda e Institut d'Estudis Catalans, Barcelona 2017.
- Bou, E. *Mercè Rodoreda: la condició de una mirada*, «Turia», 87, (2008), pp. 147-155
- Busquets, L., *La culpa a la Plaça del Diamant*, in *Actes del Quart Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica, Washington*, a cura di N.B. Smith, J.M. Solà-Solé, M. Vidal Tibbits, J. Massot i Muntaner, Publicacions de L'Abadia de Montserrat, Barcelona 1985, pp. 303-319.
- Campillo, M., *Fonts i usos bíblics en la narrativa de Mercè Rodoreda*, in *Congrés internacional Mercè Rodoreda, 1-5 d'octubre de 2008*, Fundació Mercè Rodoreda, Institut d'Estudis Catalans e Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Barcelona 2010, pp. 43-67.
- *La novel·la 'La plaça del Diamant'*, in *M. Rodoreda, La plaça del Diamant. Adaptació teatral de J.M. Benet i Jornet*, Proa, Barcelona 2007, pp. 9-25.
- *Mercè Rodoreda. París 1939 (quatre cartes i unes botes)*, «Els Marges», 78 (2006), p. 107-112.
- Capmany, M.A., *Mercè Rodoreda o les coses de la vida*, «Serra d'Or», 104, 15 (1968), pp. 47-49.
- Carbonell, N., *'La plaça del Diamant' de Mercè Rodoreda*, Empúries, Barcelona 1994.
- Casacuberta, M., *Soles a la ciutat: d'Aloma a Mirall trencat*, «L'avenç», 301, (2005), (Dossier), pp. 38-47.
- Charlon, A., *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)*, Edicions 62, Barcelona 1990.
- Grilli, G., *Estructures narratives a l'obra de Mercè Rodoreda*, «Serra d'Or», XIV, 155, (1972), pp. 39-40.
- Łuczac, B., *Espai i memòria. Barcelona en la novel·la catalana contemporània (Rodoreda-Bonet-Moix-Riera-Barbal)*, Fundació Mercè Rodoreda e Institut d'Estudis Catalans, Barcelona 2012.
- Martí Gómez, J., *Mercè Rodoreda, amnésica parcial*, "El Correo Catalán", 16 luglio 1969.
- Miralles, C., *En el forat de la mort. La catàbasi o baixada al món dels morts de la Colometa*, in *Mites clàssics en la literatura moderna i contemporània*, Universitat de Barcelona, Barcelona 2007.
- Molas, J., *La Rodoreda que vaig conèixer*, in *M. Rodoreda, Agonia de llum. La poesia secreta de Mercè Rodoreda*, a cura di A. Mohino i Balet, Angle Editorial, Barcelona 2003, pp. 5-7.
- Smith, N.B., *et al.*, (a cura di), *Actes del Quart Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica, Washington*, Publicacions de L'Abadia de Montserrat, Barcelona 1985.

Interviste a Mercè Rodoreda e programmi televisivi

Tébar, J., *Mercè Rodoreda sempre se sintió acompanyada por las flores y sus criaturas literarias*, in *Mercè Rodoreda. Entrevistes*, a cura di A. Mohino i Balet, Arxiu Mercè Rodoreda, Fundació Mercè Rodoreda, Barcelona 2013, pp. 244-246.

Vilaret, M., *Mercè Rodoreda*, in *Mercè Rodoreda. Entrevistes*, cit., pp. 247-263.

Roig, M., *El aliento poético de Mercè Rodoreda*, in *Mercè Rodoreda. Entrevistes*, cit., pp. 89-99.

Farreras, M., *Mercè Rodoreda: «Estic disposada a esgotar la toponímia urbana...»*, in *Mercè Rodoreda. Entrevistes*, cit., pp. 55-58.

Masats, J., *Mercè Rodoreda: ficció i vida des del jardí*, in *Mercè Rodoreda. Entrevistes*, cit., pp. 211-216.

Oller, D. e Arnau, C., *L'entrevista que mai no va sortir*, "La Vanguardia", 2 de juliol de 1991.

Carles Rius, J., *Mercè Rodoreda: «La leyenda de que vivo enclaustrada es falsa»*, in *Mercè Rodoreda. Entrevistes*, cit., pp. 237-240.

Berasategui, B., *Mercè Rodoreda, encerrada en su jardín*, in *Mercè Rodoreda. Entrevistes*, cit., pp. 227-230.

Programa de televisió: *Mercè Rodoreda* de Mercè Vilaret, direcció de M. Serrano, TVE, 1983 (data d'emissió: 27 de gener de 1984). Programa transcrit en *Mercè Rodoreda. Entrevistes*, cit., pp. 247-263.

Studi di carattere generale

Agostini, T. et al. (a cura di), *Lo spazio della scrittura. Letterature comparate al femminile*, Atti del IV Convegno della Società Italiana delle Letterate (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 31 gennaio - 1 febbraio 2002), Il Poligrafo, Padova 2004.

Anselmi, G.M. e Ruozzi G. (a cura di), *Luoghi della letteratura italiana*, Bruno Mondadori, Milano 2003.

Aristofane, *Gli uccelli*, a cura di G. Zanetto, trad. it. D. Del Corno, Fondazione Lorenzo Valla - Mondadori, Milano 1987.

Aritzeta i Abad, M., *Mons possibles i Narrativa breu*, in *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa Breu*, vol I, Publicacions De l'Abadia de Montserrat, Barcelona 1998, pp. 105-128.

Asor Rosa, A. (a cura di), *Letteratura italiana. Le opere*, IV vols., Einaudi, Torino 1992-95.

Augé, M., *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, trad. it. D. Rolland, Elèuthera, Milano 2015

Augé, M., *Tra i confini. Città, luoghi, integrazioni*, trad. it. A. Soldati e X.B. Rodríguez, Mondadori, Milano 2007

Bachelard, G., *Poetica dello spazio*, trad. it. E. Catalano, Dedalo, Bari 2015.

— *La poetica della revèrie*, trad. it. G. Silvestri Stevan, Dedalo, Bari 2008.

— *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris 1957.

— *L'eau et les rêves*, Corti, Paris 1942.

Bachtin, M., *Eстетica e romanzo*, trad. it. C. Strada Janovic, Einaudi, Torino 1979.

— *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. it. M. Romano, Einaudi, Torino 1979.

Balmas, E., *Stendhal interprete del Rinascimento italiano*, in *Stendhal europeo*, a cura di R. Ghigo Bezzola, Schena, Fasano 1996, pp. 23-39.

Bàrberi Squarotti, G., *Poesia e narrativa del secondo novecento*, Mursia, Milano 1978.

Basile, B., *Giardino*, in *Luoghi della letteratura italiana*, a cura di G.M. Anselmi e G. Ruoizzi, Mondadori, Milano 2003, pp. 213-221.

Baudelaire, C., *Opere*, a c. di G. Raboni e G. Montesano, Mondadori, Milano 1996.

— *Lo Spleen di Parigi*, trad. it. A. Berardinelli, Garzanti, Milano 1989

Bauman, Z., *Modernità liquida*, trad. it. S. Minucci, Laterza, Bari 2011.

Benjamin, W., *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1995.

Bettelheim, B., *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, trad. it. A. D'Anna, Feltrinelli, Milano 2005.

Billi, N., *Strada*, in *Luoghi della letteratura italiana*, a cura di G.M. Anselmi e G. Ruoizzi, Mondadori, Milano 2003, pp. 362-374.

Blanchot, M., *L'Espace littéraire*, Gallimard, Paris 1955.

Blum, E., *Mémoires de Rigolboche*, Imp. Simon Raçon et comp., Paris 1860.

Boccaccio, G., *Decameron*, a cura di V. Branca, II vols, Einaudi, Torino 1992.

Bordieu, P., *Il dominio maschile*, trad. it. A. Serra, Feltrinelli, Milano 2009.

Bou, E. *La invenció de l'espai. Ciutat i viatge*, Universitat de València, València 2013.

- Bruno, G., *Atlante delle emozioni, in viaggio tra arte, architettura e cinema*, ed. it. a cura di M. Nadotti, Johan&Levi Editore, Milano 2015.
- Bussy Genevois, D., *Donne di Spagna, dalla Repubblica al franchismo*, in G. Duby, M. Perrot, *Storia delle donne. Il Novecento*, a cura di F. Thébaud, Laterza, Roma-Bari 2007
- Butor, M., *Essais sur le roman*, Gallimard, Paris 2013.
- *Essais sur le roman*, Gallimard, Paris 1960.
- Calvino, I., *Saggi: 1945-1985*, I, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995.
- *Collezione di sabbia*, Mondadori, Milano 1994.
- *Il viandante nella mappa*, in *Collezione di sabbia*, Mondadori, Milano 1994.
- *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 1993.
- *È stato così*, "l'Unità", 21 settembre 1947.
- Campanale, A.M., *Nomos e eikon. Immagini dell'esperienza giuridica*, Giappichelli, Torino 2016.
- Carner, J., *Auques i ventalls*, a cura de J. Ferraté, Edicions 62, Barcelona 1993.
- Carpinato, C., *Aromi (neo)greci: un itinerario olfattivo*, in *Il profumo della letteratura*, a cura di D. Ciani Forza e S. Francescato, Skira, Milano 2014, pp. 115-132.
- Carroll, L., *Attraverso lo specchio*, in L. Carroll, *Alice nel Paese delle Meraviglie e Attraverso lo specchio*, Newton Compton, trad. it. P. Faini e A. Valori-Piperno, Roma 2014.
- Cassirer, E., *Filosofia delle forme simboliche*, trad. it. di E. Arnaud, La Nuova Italia, Firenze 1964-66.
- Català, V., *Solitud*, Edicions 62, Barcelona 1979.
- Cavarero, A., *Nonostante Platone: figure femminili nella filosofia antica*, Ombre Corte, Roma 2009.
- Cavarero, A., *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità*, Feltrinelli, Milano 2003.
- Cavicchioli, S., *I sensi lo spazio gli umori e altri saggi*, a cura di Umberto Eco, Bompiani, Milano 2002.
- Cavicchioli, S., *Spazio, descrizione, effetto di realtà*, in *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, a cura di F. Sorrentino, Armando, Roma, 2010.
- Chéjov, A., *Cuentos imprescindibles*, ed. y prólogo de R. Ford, trad. esp. R. San Vicente, Debolsillo, Barcelona 2002, pp. 135-163 (p. 138).
- Chiti, E., Farnetti, M., Treder, U. (a cura di), *La perturbante. 'Das Unheimliche' nella scrittura delle donne*, Morlacchi, Perugia 2003.
- Corella, J.R., *Lamentacions*, in Martos, J.L. *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella. Estudi i edició*, I, Departament de Filologia Catalana, Universitat d'Alacant, 1999.
- Corti, M., *Generi letterari e codificazioni*, in *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano

1976.

Cutrufelli, M. R. *et al.*, *Il Novecento delle italiane*, Editori Riuniti, Roma 2001

Cuvaradic García, D., *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*, Publibook, Paris 2012.

D'Ippolito, B.M., Montano, A., Piro, F. (a cura di), *Monadi e monadologie: il mondo degli individui tra Bruno, Leibniz e Husserl*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Salerno, 10-12 giugno 2004), Rubbettino, Soveria Mannelli 2005.

D'Ippolito, G., *Cultura e lingue classiche*, a cura di B. Amata, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 1993.

Dante, *La Divina Commedia*, III vols, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 1994.

De Beauvoir, S., *Il secondo sesso*, trad. it. R. Cantini e M. Andreose, Il Saggiatore, Milano 1999.

De Certeau, M., *L'invenzione del quotidiano*, trad. it. di M. Baccianini, Edizioni Lavoro, Roma 2005.

Di Stefano, E., *Munch*, Giunti, Firenze 1994.

Dickinson, E., *Silenzi*, trad. it. e a cura di B. Lanati, Feltrinelli, Milano 2005.

Diels, H. (a cura di), *I presocratici. Testimonianze e frammenti*, II, trad. it. G. Giannantoni, Laterza, Bari 1990.

Du Maurier, D., *Gli uccelli*, trad. it. di M. Gallone *et al.*, Il Saggiatore, Milano 2008.

Durand, G., *Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, trad. it. E. Catalano, Dedalo, Bari 2009.

Espriu, S., *Laia*, Edicions 62, Barcellona 1985.

Espriu, S., *Miratge a Citera*, L.E.D.A., Barcelona 1935.

Farnetti, M., *Empatia, euforia, angoscia, ironia. Modelli femminili del perturbante*, in *La perturbante. 'Das Unheimliche' nella scrittura delle donne*, a cura di E. Chiti, M. Farnetti, U. Treder, Morlacchi, Perugia 2003, pp. 9-22.

— *En la morada quieta, tejiendo y riendo. La casa en los recuerdos de la infancia de las escritoras*, «DUODA», 53, (2017), pp. 96-116.

Ferrari, A., *Dizionario dei luoghi letterari immaginari*, Utet, Milano 2007.

Fiorentino, F., Solivetti, C., (a cura di), *Letteratura e geografia. Atlanti, modelli, letture*, Quodlibert Studio, Macerata, 2012.

Fiorentino, F., *Verso una gestoria della letteratura*, in *Letteratura e geografia. Atlanti, modelli, letture*, a cura di F. Fiorentino e C. Solivetti, Quodlibert Studio, Macerata, 2012.

- Fofi, G., *Racconto crudele di gioventù*, in V. Pratolini, *Il quartiere*, Rizzoli, Milano 2016, pp. V-XI.
- Foucault, *Dits et écrits*, I, Gallimard, Paris, 1994.
- *Le langage de l'espace*, in *Dits et écrits*, I, Gallimard, Paris, 1994.
- Friedan, B., *La mistica della femminilità*, trad. it. L. Valtz Mannucci, Edizioni di Comunità, Milano 1964.
- Friedberg, A., *Window Shopping. Cinema and the postmodern*, University of California Press., Berkeley 1993.
- Fusini, N., *Possiedo la mia anima. Il segreto di Virginia Woolf*, Mondadori, Milano 2006.
- *Uomini e donne. Una fratellanza inquieta*, Donzelli, Roma 1995.
- Genette, G., *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 2006.
- *Figures II*, Éditions du Seuil, Paris 1969.
- *Figure I*, Éditions du Seuil, Paris 1966.
- Ghidini, M.C., *Il cerchio incantato del linguaggio. Moderno e antimoderno nel simbolismo di Vjačeslav Ivanov*, Vita e Pensiero, Milano 1997.
- Guglielmi, M., *Mappe mentali, cartografie personali, autobiografie*, in di M. Guglielmi e G. Iacoli (a cura di), *Piani sul mondo. Le mappe nell'immaginazione letteraria*, Quodlibet, Macerata 2012
- Guglielmi, M., *Mappe transizionali in Shadow Lines. Response a Silvia Albertazzi*, in «Between», I, 1 (2011), <http://www.between-journal.it/>.
- Gullón, R., *Espacio y novela*, Antoni Bosch, Barcelona 1980.
- Gumbrecht, H.U., *La strada*, in *Il romanzo*, F. Moretti (a cura di), *Tem, luoghi, eroi*, IV, Einaudi, Torino 2003, pp. 465-493.
- Heidegger, M., *Corpo e spazio. Osservazioni su arte, scultura, spazio*, trad. it. e a cura di F. Bolino, Il Melangolo, Genova 2000.
- Heidegger, M., *Essere e tempo*, trad. it. di Paolo Chiodi, Longanesi, Milano 1976
- Heidegger, M., *Saggi e discorsi*, a cura di Gianni Vattimo, Mursia, Milano 1976.
- Irigaray, L., *Speculum. L'altra donna*, trad. it. e a cura di L. Muraro, Feltrinelli, Milano 1998.
- Jakob, M., *Paesaggio e letteratura*, Olschki, Firenze 2017, p. 40.
- Jean, G., *Le roman*, Édition du Seuil, Paris 1976.
- Klatzky, R.L., Lederman, S.J., Metzger, V.A., *Identifying objects by touch: An "expert system"*, «Perception & Psychophysics», 37, (1985), pp. 299–302.
- Kristeva, J., *La Révolution du langage poétique*, Editions du Seuil, Paris 1974.
- Lanati, B., *Vita di Emily Dickinson. L'alfabeto dell'estasi*, Feltrinelli, Milano 2000.

- Lorenzini, N. (a cura di), *I lirici greci tradotti da Salvatore Quasimodo*, Mondadori, Milano 2004.
- Mancuso, P. (a cura di), *Qohelet Rabbah: midraš sul libro dell'Ecclesiaste*, La Giuntina, Firenze 2004
- Mangini, A.M., *Stanza della scrittura*, in F. Moretti (a cura di), *Temi, luoghi, eroi*, IV, Einaudi, Torino 2003, pp. 341-351.
- Mann, T., *Morte a Venezia*, trad. it. di E. Filippini, Feltrinelli, Milano 1991.
- Martínez-Gil, V., *Salvador Espriu. Homenot i model en la narrativa catalana*, in *Si de nou volem passar. I Simposi Internacional Salvador Espriu*, a cura di L. Noguera e V. Martínez-Gilets, Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 2005.
- Martos, J.L. *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella. Estudi i edició*, I, Departament de Filologia Catalana, Universitat d'Alacant, 1999.
- Matoré, G., *L'Espace Humain*, La Colombe, Paris 1962.
- Maxia, S., *Letteratura e spazio. Introduzione*, «Moderna», IX (2007), pp. 9-17.
- Merleau-Ponty, M., *Fenomenologia della percezione*, trad. it. di A. Bonomi, a cura di P.A. Ravatti, Bompiani, Milano 2003.
- Michaux, H., *Passages*, Gallimard, Paris, 1950.
- Minkowski, H., *Raum und Zeit*, «Physikalische Zeitschrift», 10, (1909), pp. 104-111.
- Moretti, F. (a cura di), *Temi, luoghi, eroi*, IV, Einaudi, Torino 2003.
- *Atlante del romanzo europeo (1800-1900)*, Einaudi, Torino 1997.
- Muzzioli, F., *Le teorie della critica letteraria*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1994.
- Nuvolati, G., *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, Il Mulino, Bologna 2006.
- Omero, *Iliade*, vers. it. di R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 1950.
- Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di P.B. Marzolla, Einaudi, Torino 1994.
- Paillet, C., *La féminisation du chahut-cancan sous le Second Empire parisien. L'exemple de Marguerite Badel dite la Huguenote dite Marie la Gougnotte dite Rigolboche*, in *Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse*, a cura di H. Marquié e M. Nordera, «Éditorial», *Recherches en danse*, 3, (2015). <https://journals.openedition.org/danse/902#tocto1n2>, ultima cons.: 05.05.2018.
- Pavese, C., *Il mestiere di vivere*, Einaudi, Torino 1947.
- Pedullà, G., *Letteratura e geografia: la via italiana*, in *Letteratura e geografia. Atlanti, modelli, letture*, a cura di C. Solivetti e F. Fiorentino, Quodlibet, Macerata 2012, pp. 45-91.
- Perec, G., *Specie di spazi*, trad. it. R. Delbono, Bollati Boringhieri, Torino 2016.

- Perec, G., *Espèces d'espaces*, Galilée, Paris 1974.
- Petersen, J. *Die literarischen Generationen*, Junker, Berlin, 1930.
- Petronius Arbitrator, T., *Satyricon*, trad. it. di V. Lancetti, Tip. di Giuseppe Antonelli ed., Venezia 1843.
- H. Peyre, *Les générations littéraires*, Boivin, Paris, 1948.
- Pire, F., *De L'imagination poétique dans l'oeuvre de Gaston Bachelard*, Corti, Paris 1967.
- Pittarello, E., *Lo sguardo di María Zambrano (note su Delirio y destino)*, in *Lo spazio della scrittura. Letterature comparate al femminile*, Atti del IV Convegno della Società Italiana delle Letterate (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 31 gennaio - 1 febbraio 2002), a cura di T. Agostini *et al.*, Il Poligrafo, Padova 2004, pp. 23-41.
- Platón, *La República o El Estado*, ed. M. Candel, trad. esp. P. de Azcárate, Espasa Calpe, Madrid 1992.
- Platone, *Simposio*, trad. e commento B. Centrone, Einaudi, Torino 2014.
- Porfirio, *L'antro delle ninfe*, a cura di L. Simonini, Adelphi 2006
- Possamai, D., *Ivan Bunin, il profumo delle mele e la memoria*, in *Il profumo della letteratura*, a cura di D. Ciani Forza e S. Francescato, Skira, Milano 2014, pp. 289-300.
- Poulet, G., *Phenomenology of Reading*, "New literary History", 1 (1969), pp. 54-68.
- Proust, M., *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte di Swann*, trad. it. G. Raboni, Mondadori, Milano 2010.
- Restaino, F. e Cavarero, A., *Le filosofie femministe*, Paravia, Torino 1999.
- Robaldo, G. *et al.* (a cura di), *Sacra Bibbia*, Edizioni Paoline, Roma 1966.
- Sansot, P., *Poétique de la ville*, PBP, Paris 2004.
- Shakespeare, *Amleto*, trad. it. e a cura di A. Lombardo, Feltrinelli, Milano 2004.
- Shakespeare, W., *The complete works*, a cura di P. Alexander, XXXII, Collins, London-Glasgow 1960.
- Shakespeare, W., *Il mercante di Venezia*, in W. Shakespeare, *Teatro scelto*, III, trad. it. G. Carcano, Le Monnier, Firenze 1858.
- Sorrentino, F. (a cura di), *Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Armando, Roma, 2010.
- Stein, G., *Geography*, in *A Stein Reader*, a cura di U.E. Dydo, Northwestern University Press, Evanston 1993, p. 467-470.
- Stendhal, *La certosa di Parma*, trad. it. F. Martini, E-text, versione e-book: 9788897313465. Tratto da: Stendhal, *La certosa di Parma*, trad. it. F. Martini, Mondadori, Milano 1930.

- Sunyer, M. e Anguera, P. (a cura di), *Estudis de literatura catalana contemporània. Homenatge al professor Jaume Vidal Alcover*, Universitat Rovira i Virgili e Universitat de Barcelona, Barcelona 1993.
- T. Gallego Méndez, *Mujer, Falange y franquismo*, Taurus, Madrid 1983
- Terry, A., *A Literary History of Spain. Catalan Literature*, Ernest Benn, Londra 1972.
- Todorov, T., *Poetica della prosa. Le leggi del racconto*, Bompiani, trad. it. di E. Ceciarelli, Milano 1995.
- Truffaut, F., *Il cinema secondo Hitchcock*, trad. it. G. Ferrari e F. Pititto, Il Saggiatore, Milano 2009.
- Vattimo, G., *Introduzione*, in M. Heidegger, *L'arte e lo spazio*, trad. it. C. Angelino, Il Melangolo, Genova 2015.
- Vernant, J.P., *Mito e pensiero presso i greci. Studi di psicologia storica*, trad. it. di M. Romano e B. Bravo, Einaudi, Torino 1970.
- Weisgerber, J., *L'espace romanesque*, L'Age d'homme, Lausanne 1978.
- Westphal, B., *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, trad. it. L. Flabbi, a cura di M. Guglielmi, Armando Editore, Roma 2009.
- Wilson, E., *The Contradictions of Culture: Cities, Culture, Women*, SAGE Publication, Londra 2001.
- Wolff, J., *Gender and the Haunting of Cities (or, the Retirement of the Fla^neur)*, in *The invisible fla^neuse? Gender, public space, and visual culture in nineteenth-century Paris*, a cura di A. D'Souza e T. McDonough, Manchester University Press, Manchester 2006, pp. 18-31.
- Woolf, V., *Street Haunting. A London Adventure*, The Westgate Press, San Francisco 1930.
- *Una stanza tutta per sé*, in *Saggi, prose, racconti*, a cura di N. Fusini, Mondadori, Milano 1998.
- Zambrano, M., *Hacia un saber sobre el alma*, Alianza, Madrid 1993
- Zambrano, M., *La tumba de Antígona*, Mondadori España, Madrid 1989.
- Zeller, E., Mondolfo, R., *La filosofia dei Greci nel suo sviluppo storico*, p. III, v. IV, trad. it. E. Pocar, a cura di R. Del Re, La Nuova Italia, Firenze 1979.