

JORNADES MERCÈ RODOREDA A LA TOSCANA

GIORNATE MERCÈ RODOREDA IN TOSCANA

PISA, VENERDÌ 4 E SABATO 5 APRILE 2008

PALAZZO VITELLI - LUNGARNO PACINOTTI 43-44
AULA MAGNA STORICA, PALAZZO "LA SAPIENZA" - PIAZZA DANTE

ISBN 978-84-693-2214-7

MERCÈ RODOREDA, AIGUADA, 65X90



UNIVERSITÀ DI PISA



AISC
ASSOCIAZIONE ITALIANA
DI STUDI CATALANI



Círculo de Lectores
Galaxia Gutenberg



M.A.P.P.E.
MONITORAGGIO DI ATENEO
PER I PROGETTI DI PISA IN EUROPA

CENTRO ELABORAZIONE INFORMATICA DI TESTI
E IMMAGINI NELLA TRADIZIONE LETTERARIA

PROGETTO GRAFICO: DANIELE LECCESSE

INDICE

Portico di Giuseppe GRILLI p. 7

MERCÈ RODOREDA: MEMORIA, VITA, OPERA

Anna Maria SALUDES, La fortuna di una grande scrittrice catalana in Italia p. 15

Josep Maria CASTELLET, Amic, i editor, entre bastidors p. 21

Rosa CABRÉ I MONNÉ, El somni d'Adrià Guinart a *Quanta, quanta guerra* de Mercè Rodoreda. La influència de Riba entre els estoics i els templers p. 27

Mariàngela VILALLONGA, Mercè Rodoreda, Carme Manrubia i Demian a Romanyà de la Selva p. 47

TESTI, PRETESTI, IPERTESTI

Carles CORTÈS, El tractament simbòlic dels personatges de Mercè Rodoreda. La recerca de l'equilibri p. 61

Graciela RICCI, Rodoreda ed io, ovvero l'effetto Rodoreda p. 71

Alessandra GIOVANNINI, Per a un mapa literari de la ciutat de Barcelona: testi, pretesti, ipertesti p. 85

Monica LUPETTI, Momenti e dettagli del quotidiano: Mercè Rodoreda e la narrativa breve lusofona p. 91

Giovanna FIORDALISO, *La Plaça del Diamant* di Mercè Rodoreda: le immagini spaziali e l'interiorità del personaggio p. 99

Catarina NUNES DE ALMEIDA, Mercè Rodoreda e Sophia de Mello Breyner Andresen: due rotte verso Itaca p. 113

TRADUZIONE E RICEZIONE

Joaquim MALLAFRÉ, *Semblava de seda*, traduït per Mercè Rodoreda p. 121

Rosa BERTRAN, *Aloma* cara a cara: convergència, creació i diversitat en la versió d'Ana Maria Saludes i Amat p. 127

Maria Carmela GAROZZO, Percorsi urbani attraverso i romanzi di Mercè Rodoreda p. 141

Brunella SERVIDEI, <i>La morte e la primavera</i> : incompiuto, in-finito	p. 149
Diego SÍMINI, Mercè Rodoreda e il teatro: <i>La senyora Florentina i el seu amor Homer</i>	p. 159
Luca SPINI, Mercè Rodoreda e Natalia Ginzburg	p. 167
LEGGERE MERCÈ RODOREDA	
Annelisa ADDOLORATO, Mercè Rodoreda: elogio della fuga	p. 179
Carmen BENAVIDES DELGADO, <i>La Plaza del Diamante</i> e la trasformazione di Natalia-Colometa	p. 185
Lídia CAROL, “Una tarda al cinema” con Mercè Rodoreda. Note sulla relazione fra il cinema e la letteratura di Mercè Rodoreda	p. 189
Encarnación GARCÍA DINI, <i>Cuánta, cuánta guerra</i> , de Mercè Rodoreda	p. 199
Maria Rosa GIACON, Ai margini della traduzione: per una rilettura “italiana” de <i>La Plaça del Diamant</i>	p. 203
Pilar LÓPEZ-BREA, Una lectura personal de <i>La Plaça del Diamant</i>	p. 213
Antonio TABUCCHI, Omaggio a Mercè Rodoreda	p. 217
Mercè Rodoreda traduïda a l’ italià (i al sard), a cura di Pau MONTSERRAT	
.....	p. 219
Elenco dei partecipanti	p. 223

PORTICO

Giuseppe Grilli
(Università di Roma Tre – Università di Pisa)

Presentare un libro non sfugge alla connotazione di genere: è un esercizio da condurre con scarti compatibili con la natura e i fini del modello prefissato. Le possibilità e le libertà che si possono esprimere, poi, nel rendere concreto il compito, sono diverse, seppur finite. Tre sono le modalità di approccio che qui propongo, anche se so che ciascuna di esse potrebbe occupare, da sola, le poche pagine che mi accingo a scrivere. Ma, come in ogni definizione, è d'obbligo, altresì, una premessa: l'oggetto di cui si parla va individuato e descritto, non senza un appello o *captatio benevolentiae*. Va precisato, quindi, che il compito assegnatomi è stato ben accolto e che verrà svolto con gradimento. Un affetto, questo, che ci si propone di estendere – almeno come auspico – al lettore generico.

Il libro che questo lettore si accinge a leggere è di quelli che permettono, oltre alla lettura continua, anche quella a sbalzi, intermittente, o addirittura parziale. Detto più grossolanamente, si tratta della pubblicazione degli atti di un convegno: l'indice degli interventi può, dunque, agevolmente guidare nella selezione, e suggerire un approccio mutevole, consono agli interessi o alle propensioni di ognuno. Addirittura siamo dinanzi a un libro bilingue, e la scelta della lingua in cui sono redatti i testi – il catalano e l'italiano, con due eccezioni castigiane – può indurre e favorire una scelta ulteriore.

Qui sorge immediata una considerazione: c'è un ritardo nell'esecuzione, perché l'oggetto di riferimento sono le *Jornades Mercè Rodoreda a la Toscana*, che erano parte integrante delle celebrazioni rodorediane del 2008, anno centesimo dalla nascita della scrittrice. Ecco il primo dato: la Toscana è la regione in cui ha insegnato Anna Maria Saludes per decenni. A Firenze, grazie a Oreste Macrì e Giorgio Chiarini, si era aperto, già negli anni Settanta, uno spazio accademico per l'insegnamento della Lingua e della Letteratura catalana. Il dato non è poi così scontato, visto il rapporto ambivalente di Macrì con la cultura catalana e la sostanziale lontananza di Chiarini rispetto a essa.¹ Ciò, tuttavia, si è poi rivelato un bene perché la persona che si occupava della disciplina, Anna Maria Saludes, malgrado la posizione un po' marginale nella gerarchia accademica, ha finito per avere le mani libere e la possibilità di imprimere alla

¹ Ne tratto nel “Il Maestro (di) Macrì”, *Quaderni del Liceo Statale ‘F. Capace’*, 2010, pp. 25-37, in cui affronto il rapporto di Macrì con Casella, suo professore a Firenze, filologo romanzo e catalanista tra i primi nell'Europa del primo Novecento.

“cattedra” un ruolo di stimolo, rivolto a studenti anche fuori dall’ordinario, cioè con interessi non convenzionali.

Da questo punto di vista, le *Jornades* hanno voluto essere un omaggio alla studiosa e all’insegnante, oltre che alla mediatrice tra le due culture. Italianista a Barcellona, catalanista a Firenze, Saludes è stata un’irregolare e, forse anche per questo, ha affascinato e affascina con una cultura brillantissima nell’oralità, originale e piena di suggestioni nelle pagine scritte, scarse ed eccezionalmente riuscite, poi, nella misura della brevità, quasi aforistica, che caratterizza alcune di esse. Anzi, posso confessare che nel programmarle, e nel coinvolgerla nell’avventura, le intendeva proprio così: come il doveroso omaggio a chi aveva dato, forse, più di quanto non avesse ricevuto, con i riconoscimenti d’uso, alla cultura come istituzione.

Ma Anna Maria Saludes rappresenta anche un legame diretto con Rodoreda, un vincolo familiare, perché sua madre, Susina Amat, pittrice di non grandi fortune e, tuttavia, nota e apprezzata in ambienti della capitale catalana o dei suoi dintorni, è partecipe di primo piano nella ricostruzione che è stata allestita della memoria che sottende alle celebrazioni rodorediane.² D’altronde, Susina era stata partecipe di un trio singolare, e decisivo, nel definire quel groppo di memoria che è alla base della scrittura di Mercè Rodoreda, una scrittura che ha tanti punti di contatto – innanzi tutto questo, ora alluso, di una memoria condivisa da cui estrarre la propria letteratura in forma talvolta egoistica – con quella della grande generazione che la precede nella cronologia: la generazione “perduta” che vide in Francis Scott Fitzgerald e sua moglie Zelda due protagonisti assoluti. Solo che per Rodoreda si compie l’inversione di sesso (evito il *gender*): è lei la detentrice dell’esplicitazione di quel patrimonio comune che la unisce (e separa) nel rapporto di coppia. La sua storia con Joan Prat (Armand Obiols), del resto, deve molto (e dovrà più ancora per i lavori in corso) alle ricerche e alle rivelazioni proprio di Anna Maria Saludes Amat. Ma qui mi riferivo ad altro: il terzetto alluso è quello formatosi al *Comisariat de propaganda* alla metà degli anni Trenta. Lo dirigeva, ma è storia nota, Jaume Miravitles, già dirigente comunista – di quel comunismo un po’ sornione e molto catalano che aveva il suo leader in Joaquim Maurín – che proprio in quel periodo era vicino a Dalí, figurando persino in uno dei film che il geniale rampollo di un celebre notaio di Figueras firmò a quattro mani con Buñuel. Tre splendide ragazze (ma eravamo giovani, avrebbero risposto, correggandomi – e lo

² Allieva di Jaume Mercadé, Susina Amat ha insegnato per anni nella prestigiosa Escola Massana da cui sono usciti talenti diversi, soprattutto nella arti applicate.

fecero –): Mercè, Susina e Julieta s'incontravano lì, che era il luogo di lavoro condiviso. Condiviso fino a un certo punto, in vero, perché non vi svolgevano tutte e tre lo stesso ruolo, anche se tutte erano agli ordini del Met. Né erano tutte e tre uguali nel carattere: Julieta, credo fosse già allora la più schiettamente catalana, e così ce la descrive Mercè ne *La Plaça* che, meritato riconoscimento, si apre nella prima pagina proprio con lei, avviando la caratterizzazione di un personaggio che ha la forza di Antigone e la dolcezza di Gatsby. Ma la Julieta è stata, con Susina, anche l'amica ritrovata, dopo, quando non c'era né da prendere un vermut né sfilare sulla Rambla, eppure di nuovo complice, nella trasformazione della memoria, lei a Ginevra, l'altra a Barcelona. Perché la Rodoreda che abbiamo conosciuto si era *en masquée* in perfetta condivisione, tacitamente, nell'identità della maturità, simbolo dell'estraniazione culturale.

Perché in tutte era prevalente la dismissione della separatezza. Come poi fu con Carmen Manrubia, quando si trovarono/ritrovarono alla *botiga* del Portal de l'Àngel. Fu vera gloria quello sforzo di dimenticanza? La discrezione mi indurrebbe a tacere, ma le chiacchiere che se ne fanno («non fate troppi pettegolezzi», raccomandava Pavese) mi portano a una considerazione diversa. Ricordo Joan Oliver l'unica volta in cui parlai con lui nello studio di casa sua, che mi parve enorme, soprattutto pensando alle dimensioni modeste (quasi liliputtiane) della stanza di Foix nella sua casa a Sarrià o a quelle dell'antro disordinato che condividevano Maria Aurèlia Capmany e Jaume Acover (nulla a che vedere con la splendida villa di Mallorca o con l'appartamento ristrutturato tanti anni dopo da Bohigas in Plaça Reial). Allora mi disse qualcosa che ossessionava le tre scampate all'esilio (“els vençuts” delle *Elegies de Bierville* di Riba): non volevamo nessuna rivoluzione, solo una democrazia borghese, una città normale. Francamente oggi non lo credo, non credo che fosse sincero. Preferisco immaginare, piuttosto, che come il Mastroianni di *Allónsanfan* dei fratelli Taviani anche quelle tre ragazze (così come i loro emuli della *Colla de Sabadell*) per un attimo credettero al crudele Pierre Clementi di turno (e Rodoreda ha rivelato/celato spesso il suo legame con Céline). Insomma s'illusero che era vero, che l'utopia era a portata di mano.³ Pensare ai personaggi di Mercè Rodoreda come sconfitti, amare vittime della realtà, è capovolgere la sua scrittura, come dimostra Anna Saludes in uno scritto ancora inedito che mi ha permesso di leggere in anteprima e in cui il “maestro de esgrima” (e lo cito in spagnolo

³ Lo si capisce al negativo, come spesso accade, nel leggere il libro più amaro sulla sconfitta: ROVIRA I VIRGILI, Antoni (1977): *Els darrers dies de la Catalunya Republicana*, Barcelona, Curial.

proprio per alludere a Lope de Vega) offre la chiave per ripristinare il senso (il significato) di quel libro complesso che è *Mirall trencat*.

Tuttavia, il libro che presento è anche un esponente di ciò che è stato, ed è, la catalanistica italiana. Ricca e incoerente, insieme. Le Giornate (e ora gli Atti) raccolgono contributi catalani e italiani. La selezione è originale, per le assenze, ancor più che per le presenze. Ma le une come le altre non derivano da un astratto *parti pris*. Tutt'altro. Piuttosto vi si manifesta una varietà d'intenti: raccogliere le voci con cordialità più che con oculato pragmatismo, allargare il cerchio ai non addetti ai lavori, indagare con la leggerezza di chi legge piuttosto che la gravità di chi scrive. Questo almeno è il proposito di questa esperienza, diversa, ma che vorrei interpretare come complementare alla raffigurazione di un punto di vista più affine alle linee di ricerca universitaria prevalenti in Catalogna, o nella Catalogna grande che include *Els Païssos*. In realtà, questo libro è assai fedele a quel che non è stato, quel che non poteva essere la disciplina (oggi, infatti, è del tutto scomparsa – con il colpo di grazia della gestione a firma Gelmini – di un percorso inesorabile e non ostacolato).⁴ Nel confrontare questo nuovo con gli altri libri miscellanei realizzati in Italia su temi catalani risulta evidente il dato dell'eterogeneità. Questa, come altre occasioni, si costruiscono attorno a un episodio, una volontà, una persona: tenui legami, occasionali, legano un'esperienza all'altra e il collegamento è sempre una speranza più che una realtà configurata. Eppure ogni volta la felicità imminente ci sorprende, carnerianamente, *fent cara d'enze...*

Al tema accenno solo brevemente per deludere subito chi vorrebbe un approfondimento più serio: parlo di quella difficoltà dei catalani di parlare in Italia, o dell'Italia colta. Rammento solo due grandi maestri, Riquer e Batllori. Parlare di cultura italiana era, per loro ammissione, impresa ardua, che li vedeva *empeguéits*. E come non esserlo dinanzi ai modelli di Pio Rajna o di Benedetto Croce? Sicché ogni volta si comincia daccapo: la catalanistica italiana si confronta con i Rubió o i Vicens Vives, e l'italianistica si arresta alle premesse, prima della lettura del testo.⁵

Terza tappa di questa mia presentazione è ineludibilmente quella di parlare del libro dall'interno. I contributi sono incommensurabili, se non altro per le stesse ragioni che ho appena addotto. E, in effetti, le diverse sezioni in cui furono articolate le *Jornades*, e che si rispecchiano ora nelle suddivisioni del volume degli atti, sono

⁴ Il Catalano è stato dapprima racchiuso tra le discipline che costituiscono parte della Filologia Romanza, poi cassato anche di lì.

⁵ Eccezione recente quella inaugurata da Francisco Rico con le sue ricerche su Petrarca, sulla scia della lezione di Billanovich.

sufficientemente esplicite nel dichiarare le loro idiosincrasie. Tuttavia c'è – almeno per me è evidente – un punto di convergenza che percorre tutto il cammino, il percorso dei diversi interventi non programmati né coordinati. È il filo che inizia dalla presentazione e giustificazione dei propositi, il filo dipanato da Saludes in apertura, fino alle pagine finali di lettura dichiaratamente e sfacciatamente soggettiva da parte di lettori, o meglio lettrici di Rodoreda che tralasciano ogni avvicinamento erudito al testo. Mi riferisco all'idea di spazio. Uno spazio la cui identificazione critica si trova, credo, nelle splendide pagine che Claudio Guillén ha dedicato al tema. Si possono leggere in un magnifico libricino, *El sol de los desterrados*.⁶ La chiave che Guillén ci offre percorre come un fiume carsico tutti gli interventi delle *Jornades*, forse, anche perché in buona misura i loro autori, sono o si pretendono ignari di quella matrice interpretativa, così misuratamente esposta dallo studioso. Guillén si riferisce allo spazio perduto, allo spazio conquistato con il cuore, o la poesia. Quello che perde l'esiliato, irrimediabilmente, inesorabilmente, inevitabilmente: lo spazio di una patria che non c'è più e che non potrà mai essere ricostruita realmente, ma solo evocata nella rappresentazione fittizia e dunque sempre falsa. Ma anche quello conquistato dall'esiliato nella sua dimensione – anch'essa inevitabile – di emigrato mal adattato, sempre al culmine dell'integrazione. E questo spazio genera un tempo ucronico, il *destiempo* di cui parla Guillén. In forme diverse, tutti parlano di questo tempo differito, inconcludente, della scrittura di Mercè Rodoreda come di una marca peculiare, sua, che rende stregato l'esercizio di lettura per chi si addentra nei suoi libri. Ma non è affatto così. La delusione di Mercè, mai ammessa d'altronde, non ha niente in comune con la nostalgia letteraria addotta da Guillén.⁷ E in fondo in fondo a lei (e a Julieta, a Susina) la “*pàtria tan se li enfot*”. Grazie a Dio... perché la retorica è un dono tutto da riservare agli altri, magari con una punta d'invidia.⁸

⁶ GUILLÉN, Claudio (1995): *El sol de los desterrados*, Barcelona, Sirmio, Quaderns Crema.

⁷ Ricordo i due esempi maggiori, Du Bellay e Shakespeare, diversi eppure concentrici (*Heureux qui comme Ulysse a fait un beau voyage... / this little world, this precious stone set in the silver sea*) citati rispettivamente alle pp. 79 e 85.

⁸ Lo spiego sempre grazie a una citazione dal libro di Claudio Guillén: «Desde un punto de vista íntimo, social o político, la tarea del hombre, para Shakespeare en *Richard II*, es la concordancia entre el ser interior y el exterior, entre la conducta y la sustancia, o el alma y el cuerpo, antes de la ruptura de la muerte. Pero la integridad de la persona pide la integración en el propio país, en la propia tierra. Y el exilio, que las lenguas ibéricas tan adecuadamente llaman destierro, desterro, desterrament, porque es la perdida del suelo propio, no es una encomiable vía de acceso a lo universal, según el supremo poeta, sino un símbolo del hombre desvalido, descoyuntado, dramaticamente roto».

JORNADES MERCÈ RODOREDA A LA TOSCANA GIORNATE MERCÈ RODOREDA IN TOSCANA

PISA, VENERDÌ 4 E SABATO 5 APRILE 2008

a cura di

GIOVANNA FIORDALISO
MONICA LUPETTI

Presentazione

GIUSEPPE GRILLI

MERCÈ RODOREDA: MEMORIA, VITA, OPERA

LA FORTUNA DI UNA GRANDE SCRITTRICE CATALANA IN ITALIA (1970-2008)

Anna Maria Saludes i Amat
(Università di Firenze)

Sembra più che naturale che all’Università di Pisa, nella storica Aula Magna del Palazzo della Sapienza di piazza Dante, per iniziativa del mio caro amico e collega, il professor Giuseppe Grilli, e con il contributo delle varie istituzioni culturali catalane ed italiane, sia stato possibile dedicare a Mercè Rodoreda una Giornata di studio, oltre all’incontro di lettori, studiosi, ammiratori, e traduttori della sua opera, in particolare in italiano. È stata anche organizzata una mostra a Palazzo Vitelli in Lungarno Pacinotti, dove hanno trovato posto documenti, fotografie, testimonianze visive e scritte di notevole suggestione.

La Rodoreda difatti è uno dei capisaldi della letteratura catalana novecentesca e si è dimostrata, in questi ultimi venticinque anni, dopo la sua scomparsa, assoluta protagonista della scena internazionale, soprattutto perché una buona parte della sua narrativa è reperibile almeno in una trentina di lingue. Titolo favorito resta *La piazza del Diamante*, il suo romanzo del 1962, diventato trasposizione cinematografica nel 1980. E in quest’anno del centenario della nascita dell’autrice, quello che è considerato il suo capolavoro è stato anche portato sul palcoscenico, in una ricercata versione teatrale di Josep Maria Benet i Jornet, che è stato accolto con favore della critica e dal pubblico (si pensi alla tournée in diverse città spagnole e qualche rappresentazione in Germania). Non basta: altre opere della Rodoreda, di narrativa, come *Paràlisi*, *Mirall trencat* e *Aloma*, in vista della ricorrenza del centenario, sono state proposte sulla scena teatrale catalana, la terza addirittura trasformata in *musical*. A questo punto è lecito domandarsi, almeno per queste ultime opere, se si tratti piuttosto di un successo di spettacolo, che va molto al di là della ricezione del pubblico dei lettori, agognato sempre da ogni scrittore di razza.

In Italia la Rodoreda è considerata uno delle autrici più rilevanti della letteratura catalana del XX secolo, ed è logico che venga celebrata non soltanto nella ricorrenza del centenario della sua nascita, avvenuta a Barcellona nel 1908, ma soprattutto per l’ampia diffusione che ha avuto la sua opera tradotta in quantità notevole, rispetto a qualsiasi altro scrittore catalano, in termini assoluti per quanto riguarda le letterature iberiche. Dal 1970 fino ad oggi, le numerose versioni includono quasi tutta la opera narrativa pubblicata in vita dalla scrittrice: sono stati editi persino dei titoli della sua produzione postuma. E non manca nel catalogo qualche lavoro teatrale, o dell’epistolario. Non vanno nemmeno dimenticati i numerosi scritti in libri e riviste a lei dedicati da studiosi

appassionati, nonché una cospicua quantità di tesi di laurea, nelle diverse università italiane, portate a termine da allievi attratti da uno scrittore che si esprimeva in uno stile originale, limpido, impeccabile e trasparente. Forse questa trasparenza estetica è da ricollegare al giudizio che ha dato di lei Gabriel García Márquez in un famoso articolo, pubblicato su *El País*, a un mese della scomparsa della Rodoreda. E che ha fatto il giro del mondo tradotto in diverse testate europee e di oltreoceano.

Ma tornando al nostro incontro accademico, e prima di dare la parola ai colleghi e amici, vorrei aggiungere brevemente alcune note: non è una banale coincidenza se si riconosce come una vera fortuna che proprio in Toscana e, in concreto, nell'Ateneo di Pisa, avvenga questa celebrazione. Che non è altro che l'estrinsecazione dell'ammirazione tutta italiana che si manifesta nella nobile città pisana, quasi simbolo di tutti gli altri centri che hanno reso omaggio all'opera della scrittrice catalana. È stato proprio Antonio Tabucchi, grande scrittore pisano, molto più giovane della Rodoreda, a dichiararsi in ripetute occasioni incondizionato ammiratore della sua opera, con parole d'intensa stima, in modo particolare per *La piazza del Diamante*. E per fortuna, Antonio Tabucchi, ha voluto, oggi, nella sua città, unirsi a noi nella Giornata per i cento anni di Mercè Rodoreda, con un suo ulteriore contributo sulla scrittrice.

Mercè Rodoreda sarebbe davvero contenta di sapersi riconosciuta nel suo valore lontano dalla terra di origine, qui nell'Università di Pisa, e di vedersi festeggiata attraverso una mostra allestita in un bel palazzo sui Lungarni, in un ambiente così diverso da quello in cui trascorse la maggior parte della sua vita da esiliata.

Tra l'altro, una giornata di studio a lei dedicata, in una sede universitaria prestigiosa, rende concreto l'auspicio che il suo compagno di vita, lo scrittore Armand Obiols, le aveva manifestato in una lettera degli anni Sessanta. In essa le consigliava vivamente di aspirare, per la sua opera, entro i primi cinquant'anni, a diventare oggetto di una tesi di laurea, e a non rassegnarsi al successo immediato di una recensione o segnalazione di uno dei suoi romanzi in qualche rivista di poco conto. Auspicio che è stato esaudito, come si sa, molto prima della scadenza suggerita da Armand Obiols.

In più di un'occasione, Mercè Rodoreda aveva dichiarato pubblicamente, e con vera soddisfazione, di sapersi tradotta in altre lingue. Per questo motivo è doveroso ricordare qui tre nomi che hanno contribuito insieme a me, ed altri, alla diffusione dell'opera di Mercè Rodoreda in lingua italiana. Tre persone che, purtroppo, sono prematuramente scomparse, e due di loro in tempi recenti. Il primo, Giuseppe Cintioli, fu anche il primo traduttore di Mercè Rodoreda, presentando l'opera più conosciuta e

famosa: *La plaça del Diamant* (Milano, Mondadori 1970). La versione di Cintioli è stata l'unica in italiano che la scrittrice abbia conosciuto in vita, e la prima in una delle grandi lingue europee di cultura dopo lo spagnolo. Il secondo traduttore scomparso è Angelo Morino, instancabile autore delle versioni in italiano di gran parte dei più noti autori latinoamericani, che con entusiasmo partecipò alla promozione di Rodoreda perché divenisse una delle autrici della Bollati Boringhieri. Lo studioso e traduttore che non si limitò a inserirla presso una così prestigiosa casa editrice, ma s'impegnò per consegnare la versione italiana dell'opera preferita della scrittrice, *Viatges i flors*, la cui versione apparve nel 1995. Anche la scrittrice Clara Romanò non è più tra noi; è stata lei la traduttrice di diversi libri rodorediani per i tipi di *La Tartaruga* di Laura Lepetit, a Milano. È riuscita, anche per la solidarietà nell'impresa della Lepetit, a pubblicare l'altra metà dell'opera narrativa rodorediana, non apparsa con il marchio Bollati, nonché una raccolta di lettere ad una amica nel primi anni dell'esilio, *Un vestito nero con pailletes. Lettere 1939-1956*, con una bella prefazione della scrittrice Angela Bianchini, (Milano, Rosellina Archinto, 1992). E anche una *pièce* teatrale, postuma, *La senyora Florentina i el seu amor Homer* (Palermo, Sellerio, 2001). A loro va, in questa sede e in questa occasione, il rimpianto e un affettuoso ricordo.

D'altro canto, non si possono tralasciare nemmeno, per quanto mi riguarda, figure che hanno contribuito spesso in modo disinteressato alle mie versioni in italiano della Rodoreda. Tradurre in una lingua che non era la lingua madre ha comportato per me delle difficoltà, che sono riuscita a sciogliere con l'aiuto di diverse persone. Si tratta di lettrici entusiaste e voraci della narrativa di Mercè Rodoreda, con le quali ho cercato di risolvere punti spinosi. In primo luogo voglio qui ricordare Anna Baggiani Cases, già traduttrice per conto della Bollati Boringhieri di altri scrittori spagnoli. E Maria Rosa Giacon, allieva di Gianfranco Folena e studiosa di valore dell'opera di D'Annunzio, che partecipa a questa nostra manifestazione pisana, in veste di raffinata lettrice di Mercè Rodoreda. Ella ci offre una sua lettura a viva voce di qualche passo de *La piazza del Diamante*.

Merita, infine, un accenno, Brunella Servidei, venuta qui anche lei nella ricorrenza dedicata alla scrittrice catalana, che è la più recente traduttrice del romanzo più complesso, postumo e incompiuto della Rodoreda, *La mort i la primavera* (Palermo, Sellerio, 2004). L'impegno di traduttrice dal catalano per Servidei, peraltro, non è stato e non è un fatto isolato, essendosi cimentata anche con l'opera di un'altra straordinaria autrice, scomparsa troppo giovane, Maria-Mercè Marçal (1952-1998), poeta di grande

forza e apprezzata. Di Marçal ha tradotto il romanzo *La passió segons Renée Vivien* (Ferrara, Luciana Tufani editrice, 2007).

Molti altri nomi sarebbero de elencare, ma forse diventerei noiosa. E si sa che devo lasciare spazio ai tre relatori che ora è arrivato il momento di presentare. Tutti e tre sono catalani, li accomuna un elemento, pur nella loro diversità di studi e interessi. Tutti e tre hanno conosciuto personalmente Mercè Rodoreda. Ed è probabile che quello che racconteranno parta, in qualche modo, dall'incontro e dalla relazione, più o meno breve, che ebbero con la scrittrice. Sono trascorsi venticinque anni dalla sua scomparsa, ma certamente il ricordo di quella conoscenza non può essere andato perso. Eccoli a raccontarci la loro Rodoreda. I relatori sono, in ordine alfabetico: Josep Maria Castellet, critico, scrittore e editore. Grande conoscitore e divulgatore dell'opera di Josep Pla e di Salvador Espriu, Josep Maria Castellet è autore di un bellissimo libro, *Els escenaris de la memòria* (1988), che consiste in una vera galleria di ritratti letterari. In uno di questi, Castellet ha delineato una delle più suggestive immagini che mai siano state scritte di Mercè Rodoreda. Quel frammento è stato pubblicato in versione italiana per la rivista *Linea d'Ombra* (1990), a cura di Alessandra Riccio, docente, traduttrice e studiosa della letteratura latinoamericana, anche oggi tra noi nelle Giornate Rodoreda. Di Castellet ricordiamo un'altra opera di critica pubblicata in italiano: *La hora del lector* (1962), forse il libro che lo rivelò al pubblico internazionale e che oggi, a distanza di tanti anni, mostra, superate tante mode diverse e aggressive, una validità quanto mai attuale.

La relazione tra Castellet e Rodoreda è nota sotto forma di un'amicizia tra editore e autore, essendo il critico, per un aspetto specifico, professionale, il direttore della maggiore casa editrice in catalano, Edicions 62. Sappiamo che quel rapporto, soto in una forma quasi burocratica, poco dopo sfociò in amicizia. Un'amicizia sulla quale Castellet – quando parla in pubblico di Mercè Rodoreda – continua a interrogarsi. Forse per quel carattere, sfuggente, quasi misterioso, *secretive*, della donna Rodoreda, quale lo definì Castellet, non senza ragione.

Le altre due relatrici, care amiche e colleghi, delle Università di Barcellona e Girona rispettivamente, sono docenti e studiose, non soltanto della Rodoreda ma di altri aspetti della cultura e della storia. Rosa Cabré spazia le molteplici ricerche tra la letteratura catalana dei secoli XIX e XX. Grande conoscitrice e studiosa dell'opera di uno dei massimi scrittori catalani contemporanei, il maiorchino Baltasar Porcel, ha edito criticamente testi, ha redatto monografie, ha una particolare predilezione per la critica letteraria che esercita anche in campo comparativo. Rosa Cabré, aveva già fatto un paio

d'incursioni rodorediane negli anni Novanta, a proposito dell'ultimo romanzo che scrisse e pubblicò ancora in vita Mercè Rodoreda nel 1980, *Quanta, quanta guerra...* Oggi ritornerà ancora su quel testo e di sicuro il suo intervento ci apporterà belle e stimolanti novità. E, infine, presento Mariàngela Vilallonga, specialista della letteratura catalana latina del XV secolo, è anche direttrice di una cattedra all'Università di Girona dedicata a una scrittrice come lei molto legata al mondo classico, Maria Àngels Anglada (1930-99). Vilallonga è autrice di un suggestivo libro sugli alberi, sulla tematica della natura e dei giardini che Mercè Rodoreda incontrò nel suo ultimo rifugio di Romanyà della Selva, dopo la scoperta di quei luoghi nel 1972. Dal cuore della catena montuosa delle Gavarres, popolata di querce, pini e cipressi, dove la Rodoreda si fece costruire una casa, la Vilallonga prende spunto per proporci una passeggiata in quei paraggi, oggi ancora visibili, sfondo di molte pagine dell'ultima Rodoreda.

Sono molto orgogliosa della presenza e della partecipazione alle Giornate per Mercè Rodoreda di due eccellenti miei laureati nell'Università di Firenze, Maria Carmela Garozzo e Luca Spini. A Rosa Bertran, studiosa di Goldoni, che conosce bene i meccanismi della traduzione, devo un ringraziamento speciale per aver voluto incentrare il suo intervento sulla mia traduzione di *Aloma*.

Vorrei tuttavia aggiungere ancora una nota prima di dare la parola ai relatori.

Si tratta di un ricordo personale legato alla frequentazione di Mercè Rodoreda e ai primissimi anni Settanta a Barcellona, quando presentai alla scrittrice l'allora lettore d'italiano dell'Università di Barcellona, Giuseppe Grilli. Subito, tra di loro, si stabilì una corrente di simpatia e cordialità, certo, con la complicità dell'amicizia che, da vecchia data, univa mia madre, Susina Amat con la Rodoreda. E nell'esposizione di Palazzo Vitelli sono in mostra non poche testimonianze epistolari e pittoriche di quella pluridecennale amicizia (un legame complice, un affetto vero). Ora tutti questi ricordi mi sono venuti in mente con una punta di nostalgia, ma anche di giusto orgoglio, perché sono stata testimone di qualche scena rilevante della vita e dell'opera di Mercè Rodoreda. Quella cordialità e simpatia che la Rodoreda mostrò subito a Giuseppe Grilli, di fresco laureato a Napoli e giovanissimo professore all'Università di Barcellona, che si esprimeva in catalano e si proponeva come studioso attento di letteratura, di politica, e della situazione della cultura catalana, si svolgeva in un tempo di cui forse si sta perdendo la memoria. In quegli anni ancora bui, per le sorti della identità catalana, e in generale della Spagna, rivedo la scrittrice tirar fuori da qualche cassetto i pochi ritagli di critica che aveva potuto racimolare, uno anche in francese, nel suo appartamento di

Barcellona del carrer de Balmes, dove più di una volta, mia madre, Giuseppe Grilli ed io eravamo invitati a cena. Da quei ritagli, da quelle conversazioni, dalle sue letture approfondite dei romanzi, di cui ci sono testimonianze nelle lettere della Rodoreda a Susina Amat (ancora inedite), Giuseppe Grilli scrisse in italiano uno dei più innovativi (per l'epoca) studi sui romanzi della scrittrice fino allora pubblicati: *Strutture narrative, in Mercè Rodoreda*, che diventò il testo di una conferenza pronunciata nell'Istituto Italiano di Cultura di Barcellona (1971). Molto presto il saggio fu parzialmente tradotto in catalano (da Joan Alegret, oggi ordinario di catalano all'Università di Palma di Mallorca) e pubblicato nella rivista più ortodossa della resistenza catalana, *Serra d'Or* (1972). Ora mi rendo conto dell'importanza di tutti questi dati che sto elencando e di come sia stata testimone privilegiata della sua esistenza. E dell'importanza che per me hanno avuto quegli incontri, quelle conversazioni... Tutto un mondo che, malgrado il tempo e i cambiamenti radicali intercorsi, non è svanito, anzi, in qualche modo oggi qui rivive.

AMIC, I EDITOR, ENTRE BASTIDORS

Josep Maria Castellet

Estic completament d'acord amb l'affirmació d'Anna Maria Saludes respecte a la idea que el coneixement profund de la personalitat de Mercè Rodoreda només es pot trobar amb una anàlisi aprofundida, que pot durar anys i que requereix aportacions de diverses persones. Això ho dic perquè cal tenir-ho present, bé que jo puc donar testimoni – que és de fet el que vinc a fer aquí – d'una relació amb Mercè Rodoreda, que va durar uns anys i que jo crec que va arribar fins als límits justos que ella va voler perquè era amb una persona que, pel fet de ser jove, no havia viscut els anys dramàtics – o els més dramàtics, per dir-ho d'alguna manera – d'ella i de la seva vida: la família, el matrimoni, el fill, la Guerra Civil, etc.

Hi ha un una sèrie de mites que s'han de desfer, si més no per tots aquells que la coneixen, però també pel públic, pel gran públic. Posem per cas el de l'exili. Hi ha molta gent que encara creu que la Rodoreda va ser una exiliada política i que l'exili va durar molts anys. Bé, això no és exactament veritat. L'exili va ser un fet real, però Mercè Rodoreda no tenia responsabilitats polítiques, i malgrat tot va tardar uns deu anys a tornar a Barcelona, no ho sé exactament, però devia ser cap a l'any 1949.

Rodoreda va tornar per trobar-se amb la seva mare i el seu fill, és a dir, la família. Va ser una visita absolutament privada. En aquest món – prou petit per cert –, la Rodoreda no era coneguda, podies preguntar per aquest nom i la gent no sabia qui era, perquè feia molts anys que no havia tornat a Catalunya. Malgrat tot, està clar que el seu retorn en aquests moments no va ser fàcil. En la primera trobada, que ja hem dit que va ser privada, segurament també va entrar en contacte amb algunes amigues i amics d'aquella època. De fet, n'hi ha testimonis orals, més que no pas escrits, per exemple el de Maurici Serrahima, qui m'havia explicat que l'havien portat la Rodoreda al seu despatx per intentar convèncer-la que no tornés a París i que deixés la convivència amb l'Obiols: per dir-ho des d'un punt de vista molt afectuosament catòlic, que tornés amb la família.

De fet, aquest tema va ser un dels motius que la van portar a marxar i a fugir corrent, gairebé literalment. Perquè, entre el desgraciat món de la Guerra Civil a Catalunya, la pobresa i la tristor en aquells moments a la ciutat de Barcelona, a Rodoreda només li faltava haver d'aguantar pressions d'aquest tipus. Tampoc dubto que

la situació devia ser poc suportable per gent que tingués una altra concepció del món diferent a la de Mercè Rodoreda.

Cal tenir en compte que hi ha exilis que són polítics, és a dir, exilis dels quals ningú no pot tornar. Rodoreda, malgrat tot, va tornar escadusserament a Catalunya, i va ser en una d'aquestes tornades que vaig tenir l'ocasió de conèixer-la. Va ser a través de Joaquim Molas, passat el 1962 – any de la fundació de l'editorial que porta aquest nom (Edicions 62) –, i hi havia la voluntat de publicar alguna obra seva, la primera de les quals va ser, finalment, la nova versió d'*Aloma*. Per tant, el meu primer contacte va ser estrictament editorial, discret. Potser amical, però no deixava de ser professional, és a dir, sempre hi havia una taula enmig: la del director literari de l'editorial que rebia una respectada possible autora.

Aquesta relació amb Joaquim Molas i altres persones d'una altra generació – gent bastant més jove i amb idees i interessos diferents, com la curiositat immensa no sols de conèixer la seva obra sinó també la persona – va facilitar que ella tingués una impressió diferent de la Catalunya que s'havia trobat als anys quaranta. Va ser, doncs, a partir de fets com aquests que es va crear algun – o diversos – petits nuclis d'amistat. Un d'aquests cercles, per exemple, venia a través de Joaquim Molas i de la gent que assistia a aquest tipus de reunions, i en la meva experiència en concret corria paral·lel a la meva relació editorial amb l'escriptora.

La relació editorial amb Mercè Rodoreda va ser molt fàcil i senzilla. Rodoreda tenia un interès, com és natural, de veure les seves obres publicades, però cal tenir present que ella, de fet, ja tenia un editor. Mai no he dit que jo fos l'editor de Mercè Rodoreda – més que en un segon pla –, perquè el seu editor oficial va ser, sens dubte, Joan Sales. Ara bé, ja sigui per misteris del món editorial, ja sigui per altres causes, Joan Sales, que es va interessar i va publicar totes les novel·les (excepte la nova versió d'*Aloma*) de Rodoreda, mai no es va interessar pels seus contes, segurament perquè devia creure que aquest gènere es vendria menys que les novel·les. De fet, no en sé exactament les raons, perquè a ella – per no ferir en Sales – se li feia difícil parlar d'aquest tema. La qüestió és que els seus contes no havien estat compresos per l'editor Sales, i Edicions 62 va començar a publicar-los, després d'*Aloma*. Cal tenir present que l'edició es va dur a terme amb una visió completament diferent, que permetia entrar en la mentalitat dels joves estudiosos que s'interessaven per aquestes temàtiques – en un moment de gran dificultat de l'ensenyament del català i que havia de ser exclusivament

en l'àmbit privat –. Sens dubte, era més fàcil entrar en aquest terreny a través dels contes que no pas a través de les novel·les, que exigien un esforç superior.

Així va ser com Edicions 62 i jo mateix ens vam convertir en els editors dels contes de Mercè Rodoreda. Podria explicar petites anècdotes. N'hi ha una que no l'he escrit mai que considero curiosa. Tot i el punt de contenció extraordinari que tenia Mercè Rodoreda a les visites que feia a l'editorial – que solien ser improvisades –, eren visites que ens trastornaven, perquè en aquells moments Rodoreda ja era un mite en el sector literari i cultural – i de sobte es presentava demanant per mi, la telefonista es posava nerviosa perquè sabia que jo estava en una reunió i li havia de dir que s'esperés un moment, etc. –. És evident, doncs, que quan Mercè Rodoreda, un dels pocs grans autors que ens visitava, venia a l'editorial en un pis del carrer Provença 278 hi havia una petita revolució per a la gent que treballava a l'editorial i que obviament eren lectors de Mercè Rodoreda. Quan sortia de la reunió, l'atenia, i mai no li vaig fer entendre que era convenient, i fins i tot educat, de trucar per telèfon abans de fer una visita. Però ella era així: un matí havia de venir a l'editorial per qualsevol cosa i arribava sense avisar prèviament. En una d'aquestes ocasions, doncs, cap al mes de març, em va venir tota contenta a portar-me un original. Es tractava de *Viatges i flors*, i de fet ens el lliurava amb molt de retard perquè volia publicar el llibre per a la fira del llibre, per Sant Jordi. En aquells moments, doncs, es va trobar que jo la vaig rebre fredament davant la proposta de publicar-lo per la Diada del llibre. Rodoreda tenia en el seu imaginari, com és comprensible, la publicació d'un llibre seu el Dia de Sant Jordi, pensava que era molt significatiu i que era una entrada relativament popular en el món dels lectors catalans. La meva feina va consistir a explicar-li que no li convenia gens publicar el llibre per Sant Jordi, perquè la Diada ja s'havia convertit en el llançament dels premis literaris. D'altra banda, aquest és l'objectiu dels periodistes, de manera que tot llibre que no és emparat com un fet especial – o perquè és un *best-seller* (actualment, em refereixo), o perquè és estranger –, queda arraconat. Em va costar molt de desfer també amb ella el mite de la Diada del llibre (tot i que vull que quedí clar que continuo defensant la idea de publicar el Dia del llibre, malgrat que també crec que és un error fer-ho amb els autors que volen publicar una obra que es distingeixi de l'allau de publicacions que es fan per a aquesta ocasió). Finalment la vaig convèncer i li vaig dir que, amb el minso servei de premsa de l'editorial i els actes de presentacions que faríem, com a escriptora ja reconeguda li convenia sortir al mes de maig, mes que, a més, és el mes de les flors, absolutament adequat tenint en compte el títol del llibre. Sens dubte, aquest tipus

d'anècdotes són difícils d'explicar i d'entendre perquè requereixen trencar amb els mites que Rodoreda arrossegava de la seva vida a Barcelona.

Paral·lelament a aquesta relació editorial, i com ja hem dit, amb els bons oficis de Joaquim Molas hi va haver una sèrie de contactes amb Mercè Rodoreda que progressivament van desembocar a una amistat que ja no tenia res a veure amb les publicacions. Rodoreda ens va convidar a sopar un dia a casa seva – l'experiència queda escrita al llibre *Els escenaris de la memòria*, on vam poder comprovar fins a quin punt la seva relació amb la realitat era estantissa, amb la realitat quotidiana, amb la realitat de la vida que portaven les altres persones que componien la societat. Jo no sé si això passava o va passar a Ginebra, per exemple, però sí que passava el temps que va viure a Barcelona. És a dir, ella portava un altre aire de vida, amb un horari, però era un horari suís, la qual cosa va fer que algunes d'aquestes trobades que vam fer no acabessin de reeixir des del punt de vista de l'organització pràctica. Per exemple: el dia que ens va convidar a sopar i que nosaltres ens vam presentar a l'hora “catalana” de sopar – que devien ser les nou del vespre –, amb l'afegit que en Molas, que entre moltes virtuts té algun defecte com el de la impuntualitat, ens va fer arribar a casa de la Rodoreda encara una mica més tard, quan ella ja havia sopat, plegat les coses i donat per perdut el sopar. Llavors vam haver de refer – més ben dit, va haver de refer – el sopar. La Isabel, la meva muller, la va ajudar a tornar a parar la taula i a escalfar el que hi havia, i vam quedar ben tips. La qüestió és que són precisament aquest tipus de petites coses les que moltes vegades ajuden a consolidar una relació, una amistat.

Aquesta relació va anar perdurant amb el temps; primer en el temps en què ella residia ocasionalment a Barcelona, i després en el temps que havia decidit de refer-se la casa de Romanyà de la Selva. Peròdicament l'anava a veure, algunes vegades acompanyat d'en Joaquim Molas, altres vegades de la Carme Arnau, altres d'en Pere Gimferrer. Quan s'estava constraint la casa i el jardí es configurava. Després baixàvem a dinar a l'hostal de Romanyà i cap al tard marxàvem i ens en tornàvem a Barcelona. Jo diria que hi va haver moltes coses significatives que van consolidar l'amistat. Si no m'erro, tinc una foto de quan la casa era acabada, on estem tots dos a l'escala del xalet. Sempre he pensat que en la vida de la Rodoreda hi han hagut tres etapes de creixement de la nostra amistat, relacionades amb una cosa essencial – potser més essencial en el món femení que en el masculí –: les cases on ella havia viscut. Primer, on la vaig conèixer, és a dir, al seu pis de Barcelona on va tenir lloc aquell sopar accidentat; després, la visita que vam fer amb la Isabel quan ens va invitar a casa seva a Ginebra, i

després, les progressives etapes fins a la coronació de la casa de Romanyà de la Selva. Jo diria que a aquests, per una volta, s'imposa el record molt lligat – no sé si com a tòpic – de la visió una mica femenina de la casa com a lloc fonamental d'estatge d'una persona.

Per acabar, encara voldria afegir el següent. Pel que fa a les qüestions editorials n'hi ha una de primordial que cal remarcar i que per a ella era molt important. Es tracta de la proposta de publicar-li l'obra completa, proposta que en el seu moment es va fer respecte a la narrativa, quan encara ella era en vida, i que aquest any, centenari de Mercè Rodoreda, torna a posar-se en marxa de nou. Puc afirmar, doncs, que l'edició ja està avançada i que sortiran dos volums, els primers de l'obra completa que es publicaran aquest any 2008, editats per Edicions 62.¹

Paral·lelament a la primera proposta de la publicació de l'obra completa de l'any 1976 al 1984 i que ara culminarà amb la nova edició que acabo de' anunciar, crec que hauria de destacar la nostra relació extraprofessional, i en aquest context i especialment, la seva invitació a berenar a casa seva, a Ginebra. Jo no sabia que ella feia molt poca vida social i ni tan sols que sembla que realment molt poca gent ha estat al seu apartament de Ginebra. En faré una breu descripció perquè per a mi va ser realment especial: era un apartament relativament petit de sala gran, sala que servia de dormitori i d'escriptori, sala gran on també hi havia un balconet que donava a un pati interior, elegant, enorme, un pati preciós, típicament nòrdic, evidentment. Als racons hi havia els quadres que tenia penjats a la paret, detalls, etc. Totes aquestes imatges s'han convertit en uns records especials perquè resulta que dels estudiosos i la gent que ens vam interessar per la seva vida gairebé ningú no havia estat en aquest lloc on es va coure una part important de la seva obra i on va conviure durant anys amb el qui va ser el seu company sentimental durant tot aquest temps de l'exili: l'Obiols, "en Prat", tal com estava escrit a la porta del pis de la Rodoreda. Ens havia dit, a la Isabel i a mi, "quan arribeu, busqueu la porta del pis que diu Prat". I aquell dia ja havia substituït el nom de "Prat" per "Rodoreda". I deixeu-me tenir aquesta sensació que, un cop mort l'Obiols, d'una manera o d'una altra la Rodoreda va començar a assumir que havia de deixar

¹ La primera edició de l'*Obra Completa* de Mercè Rodoreda per Edicions 62 es va fer en tres volums entre l'any 1976 i l'any 1984. L'edició definitiva és del desembre del 2008.

enrere els seus moltíssims i fructífers – des del punt de vista literari – anys d'exili i començar a pensar que un dia o altre tornaria a Catalunya. Bé, són records...²

² Un vivo ringraziamento a Carme Breco e Aina Mascaró per la trascrizione del testo, e ad Anna Maria Saludes per la revisione dello stesso.

EL SOMNI D'ADRIÀ GUINART A QUANTA, QUANTA GUERRA DE MERCÈ RODOREDA. LA INFLUÈNCIA DE RIBA ENTRE ELS ESTOICS I ELS TEMPLERS.

Rosa Cabré i Monné
(Universitat de Barcelona)

He llegit diverses vegades les novel·les de Mercè Rodoreda, des d'*Aloma* i *La plaça del Diamant* fins al *Carrer de les Camèlies*, *Jardí vora el mar* i *Mirall trencat*, sempre amb igual interès i decobrint-hi aspectes nous de la seva sensibilitat, de la seva experiència de vida, reflectida en el caràcter i les peripècies d'alguns dels seus personatges o del ressò d'una època i de la seva història. Novel·les que de seguida em van interessar per l'estil, la sensibilitat, la creativitat i el bon gust que hi desplega l'escriptora en la seva construcció, en la seva creació i que he comentat en diverses ocasions en les classes de narrativa del segle XX. Les històries que s'hi contem, tot i l'excel·lent resolució de la psicològica dels personatges i dels eterns conflictes humans que s'hi expliquen, no he pogut evitar de situar-les en un espai y un temps concrets dins un passat històric. En canvi, la lectura de *Quanta, quanta guerra*, la darrera novel·la que l'autora ha deixat acabada, començada al cap d'un any d'haver editat *Mirall trencat* i publicada el 1980, en un primer moment no em va seduir com ho havien fet les altres novel·les, però poc a poc va acabar per interessar-me en determinats aspectes més que cap altra. La novel·la, des que vaig entrar en la comprensió de la seva narració poètic-al·legòrica, ha exercit una gran fascinació en mi, potser perquè m'ha semblat trobar-hi allò que diu Joaquim Molas en el pròleg de *La meva Cristina*, que aquesta literatura meravellosa o fantàstica “no suposa una ruptura amb la realitat quotidiana, sinó un afany de descobrir-ne l'altra cara, no diré la més autèntica, és clar, que sol emmasclarar el caos d'aparences i de contradiccions de la que ens és visible”. En la meva intervenció només em proposo apuntar alguns dels aspectes que crec interessants per tal d'entendre una mica més aquesta obra i en especial la seva vinculació amb les *Elegies de Bierville* de Carles Riba.

Quanta, quanta guerra és, com totes les de l'autora, una obra molt treballada. Ella diu en el pròleg que la va escriure tres vegades de dalt a baix i que després cada pàgina ha estat reescrita tres o quatre cops més abans de passar-la en net, la qual cosa ens pot donar una idea de la seva elaboració i de com és difícilment comparable a l'altra novel·la que Rodoreda resol en termes de narració poètic-meravellosa, *La mort i la primavera* que, tot i ser un projecte més inicial (1960), va deixar encara molt inacabada. En el pròleg de *Quanta, quanta guerra*, la novel·lista explica la quantitat de coses que

inicialment volia fer amb els personatges i les situacions d'aquesta novel·la, però en general entre els projectes i les solucions que finalment dóna com a vàlides, sovint no hi ha res en comú. Més connexió hi ha entre un somni de Pere Ardèvol i la seva experiència angoixant de trobar-se l'hivern de 1971 a Viena on anava “a fer companyia a un malalt molt greu” (p. 17), Joan Prat, “Armand Obiols”. També hi entra el seu interès per “la psicologia dels sants” (p. 19) i el record de la *Llegenda daurada* i altres contes, com el de l'àngel de la missa (p. 20) que li explicava el seu avi.

En la primera lectura d'aquesta obra em va ser molt útil saber la relació que, tal com l'escriptora explica en el pròleg, va mantenir amb el poeta Carles Riba i com sempre el visitava quan, abans del 1959, any de la seva mort, ella passava per Barcelona. En una de les trobades, Riba li va demanar que li mirés de trobar les *Obres Completes* de Teilhard de Chardin. Riba també va demanar a “Armand Obiols”, en la carta que li escriu des de Barcelona el 9 de gener de 1958, els tres darrers volums d'aquest assagista que després de la seva mort ha editat Seuil, (GUARDIOLA: 1993, p. 417). Segurament, en la següent visita a la ciutat Rodoreda li va portar aquests llibres, i l'escriptora afegeix en l'esmentat pròleg: “I jo també vaig regalar-me Teilhard de Chardin així que vaig tornar a Ginebra. A l'acabament d'aquest llibre hi ha la influència de la missa damunt del món de Teilhard de Chardin” (p. 21). I, en efecte, Carme Arnau, a la biografia de l'autora, ja recull el seu interès per aquest pensador cristianitzat quan assenyala que, en un dels seus papers personals dipositats a l'Institut d'Estudis Catalans, va trobar copiada la frase: *A l'échelle du cosmique -toute la physique moderne nous l'apprend- seul le fantastique a des chances d'être vrai* (ARNAU: 2007, p. 91), la intenció de la qual mostra també la coincidència entre el sentit d'aquestes paraules de Chardin i les de Molas que he citat abans. És a dir, que Rodoreda, en copiar la frase de Teilhard, afirmava la seva conformitat que només el fantàstic té possibilitats de revelar la veritat profunda.

Teilhard podria haver estat un dels impulsors d'aquesta obra de l'autora. El teòleg francès va ser molt editat entre mitjans dels cinquanta i dels seixanta i a Catalunya van ser traduïdes al català moltes de les seves obres i també va ser molt llegit. I és curiós que Riba s'interessés per Teilhard després que en el seu llibre de les *Elegies* fes un viatge, com Ulisses, de retorn al orígens, que ha estat prou analitzat i comentat pels estudiosos de l'obra ribiana Carles Miralles i Enric Sullà: “He navegat com Ulisses pel noble mar...” (*Elegia VII*) i de baixada a l'interior de si mateix “somni per somni avall fins al passat pueril”, per retrobar, després del despullament de la guerra i de

l'exili, el sentit de la vida i en definitiva un cert coneixement de si mateix i de les relacions entre el seu destí personal i el del seu poble, entre la seva ànima, atupada per l'experiència de mort que suposava la guerra i l'exili, i la possibilitat d'una transformació interior per tal d'assolir un coneixement i una transcendència en la divinitat, gràcies a la paraula i en la convicció de la capacitat de regeneració del poble català més enllà de la desfeta del 1936-1939 seguida per la Segona Guerra Mundial.

I, després dels anys, és curiós que Mercè Rodoreda quan a finals dels setanta pensa en una nova novel·la, també atuïda pels records de guerres i exilis i per l'experiència recent de la mort del qui havia estat el seu company els anys de la guerra i del llarg exili i des de llavors era el seu interlocutor intel·lectual, Joan Prat/Armand Obiols, recuperi en la seva memòria i en la seva escriptura així com el record de les converses amb Riba i el gust per la lectura de la seva obra poètica de després de la guerra, junt amb la lectura de Teilhard. Cal dir que Joan Prat, “Armand Obiols”, admirava profundament Riba i va mantenir amb ell “una correspondència que només les circumstàncies van fer escadussera”, (ARNAU: 2007, p. 62) i aquesta fidelitat a Riba la devia portar a la necessitat d'una reflexió i, segurament, a la lectura de l'obra poètica i de Teilhard que, en la seva *Missa sobre el món*, li permet de recuperar, també com ella mateixa anuncia en el pròleg esmentat (p. 21), en el darrer capítol de la novel·la, les històries meravelloses dels àngels que baixen a fer el terra de l'església i la cúpula, que de petita li explicava el seu avi. Amb aquest material, Rodoreda passava a formar part d'una tradició literària catalana que, de Verdaguer i Maragall, a Carner i a Riba, cercava la fusió o l'encontre del cel i la terra, del món dels vius i del món dels morts, de la matèria i de l'esperit, com a plenitud individual i de la humanitat. Un objectiu present en la Rodoreda dels any que escrivia poemes. Doncs bé, en aquesta obra, Rodoreda, igual que Riba en les *Elegies de Bierville*, va a la recerca de coneixement a través de la al·legoria del viatge. El viatge li permet de plantear la problemàtica de la dispersió de l'home modern per assolir un retrobament i, com explica Claudio Magris, de “perdut en el vertigen de les coses, acaba per trobar-se ell mateix, en confrontació amb aquest vertigen. Travessant el món- viatjant pel món- descobreix la seva veritat, aquella veritat que al començament només és potencial i latent dins seu i que ell tradueix en una realitat a través de la confrontació amb el món” (MAGRIS: 2008, p. 13).

La guerra, de la qual la novel·la mostra la devastació que en segueix més que no pas els enfrontaments bèlics, provoca que el jove Adrià deixi la casa materna per llençar-se a un món que li resultarà estrany. Esmerça tres anys en el seu recorregut. Els

mateixos que va durar la guerra, que li serveix de marc històric i que el lector fàcilment relaciona amb la Guerra Civil Espanyola (1936-39), i que va dur Rodoreda, com Riba i tants d'altres escriptors a l'exili, a França i més en concret a París. Des d'on va viure de nou una fugida cap al sud quan la Segona Guerra Mundial. D'on treu Rodoreda les imatges de la guerra i en definitiva el seu coneixement del mal? Una lectura dels seus contes de temàtica bèl·lica, publicats entre 1936 i 1939, ens mostra l'escassa experiència que en tenia l'autora d'aquests conflictes, dels seus fets i de com narrar-los. Efectivament, al conte *Trossos de cartes* la protagonista es demana “¿Com és la guerra? ¿Com es fa la guerra?”, fent-se ressò dins el conte de la pròpia desconeixença d'aquesta realitat. En canvi, la descripció de la fugida de París que fa a la carta adreçada a l'Anna Murià des de Limoges el 29-VIII-1940 (CAMPILLO: 1982, pp. 23-27), o el relat que n'ofereix a la conversa amb Baltasar Porcel, el 1966 (PORCEL: 1972, p. 254), demostra que ja s'havia fet càrrec del que suposava arran de les experiències viscudes en la fugida de París després de l'entrada dels alemanys i van baixant cap al sud, enmig d'un paisatge de devastació, bombardejos i mort. Esmenta “alguns espectacles alucinants: incendi d'Orleans, bombardeig del pont de Beaugency, amb carros plens de morts... Dos anys a Limoges, morint al dia...”, fan la mateixa impressió que la lectura dels capítols VIII i XXXV de la novel·la amb les escenes dels bombardejos o dels seus efectes. El conte *Orlèans 3 quilòmetres* del recull *Semblava de seda* ofereix l'estudi més elaborat del record que es desenvoluparà en *Quanta, quanta guerra...*

Per a Rodoreda, també com per a Adrià, el temps de la guerra i de l'exili va suposar un moment àlgid de la seva transformació interior, del seu aprenentatge de la vida, encara que aquest, de fet, comença quan, acabada la infantesa, l'adolescència i la primera joventut, deix de viure meravellada. Ho explica a Baltasar Porcel el 1966: “El món d'abans de la guerra em semblava un món irreal i no m'havia refet encara. I el temps que vaig tardar!” Per això opino que, darrera el personatge d'Adrià, hi ha també molt de l'autobiografia de l'escriptora. Rodoreda hi sintetitza la seva experiència de guerra, de despullament, de vagareig, d'abandó de la família, etc., que emblematitza en els tres anys de guerra civil que focalitza el relat. Però cal tenir present que ella, amb un arrelat sentiment catalanista, no perdia ocasió d'explicar, amb nostàlgia i tristesa, que la Barcelona que, sota el règim franquista, va trobar en tornar de l'exili no era ja la Barcelona catalana que havia conegit abans del 1936. D'aquí sorgeix un nou sofriment, el de la nostàlgia de la pàtria perduda, que s'afegeix al que havia viscut quan la guerra i l'exili. Es sentia estrangera a l'exili i també quan tornava esporàdicament a la seva terra,

fins que entre 1974 i 1980, va confiar en la possibilitat que Catalunya retornés a les llibertats nacionals d'abans de la guerra. La mort del general Franco el 1974 i el discurs de la Corona durant la cerimònia d'investidura del Rei el 1975, va generar dins el país un moment de cert entusiasme i de gran esperança.

El vagareix per un paisatge desolat, amb la proximitat de la mort i tota mena d'incomfortabilitats, descobreix al noi la precarietat del món i la seva, cosa que el porta a disgregar la seva identitat i la seva unitat, qüestionades des de la infantesa quan el mestre, el pare Sebastià diu que és un arcàngel i la mare quan s'enfadava l'anomenava Caín (pp. 27 i 28). Com qualsevol altre personatge almenys serà ell i la seva ombra o sovint diu que vol ser, per exemple riu, per sentirse fort o que nedava com un peix (p. 53). En aquest espai de somni els personatges principals es van transformant segons la seva adaptació a la natura i al context. Disgregació de la personalitat que és una de les característiques de la novel·la del segle XX. Adrià Guinart, travessa fronteres, enderroca murs de pors, s'enfrenta a limitacions, a formes de poder i, amb Eva per model, busca la llibertat. Si Eva no es vol lligar a ningú: "Tu m'agrades perquè no lligues" (p. 83), li diu a Adrià. Aquest, tot i que quan Eva li deixa anar la mà es sent sol, renuncia a demanar-li que es quedi amb ell ja que entén que la vida l'ha de viure cadascú amb la pròpia llibertat i ell tampoc no es voldrà carregar amb la companyia d'Isabel ni de ningú. Aquesta llibertat, feta de renúncia, el farà més capaç per a la lluita que qualsevol arma i el convertirà en un home més preparat que els altres per enfrontar-se a la vida. Amb raó pot donar el seu ganivet a Eva, i no retrobar-lo fins al final del relat. Rodoreda defensa la llibertat i la solitud com a característiques necessàries per assolir el coneixement, tal com Riba en la primera de les *Elegies de Bierville*, quan diu: "Somnis per a mi sol en averany i en figura" per tal d'arribar a la plenitud de l'estiu excessiu" que ja s'anuncia premonitoriàment al final de l'elegia IV.

Durant el seu recorregut nocturn, Adrià passarà de ser un nen a ser un home adult. Així, si al principi de la guerra té quinze anys encara "amb la llet als llavis", com assenyala l'autora al pròleg, al final (Cap. XXXVII) s'adonarà que a la cara "el borri soll hi creixia espès" (p. 210), com un senyal inequívoc de la seva maduresa corporal. Una transformació exterior que també es produeix en el seu interior. De l'angoixa inicial de no saber cap a on ha de créixer, a l'inrevés de les plantes que ho tenen escrit al codi genètic (p. 79), Adrià descobrirà al final del seu periple que el sentit de la vida no és altre que el d'"arribar a Déu pel camí difícil de l'existència" (p. 172). I realitzarà la idea ribiana de la "nit amb joia dels ulls, nit més enllà de la nit!", que ja s'anuncia

premonitoriàment al final de la elegia V. I que la plenitud del destí individual, primer, i col·lectiu, després, només s'assoleix pel camí de l'acceptació de la vida viscuda i de la seva memòria personal i col·lectiva, històrica, tal com postulava Teilhard, i com havia fet Riba a les *Elegies*. No és per altra cosa que coincideix amb l'home que caminava d'esquena al sol i a la lluna (Cap. XXXII) i que mimava la seva ombra. L'ombra és la memòria, és l'ànima. I, per això, “si la perds et moriràs” (p. 186). Per aquest motiu el personatge que esdevé el seu mestre, Pere Ardèvol escriurà unes memòries (Cap. XXIII i XXIV) que li serveixen per fixar els records i transmetre'ls, com un ensenyament, a Adrià. Aquest, el que s'emporta de més valuós del viatge, són les muntanyes de records (p. 246) entreentre els quals els ensenyaments que (p. 246) ha rebut directament de la gent que ha trobat o que ha llegit en les memòries d'Ardèvol. La memòria dóna saviesa i acosta a la plenitud del coneixement que és Déu, simbolitzat en el sol, en el groc i en l'or, que tant sovinteja en aquest relat i que ens reporta una altra influència *La città del sole* de Tommaso Campanella, ciutat regida per la saviesa i l'harmonia, presidida per un temple circular coronat per una cúpula, imatge arquitectònica del cel tolomeic, que es va assimilar al temple catòlic per excel·lència. En aquesta novel·la i al final del primer fragment del capítol XLIII, es narra la construcció d'aquest temple com a realització de la *Missa damunt del món* de Teilhard de Chardin. En ella es focalitza la fusió dels morts i dels àngels en “l'alè de l'àngel, de tots els morts” (p. 244) i els àngels fan el terra de l'església que cobreixen amb “la bombolla que serà l'església damunt del món [...] perquè pugui aixoplugar tots els morts” (p. 244).

Rodoreda, al pròleg d'aquesta novel·la, parla de les “constel.lacions interiors” per referir-se a la intimitat retrobada com a forma de transcendència. La defensa dels ideals col·lectius és necessària, però només té un veritable sentit positiu si es fa, com Adrià, des del retrobament del jo amb la seva intimitat. D'aquí que una de les primeres afirmacions d'Adrià és: “Jo aniria pel món, ajudaria i salvaria vides” (p. 44). És el mateix que fa Eva quan fa circular els morts perquè no es podreixin a la vora del riu. Uns morts que tenen molt a veure amb els records adormits que Riba troba en “l'ombrosa vora enllacada” (elegia III) i aquí la mort ja està dins la mateixa memòria del poeta mentre que Rodoreda la personalitza en altres cossos dins l'espai del riu en la seva novel·la. L'ideal de salvar vides l'Eva-Adrià/Rodoreda el realitzarà a través del llenguatge i del seu ritme, com els seus mestres Verdaguer, Ruyra i Carner, als quals l'escriptora honora en el pròleg de la novel·la perquè van saber posar el seu pensament

en una llengua tan treballada que fins “van descobrir-hi vetes d’or” (p. 24). És a dir que van ser capaços amb la seva escriptura de contribuir a donar entitat a la cultura catalana.

D’entrada, Adrià paga el preu de restar sol, com Eva, però aprèn de la soledat i de sentir-se un desplaçat en cada moment, ja que “viatjar ens ensenya a sentir-nos desplaçats, sempre estrangers en la vida (...) però ser estrangers potser és l’única manera de ser realment germans.” (MAGRIS: 2008, p. 23). Rodoreda dirà que potser el desig de llibertat en l’home és, més aviat, una necessitat de justícia (p. 23). Per tal d’assolir el coneixement, i transmetre’l, de sentir-se estranya i germana. I potser una novel·la on Eva i Adrià defensen la llibertat és una necessitat de justícia que sent l’escriptora respecte l’experiència de guerra que va patir, respecte del seu país, que va retrobar malmès i, sobretot, respecte de la seva llengua tan escarnida i oblidada. Una llengua que ella ha escollit com a professional de l’escriptura, malgrat que la van intentar d’esborrar del mapa lingüístic peninsular. En aquest sentit és simptomàtic que Rodoreda li faci dir al personatge d’Eva: “sóc una morta viva” (p. 83), que és la manera com Constantí Llombart anomenà la llengua catalana en la seva obra *Los fills de la morta viva* (1879 [1883]).

Tzvetan Todorov en el seu llibre *Introduction à la littérature fantastique* cita del llibre *The Supernatural in Fiction* (1952) de Peter Penzoldt l’afirmació que “Pour beaucoup d’auteurs, le surnaturel n’était qu’un prétexte pour décrire des choses qu’ils n’auraient jamais osé mentionner en termes réalistes” (TODOROV: 1970, p. 166) i en el sentit abans apuntat, ell afegeix que és cert que “le fantastique permet de franchir certaines limites inaccessibles tant qu’on n’a pas recours à lui” (TODOROV: 1970, p. 167). És en aquest sentit que el fantàstic actua també com una protecció contra la censura exterior i contra l’autocensura. La pregunta que cal fer és perquè Rodoreda empra el gènere fantàstic? Ho fa per explicar amb llibertat alguna cosa que el pudor personal o la repressió política no li havia permès d’explicitar en una novel·la de caire realista del tipus *Mirall trencat*. Si el seu tema encobreix un acte de justícia envers la llengua, la pàtria i la capacitat de lluitar per salvar-la de la repressió i del genocidi, caldria després de 1975 que s’encobrís sota la cripticitat del gènere?

O també podria ser que la parella Eva-Adrià vehiculés la relació de l’escriptora amb Joan Prat, “Armand Obiols”, el seu company sentimental i el seu interlocutor literari. Si fos així, diverses raons, personals o no, justificarien, alhora de fer i fer-se justícia, explicar l’entesa que els unia per damunt de la vida de parella. La possibilitat es justifica en la cripticitat, en el fet que junts van aconseguir unes altes cotes de producció

literària mentre mantenien viva la idea de país i de llengua en ple exili i treballaven per ella. Eva, que en el capítol VI representa la perfecció, la llum i la força, actua com la dona de l'elegia IV de Riba “pura en la solitud i en l'hora lenta”, que es llença a l'aigua

salta, brusca, amb el salt de la magnífica, i va/
temps avall, cap a sols més madurs – i ella neda, oh ritme!
Cap a l'estiu excessiu- ella i els déus i els meus ulls!

Enlloc de seguir-la amb els ulls, com a part del tot que és el poeta i que s'immergeix per anar riu avall, que és riu amunt cap al coneixement que és en els orígens, Rodoreda fa que Adrià la segueixi, llençant-se tot sencer a l'aigua. Dels dos, Eva és la mestra, la força o la gràcia, capaç de prendre l'interès d'Adrià. Serà la primera que es fonderà plenament amb la natura i assolirà d'esdevenir vegetal quan la vella l'enterra al peu de l'arbre on anaven els ocells (p. 237). Un desig que Adrià té des de petit quan en el capítol I (p. 31) revela que “volia que em sortíssin arrels” i “ser tot branques i fulles”. Eva ja s'identifica amb la natura des d'un principi “estima les roques, el foc... no té por de res. No necessita ningú” (p. 113), juga amb les estrelles (idees) “les penja i les despenja, hi enraona” (p. 113). Ella realitza la idea que Pere Ardèvol enregistra al començament de les seves memòries en el sentit que “cada home és el mirall de l'univers. De Déu” (p. 132).

Però essent noia com és amb el nom de la mare dels vivents, té una voluntat masculina, volia ser un noi, vestir de noi, tallar-se el cabell i anar a la guerra (p. 55), funciona com el model i el mestre d'Adrià que també va amb els cabells curts i encara el xollen (p. 178) com correspon als templers. Per tot plegat fóra versemblant que a través d'Eva, Rodoreda hagués volgut expressar l'admiració i l'afecte per qui havia estat el seu, mestre i interlocutor en l'escriptura – cal recordar la vinculació de Joan Prat al simbolisme de Riba i Carner – alhora que l'afecte per l'ànima, ja del tot femenina i contemplativa, d'Armand Obiols/Joan Prat, mort l'agost de 1971 a Viena, poc després del moment de la referència que, en el pròleg de la novel·la, l'escriptora fa al somni que té pels carrers d'aquesta ciutat durant la seva estada per accompanyar el malalt. La mort d'Obiols marca un altre moment de sofriment en la seva vida per la pèrdua de l'èsser estimat que s'acompanya del desencís de saber que hi ha una altra persona prop del seu amic (ARNAU: 2007, p. 133).

Eva i Adrià en la seva independència comparteixen alguns elements significatius dins els costums de l'orde dels Templers. Tots dos enterren els morts (DEMURGER: 1989, p. 78), tots dos porten petites cordes que són dins l'orde signe de la castetat que

practiquen (DEMURGER: 1989, p. 101), i tots dos comparteixen el cavall blanc que cavalca Eva al principi (p. 112), una presència que esdevé també solitària quan la vella del bosc reté la noia i que Adrià visualitza en algun moment de desànim. Quan el cavall apareix, salva Adrià de determinades situacions conflictives sobretot a la primera part, que intenta al llarg de seu viatge encalçar Eva, sobretot a la tercera part. La relació entre els dos i el cavall troba la seva imatge precisa en una de les dues cares del segell que distingia els templers. La que representa dos cavallers montats en el mateix cavall amb la llegenda “segell dels cavallers de Crist” (DEMURGER: 1989, pp. 78-79), que simbolitza la unió i l’adhesió. L’altra cara del segell que presenta una cúpula sobre columnes (el temple del Sant Sepulcre) que té semblances amb el temple de *La città del sole* abans esmentat i amb la glòria de la *Missa damunt del món* que anuncia Teilhard de Chardin. Aquesta vinculació entre Adrià i Eva també és produïx en d’altres personatges entre ells o en relació amb Adrià. La mateixa relació que hi ha entre Adrà i Eva és entre Pere Ardèvol i Fermí Baixeres. El primer serà el guia del segon pel seu domini sobre el dolor físic. Però Pere Ardèvol en certa manera també serà un conductor d’Adrià com Esteve Aran ho era d’Ardèvol. Sobretot quan aquest darrer fa el seu viatge al coneixement i arriba a la placeta del somni (p. 142) les característiques de la qual coincideixen amb la que visita Adrià Guinart en el capítol XXXVII. I si Pere Ardèvol, “aquell vell tancat a dintre amb la seva por” (p. 154), quan es mirava en el mirall del rebedor hi veia la imatge valenta i decidida d’un cavaller templer vestit de blanc “amb la creu al mig del pit, també com ell i com tots amb els braços coberts per malles d’acer” (p. 141), que no era altra cosa que “el seu véritable jo i res més que el seu véritable jo” (p. 150). També Adrià, quan torna a la casa després de la mort d’Ardèvol, li “semblava que, a dintre del mirall, alguna cosa maldava per sortir-ne...” (p. 154), fins que trenca el mirall (p. 154) i la possibilitat d’una reduplicació.

En aquesta transformació, fruit de l’aprenentatge a través del viatge pel somni. Adrià deix els amics, va sol al llarg d’un camí secret, “fabulós de tristeses divines” per tanta guerra, com diu Riba a l’elegia I, en el qual estableix una relació molt intensa amb Eva, en primer lloc, i amb Pere Ardèvol més endavant. Ells dos seran els seus mestres més destacats i porten en la seva indumentària o tenen en la seva imatge algun tret, que també es troba en d’altres personatges amb qui Adrià es creua, que permet relacionar-los amb els templers. Així, distingim en les imatges del somni de Pere Ardèvol des de la creu roja sobre el pit esquerra, present en l’ambulància que condueix Eva, passant pels cabells curts i barba (p. 70), els hàbits blancs i la capa blanca o negra, símbol de puresa i

de la força, o el braç de guerrer amb cota de malla i, fins i tot, un bocí de cordill com els que porten els templers com a signe de castetat, o com els que lliguen les mans i els peus de l'Eva quan la vella la reté per beneficiar-se'n, lliurant-la als soldats, i que també porta Adrià i que el lliga (p. 223) quan es desverga del somni al final del capítol XXXIX, "La caiguda": "I jo estava estirat [...] amb els peus embolicats amb una corda que sortia d'un embolic de cordes que hi havia a tocar d'una pota de taulell." (p. 223) o els àngels petits que veu Adrià amb una ala blanca i l'altra negra (p. 245). Pere Ardèvol és qui realitza de manera més completa l'ideal del cavaller templer ja que fins i tot somnia que n'és armat (p. 141) abans que li clavin un punyal. El fet reproduceix el gest del company d'Adrià, Fermí Baixeras quan s'obria la mà amb un ganivet, un gest que repetirà Adrià en el penúltim capítol (p. 240). També Pere Ardèvol somnia que entra en la plaça del somni, que assenyala Rodoreda en el pròleg, i on després entrarà Adrià, etc.

La novel·la desenvolupa un concepte que actua de *leit-motiv* i que emmarca, alhora, tant la vida en general com les etapes de creixement d'Adrià. Em refereixo a concepte de repetició en el sentit de cicle Així, aquest aviat s'adona que "la gent parla perquè sí, sempre diu el mateix" (p. 78) quan ell voldria "que només diguessin les coses que val la pena de dir i prou", però ja el vell del capítol XI amb qui dialoga Adrià li diu: "la vida, si no ho saps, recorda-ho, és una repetició" (p. 78) i li afegeix: "Tampoc no t'hauries d'agradar tu que no ets altra cosa que una repetició" (p. 79). La roda és el símbol d'aquesta concepció de la vida i el so de les rodes envolta Adrià: "Les rodes del tren canten la cançó del roda que roda" (p. 32); "una remor de roda que voltava m'atordia" (p. 59). Aquesta idea de "repetició", prové del pensament estoic grec. Charles Werner considera que els estoics a partir d'Heràclit, identificaven el principi intel·ligent amb el foc i admetien que aquest feia una absorció periòdica del món (Werner 166-171). Així, el món que havia sortit del Foc primordial creador retornava a ell a la fi del "gran any" o cicle, per tal de sortir de nou i desenvolupar-se de la manera com havia estat produït. L'ànima dels homes es consideraven que era una part del Foc creador en la seva puresa que sobrevivia a la destrucció del cos fins a la ignició final. Una concepció del món que permet llegir en el present els signes del que ha de venir, ja que en l'univers tot es relaciona i el temps no aporta res de nou que no estigui contingut des de l'origen en el principi de les coses. És la raó universal i el vincle que estableix amb el món produeix l'harmonia. Aquesta idea de la repetició del temps o del temps aturat es troba també en el *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki, la novel·la

que, portada al cinema, Mercè Rodoreda assegura (p. 14) que li va descobrir des de la pantalla del cinema Publi a les possibilitats d'escriure un relat fantàstic.

Adrià, al llarg del viatge no tan sols aprèn la raó universal i arriba a l'harmonia a través del bé, sinó també a través de l'aparença del mal, ja que, com assenyalava Heràclit (VOILQUIN: 1964, versicle 8, 74) els contraris existeixen conjuntament i es sostenen pel seu mutu esforç. Això Rodoreda ho tradueix en el fet que Adrià anirà trobant-se amb personatges en els quals emmirallera, per afinitat o per contrast, el seu procés de recerca, en llibertat, del coneixement. Alguns dels encontres més rellevants són l'home del cinturó amb sivella de calavera que li revela que les coses importants són les que no ho semblen, l'home del castell del capítol XIV que li mostra la importància del sol que representa la divinitat en les filosofies platòniques, “l'ermità” del capítol XXIX que li confia la necessitat de tornar a nèixer quan un es perd, “l'home que caminava d'esquena al sol i a la lluna” del capítol XXXII en la segona part que li parla del culte a l'ombra, a la memòria, o “el pescador” del capítol XXXVIII de la tercera part, que li obre el camí del definitiu retorn. I, molt especialment els sis capítols dedicats a conèixer i apreciar Pere Ardèvol, tres al final de la primer part i tres més al principi de la segona part, després que s'ha mort i Adrià ha fer-se càrrec dels seus escrits i entendre les seves idees (pp. 119-154).

La concepció cíclica de la vida explica que el procés d'Adrià no és extraordinari, sinó que reproduceix de manera paradigmàtica la idea que fer-se gran, passa per diferents etapes que consisteixen en primer no estar bé en el món (p. 70) fet que es correspon al no agradar-se d'Adrià, i fer-se nosa, o no saber cap a quina banda tirar (p. 79) semblant al trobar-se perduto, com el jo ribià en el camí secret en el primer vers de la primera de les *Elegies de Bierville* o com un “home perduto en un manyoc de vies” com es sent el Jonàs, de Nabí de Carner (CARNER: 1970) o el naufrag Ulisses del poema d'Homer, etc. Després, tots ells fan un itinerari que suposa el camí del coneixement o de l'autoconeixement. Del procés no s'escapa ningú que aspiri a saber. Adrià és un altre Fèlix protagonista del *Llibre de Meravelles* de Ramon Llull, que s'enlluerna amb allò que va coneixent: “Vull anar pel món. Ser de tot arreu i no ser d'enllot. Tot just he començat a veure coses i fa rodar el cap pensar en les que encara em queden per veure”. Però sap que tot a la vida és repetició “Sé [...] que totes les vides són si fa no fa: el principal de totes les vides” (p. 227), mentre que el pescador que li dóna refugi entre els capítols XXXVIII i XL li assegura que encara que acabés “veient tots els pobles de la terra, que? Com les vides, [...] tots són si fa no fa”. I, per això, els personatges amb qui

es relaciona i les experiències que viu li ho confirmen. Uns personatges que tenen aspectes comuns amb d'altres tot i disposar dels trets que els fan diferents. Uns exemples són Eva i Isabel, o la imatge de la Verge i la cara de la vella del bosc que es reproduceix en els escapularis amb el cos de la primera. Però Adrià li replica que si bé això és cert el que és important és com afecta al coneixement de cadascú: “El que val, vaig contestar-li, és la manera que cadascú les mira.” (p. 227). Adrià no renuncia a la seva mirada/coneixement particular del món, i és en aquest sentit que ell entén el nom de Caim que li va posar la seva mare en el sentit baudelairià del “coeur qui brûle,/ prends garde à ces grans appétits”, del poema *Abel et Caín* (BAUDELAIRE: 1968, p. 119) i que el mateix protagonista explica quan diu que “Tothom sap que Caín va matar... però hi ha qui el considera aquell que vol conèixer tot” (p. 228).

El camí del coneixement, aquí operat a través del fantàstic, es també de retrobament i retorn als orígens. La novel·la és també un anar a l'ànima com una pàtria antiga, que deia Novalis i Von Tieck a l'*Henrich von Ofterdingen* i, amb ells, repeteixen Maragall (MARAGALL: 1931), que va traduir l'obra, i des d'ell Riba (RIBA: 1931). Aquest darrer poeta ja parla, en l'elegia I, que “sembla estar per renéixer”. Retorn que en *Quanta, quanta guerra...* ja s'anuncia en el capítol XXXIII, quan Adrià mentre dorm sent una veu que li diu “Torna a casa” (pp. 192 i 193) i es recupera en el darrer capítol: “Tornaria a casa a treballar el camp de clavells...”. Només és que hi “tornaria diferent” (p. 246). El somni que ha estat el viatge ha propiciat el coneixement que no és altra cosa que la memòria o si es vol l'ombra dels fets i de les relacions humanes i de les paraules o les idees creuades: “Hi tornaria carregat amb muntanyes de records de tota la gent que havia conegut, que havia nascut i que havia viscut perquè jo la pogués conèixer, i que em voltaria tot al llarg del camí...” (p. 246). Ja Todorov (TODOROV: 1970, p. 171) recorda que el discurs fantàstic amb el qual s'identifica aquesta novel·la és un moviment entre dos equilibris semblants, però no pas idèntics. Si al principi Adrià no sabia qui era, a la fi del llibre i després de la visió de l'harmonia universal que culmina amb la unió entre el cel i la terra en el darrer capítol, ha après per una banda, la lliçó de la justícia en posar foc a la casa de la vella del bosc, que recorda el vers de Riba “i els batuts van retrobant-se soldats” (elegia IX) i, per l'altra, la lliçó del perdó que la veu de la “figura d'ombra” pronuncia mentre “fils del color del llamp” li sortien “de les puntes dels dits”: “...beneiré als assassins i als assassinats... Beneiré aquests batallons d'ànimes que s'acosten, atretes per la meva pietat en busca del meu perdó” (p. 245), fa pensar e Jonàs al final de *Nabí*. I, com a Dante quan en la *Divina Commedia* diu que “en los meus ulls

sol er del sol feritz,/ sens veure un poch ma vista ésser fahia” (DANTE: 1979, *Purgatori*, Cant XXXII, 184), una “llum encegadora li va fer tancar els ulls” a Adrià, era davant de la revelació de la saviesa, però només va ser l’instant de “tancar els ulls, quan els va obrir “tot s’havia fos” i el somni del fantàstic s’havia acabat. Tanmateix, ha après a viure amb la naturalesa universal i, com els estoics, fa seva la frase de Zenó que cal viure d’acord amb la naturalesa com espai i amb la totalitat del temps per assolir la felicitat de l’harmonia universal. I, com Marc Aurel·li, pot dir que tot ve de la naturalesa, tot està en ella i tot retorna a ella (Werner 172).

Adrià és un home nou gràcies al somni de “La caiguda”, dins el somni que és el viatge, en el qual té una experiència amb molts elements paral·lels amb Riba a les *Elegies de Bierville*, tal com es desprèn de la lectura de Joan Ferraté (RIBA: 1968), Carles Miralles (MIRALLES: 2007, p. 1979) i Enric Sullà (SULLÀ: 1993) i algunes referències a les de Jonàs en el *Nabí* de Carner segons la lectura de Gabriel Ferrater (CARNER: 1971) i Jordi Cornudella (CORNUELLA: 1986).

Si la novel·la és el somni d’un viatge que la travessa des del primer capítol “A mitjanit”, fins al darrer “A l’acabament d’aquella nit”, el capítol XXXIX, “La caiguda”, de la tercera part, és un altre somni, dins el somni de la novel·la, on Adrià es capbussa en un llac d’aigües profundes i que resumeix al·legòricament en un capítol el darrer i definitiu estadi de comprensió per mitjà d’arribar a tocar la mà d’Eva, cosa que fa avançar el relat en un impuls definitiu cap al desenllaç. Un capítol que té molts elements de lectura que permeten de relacionar-lo amb el conte “En una nit obscura” del recull *Semblava de seda i altres contes*, que va ser publicat al número 82 de la *Revista de Catalunya* (15-I-1938). Adrià es refereix a aquests somni del capítol “La caiguda” com el “somni més somni de tots els somnis!” (p. 222). En ell es reproduceix “el vol invertit” del jo ribià de l’elegia VI de les *Elegies de Bierville*, sobretot quan explica que “anava per dins del remolí com si estigués a dintre d’una aiguera que quan la buides s’empassa fent gresca tot el que pot arreplegar. No perdia els sentits tot i que anava avall volta que volta més marejat que si estigués borratxo fins que l’anar avall em va semblar que s’acabava i que l’aigua en comptes d’enfonsar-me m’empenyia endavant. Em sentia morir” (p. 221). És una experiència feta en la nit i dins les profunditats de l’estany que recull l’essència dels versos de l’elegia VI de Riba:

Ah nocturna amor, quan prop teu sóc ànima sola,
he davallat en mi, somni per somni avall,
ombra per ombra del son descobrint les mortes figures

del passat pueril, fins on naixia el destí
amb invisible figura;

per assolir el coneixement del record que

És un retrobar: de més lluny
que vosaltres mateixos i que de la Faula. Aleshores
sou dins la plenitud i dins la idea d'un món
 fet per a l'estiu i el triomf fastuós de la terra
i l'esplendor fluvial. Per no més perdre-us, cloeu
tendrament els ulls i seguiu acreixent-vos en l'alta
visió que heu creat. Ja com un somni, però.
Fins que us despertareu com d'entre els vivents per a un somni
Entre adormits. Recordant; sense saber: recordant.

I, com en aquest poema, també en l'elegia X Riba sintetitza tot el procés recorregut fins llavors quan diu, “Com et vaig reconèixer memòria, perdut arxipèlag”

També Adrià se sent “com si acabés de néixer, amb prou feines sabia caminar” (p. 221) i sap que “m'havia d'aixecar, que no podia quedar-me estirat allà per sempre, que, si volia salvar-me, havia de tirar endavant” i ho sabia, de segur, perquè Rodoreda havia llegit els dos versos del cant V del poema de Carner:

Darrera meu un vell descavalcà d'un ruc.
-Alça't! Qui cau, si no s'aixeca, algú l'enterra

En aquesta resurrecció, també Adrià, com Riba, troba a més del coneixement, la cançó: “Vaig poder tocar la paret tota de pedra agavinetada, m'acostava a la cançó; la cantava la volta, la cantava l'aigua, venia de baix, de dalt, venia de totes bandes, em voltava una teranyina de veu com un fil de la Verge que m'assenyalés el camí per on havia d'anar” (pp. 221-222). I amb el coneixement Adrià retroba els mots, la Faula, és a dir la llengua i la tradició i, en ella, els poemes de Riba.

I, amb tot això, retroba, ni que sigui dins del doble somni, la imatge purificada i sublimitzada d'Eva: “La noia, la vaig veure bé, nua com un lliri, amb els ulls de color violeta esquitxats de miques d'or, era l'Eva”. El retrobament d'Adrià/Rodoreda amb la morta-viva que és l'Eva, nova versió d'Eurídice, podria ser una al·lusió al retrobament entre l'escriptora i la llengua. Ja Riba a l'elegia VIII a propòsit de recordar el fet de beure del

...doll glacial de Castàlia
l'aigua dura dels déus, pura a través de l'horror,
intemporal des del fons on no es marquen els canvis dels signes;
l'hem mesclada amb la sang que ens és comuna en l'amor.

I acaba l'elegia lligant la inspiració amb l'experiència concreta de la vida, que la sang representa, la tradició poètica i el treball “subtil”, “humil i coratjós” de la creació poètica.

.....en nosaltres el crit
de sofriment o de glòria voldrà parlar – oh! No importa,
per a nosaltres sols o per als altres també –
parlarà articulat per la saviesa dels segles
i de les Faules, dolç de les cançons maternals
i profund del que es viva la terra secreta i concreta;

De fet, des que en el capítol VI Eva es creua en el camí d'Adrià es converteix en la seva estrella, la seva guia. En el moment de l'encontre ella es llença primer a l'aigua i ell la segueix: “Nedava i jo vaig fer com ella. No em vaig poder aguantar i vaig agafar-li un peu” (p. 55). I van riu avall en una imatge que recorda molt l'elegia IV de Riba. Però és després del retrobament al final de la novel·la, amb l'amiga morta i sublimitzada en el lliri, quan reconeix que es sent més lligat a ella. L'amor d'Adrià per Eva, passa de ser una amistat a ser un vincle mític i místic, més fort com menys física és la relació, com més pura es manifesta, igual com l'amor de l'Orfeu/Riba per Eurídice, l'esposa perduda i retrobada, que s'al·ludeix en l'elegia X:

tot quant, velada Eurídice, és únic
dins el teu nom amb tu entre la mort i el meu cant,
feia un reialme immens que tornava a la veu del seu príncep,
una pàtria expectant, dolça del poble divers
junt amb el qual havia cercat llargament la victòria;
m'he exaltat essent, palmes! El pit del seu cant.

Igual com Riba dedica l'elegia IX a una visió política, a fer un cant a la llibertat. Ja mi he referit en relació a Adrià i Eva. Rodoreda hauria pogut pensar també en la dimensió col·lectiva, civil de la llibertat que Riba hi va desenvolupar; però es queda en la relació individual dels personatges com a paradigma universal de la persona humana:

La llibertat conquerida en l'apassionada recerca
del que és ver i el que és just, i amb sobrepreu de dolor,
ens ensenyàreu que on sigui del món que és salvada, se salva
per al llinatge tot dels qui la volen guanyar;
i que si enllloc és vençuda i la seva llum és coberta
per la tempesta o la nit, tota la terra en sofreix.

Però si Riba es fa ressò de l'esperança de resurrecció i d'alliberament col·lectius:

Sí però l'esperança meravellosa traspassa,
Crida, més real que la tenebra o l'estel

-osso desebuts i l'heroica pira en el vespre
desesperat- per a molts sembla d'antuvi una fè;
sols que té menys espera i arrenca de tots els exilis
cap al seu crit, i els batuts van retrobant-se soldats.

Rodoreda fa que Adrià, davant la contemplació de tanta mort i tanta cruentat i davant la mirada de la noia a qui ajudarà a enterrar el seu fillet en el capítol darrer, senti vergonya de l'egoisme amb què havia defensat la seva llibertat i va reconèixer que tenia “vergonya d'haver fugit de la guerra com qui fuig de la pesta, sol, sempre sol amb mi mateix, vergonya de no haver defensat alguna cosa sense saber quina cosa era però que havia d'haver defensat com tants i tants...” (p. 232). Els “osso desebuts” de Riba són molt apropi dels ossos que per a Adrià és tot el que queda de tanta guerra. “Tot el que queda: els ossos. Ossos de morts sense nom” (p. 232). I serà llavors que per primer cop en el seu periple al costat de la guerra que l'antiheroi Adrià es retrobarà soldat. Llavors recuperarà el ganivet que havia lliurat a Eva. Ara el soldat Adrià va a la lluita per amor a Eva i a tots els vivents que ella representa amb el nom de la primera mare, per alliberar-la de la ignominia de l'esclavitud i les vexacions a què la va sotmetre la vella del bosc. El seu gest originarà “l'heroica pira en el vespre desesperat” de Riba que Rodoreda transforma en la pira que és la barraca on Adrià posa foc i crema la vella del bosc que hi viu. “La barraca es convertia de pressa en un fornal i les fulles i les branques de més a la vora xisclaven en encendre's. Estrenyent en una mà el ganivet de l'Eva i amb el tió encès a l'altre, salvatgement, vaig anar calant foc a totes les herbes, a tots els matolls a les branques baixes” (p. 240).

Només llavors Adrià es troba en la plenitud de la visió celestial del darrer capítol, en un cel lluent del qual baixen els àngels que posen els daus blau i carmesí del terra de l'església i fan la bombolla transparent de la cúpula com a manifestació de l'harmonia universal dels estoies, que Riba també sembla fer present en l'elegia X:

Tota una pueril Natura en elles semblava
retroba' el seu respir, l'ordre flotant del seu joc,
matineja' en els colors més nus de la seva esperança
coronar-se amb l'orgull innumerable del temps.

I, , fins i tot, s'arriba a la visió celestial de “la figura d'ombra” que estira “els braços endavant i de les puntes dels dits li sortien fils de color de llamp que baixaven a donar repòs als morts de les dues ribes...” (p. 245) després que, com Riba, també s'hagués “abeurat i inundat del meu propi pur retorn, he passat, ànima endins” de

l'elegia X, que té el seu correlat en el “Qui no em deixa” de l'elegia XI, que Riba percep que s'estima estimant-lo en la, “oh més plena possessió de mi des de la idea d'un déu!”

I si Riba quan estima la “memòria en la sang”, és a dir en la vida, es veu “arbre arrelat en el crit de la meravella passada” i es sent “cant que obre la tofa en l'espai” (elegia X), Adrià, al final del seu periple per la nit del somni també sent la incisió entre la memòria i l'aprenentatge de la vida, en la sang, i és llavors que vol, com Riba, “ser un arbre ben arrapat a la terra arrels endins branques enlaire amb el sol al damunt amb el blau al damunt i amb el viure furiós de les estrelles al damunt [...] Que els ocells no fessin niu a les meves branques però sí que hi vinguessin a cantar.” (p. 223)

Al final del relat Adrià encalça el sentit profund d'allò que representa per a ell Eva i ho fa en la mesura que ha fet seu el sentit que ella representava com a motor per arribar al coneixement del món i d'un mateix. Com si Rodoreda, al cap de la seva vida, percut el company tan estimat, emprés el discurs fantàstic per dir amb tota la discreció del món, però amb tota la certesa de la seva determinació a favor de la morta-viva símbol del coneixement i de la llengua que és Eva, tant com l'affirmació que el seu mort viurà en ella, tant com ella serà capaç d'entendre els seus ensenyaments i d'esforçar-se per agradar-li mirant de portar endavant els seus ideals i ajustar-se a la seva exigència estètica. Tant l'escriptora com el seu personatge Adrià viuen de la força que els ve de l'ésser estimat, gràcies a la petjada que aquest ha deixat en la seva ànima coratjosa. És una mena de comunió espiritual que té molt a veure amb tot el que postulava Theillard de Chardin en la *Messe sur le monde* i que es manifesta, sobretot, en entendre la vida com un procés d'autocreació progressiva per l'impuls d'una força que actua de referència. Un procés que contempla la síntesi entre la matèria i l'esperit, entre l'ànima i la memòria, i entre el “medi humà” i el “medi diví”, entre l'home i la llengua, assolida individual i col·lectivament. Si Armand Obiols li va donar l'experiència d'aquest fet, Riba li va proporcionar, en part, el model retòric per explicar la comunió estètica que l'escriptora mantenya amb el seu amic. De la mà d'aquest poeta, Rodoreda també va ser capaç de passar del pla individual de la transformació humana a la dimensió col·lectiva i civil. Aquestes referències van contribuir a inserir-la com a escriptora dins la millor tradició literària catalana, la de més gran exigència, aquella que, tant ella com, sobretot, Joan Prat, més valoraven. Aquesta novel·la és el poema d'amor de Rodoreda a Joan Prat, prenent com a model literari un poeta dels que el seu amic més estimava.

BIBLIOGRAFIA

- AGUSTÍ, Sant (1982): *Soliloquis*, traducció i edició Joan Pegueroles, Barcelona, Ed. Laia.
- ALIGHIERI, Dante (1980): *Divina Comèdia*, versió catalana d'Andreu Febrer a cura di Anna Maria Gallina, Edició bilingüe, Barcelona, Editorial Barcino, volum IV, pp. 184-185.
- ARNAU, Carme (2007): *Mercè Rodoreda. Una biografia*, Barcelona, Edicions 62, segona edició revisada.
- BAUDELAIRE, Claude (1968): *Oeuvres Complètes*, París, Seuil.
- CAMPANELLA I MORE, Tommaso (1996): *La città del sole*, Introducció i comentari d'Albert Savinio, i Thomas More, *Utopia*, traducció d'Andrea Balduzzi, Milano, Fabbri Editore.
- CAMPILLO, Maria (1982): *Contes de Guerra i Revolució*, vol. II, Barcelona, 1982.
- CARNER, Josep (1971): *Nabí*, pròleg de Gabriel Ferrater, Barcelona, Ed. 62, Els llibres de l'Escorpí. Poesia, 4.
- CORNUDELLA, Jordi (1986): “*Nabí*” de Josep Carner, Barcelona, Les Naus d'Empúries.
- DEMURGER, Alain (1989): *Vie et mort de l'ordre du temple*, París, Seuil.
- GUARDIOLA, Carles Jordi (ed.) (1993): *Cartes de Carles Riba, III: 1953-1959*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Biblioteca Filològica, XXVIII.
- MAGRIS, Claudio (2008): *El viatjar infinit*, Traducció d'Anna Casassas, Barcelona, Edicions de 1984.
- MARAGALL, Joan (1931): “versió catalana” de Novalis, *Enric d'Ofterdingen*, amb una introducció de M. Reventós, *Obres Completes* de Joan Maragall, Volum XI, Barcelona, Sala Parés Llibreria, Edició dels fills de Joan Maragall, Barcelona, Sala Parés Llibreria.
- MIRALLES, Carles (2007): *Sobre Riba*, Barcelona, Proa, Biblioteca literària. Conté, a més d'altres textos, Miralles, 1979.
- MIRALLES, Carles (1979): *Lectura de les “Elegies de Bierville” de Carles Riba*, Barcelona, Curiel, Edicions Catalanes i Departament de Filologia Grega de la Universitat de Barcelona.
- MOLAS, Joaquim (1967): “Pròleg” a Mercè Rodoreda, *La meva Cristina i altres contes*, Barcelona, Edicions 62.
- PENZOLT, Peter (1952): *The Supernatural in Fiction*, Londres, Peter Nevill.
- PORCEL, Baltasar (1972): *Grans catalans d'ara*, Barcelona, 1972, Edicions Destino, conté B.
- PORCEL, Baltasar (1966): “Mercè Rodoreda o la força lírica”, *Serra d'Or*, A.VIII, núm. 3, març de 1966, pp. 71-75.
- RIBA, Carles (1968): *Elegies de Bierville*, pròleg de Joan Ferraté, Barcelona, Ed. 62, Antologia Catalana, 50. [Les referències es citen per l'elegia a la qual pertanyen].
- RIBA, Carles (1936): “Pròleg” a *Nausica*, dins *Obres Completes* de Joan Maragall, Volum XXII, Barcelona, Sala Parés Llibreria, Edició dels fills de Joan Maragall.

- RODOREDA, Mercè (1986): *Quanta, quanta guerra...*, Barcelona, Club editor, cinquena edició.
[Totes les citacions de la novel·la són d'aquesta edició i el número de la pàgina va entre parèntesi].
- RODOREDA, Mercè (1967): *La meva Cristina i altres contes*, pròleg de Joaquim Molas, Barcelona, Edicions 62.
- SULLÀ, Enric (1993): *Una interpretació de les “Elegies de Bierville” de Carles Riba*, Barcelona, Les Naus d'Empúries.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.
- VOILQUIN, Jean (1964): Traducció, introducció i notes a *Les penseurs grecs avant Socrate. De Thalès de Milet a Prodicos*, Paris, GF-Flammarion.
- WERNER, Charles (s. d.): *La filosofía griega*, Barcelona, Nueva Colección Labor.

MERCÈ RODOREDA, CARMÉ MANRUBIA I DEMIAN A ROMANYÀ DE LA SELVA

Mariàngela Vilallonga
(Universitat de Girona /Institut d'Estudis Catalans)

Sovint, ajuda a llegir una obra literària el fet de conèixer els llocs on l'autor ha viscut, els llibres que l'autor ha llegit, les persones que l'escriptor ha conegit o amb qui ha conviscut, i establir nexos entre uns i altres, *nexus rerum*, perquè la literatura és i té la capacitat de lligar-ho tot, llocs, persones, llibres; vida, en definitiva.

En el fragment de vida que va des de 1972 fins a 1983, Mercè Rodoreda va passar la major part del seu temps a Romanyà de la Selva, en companyia de Carme Manrubia, amb un – entre tants – llibre de capçalera *Demian* de Hermann Hesse. Rodoreda va arribar a Romanyà després d'haver viscut el dolor, el mal, dues guerres, diverses morts, més d'un exili, uns quants viatges, alguns inferns, certa destrucció, finals calamitosos. Primer va viure, després va sobreviure per a poder finalment escriure, “La importància del lloc on escrius és capital. És importantíssim. [...] A Romanyà hi ha la tranquil·litat i el silenci, i puc concentrar-me”, deia Rodoreda en una entrevista.

És sabut que, des de 1972, Rodoreda va viure a Romanyà primer amb Carme Manrubia a la casa El Senyal (avui El Senyal Vell), propietat de Manrubia. L'any 1979 Rodoreda va passar a viure, tota sola, a la seva pròpia casa, la que avui és anomenada Casa Rodoreda, que l'escriptora s'havia fet construir al terreny de sobre de la casa de Manrubia. La casa El Senyal Vell va restar buida ben aviat, quan Manrubia passà a viure en una tercera casa que es va fer construir al terreny del costat de Mercè Rodoreda, juntament amb un gran taller de fusteria, activitat a la qual es dedicava Manrubia en aquells temps. Manrubia es va emportar el rètol d'El Senyal a la seva nova casa. I El Senyal Vell va romandre sense nom.

Mercè Rodoreda va morir en una clínica de Girona el 13 d'abril de 1983. Carme Manrubia va restar sola a Romanyà de la Selva, amb el seu taller de fusteria, i amb els seus records. La casa El Senyal Vell ja feia tres anys que estava sola, abandonada i sense nom. El mes de febrer de 1984, el meu marit i jo vam comprar a Carme Manrubia la casa El Senyal Vell. A Carme Manrubia li plaïa de desgranar records i més records dels anys viscuts a Romanyà amb Mercè Rodoreda, li agradava d'explicar tossudament l'origen de cada arbust i de cada planta del jardí d'El Senyal Vell, de les estances de la casa, perquè i com ella i Rodoreda van posar a la casa el nom d'El Senyal. El nom venia

de *Demian*, la novel·la de Hermann Hesse i era el senyal del front del protagonista Max Demian, el mateix que duia Caïm, el personatge bíblic, recordat a la novel·la. L'amistat amb Carme Manrubia, la muntanya de Romanyà, la casa El Senyal Vell, l'obra de Hesse són alguns elements que sacsegen fortament la vida i la imaginació de Mercè Rodoreda en els seus darrers anys, de manera que la seva petja es pot resseguir en les obres que va acabar o que va escriure íntegrament a Romanyà de la Selva, a El Senyal Vell.¹

Romanyà de la Selva té tots els elements al seu favor per esdevenir un lloc literari identifiable amb Mercè Rodoreda. La gran imaginació de Rodoreda va trobar a Romanyà el contrapunt real ideal per a escriure la seva obra més essencial. Quan l'escriptora barcelonina va escriure *Mirall trencat*, pensava, creava i vivia el jardí d'El Senyal Vell, la casa de Carme Manrubia que la va acollir a partir de la seva construcció l'any 1972. Un jardí fet a imatge i semblança del jardí imaginat de la finca dels Valldaura, que al seu torn recreava el jardí de la finca barcelonina de can Brusi, que Rodoreda veia davant de casa seva durant la infantesa i adolescència, i al capdavall el jardí del casal de l'avi Gurguí. Quan Rodoreda va escriure *Quanta, quanta guerra*, va fer-hi viure la muntanya de Romanyà sencera, amb les seves pedres mil·lenàries, els boscos d'alzines sureres, els camins, les fonts i el mirador sobre la vall, però també Max Demian, Caïm, Carme Manrubia. Al “Viatge al poble de la por” de *Viatges i flors*, Rodoreda va reviure els seus records més immediats i va descriure la casa i el jardí d'El Senyal Vell. Concentrats en pocs metres quadrats i conservats quasi com quan Rodoreda hi vivia i hi escrivia, Romanyà ofereix al visitant tots aquells elements que configuren allò que en diem la geografia literària d'un escriptor: els jardins imaginats de l'escriptora fets realitat, per obra i gràcia d'ella i de la seva amiga, els espais viscuts de l'escriptora, el lloc de repòs de l'escriptora.

Des de 1984, curs rere curs, grups d'alumnes de la Universitat de Girona han fet la visita de la casa literària de Romanyà, especialment del jardí. I, any rere any, la resposta davant la contemplació del paisatge real que Rodoreda plasmà amb tanta insistència en les obres escrites els darrers anys sempre ha estat magnífica. S'hi han realitzat cursos i activitats. Amb motiu dels vint anys de la mort de l'escriptora, l'any 2003, la plaça de l'església de Romanyà va acollir la primera lectura ininterrompuda de

¹ Aquest espai i temps rodoredià és amplament estudiat a VILALLONGA, Borja (2008).

l'obra rodorediana, que vam organitzar des de la Universitat de Girona, amb la col·laboració de l'Ajuntament de Santa Cristina d'Aro.

Però no ha estat fins aquest any 2008, l'any del centenari del naixement i dels vint-i-cinc anys de la mort de Mercè Rodoreda, que s'ha institucionalitzat un itinerari literari de Mercè Rodoreda a Romanyà de la Selva. L'he elaborat des de la Càtedra M. Àngels Anglada de la Universitat de Girona, per encàrrec de l'Ajuntament de Santa Cristina d'Aro i amb la col·laboració del Consorci de les Gavarres. L'itinerari és el resultat d'anys de lectures i de vivències, de proximitats i d'allunyaments. De pòsit. Aquest any també s'ha creat un Espai Rodoreda a l'antic hostal de Romanyà amb la col·laboració d'El Refugi, de la Fundació Mercè Rodoreda, de l'Ajuntament de Santa Cristina d'Aro i de la Universitat de Girona.

Itinerari literari Rodoreda Romanyà

Els 12 punts de l'itinerari literari de Romanyà de la Selva els he distribuït en 3 espais (com els arbres del jardí, 3 grups de 3, entre els altres) ben diferenciats: el nucli del poble, és a dir el Romanyà de la vida social i pública; les cases i el mirador, és a dir el Romanyà més íntim i secret, el viscut; el dolmen i el cementiri, és a dir el Romanyà del repòs.

L'itinerari literari que s'atura en els 12 llocs rodoredians de Romanyà es pot seguir a diversos nivells: sense moure's de l'Espai Rodoreda, seguint els 12 faristols, llegint l'Itinerari literari autoguiat, participant en l'itinerari literari guiat per actors, i properament amb una audiològia. L'itinerari ressegueix el Romanyà protagonista de les obres que Mercè Rodoreda hi va escriure, les dels darrers anys de la seva vida. El visitant que arriba a Romanyà de la Selva i passeja pels seus camins troba dotze faristols en cadascun dels dotze punts rodoredians que he triat, realitzats en col·laboració amb el Consorci de les Gavarres.² A cada faristol hi ha un número que correspon al punt del recorregut sencer i un text breu, que he extret de les obres de Mercè Rodoreda, escrites a Romanyà de la Selva, i que fa possible que el visitant afegeixi la seva mirada a la mirada de Rodoreda sobre el seu entorn.

Una segona possibilitat consisteix en seguir els dotze punts rodoredians i llegir, a més de les frases emblemàtiques dels faristols, els textos ja més extensos que apareixen en l'itinerari literari autoguiat que hem editat dins de la col·lecció d'*Itineraris*³ de la

² A la pàgina web de l'entitat <http://www.consorcigavarres.org/> es poden veure els faristols.

³ VILALLONGA, (2008a).

Càtedra M. Àngels Anglada⁴ de la Universitat de Girona. El lector-caminant podrà aturar-se a cadascun dels dotze punts, que té localitzats en un mapa del recorregut al final de la guia, i llegir les paraules de Rodoreda en el mateix lloc que van ser escrites, al mateix temps que pot contemplar, conèixer i viure la natura de la muntanya.

Una tercera possibilitat és la de seguir l'itinerari teatralitzat, guiat per actors i actrius que declamen els textos triats, o els llegeixen en veu alta, en cadascun dels punts, i expliquen la relació de Rodoreda amb Romanyà. Aquest itinerari literari el poden seguir escoles, instituts i grups, prèvia reserva, i a més l'ajuntament de Santa Cristina d'Aro l'ofereix cada cap de setmana.⁵

Els 12 punts:

1. *Espai Rodoreda*. Està situat als baixos de l'antic Hostal Les Gavarres, la casa pairal de can Cama. S'hi pot visitar una exposició de 12 plafons que reproduueixen els textos que es troben als faristols, acompanyats d'una fotografia de cadascun dels punts rodoredians. Carme Manrubia i Mercè Rodoreda van passar alguns dies a l'hostal, mentre es construïa la casa El Senyal Vell a la parcel·la que Manrubia havia comprat a inicis dels anys setanta. Al faristol situat a la porta només diu “Espai Rodoreda”.

2. *Plaça de la rectoria*. De pas obligat per a accedir a l'església, la placeta té a una banda l'antiga rectoria i a l'altra la casa pairal de can Cama. És un dels punts més freqüentats del poble. És per aquest motiu que per reproduir al faristol he triat aquell fragment del pròleg de *Mirall trencat*: “Al notari Riera el veig molt sovint; es passeja pels boscos de Romanyà, a l'ombra de les alzines, on he acabat “Mirall trencat”. Mirem junts les postes de sol més carminades del món i els naixements de lluna més emperllats.” Qualsevol passavolant que ho llegeixi s'adonarà tot seguit de l'estreta relació entre Rodoreda i Romanyà.

3. *Plaça de l'església*. S'hi entra per una porxada adossada a l'antiga casa pairal de can Cama. A l'església preromànica de Sant Martí s'hi van celebrar els funerals per a Mercè Rodoreda el dia 15 d'abril de l'any 1983. Aquell dia la plaça era plena de gom a gom per a acomiadar l'escriptora. Com ho era l'any 2003, quan hi vam fer la lectura ininterrompuda de *Quanta, quanta guerra...*, durant tot el dia, coincidint amb el vintè aniversari de la mort de l'escriptora. Es va tornar a omplir l'any 2007, quan hi vam llegir *Viatges i flors*. Enguany la lectura ha estat *Mirall trencat*. La plaça ha acollit ja la

⁴ Aquesta és l'adreça de la pàgina web de la Càtedra <http://www.udg.edu/cmaa/> que conté informació sobre tots els itineraris literaris que la Càtedra ha creat i inaugurat fins ara.

⁵ Es pot trobar informació a la pàgina web de la institució <http://www.santacristina.net/>

lectura de la que podríem anomenar “la trilogia de Romanyà”, les tres obres que Rodoreda va escriure a la muntanya. La plaça és un mirador des d'on s'hi pot contemplar una vista extraordinària amb el Montseny al sud i els Pirineus al nord, la plana del Gironès i la de la Selva, i la tofa de vellut de les Gavarres que van des del mar fins a Girona. És per això que per a il·lustrar la vista he triat aquest text que Rodoreda va escriure l'any 1976: “Les Gavarres, totes un alzinar, a l'hora de la posta quan el sol les besa de biaix, semblen de vellut. Em vaig trobar, doncs, davant d'un dels paisatges més dolços de Catalunya. Les temporades que abans passava a Barcelona ara les passo a Romanyà de la Selva, davant d'aquestes muntanyes segures, sempre verdes, que em donen grans quantitats de pau, a mi, que durant anys he fet, o he hagut de fer, de pedra que rodola.”

4. *Entrada del poble.* El camí per a entrar al poble arrenca de la corba de la carretera que va de Llagostera a Calonge. Masies antigues a banda i banda, les restes de la forja d'un ferrer. Els “Viatges a uns quants pobles” de *Viatges i flors* van permetre a Mercè Rodoreda de recrear el poble de Romanyà de mil i una maneres. Els textos del faristol provenen ara de dos capítols de *Viatges i flors*, no n'hi cabien més, però l'Itinerari literari autoguiat permet resseguir-ne uns quants més: “El poble l'havien bastit en un gran pla a dalt d'una muntanya solitària que s'alçava al mig d'una estesa de camps de blat. Era petit: dotze cases i un hostal.” No hi ha pas gaire més de dotze cases al nucli del poble de Romanyà, i això sí, hi ha l'hostal, tot plegat, cases i hostal damunt d'aquesta muntanya quasi màgica per als veïns de Llagostera, de Cassà, de Sant Feliu de Guíxols, de la vall d'Aro. “El poble és sensacional. Les cases estan bastant separades les unes de les altres, situades al cim d'una muntanya d'alçada lleugera des d'on es pot veure amb una girada d'ulls el mar i la cresta blanca dels Pirineus.” Des del punt on es troba el faristol es pot veure el mar que banya Palamós a una banda i a l'altra la serralada pirinenca. Manrubia va portar Rodoreda a Romanyà. Així ho explica el protagonista del “Viatge al poble dels rius sense aigua”: “Em va agafar del braç i no vaig protestar tot i que a mi no m'agraden les familiaritats i em va dur a dalt de la muntanya d'alçada regular, uns tres-cents metres, des d'on es dominaven el poble i els seus voltants. Als nostres peus hi teníem la vall; es veia coberta de carreteres.” Quan Rodoreda vivia a Romanyà, el camí que conduïa al nucli del poble era un camí de terra, ple de reguerons, i la masia de l'entrada tenia una tanca feta de taulons estrets de fusta pintada de color blau, acabats en punxa, com encara se'n poden veure alguns d'amagats darrere del boix que cobreix atapeït la nova tanca de ferro. I la mareselva floreix allà

mateix, vora la font sense aigua, l'antiga forja de ferrer. El campanar acompaña a el caminant fins arribar a la gran paret de pedra que envolta el pati de la casa pairal de Romanyà, l'antic hostal.

5. *El Refugi i Restaurant Les Gavarres.* Al restaurant de l'hostal, Manrubia i Rodoreda dinaven molt sovint, soles o amb els amics que les visitaven. Sempre a la mateixa taula, vora la llar de foc i al costat del rellotge de paret. Vaig triar un fragment de *Quanta, quanta guerra...* que descriu fidelment l'indret: “El sol queia de ple a la fatxada adornada amb un rellotge de sol de rajoles grogues i blaves amb dibuixos de branques i fulles. Era just migdia.” A partir d'aquest punt deixem el Romanyà de la vida social i pública, per a endinsar-nos pel camí encara de terra que ens menarà a les cases.

6. *El bosc a la vora del camí.* Ens aturem en un punt del camí que mena al Romanyà fins ara més desconegut per contemplar la natura que ens envolta i llegir un dels molts fragments de *Quanta, quanta guerra...* que mostra la vida del bosc. El fragment és una petita mostra del gust de Rodoreda per les descripcions minucioses de l'entorn. Un entorn que ja no és ni el de París, ni el de Ginebra. Només es poden fer descripcions com aquestes, si es fa del mirar l'activitat preferida, com ella afirmava, si es fa del mirar l'activitat que no podria deixar mai de fer. Ara és l'Adrià fugitiu de la novel·la, l'Adrià que es volia plantar i ser arbre, qui parla: “El bosc era espès d'arbres de fulla petita i atapeït de roques llises cobertes de molsa groga les unes damunt les altres fent muntanya. Estirat a la vora de les pedres no tenia ni esma de pensar. Un escorpí s'acostava amb el fibló enlaire; caminava a poc a poc però recte cap a mi. Un ocellot gros i negre se li va tirar al damunt al temps de dir amén i se'l va endur.”

7. *El Senyal Vell.* La casa literària. Mercè Rodoreda va participar en el procés de construcció d'aquesta casa al costat de la seva amiga i propietària, Carme Manrubia. I van fer el jardí de tots els jardins, el del casal Gurguí i el del parc dels Brusi de la infantesa, el dels somnis, de París i de Ginebra, el de *Mirall trencat*, i una casa al mig del “jardí de cent mil metres”, per a viure i per a escriure. Les muntanyes de les Gavarres, segures, sempre verdes, ofereixen la pau necessària a Rodoreda, que fins aleshores havia hagut de fer “de pedra que rodola”. A Romanyà hi ha la natura, tota, sense cultivar, sense ordenar, però amb la possibilitat de recrear el jardí perdut. Rodoreda recordava aquesta citació de Francis Bacon a *Paràlisi*, “God, first, planted a garden.” A Romanyà hi ha grans quantitats de pau, hi ha grans quantitats d'arbres. Però hi ha encara els malsons. Hi tornen a aparèixer grans quantitats de por, hi retornen els arbres del parc de Viena, hi nien records no volguts. Hi torna a haver temps per a

escriure, després de crear el jardí. A *Mirall trencat*, *Viatges i flors*, *Quanta, quanta guerra...*, hi ha totes les fulles de milers d'arbres que miren tot el que ella fa i tots els camins que menen a l'interior d'ella mateixa, com els del jardí d'*El Senyal Vell*. Els fragments reproduïts al faristol provenen de diferents textos rodoredians, el primer ve de “Romanyà”:⁶ “Com per art d'encantament, em vaig trobar al bell mig de moltes muntanyes d'alzines, a dintre d'un xalet situat a vora del dolmen de Romanyà.” Del “Viatge al poble de la por” de *Viatges i flors*: “Finestres i balcons s'obren al jardí. Un jardí de cent mil metres. [...] Una olivera de tres branques, signe de pau, senyoreja a l'entrada al costat de tres xiprers signe de bon acolliment. S'hi acumulen [...] tres pins que aombren migradament la barbacoa.” I de *Mirall trencat*: “Més enllà, l'aigua de la bassa era verda, gairebé negra, plena de cap-grossos que nedaven amunt i avall. [...] Abans d'arribar-hi hi havia una clariana amb tres cedres, molt junts, molt vells. Els cedres que duien sort.[...] El lloret, amb les branques que el vent feia gemegar, era més fosc: ple de braços, ple de veus, amb una esgarrifa de llum a cada fulla. [...] ‘Les fulles del lloret ens miren’”. Els fragments escollits van des de la descripció més realista a la més simbòlica. La capacitat d'acció de Carme Manrubia va fer que l'imaginari rodoredià fos “de debò”, a *El Senyal Vell*. Casa i jardí van passar a la literatura i la literatura va passar a la casa i al jardí. La realitat i la imaginació es fonen i es transformen a *El Senyal Vell*, com una més de les metamorfosis d'Ovidi. A l'Itinerari literari autoguiat,⁷ en aquest punt, entre molts d'altres, es poden llegir també aquests fragments que expliquen la relació del nom de la casa amb la literatura: “Aquell home [Caïm] tenia poder, aquell home inspirava temor. Portava un senyal.” de Hermann Hesse, *Demian*. “Portava l'estigma al front. Era Max Demian.” novament de Hermann Hesse, *Demian*. I “Vaig néixer a mitjanit, a la tardor, amb una taca al front no pas més grossa que una llentia. Quan feia enfadar la meva mare, deia, mig girada d'esquena, sembles un Caín.” de Mercè Rodoreda, *Quanta, quanta guerra...* La trilogia de Romanyà és ben present a *El Senyal Vell*, allà es va gestar una part important de dues de les obres i una de sincera, allà es van viure totes tres obres, allà es van escriure. Mentre Rodoreda escrivia *Mirall trencat*, que ja havia començat a Ginebra, ella i Manrubia feien el jardí, amb tots els elements del casal de la infantesa, els arbres fruiters plantats a darrera la casa, roses de categoria; amb tots els elements que

⁶ RODOREDA, Mercè (1996): “Llengua, cultura i paisatge”, a *Revista de Girona*, 175 (març-abril), pp. 107-109.

⁷ VILALLONGA, Mariàngela (2008a): *Rodoreda Romanayà. Itinerari literari autoguiat*, Girona, Universitat de Girona.

Rodoreda havia imaginat per a la torre dels Valldaura de *Mirall trencat*: un estany, un lloret darrere la casa, els tres cedres que porten sort. I Manrubia construïa miralls. I totes dues es refugiaven en aquell recer celest. Perquè “Tu ¿què hi tens, a dintre? Jardí o infern?”, preguntà l’Adrià al pescador a *Quanta, quanta guerra...* I al jardí, una casa. Amb una barana de ferro al mirador de dalt de la teulada, que donava damunt del lloret. D’aquí a imaginar la Maria, en Ramon i en Jaume i les vides que Rodoreda va traçar per a ells a *Mirall trencat* hi ha només un pas.

8. *Mirador de les Mirandes*. A part de gaudir de les vistes des d’El Senyal Vell abans i des del jardí de la Casa Rodoreda després, l’escriptora passejava fins al mirador situat al final de la urbanització. Aquest mirador li permetia abraçar la vall i les planes, a un extrem de l’horitzó els Pirineus, a l’altre Sant Feliu de Guíxols, entre els uns i l’altre el massís de l’Ardenya i el Montseny. Tot i que contemplar “les postes de sol més carminades del món” des del mirador és un privilegi, el text del faristol pertany a *Quanta, quanta guerra...* per la fidelitat de la descripció de l’indret, que existeix des dels inicis de la urbanització de la zona: “Fins que el camí es va eixampliar per desembocar en una placeta voltada per una barana de ferro. La vall que des d’allà es veia era una estesa de terra apedaçada de colors que morien al peu de la muntanya arbrada. [...] Lluny es veien muntanyes i muntanyes; tota una escala de grisos i de blaus. La pau de la terra respirava al meu voltant.” El camí al mirador, ara senyalitzat i eixamplat, i el mateix mirador només eren coneguts pels habitants de Romanyna. Si es pogués aturar la urbanització de l’entorn, el Mirador de les Mirandes esdevindria un dels llocs més visitats del nostre territori per l’excellència de la seva situació i de les seves vistes espectaculars.

9. *El bosc i la por*. Quan hi vivia Mercè Rodoreda, el camí del mirador era un corriol murat per parets vegetals dels boscos dels costats. Era possible experimentar-hi la sensació de l’Adrià de *Quanta, quanta guerra...:* “Em va semblar que no era jo qui caminava sinó els arbres, tot el bosc. ¿Vaig entrar en el bosc o ell havia entrat en mi? I em vaig trobar en una clariana que vaig travessar xisclant i amb els braços estesos com les ales d’aquells ocells que havien passat. La por ja era d’una altra mena: tenia por de mi.” Des de la casa El Senyal Vell fins al Mirador de les Mirandes, el passadís vegetal espesseït donava pas a la clariana d’amples horitzons, el contrast era molt més intens que no pas ara. Tot i així la por del bosc, el viatge “au bout de la nuit”, a la recerca i “captura de cors obscurs i de costums ignorats”, la por de dins, no sempre s’acabaven a la clariana. El camí s’havia de desfer per tornar a El Senyal Vell, a casa, “¿On era a

casa? ¿Encara tenia una casa? [...] ¿S'esborraria el record del mal o el duria sempre amb mi com una malaltia de l'ànima? La carretera era ampla, el camí de casa l'hauria de buscar, no sabia on era." Ara el bosc és net i el camí és ample, però encara hem de travessar el jardí d'El Senyal Vell per arribar a la casa de l'escriptora. Sempre El Senyal Vell.

10. *Casa Rodoreda*. Rodoreda abandonà definitivament París l'any 1977 i Ginebra l'any 1979. Aquest mateix any va deixar la casa de Manrubia i es va instal·lar a la que avui és coneguda com Casa Rodoreda, l'altra casa de Romanyà lligada a l'escriptora, la que ella mateixa, amb gran satisfacció, es va poder fer construir i on va viure fins a la seva mort. És una casa relativament petita, però amb un gran jardí que va poder organitzar com sempre havia volgut, obert a la magnifica vista que anava des de la costa fins als Pirineus i ple de flors i plantes. Aquest segon xalet és troba just a sobre del de Carme Manrubia, en una posició més elevada, ambdós connectats a través dels jardins, per escales d'acàcia i una porta. El text d'aquest punt pertany al pròleg que Rodoreda escriví allà mateix, l'any 1982, per a la vint-i-sisena edició de *La plaça del Diamant*. "Em preocupa el meu jardí. Ja hi floreixen els prunus, rosa pàl·lid, i el petit arbre de Júpiter, rosa coral. S'aixeca la tramuntana i me'ls castigarà. Vaig a veure què passa amb el vent i les flors." La Casa de Rodoreda, la casa de dalt, és la casa dels honors. Va ser quan vivia en aquella casa que Mercè Rodoreda va rebre el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes, que va veure la seva novel·la *La plaça del diamant* portada al cinema, que les seves darreres novel·les rebien tota mena de premis. Hi vivia "com el peix a l'aigua", tota sola enmig de boscos d'alzines i de pedres antigues. La malaltia va arribar massa aviat.

11. *Dolmen la Cova d'en Daina*. Aquest conjunt funerari megalític (2700-2200 a. C.) és un dels més ben conservats a la zona de les Gavarres. Mercè Rodoreda hi anava sovint, sola o amb els amics que pujaven a veure-la: dinar a l'hostal i visitar el dolmen eren les dues activitats amb les visites, les cases els llocs íntims. I ens va deixar escrit un text preciós que expressa com cap altre tot allò que poden evocar les pedres del dolmen enmig d'un bosc d'alzines. Hi és tot, en aquesta reflexió de Rodoreda: "Amb una mà damunt de la pedra mil·lenària per veure si podia copsar-ne la influència màgica dels corrents tel·lúrics i dels corrents aeris, vaig evocar les pedres blaves de Stonehenge, tanta pedra misteriosament traslladada de lloc per convertir-la en monument megalític. Pedres d'una tonelada, de dues tonelades, de tres tonelades, alçades enlaire per posar-les planes per l'eternitat damunt d'altres pedres i voltar-les del cercle encantat. Del dolmen

de Romanyà a pensar en els druides, segons Robert Graves druida vol dir Home d'alzina, el camí és curt. [...] Per trobar un druida a Romanyà una nit de lluna donaria anys de vida; perquè m'ensenyes l'art de fer córrer les boires i a adquirir saviesa... no n'he vist mai cap però estic segura que encara en queden alguns de mig abaltits pel cor de les alzines que eren el seu arbre sagrat."

12. *Cementiri.* A pocs metres de distància del dolmen, monument funerari, es troba l'altre lloc de repòs de Romanyà, el petit cementiri del poble on és enterrada l'escriptora, darrera fita de l'itinerari literari. A terra, a la banda dreta del cementiri es pot veure la làpida de pedra grisa, amb el nom i les dates de naixement i mort de Mercè Rodoreda, i una escultura de bronze que representa l'escriptora sostinguda per les quatre barres. Un colom amb les ales esteses per recordar *La plaça del Diamant* i un llibre són els objectes que accompanyen el bust de l'escriptora. La importància del fet que les restes mortals de l'escriptora descansin a Romanyà és evident: ella va voler lligar per sempre el seu record al lloc triat per passar els seus últims anys. Al cementiri també hi reposa Carme Manrubia en un nínxol darrere del de Rodoreda.

La relació de Mercè Rodoreda amb Romanyà de la Selva va ser intensa i profunda, plena de matisos inacabables. Es coneix més bé Romanyà, si es llegeix Rodoreda, i probablement es coneix millor Rodoreda si es visita Romanyà. Una i altre són ja indestriables, inseparables, perquè l'escriptora va fer de Romanyà el seu espai. I aquest espai va ser sacsejat per la imaginació de l'escriptora, va ser percebut no pas a través del positivisme de la ciència, sinó amb els ulls de la subjectivitat, de manera que Romanyà ha esdevingut representació del món rodoredià. Potser Romanyà és l'espai interior de Rodoreda, el que sempre havia esperat i finalment va trobar. De la mà de Carme Manrubia. Rodoreda es va instal·lar en aquest espai i hi reposa de debò, per sempre.

L'itinerari literari Rodoreda Romanyà és un viatge pel Romanyà descrit per Mercè Rodoreda en les seves darreres obres, és un viatge a través de l'obra rodorediana més íntima, més essencial i pel Romanyà més secret. Tot plegat és una invitació a llegir les obres de Mercè Rodoreda, és una invitació a preguntar-se el perquè d'aquestes obres, és un bon complement a la lectura de les obres de Rodoreda. L'escriptora reviu a Romanyà, en l'any del seu centenari.

BIBLIOGRAFIA

- RODOREDA, Mercè (1974): *Mirall trencat*, Barcelona, Club editor.
- RODOREDA, Mercè (1980): *Viatges i flors*, Barcelona, Edicions 62.
- RODOREDA, Mercè (1980): *Quanta, quanta guerra...*, Barcelona, Club editor.
- RODOREDA, Mercè (1996): “Llengua, cultura i paisatge”, a *Revista de Girona*, 175 (març-abril), pp. 107-109.
- VILALLONGA, Borja (2008): “El recer celest a Romanyà”, *Revista de Girona*, 247 (març-abril), pp. 85-93.
- VILALLONGA, Mariàngela (1984): “Des de Romanyà”, *Punt Diari* (08-08-1984), p. 7.
- VILALLONGA, Mariàngela (1986): *Els Arbres*, Girona, Diputació de Girona/Punt Diari-Presència.
- VILALLONGA, Mariàngela (1993): “Els arbres, Romanyà i Mercè Rodoreda”, *Revista deGirona*, 157 (març-abril), pp. 86-91.
- VILALLONGA, Mariàngela (2001): “Les flors de Mercè Rodoreda i Edward Burne-Jones”, *Serra d'Or*, 503 (novembre), pp. 42-46.
- VILALLONGA, Mariàngela (2003): “Mercè Rodoreda, vint anys després”, *La Vanguardia* “Vivir en Girona” (31-03-2003), p. 2.
- VILALLONGA, Mariàngela (2004): “Indret. Romanyà de la Selva”, *Gavarres*, 5 (primavera-estiu), pp. 106-110.
- VILALLONGA, Mariàngela (2005): “Simbologia literària del territori, en *Actes del I Seminari sobre Patrimoni Literari i Territori. El valor dels espais literaris* (Vilanova i la Geltrú, 15 i 16 de setembre de 2005),
http://www.espaisescrits.org/ca/downloads/documenta/doc_sem1_mvilallonga.pdf
- VILALLONGA, Mariàngela (2008a): *Rodoreda Romanyà. Itinerari literari autoguiat*, Girona, Universitat de Girona.
- VILALLONGA, Mariàngela (2008b) (ed.): *Recrear Rodoreda-Romanyà*, Girona, Universitat de Girona.
- VILALLONGA, Mariàngela (2008c): “Romanyà, el final del viatge de Mercè Rodoreda,” *Ridaura*, 01 (primavera), pp. 4-9.
- VILALLONGA, Mariàngela (2008e): “Romanyà de la Selva, lloc rodoredià”, *Revista del Baix Empordà*, 20 (març-maig), pp. 14-17.
- VILALLONGA, Mariàngela (2008d): “Geografia literària de Mercè Rodoreda. Presentació”, *Revista de Girona*, 247 (març-abril), p. 57.

TESTI, PRETESTI, IPERTESTI

EL TRACTAMENT SIMBÒLIC DELS PERSONATGES DE MERCÈ RODOREDA. LA RECERCA DE L'EQUILIBRI

Carles Cortès
(Universitat d'Alacant)

La narrativa rodorediana ens dóna sovint exemples de situacions conflictives on els personatges es mouen difícilment a la recerca del seu equilibri. El traçat psicologista d'aquests es veu alterat per fer veure al lector que hi ha un punt de conflicte i quin és el motiu. L'escriptora crea així medis desequilibrats que prenen forma en pols oposats per tal de ressaltar la situació desitjada. És d'aquesta manera com la denúncia social entra a formar part del contingut rodoredià. En la nostra anàlisi, hem destriat diverses situacions en les quals es concreten els personatges de l'escriptora a través del joc simbòlic d'elements contraris. Destaquem així que l'enfrontament d'oposats enriqueix el coneixement que obté el lector de la realitat descrita. Aquest recurs és més evident en la darrera narrativa publicada; tant a *Quanta, quanta guerra...* com a *La Mort i la Primavera* observem un plantejament constant de la recerca de la complementació entre els aspectes. Les històries es fonamenten en la superposició de dues realitats on es mouen els personatges: la realitat narrativa i el mite simbòlic al qual remeten.¹ La concordança de les dues esferes on es mouen els personatges representa en les novel·les de Rodoreda la unificació de nivells distints de realitat on s'evidencien imatges contràries, que són alhora complementàries. Aquesta complementació d'oposats té una funcionalitat evident: reflectir un mateix aspecte des de diferents perspectives que permeten el tractament d'un mateix tema en diferents dimensions de temps i d'espai en situacions paral·leles.

El dualisme formal de *La mort i la primavera* és assenyalat per Carme Arnau (ARNAU: 1990, p. 91) que la defineix com a la novel·la dels oposats. Destaquem, en primer lloc, el títol de l'obra: la mort, la destrucció i la primavera, la vida. El binomi bé/mal impregna la construcció de la novel·la. Si considerem la consideració complementària de la figura oriental del *ying* i el *yang*, podem observar el paral·lelisme estructural entre *Quanta, quanta guerra...* i *La Mort i la Primavera*. Hi observem l'evolució psicològica de dos personatges i el balanç final del procés de maduració. Adrià, el primer protagonista, obté l'equilibri després de conéixer la construcció i la destrucció en el món, i Ell, el jove anònim de la segona novel·la és víctima finalment del mal que impregna el seu poble. És

¹ Remetem als nostres estudis anteriors *El medi i els protagonistes en la narrativa de Mercè Rodoreda* (1995) i *Aproximació a Quanta, quanta guerra... de Mercè Rodoreda* per tal d'aprofundir en els mites recreats en aquestes dues novel·les.

evident que tots dos participen en un seriós procés de destrucció de les bases que fonamenten les societats respectives on es desenvolupen.

Al seu torn, Maryellen Bieder (BIEDER: 1988, p. 288) destaca la predestinació que des del naixement assenyala el protagonista de *Quanta, quanta guerra...* per a moure's entre el principi del bé i el del mal. Adrià entre "the farmer", simbolitzat per la figura de Caïm, i "the shepherd", que representa el personatge bíblic oposat Abel. Bieder veu en Adrià la imatge de l'arcàngel, ja que és per al cristianisme el "ramader" més important. Rodoreda crea un personatge que s'haurà de balancejar constantment entre els pols contraris, que crearan punts de conflicte essencials perquè l'evolució personal s'enengeue.

Adrià es troba, doncs, enmig de l'esfera negativa, la guerra, i el desig positiu, l'enamorament de la bella adolescent que camina sobre un cavall blanc que simbolitza la puresa i la recerca de la llibertat. Fuig quan coneix el mal. Així descobreix el bé, la bellesa i la felicitat, però el mal tornarà per acabar amb l'efecte positiu. Eva mor i Adrià, desconcertat, continuará de bell nou vagant pel món. Una nova visualització del bé, la construcció de l'església final per part dels àngels, provocarà que descobresca aquesta virtut dins ell mateix. És d'aquesta manera com obtindrà definitivament l'equilibri intern dels dos principis. Podem interpretar aquest final com un assoliment de tres aspectes: a) el final de la guerra, el món extern; b) el final del viatge mític, l'evolució personal i mística; i c) el retorn al "paradís perdut", el lloc d'on s'havia procedit, la infantesa.

Vegem ara a continuació, diversos paral·les literaris, dins i fora de l'obra de Mercè Rodoreda, per observar la concreció simbòlica dels seus personatges a partir de jocs de contraris.

1. LA DENÚNCIA SOCIAL

El rerafons social de les novel·les de Mercè Rodoreda és conseqüència del desig de l'escriptora de crear un text que s'acoste al lector. Les històries descrites es localitzen en un espai concret i en un moment cronològic determinat. Les novel·les de Rodoreda evidencien una crítica que denuncia la situació dels humans en societats contràries a la seua llibertat. Les situacions d'angoixa fan palesa les pressions cap als éssers més desfavorits en la societat. Els personatges de Rodoreda solen procedir de capes socials mitjanes, fins i tot benestants, que per diverses raons perden la seua estabilitat. La protagonista de *Del que hom no pot fugir* fuig de la seua posició per l'amor no correspost. Aloma perd la felicitat per la relació amb l'oncle. Natàlia, en *La plaça del Diamant*, veu

desplaçat el seu porvenir personal pel casament amb Joaquim i la posterior vinguda de la guerra. En *El carrer de les Camèlies*, Cecília Ce, marcada per l'abandonament dels progenitors, fuig de la família benestant que l'havia acollida de petita. Adrià Guinart, que se'n va a la guerra en la novel·la *Quanta, quanta guerra...*, abandona la llar familiar. Els protagonistes de *La mort i la primavera*, Ell i Ella, en trencar els motles antropològics de la seu societat, hi són rebutjats. Tots aquests fets de base evidencien la contestació personal d'una escriptora preocupada pels més desfavorits. Els textos més simbòlics de Rodoreda fan una crítica més cruel de les injustícies socials a què són sotmesos els personatges, com és el cas del fragment següent:

Els queien dels ulls unes llàgrimes allargades que els xopaven la galta i els relliscaven avall del pit. Ploraven, es veu, pels que feien les guerres, pels assassinats, per totes les injustícies, pels desvalguts, pels pares arraconats, per tants i tants ocells caçats amb trampa, per tots els cérvols perseguits, pels rius que sortien de mare, per les terres ermes, per les tempestes que ho arrasaven tot, per les collites trinxades i perquè les muntanyes de pedra que voltaven el poble no els deixaven veure el sol ni en el moment de néixer ni en el moment de morir. (“Viatge al poble de tota la pena”, *Viatges i flors*, p. 21)

Les “Flors de debò” són l'evidència indirecta de moltes situacions humanes injustes. Un exemple pot ser el relat de la “flor gelosa”. Aquesta flor va cobrint tota la terra sense mesura, “ho volien tot: l’absolut” (*Viatges i flors*, p. 119). Rodoreda denuncia l'avarícia humana sense límits, ja que provoca finalment la destrucció.

En el cas de textos anteriors com *La plaça del Diamant* observem com la novel·la esdevé el reflex de la situació social del moment: les diferències entre les classes altes, el titubeig emergent de les mitjanes i les dificultats de l'estrat més baix. Natàlia treballa per als rics quan Quimet deixa de tenir treball a l'ebenisteria; els esdeveniments polítics, en els quals el marit pren part pels republicans, farà que el perda posteriorment. La classe mitjana emergent és presentada com a l'autèntica víctima de la guerra; l'adroguer Antoni és l'exemple més evident. La denúncia de Rodoreda és un crit a les desigualtats entre els membres de la societat, afectats desigualment pels successos de la història humana.

Mirall trencat és la novel·la, al nostre entendre, més completa quant a projecció social del discurs exposat. *Mirall trencat* és el *mirall* d'una societat que s'acaba en l'evolució lògica d'una societat cap a la modernitat. No és un referent nou en la literatura universal, ja que sempre que hi ha hagut canvis socials destacables, han sorgit textos, com d'altres productes artístics, que han fet palesa aquesta variació. *Mirall trencat* és el recorregut personal de l'escriptora per una família prototípica de la burgesia catalana que inicia les seues passes en les acaballes del segle XIX fins la proximitat del nostre temps. Aquest esquema s'hi repeteix en diverses novel·les del nostre segle, com pot ser dins la

cultura el *Bearn* (1961) de Llorenç Villalonga, a Europa, *Els anys* (1937) de Virginia Woolf i *El guepard* (1957) de Lampedusa, i a Amèrica, *La casa de los espíritus* (1982) d'Isabel Allende. L'obra de Villalonga és definida per ell mateix amb l'argument següent: "l'enfonsada d'un món arribat a terme" (pròleg a *Bearn*, p. 18). *Mirall trencat* és també la destrucció d'un univers construït al llarg de la novel·la que es resisteix a ser suprimit. *Els anys*, la darrera novel·la escrita per Woolf, ens narra la fi de la casa pairal dels Pargiter: la família acomodada és la protagonista. Els darrers hereus de la família de *Mirall trencat* són testimonis de la fi, del canvi social que suposa la decadència d'una manera de viure i d'entendre el món. Les darreres protagonistes d'*Els anys*, Eleanor, la filla major fadrina, i Crosby, la minyona de tota la vida, veuen com tot s'acaba; vegem com ho expressa l'escriptora: "La mescla d'emocions era realment dolorosa: ella estava molt contenta d'haver acabat amb tot allò, però per a la Crosby era el final de tot" (*Els anys*, p. 174).

El darrer capítol de *La casa de los espíritus* és igualment colpidor, la néta Alba arriba a la casa de l'avi i presencien la fi de la destrucció de la família, el destí de la qual ha estat marcat pels fets polítics ocorreguts. Aquest és un fragment significatiu de la conclusió de la novel·la:

La gran casa de la esquina estaba más triste y vieja de lo que yo podía recordar, absurda con sus excentricidades arquitectónicas y sus pretensiones de estilo francés, con la fachada cubierta de hiedra apestada. El jardín era un desparrame de maleza y casi todos los postigos colgaban de los goznes. (*La casa de los espíritus*, pp. 401-402)

La presència de dos grups socials diferenciats en l'acabament de la novel·la de Woolf és també present en la novel·la de Rodoreda. Armanda, la fidel encarregada de la llar familiar, és el testimoni de la cloenda: "Com més el temps corri més gros li semblava el que havia passat allà dins: tot feia pena, amb les parets guixades, i els mobles que quedaven fets malbé pel gust de fer-los malbé!" (*Mirall trencat*, pp. 288-289).

Els textos de la nostra autora són imatge del contrast entre dos classes contràries però complementàries. Els senyors i els assistents són sovint reflex del dualisme rodoredià que busca l'equilibri. *Jardí vora el mar* és una narració que sintetiza aquesta polarització, encara que ací el treballador, el jardiner, pren la direcció argumentativa de la novel·la. En *Mirall trencat*, el tàndem creat amb l'assistenta Armanda reflecteix la humanitat que Rodoreda vessa cap a la gent que treballa per a uns altres. Les dones de companyia i de neteja esdevenen així una peça fonamental, en la foscor de la narració, perquè els personatges principals puguen dur endavant els seus projectes.

2. LA CONDICIÓN DE DONA

Mercè Rodoreda és conscient que és una dona que escriu. Amb això no volem dir que la literatura de Rodoreda siga plenament reivindicativa de la condició sotmesa de la dona a la societat; l'escriptora denuncia un seguit de situacions on les diferències socials depenen del sexe. El temps que visqué no fou fàcil per a ella; en temps de guerra i d'exili, les dones, junt els infants, són molts moments el principal objecte d'injustícies socials. L'escriptora, en la seua vellesa, desmentí el possible feminism de la seua obra: "Jo crec que el feminism és com un xarmpió. A l'època de les sufragistes tenia un sentit, però a l'època actual, que tothom fa el que vol, trobo que té sentit el feminism" (ARNAU/OLLER: 1986, p. 21).

Tot i això, en les novel·les d'abans de la Guerra podem localitzar diversos al·legats en favor de la dona, enfront de l'opressió que representa l'home. Podem destacar fonamentalment *Sóc una dona honrada?*, *Un dia en la vida d'un home* i *Del que hom no pot fugir*, especialment el manifest dels capítols finals de la novel·la *Un dia en la vida d'un home* del qual reproduïm les frases següents:

Aquell home no és el marit fidel que exposa la felicitat conjugal per amor a ella: és un seductor, és un conqueridor que coneix a ulls clucs el camí de tots els *hotels* per als qui no són viatgers avorrits de duanes. ¡Que ruca seria si queia a mans d'un professional de casades fàcils! Perquè ella fa *això* per amor. (p. 169)

La discussió entre la protagonista de *Del que hom no pot fugir* amb un italià que arriba al poble, Cèsar, és ben significativa. Davant la pregunta que li fa sobre les dones, Cèsar contesta que "totes són per llençar al foc..." (p. 100). Tot seguit s'inicia el debat en el qual es farà un repàs dels tòpics masclistes de la nostra societat, especialment en referència a la dona, Eva, com a inici del pecat, enfront d'un Adam alat de semblances angelicals (*Del que hom no pot fugir*, pp. 100-106).

En altres textos posteriors, amb un caire més simbòlic, podem destriar també diverses reivindicacions del paper de la dona en contraposició al món masculí. Ens referim als textos on Rodoreda crea medis on l'opressió de la dona arriba a l'extrem. Els contes de "Viatges a uns quants pobles" són una bona mostra: "Viatge al poble de les dones abandonades", "Viatge al poble de les iaies teixidores", entre altres. En aquesta darrera narració, les dones majors són tancades estiu i hivern perquè facen teixits diversos. La submissió arriba a límits fins i tot sarcàstics: "No aixequen el cap de la feina tot i que saben

teixir sense mirar les agulles i gairebé sense comptar els punts de tanta pràctica que hi tenen” (*Viatges i flors*, p. 32).

“Totes són iguals” continua el text. La despersonalització no pot anar més enllà. La dona treballadora, silenciosa, explotada. La dona que no es queixa, “no paren” (p. 31). Curiosament podem trobar la mateixa frase en una novel·la escrita en 1934, en una afirmació sentenciosa que denota el tarannà masclista dels homes del moment. Aquesta és la frase: “Totes són iguals... Ja ho digué Schopenhauer: després que han servit, cap a sota del llit, hala!” (*Un dia en la vida d'un home*, pp. 45-46). Cal destacar la cita de l'autoritat filosòfica per tal de donar més oficialitat al pensament oferit. En aquesta darrera novel·la, assistim a una de les majors defenses de la condició individual de la dona feta per un personatge rodoredià, la dona del protagonista, Ramon Rampell:

Ella veié dalt de tot del cel una desfilada d'heroïnes adulteres. Totes eren belles, totes eren joves, totes eren altives, totes tenien un aire de superioritat, tot el món les admirava; no eren dones vulgars... eren éssers superiors que havien esdevingut protagonistes de novel·la. Víctimes de la indiferència dels marits que havien fugit de la presó i havien volat, àvides d'aventura, devers el somni d'uns braços d'amant. Dones santificades per l'audàcia d'escriptors audaços; totes queien, totes eren santes, totes eren màrtirs abnegades; dones que duien a l'ànima la buidor del desencís i, a l'esquena, la marca de l'esclau, del xai, del be, del moltó! Ella era una heroïna, era una santa, era un esperit aventurer. (*Un dia en la vida d'un home*, p. 58)

Un altre protagonista masculí, Xavier Corrua, de la novel·la de 1936 fa una defensa de la igualtat de la dona en uns termes força inusuals en el món masclista de l'època:

Invocar la galanteria en ple segle vintè ho trobo inopòitú i contraproduent... Ofensiù i tot per a les dones d'avui que recolzen llur força en llur superioritat antifemenina. La galanteria esqueia llavors de la feblesa i la pal·lidesa femenines; quan una donzella era comparable a una blonda o a un pastís. (*Crim*, p. 70)

Un nou contrapunt el tenim en els darrers textos publicats. Així, en la “flor blava”, una narració ben irònica, també hi ha un al·legat decidit a la superioritat de la dona. Aquesta és una flor on viu un insecte femella que du cosit amb bava filosa en un genoll un paquet on es troba el marit, “que dorm i cova els ous que cauen en el paquet per un forat que l'insecte té en el genoll on el porta cosi.” (*Viatges i flors*, p. 73). L'insecte mascle rebenta el paquet en veure's dins de la flor i els ous esclaten i eixen els petits, que duen al genoll un paquet. D'aquesta manera el marit és el responsable de la procreació de l'espècie, tasca assignada tradicionalment a les femelles.

Una altra flor, la “flor boja”, també suposa una càrrega irònica al tema de la desigualtat social de la dona. Aquesta flor “espera, a la vora dels camins; però han de dur pantalons llargs. D'un bot els puja a la sabata i, amb gran cautela, se'ls entafora entre el

camal i la pell, segueix amunt i s'atura a la ratlla del genoll.” (*Viatges i flors*, p. 95). Amb aquest singular atac, l'autora es burla a la condició inexpugnable de molts homes, davant la “febresa” adduída a les dones. En termes semblants podem entendre les paraules de l’”enamorat” de *Sóc una dona honrada?* després de voler jugar amb els sentiments de la protagonista casada; vegem el text: “A veure si acabaré enamorant-me jo? Això sí que em desplauria. Em sembla que m’enamoro, a contracor, però que m’enamoro.” (*Sóc una dona honrada?*, p. 124). Finalment, l’amor naixerà entre tots dos, encara que el jove només desitjava jugar amb els sentiments de Teresa, la dona casada. Ell decideix finalment abandonar la relació, al temps que l'escriptora aprofitarà aquest fi de la novel·la per exemplificar la situació descrita. El jove amant reconeixerà la vàlua de les dones: “Potser em convenia aquesta experiència; ella farà que el concepte en què jo tenia les dones millori un xic.” (*Sóc una dona honrada?*, p. 183).

Rodoreda desenvolupa moltes vegades societats on la dona és la víctima d’inyustícies socials que fins i tot resulten absurdes, com podem veure en *Del que hom no pot fugir* (pp. 38-39), on les noies, amb menys drets que els homes, no poden banyar-se al riu. Igualment se’ns presenta la societat de *La Mort i la Primavera* ja que, a les embarassades, “els tapaven els ulls perquè mirant els altres homes les criatures que duien a dintre no els miressin també i s’hi anessin assemblant; perquè deien que les dones s’enamoraven de tots els homes i com més temps feia que estaven embarassades, més de pressa.” (p. 40). Per contra, les novel·les més realistes ens ofereixen parlaments dels personatges que reflecteixen la realitat de la dona en la societat de l'escriptora. Fixem-nos en cites il·lustratives de *Jardí vora el mar*:

¡N’hi ha hagut de dones que m’han rondat! [...] No hi ha hagut res a fer. Totes eren dones. Ella no era una dona. No es pot explicar. Era una tendresa. (*Jardí vora el mar*, p. 28)

I en el moment de morir [...] se’m va morir a les mans, es pot dir com un ocell. (*Jardí vora el mar*, p. 27)

La dona estimada és vista pels homes com un ésser tendre i innocent, relacionat amb la infantesa, com una continuïtat d'aquesta fase de la vida. Però la resta de les dones, les no-estimades, no reben la mateixa consideració, “totes eren dones”, com diu el protagonista de la novel·la. La possible complementarietat entre un marit i una muller és trencada per l'excessiva innocència de l'home. Aquest és el cas de Ramon Rampell, el protagonista d'*Un dia en la vida d'un home*, que “s’hi va casar perquè no era pobra i s’ha passat la vida administrant-li els béns que, ben menats, han augmentat progressivament.

Res més.” (p. 8). Rodoreda, com farà en altres textos, desvirtua el concepte de *matrimoni equilibrat*.

3. L'ANIVELLAMENT DELS SEXES. L'HERMAFRODITISME I L'ASEXUACIÓ

Els personatges principals de la producció rodorediana són dones. Només a la fi de la seu producció prendran força els homes, encara que joves. Un primer intent de donar relleu al sexe masculí s'havia fet a *Jardí vora el mar*, però el jardiner no és sinó un espectador secundari de la història protagonitzada pels altres personatges als quals ell serveix. Per què Rodoreda pren dos nois com a base de *Quanta, quanta guerra...* i de *La mort i la primavera*? Potser l'escriptora, a les acaballes de la producció, se sent més segura, amb un estil més madur, per tal de ficar-se en la manera de ser d'uns joves que desenvolupen el seu aprenentatge en la vida. Mercè Rodoreda crea personatges poc caracteritzats per la seu condició sexual. Així, *Un dia en la vida d'un home* té un home com a personatge central. No obstant això pren molts trets de les dones típicament rodoredianes. Fins i tot observem aspectes no propis del seu sexe: “En un moviment tot femení s’acluca d’ulls i evoca la figura de l’amada.” (p. 92). Amb tot, és l’adroguer Antoni l’exemple més evident de la felicitat que suposa per a les heroïnes rodoredianes envoltar-se d’éssers mancats de la seu masculinitat. Esguerrat per la guerra, l’adroguer demana el matrimoni de Natàlia-Colometa, que accepta finalment. La protagonista veurà superats així els desequilibris interns plantejats a partir del primer matrimoni. Si Quimet representava la masculinitat ofensiva de la dona, Antoni significarà l’equilibri de l’androginitat; el sexe lluny de l’equilibri emocional.

Amb tot, els protagonistes masculins de *Quanta, quanta guerra...* i *La mort i la primavera* són els que presenten un perfil més interessant en la nostra anàlisi. Eva és el referent de desig d’Adrià Guinart. Mou la via d’avanç que el protagonista havia iniciat. La presència d’una dona afavoridora de l’iniciat, gràcies a l’enamorament de la seu primera imatge, és una constant en les novel·les iniciàtiques. Podem veure l’exemple de l’enamorament d’Enric d’Ofterdingen de Matilde a la novel·la de Novalis que du el nom del protagonista. Enric reconeix així el paper de Matilde: “Y sé que eres tú, Matilde, la meta de mis anhelos. [...] No olvidaré yo el momento en que la luz de tu gloria despertó mi triste ensueño.” (pp. 242-243). Aquestes figures femenines inspiradores desapareixen. Però el record queda permanent en l’interior dels iniciats. Adrià, en *Quanta, quanta guerra...*, recerca constantment la figura d’Eva com a desig d’un enamorament carnal, encara que

sembla hi ha quelcom més, una necessitat interna per tal d'augmentar els coneixements de la vida. Recordem com després de la mort d'Eva, en Adrià es produeix el rebuig a la mare que va amb el fill mort. L'abandonament del món asexuat ens presenta un ésser andrògin, equilibrat, que cerca un estat evolutiu posterior. No podem deixar de recordar el casament final de Natàlia amb l'*esguerrat*. La dona ha fugit de l'home-sexuat, que com a ésser andrògin, li proporciona l'equilibri necessitat.

L'estat ideal d'androgynisme és apuntat per Geraldine Nichols (NICHOLS: 1988, p. 132) en la caracterització de l'artista que fa a partir d'un fragment de "Paràlisi" de *Semblava de seda* (*Tots els contes*, p. 324). L'autora advoca per un estat ideal humà de complementació entre la part masculina i femenina, essencial per la consecució de l'artista: "Una meitat femenina una altra meitat masculina. L'artista. I el complement: mitja poma encastada a l'altra meitat de poma no sé pas què em pesco". Aquesta idea és també assenyalada per Carme Arnau (ARNAU: 1990, pp. 149-156) en destacar l'androgynisme en la figura d'Adrià Guinart i d'Eva. La figura d'Adrià connecta perfectament amb la imatge de l'heroi ideal que cita Jung (*apud* Ortiz-Osés: 1988, p. 62) com a ésser que sintetitza els principis masculins i femenins. Aquest és el cas d'Adrià Guinart: cabells llargs amb rínxols rossos i semblant asexuat, quasi angèlic. Al final de la narració ens assabentem fins i tot que la mare li forada les orelles. Podem destacar-ne també la fixesa de la seu mirada i la identificació feta amb l'"arcàngel" (*Quanta, quanta guerra...*, p. 29)

La transgressió heterosexual és també la font de conflicte en *La mort i la primavera*. La innocent felicitat entre els joves (fillastre i madrastra) es trenca a partir del matrimoni entre tots dos i el naixement de la filla comuna. El trencament de la infantesa i l'assoliment d'una edat més adulta és la causa última de l'important canvi intern on sembla es propugne el rebuig a la caracterització sexual dels personatges. D'exemples en la darrera narrativa de l'autora, en trobem a bastament. Així, podem veure que la capacitat de reproducció no és exclusiva del gènere femení. La "flor gelosa" suposa la identificació reproductiva entre els elements masculins i femenins: "Cada dia naixia un brot, primer a una banda, després a l'altra de la llavor pare-mare, amb un estil molt militar." (*Viatges i flors*, p. 118). Un bon referent per entendre de quina manera Mercè Rodoreda supera simbòlicament el joc de contraris en la definició dels seus personatges.

BIBLIOGRAFIA

- ALLENDE, Isabel (1982): *La casa de los espíritus*, Esplugues de Llobregat, Plaza & Janés, 1993.
- ARNAU, Carme (1990): *Miralls màgics. Una aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda*, Barcelona, eds. 62 (Col. Llibres a l'abast, 254).
- ARNAU, Carme i Oller, Dolors (1986): “Una conversa amb Mercè Rodoreda”, *Serra d'Or*, 253 (1986), Barcelona, pp. 18-21.
- BIEDER, Maryellen (1988): “Cataclysm and rebirth: journey to the edge of the maelstrom: Mercè Rodoreda’s “Quanta, quanta guerra...””, *Actes del Quart Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, Barcelona, ed. PAM, p. 227-237.
- CORTÉS, Carles (1995): *El medi i els personatges en la narrativa de Mercè Rodoreda*, Alacant, Inst. de Cultura Juan Gil-Albert/Conselleria de Cultura.
- CORTÉS, Carles (2000): (amb CONTRÍ, Imma) *Aproximació a Quanta, quanta guerra... de Mercè Rodoreda*, Alacant, Ed. Compàs.
- DI LAMPEDUSA, G. T. (1957): *El guepard*, Barcelona, Club Editor.
- ORTIZ-OSÉS, Andrés (1988): *C. G. Jung (Arquetipos y Sentido)*, Bilbao, Universidad de Deusto (“Psicología”, 3).
- RODOREDA, Mercè (1932): *Sóc una dona honrada?*, Barcelona, Llibreria Catalònia.
- RODOREDA, Mercè (1934): *Del que hom no pot fugir*, Barcelona, ed. Clarisme.
- RODOREDA, Mercè (1934): *Un dia en la vida d'un home*, Barcelona, Proa.
- RODOREDA, Mercè (1936): *Crim*, Barcelona, edicions de la Rosa dels Vents.
- RODOREDA, Mercè (1938): *Aloma* (1a versió), Barcelona, Institutio de les Lletres Catalanes.
- RODOREDA, Mercè (1958): *Vint-i-dos contes*, Barcelona, Ed. Selecta.
- RODOREDA, Mercè (1962): *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor.
- RODOREDA, Mercè (1966): *El carrer de les Camèlies*, Barcelona, Club Editor.
- RODOREDA, Mercè (1967): *Jardí vora el mar*, Barcelona, Club Editor.
- RODOREDA, Mercè (1967): *La meva Cristina i altres contes*, Barcelona, Eds. 62
- RODOREDA, Mercè (1969): *Aloma* (2a versió), Barcelona, Eds. 62.
- RODOREDA, Mercè (1974): *Mirall trencat*, Barcelona, Eds. 62-“La Caixa” (MOLC, 92).
- RODOREDA, Mercè (1978): *Semblava de seda i altres contes*, Barcelona, Eds. 62.
- RODOREDA, Mercè (1979): *Tots els contes*, Barcelona, Eds. 62-“La Caixa” (MOLC, 18).
- RODOREDA, Mercè (1980): *Viatges i flors*, Barcelona, Eds. 62 (“El Cangur”, 128).
- RODOREDA, Mercè (1980): *Quanta, quanta guerra...*, Barcelona, Club Editor.
- RODOREDA, Mercè (1986): *La mort i la primavera*, Barcelona, Club Editor.
- VILLALONGA, Llorenç (1961): *Beam*, Barcelona, Club Editor.
- WOOLF, Virginia (1937): *Els anys*, Barcelona, ed. Edhasa.

RODOREDA ED IO, OVVERO L’EFFETTO RODOREDA

Graciela N. Ricci
(Università degli Studi di Macerata)

Gli elementi decisivi che mi hanno portato ad accettare l’invito a partecipare alle giornate pisane dedicate a Mercè Rodoreda sono stati, da una parte il particolare fascino della sua scrittura, dall’altra, il fatto di aver condiviso, come lei, lo stesso simbolo onirico:¹ il famoso serpente-drago alchemico delle fiabe (particolare che Carme Arnaud menziona nella sua biografia su Rodoreda).² Il drago ha avuto un ruolo importante nei miei prolungati studi sull’opera di Borges, e poiché ho riscontrato alcuni punti di contatto tra Borges e Rodoreda, ho deciso di prendere in prestito il titolo del noto brano poetico “Borges y yo”, de *El Hacedor (L’artefice)*, per intitolare, molto audacemente, queste riflessioni: “Rodoreda ed io, ovvero l’effetto Rodoreda”, anche con l’intento di commentare brevemente alcuni punti di contatto tra i due scrittori.³

Si dice che, nel leggere un racconto o un romanzo, le prime impressioni siano le migliori: sarò pertanto obiettiva nei dati ma soggettiva nelle considerazioni che farò sull’autrice e sulla sua opera. Nel mio approccio inaugurale a *La morte e la primavera*, per quel poco che sapevo della vita di Rodoreda prima di questo incontro, ho avuto l’impressione che il romanzo fosse stato molto importante, per l’autrice, a livello di vissuto catartico. Tale impressione è stata confermata dai fatti, quando venni a sapere che Rodoreda era rimasta profondamente attaccata alla sua opera, tanto da continuare a riscriverla per venti lunghi anni, fino alla morte, che le impedì di concluderla in modo definitivo. Questo particolare ci puntuallizza che, anche se bisogna diffidare dei riferimenti autobiografici, ci sono testi, come questo, che nascondono molto più di ciò che sembra sulla vita e i sentimenti dei loro autori.⁴ Nel caso de *La morte e la*

¹ Oltre al fatto di aver riscontrato alcune suggestive coincidenze (Jung parlerebbe di sincronicità) tra la mia infanzia e la sua: la passione per i libri e la letteratura fin da molto piccola; l’attrazione per la vita dei santi con i suoi aspetti mistici e, al tempo stesso, crudeli; l’incursione nel mondo della pittura; l’amore per i fiori, che mi portò, durante l’infanzia, a creare delle composizioni, su cartoncino, con fiori secchi prelevati dal giardino materno.

² Cfr. ARNAU, Carme (1992): *Mercè Rodoreda*, Barcelona, Edicions 62. Arnaud commenta, a p. 29, che il drago del Parco Güell, a Barcellona, ricordava all’autrice questa sua figura onirica ricorrente.

³ Una delle tante sincronicità che ho riscontrato, dopo aver dato il titolo a queste riflessioni, è che la prima versione del libro di Rodoreda, *La morte e la primavera*, fu conclusa ed inviata al premio letterario Sant Jordi nel 1961, lo stesso anno in cui Borges vinse il Premio Formentor a Mallorca; fu da allora che Borges cominciò ad essere conosciuto a livello internazionale.

⁴ Purtroppo non ho potuto leggere il romanzo nella lingua originale e, come ben sappiamo, una traduzione non è mai lo stesso testo, anche se coincido con Octavio Paz nel dire che una traduzione non cerca l’impossibile identità ma la difficile somiglianza. Ho cercato di rimediare leggendo il romanzo nella duplice versione spagnola e italiana ma, certamente, nessuna delle due versioni può sostituire la lingua originale. A proposito di traduzioni, per le citazioni, ho seguito, ovviamente, la versione italiana di

primavera, i riferimenti alla vita della Rodoreda sono così manifesti che non ci possono essere dei dubbi al riguardo, anche se la storia è fantastica e si situa in un mondo atemporale (è suggestivo sapere che sia Rodoreda che Borges avevano la stessa opinione sulla narrativa fantastica: pensavano che soltanto attraverso dei racconti fantastici si possono fare le confessioni autobiografiche più autentiche).

La seconda impressione ha dei risvolti psicologici, perché sono convinta che Rodoreda abbia scritto questo libro, una specie di figlio che crebbe con lei lungo gli anni, per poter esternare la voragine di colpa e di emozioni violente che portava dentro, proiettandole su una figura maschile proprio per meglio difendersi da queste emozioni. Difatti, negli ultimi romanzi, quasi tutti i protagonisti sono maschili, contrariamente a quel che succede con le opere precedenti della Rodoreda; questo aspetto conferma la proiezione speculare e piuttosto schizoide sui personaggi di sesso opposto.

Quando iniziai ad indagare sulla sua vita, cercando delle tracce di quello che avevo intuito leggendo il romanzo, due elementi destarono la mia attenzione: il primo fu la passione per quel che divenne poi il suo gioiello preferito, un braccialetto d'oro antico a forma di serpente articolato, con due rubini per occhi, che secondo quanto dichiarò ad Anna Maria Saludes, aveva scoperto a Parigi nella vetrina di un antiquario. Poiché ogni volta che passava davanti sospirava per averlo, quando finalmente la pagarono per la sua opera *Vint i dos contes*, andò di corsa a comperarlo; ed è suggestivo il suo commento sulla funzione avuta da questo gioiello nella sua vita quotidiana, perché non se lo toglieva mai, e collocava il serpente in posizioni diverse secondo il suo stato d'animo: o avvinghiato tranquillamente al suo braccio nelle giornate tranquille oppure in posizione di attacco, con la testa eretta, nelle giornate buie e conflittuali.

Il secondo elemento ha a che vedere con altri due gioielli che l'autrice amava molto (come sappiamo, i fiori e i gioielli, oltre alla lettura, furono da sempre le sue due grandi passioni). I gioielli in questione erano due anelli composti ciascuno da due pietre preziose: un diamante e un'acquamarina, che lei fece fare perfettamente uguali per poterli portare simultaneamente al dito annulare delle due mani. Gli anelli richiamavano, a mio avviso, sia la costante attrazione che ebbe Rodoreda per l'acqua,

Sellerio, ma per l'interpretazione ho preferito la versione spagnola perché quella italiana (a cura di Brunella Servidei) si discosta notevolmente dalla versione spagnola; mancano spesso delle frasi e addirittura interi paragrafi che, a mio avviso, sono importanti ai fini dell'interpretazione del romanzo. Non sono riuscita ad avere la versione originale, per cui non so dire se le due versioni abbiano seguito dattiloscritti diversi.

sia il suo bisogno di luce e di esacerbata simmetria in una vita cupa e angosciata, una vita che fu tutto tranne che serena ed armonica.

Questi tre gioielli che l'accompagnavano sempre li ritroviamo, a più livelli, ne *La morte e la primavera*: il serpente-drago, il famoso *Uroboros* del mito della creazione, che popolava anche i suoi sogni, è una delle immagini che struttura la storia; è il serpente del fiume che si morde la coda e che diventa anche il fiume-serpente del luogo dove trascorre l'incredibile storia che ci racconta Rodoreda; simbolo legato, tra l'altro, alla donna dell'acqua della terza parte. L'altro elemento particolarmente suggestivo è il rilievo che assume la dualità nel romanzo, perché i due occhi-rubini del serpente richiamano non soltanto il colore rosso, che pervade tutta la narrazione attraverso il sangue e le diverse gradazioni di rosso che appaiono disseminate nel testo: il fuoco, la polvere per dipingere ogni primavera le case del paese, gli incendi, i tramonti e via dicendo. Essi si collegano anche ai due anelli simmetrici e, a livello discorsivo, al termine 'occhi', disseminato lungo il romanzo in modo profuso, seguito dal verbo 'guardare' e da una grande ripetizione di elementi duali.

Questa proliferazione è così intensa, che quasi non c'è pagina del romanzo dove gli occhi e i verbi 'guardare' e 'vedere' non appaiano ripetuti più volte sotto svariate forme: occhi di cristallo, occhi come cavalli, occhi da coniglio, da lepri, occhi in fuori, occhi bendati, occhi di fuoco, ciechi, chiusi, vuoti, inorriditi, lucidi, grossi, rossi, bianchi, gialli, neri, sofferenti, incantati, arrabbiati. Occhi accusatori e impietosi della gente del villaggio, che guardano sempre il protagonista e la sua famiglia con malvagità e cattiveria, agendo spesso con una crudeltà inumana, visto che le torture e le uccisioni sono le abitudini più rilevanti di questo strano villaggio.

In un mondo così terrificante che può inorridire il lettore ingenuo, il comportamento coercitivo degli abitanti spingerà il protagonista al suicidio. Decine di episodi e di accadimenti senza senso in questo villaggio atemporale e cupo, nonostante il rosa primaverile con cui vengono dipinte le case, sono legati agli occhi: per esempio, alle donne incinte vengono bendati gli occhi per impedir loro di vedere il mondo; gli abitanti del villaggio rendono ciechi il prigioniero e il signore del villaggio; anche gli uomini che vengono scelti per essere buttati nel fiume (e attraversare le acque sotto il villaggio) tornano con la faccia distrutta, e parzialmente o totalmente ciechi. Questa molteplicità di occhi e di eventi ad essi legati, e l'importanza che assume lo sguardo e il vedere in genere, anche con ritmi linguistici fortemente iterativi, vuole sottolineare, a mio avviso – e non saprei dire se in maniera intenzionale oppure no –, l'ossessione

persecutoria dalla quale la scrittrice si sentiva vittima, e il suo rifiuto di una società giudicante e severa, che non l’aveva capita nei suoi momenti più dolorosi e nemmeno le aveva perdonato le sue trasgressioni affettive.⁵

Il numero due e le polarità attraversano tutta l’opera, specialmente nella prima e nella seconda parte. Menziono a caso alcuni degli elementi duali: due glicini, due donne, due vasi, due fiori (bianco e rosso), due cavalli, due pozzi e due oscurità, due serpenti (quello vecchio e quello nuovo), due farfalle, due sentieri, due lanterne, due ombre, due tipi d’acqua (buona e cattiva), due tipi di calore (ampio e stretto), due soli (uno buono e l’altro cattivo, uno rosso e l’altro nero), due letti-culle, due ore, due paure (una vera e l’altra finta), due verità (una vera e l’altra falsa), due morti (del padre e del figlio, che si ripetono quasi uguali). Considero pertinente far rilevare che le parole chiave (serpenti, acqua, soli, paure, verità) vengono descritte sempre con un doppio attributo polare.

Le due pietre dell’anello, il diamante e l’acquamarina, richiamano la parte luminosa della storia, anche se la dualità e l’ombra riescono a contaminare persino gli elementi diurni; perciò, anche la procreazione avviene attraverso l’unione tra le bocche di due ombre. E così l’acqua, quella che purifica all’inizio della storia il corpo del protagonista – il quale si spoglia ed entra nel fiume in una specie di immersione rituale – è la stessa che bolle arrabbiata sotto il paese e distrugge i volti degli abitanti; gli uccelli bianchi vengono uccisi dagli uccelli neri (denominati “inluttati” per sottolineare ancora una volta il sapore di morte che pervade tutto il romanzo), le luminose farfalle bianche del bosco dei morti e anche le api che svolazzano tra i fiori sono neutralizzate dalle immagini divoratrici di vermi e ragni, e dalle terribili scene sanguinolente di morte nel bosco zeppo di cadaveri dentro gli alberi. È impressionante la descrizione di questi cadaveri, che vengono riempiti di cemento e rinchiusi negli alberi adibiti a spettrali bare vegetali; in particolare, la morte del padre del protagonista, e anche la sua, alla fine del racconto, sono descritte con un linguaggio intenso, e al tempo stesso, distaccato: cadaveri pietrificati dal cemento liquefatto con cui gli abitanti del villaggio, con a capo il fabbro, riempiono gli esseri umani agonizzanti prima di rinchiuderli dentro agli alberi-tomba. Immagini sconvolgenti che Rodoreda fa raccontare al suo protagonista in maniera scarna e impersonale, come se gli eventi non lo riguardassero da vicino. Poiché lo stile di Rodoreda è, da una parte, fortemente sensoriale e appassionato e, dall’altra,

⁵ Alcune anche parzialmente incestuose, visto che da giovane aveva sposato il fratello della madre con il quale ebbe un unico figlio che soffrì, non a caso, di disturbi mentali (schizofrenia paranoica).

impregnato di dolore e di crudeltà, mi viene da pensare che questa sua tecnica di riscrivere più volte un testo e di rallentare, in questo modo, la sua pubblicazione, si debba al bisogno di distaccarsi dalle emozioni che lo hanno generato.⁶

Anche la simmetria ha un ruolo strategico a livello discorsivo: ci sono frasi bimembri, strutturalmente simmetriche, e inizio di frasi più volte reiterate che spesso fanno venire in mente la scrittura di Borges, ad esempio:

A volte il paese era pieno di malessere per colpa dei cavalli, per colpa del prigioniero, per colpa del tempo, per colpa dei glicini, per colpa delle api, per colpa del signore (...) e per colpa dei carameni (p. 24).

Ci andavano per il sentiero diritto, per il sentiero dei fiori di paglia che si soffiano e volano, per il sentiero delle lucertole che si rifanno la coda. Per il sentiero con un palmo di polvere d'estate e un palmo di fango d'inverno (p. 39).⁷

C'è un altro punto di contatto tra i due scrittori. Rodoreda, come Borges, amava lavorare sulla sua scrittura e passava ore e magari giornate intere a ripensare e modificare un'unica frase.⁸ Tuttavia, non è soltanto questa specie di rituale a collegare i due autori in modo suggestivo, visto che tutti e due amavano il mistero e tutti e due si sono inoltrati in percorsi più o meno esoterici. Il richiamo al nero, al bianco e al rosso, e la reiterazione di morte e rinascita, non solo nel titolo ma soprattutto nell'intreccio del romanzo, fanno pensare alle tre fasi del processo alchemico: la nigredo, la albedo e la rubedo, ovvero la fase al nero, al bianco e al rosso della Grande Opera, processo che

⁶ Difatti, nell'*Introduzione a RODOREDA*, Mercè (1974): *Specchio rotto*, traduzione italiana a cura di Anna Maria Saludes i Amat, Torino, Bollati Boringhieri, l'autrice commenta: "Scrivevo lentamente, io che di solito scrivo tutto di un fiato, senza fare annotazioni, senza proiettare situazioni..." (p. 19). Questa frase, che si contraddice con altre che lei stessa ha scritto nel *Prologo a Quanta, quanta guerra...* (v. nota 7), potrebbe confermare la mia impressione. Un'altra conferma mi viene fornita dalla *Prefazione* di Anna Maria Saludes i Amat alla versione italiana de *Lo specchio rotto*. Nel commentare che l'opera teatrale inedita *Un dia* potrebbe essere il nucleo generatore del romanzo, Saludes scrive: "Ciò che in *Un dia* viene espresso con virulenza, in forma diretta, nello *Specchio rotto* apparirà diluito, sfumato e soprattutto più ambiguumamente descritto. Un esempio: [...] il momento nel quale Sofia rivela brutalmente a Jesús Masdéu la sua condizione di figlio adulterino e di fratellastro. Nel romanzo, invece, nessuno dei due protagonisti saprà mai il segreto" (p. 277).

⁷ Cito, come esempio da confrontare, la prima parte del famoso brano di Borges de *El Aleph*: "Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámida, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena...", ecc. In: BORGES, Jorge Luis (1949): *El Aleph*, Buenos Aires, Losada, 1952, p. 151.

⁸ Rodoreda stessa racconta questo suo metodo nel *Prologo a Quanta, quanta guerra...* (Bollati Boringhieri, Milano, 1994, p. 11): "*Quanta, quanta guerra...* l'ho scritto tre volte da cima a fondo. Soltanto così sono già quattrocento pagine. Se calcoliamo che, prima di metterla in bella copia, ogni pagina è stata scritta almeno tre o quattro volte, viene fuori un numero considerevole di pagine; è per questo che ci metto tanti anni a scrivere un romanzo".

percorre anche tutta l'opera dello scrittore argentino.⁹ Ci sono dei dettagli, nel romanzo, che potrebbero far pensare che l'analogia alchemica non sia casuale, perché l'opera è divisa in quattro parti, come l'alchimia originale, quella egiziana, collegata ai quattro elementi della creazione (terra, acqua, aria, fuoco) e ai quattro colori che la rappresentavano (nero, bianco, giallo, rosso; la riduzione a tre fasi è avvenuta più tardi, nel periodo medioevale).

Poiché Rodoreda aveva uno stile di vita molto riservato, possiamo avere soltanto una conferma indiretta del suo legame con l'Alchimia. Sia Josep Maria Castellet sia Carme Arnau commentano il suo rapporto segreto con i rosacroci di Romanyà de la Selva.¹⁰ La Arnau scrive, nella sua biografia su Rodoreda, che già negli anni Settanta, dopo la morte del marito di Susina Amat, le due amiche si erano dedicate a leggere letteratura esoterica e anni dopo, nel periodo di Romanyà de la Selva e attraverso la comune amica Carme Manruvia, e la frequentazione di simbolisti e surrealisti, le due amiche si erano interessate molto all'inconscio e alla dimensione onirica e misterica, specialmente al mondo dei rosacroci, strettamente collegato al mondo alchemico. Un risultato di questa influenza lo si trova nel racconto “La salamandra” (*Vint i dos contes*, 1958), animale alchemico per eccellenza e, più tardi, nel romanzo *Quanta, quanta guerra*. Un lontano riferimento al mondo alchemico si può riscontrare anche nella scelta del nome della protagonista Aloma per il suo romanzo omonimo del 1937. Aloma era un personaggio letterario medievale uscito dalla penna di Ramon Llull (1233-1315), noto alchimista del suo tempo, oltre che filosofo e teologo. Ma a mio avviso, l'aspetto più legato al processo alchemico è racchiuso ne *La morte e la primavera*, anche se l'atmosfera surrealista del testo, con richiami alla narrativa del *real maravilloso*, rende alquanto complesso rintracciare i fili alchemici del discorso.

Ora, nelle prime due parti del romanzo, gli elementi duali e gli elementi terra e acqua sono predominanti; si menziona anche un sole nero e un sole rosso, che caratterizzano il processo alchemico, con richiami al simbolismo rosacroce attraverso la croce disegnata sugli alberi, collegata alla morte e al sangue. Ma nella terza parte del

⁹ Ho avuto modo di scoprire questo processo anni addietro nell'opera di Borges, e di illustrarlo in alcune delle mie pubblicazioni. Cfr. RICCI, Graciela (2002): *Las redes invisibles del lenguaje*, Sevilla, Alfar. Cfr. anche RICCI, Graciela (2003): “Psiche e Alchimia: la scrittura speculare di Jorge Luis Borges”, in ARFELLI GALLI, Anna e GALLI, Giuseppe: *Interpretazioni junghiane*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, pp. 195-219.

¹⁰ Cfr. CASTELLET, Josep Maria (1986): *Els escenaris de la memòria*, Barcelona, Ediciones 62, 1988. La citazione è tratta dalla traduzione italiana del capitolo riguardante M. Rodoreda, a cura di RICCIO, Alessandra: “Scenari della memoria: Mercè Rodoreda”, trad. it. di A. Cristofori, p. 62. Anche ARNAU, Carme, *op. cit.*, pp. 112-114.

libro c'è un tentativo di passaggio ad una fase ulteriore della Grande Opera, che mi pare abbastanza costruito: la dualità è sostituita più volte con la triade, ad esempio, tre sentieri (con la scelta del protagonista del sentiero di mezzo) e tre colori (bianco-giallorosso, con la polvere di zolfo che si ripete). È sempre nella terza parte, tra l'altro, che c'è una salita della montagna che potrebbe interpretarsi come ascesa simbolica, nell'episodio del protagonista che sale per incontrare il signore che abita in cima alla montagna; ed è anche nella terza parte che sono inseriti gli episodi della donna dell'acqua e quello del serpente del fiume che si morde la coda e cambia pelle (simbolo dell'*Uroboros* di morte e rinascita, tanto nell'Alchimia come nei miti delle Origini); in quest'ultimo episodio, le parole 'morte' e 'polvere rossa' vengono sottolineate infinità di volte (cfr. p. 120 della versione italiana).

La scrittura rodorediana si abbina al processo alchemico non soltanto con le immagini utilizzate ma anche a livello linguistico – come ho già menzionato in precedenza – con i termini duali ed i colori del percorso alchemico; al tempo stesso, le parole del discorso tradiscono il fuoco vulcanico e lo sconvolgimento corrosivo racchiuso nel cuore della scrittrice perché, se la voce narrativa cerca di apparire distaccata e quasi impassibile, la scelta di termini di sapore tattile-cenestesico rivelano il contrario, e il vissuto viscerale si apre ad una quantità di sensazioni – per niente distaccate – che provocano nel lettore una commozione profonda; ad esempio, il finale del cap. V della prima parte:

All'altro lato del fiume lasciai il puzzo di foglie mangiate dalle rughe e ritrovai l'odore dei glicini e il puzzo dello sterco. La morte e la primavera. E caddi stessa a terra su dei ciottoli col cuore svuotato di sangue e le mani gelate. Perché io avevo quattordici anni e l'uomo che si era chiuso nell'albero per morire era mio padre. (p. 36)

Ci sono una quantità di immagini che esprimono il rapporto viscerale con le parole; qualche esempio: il ferro che fischiava (*chillaba* in sp.) come se fosse vivo; il fiume e l'erica che gemevano; il vento stanco e arrabbiato (che) fischiava e gemeva; la notte (che) asfissiava; e mi venne paura [...]; mi tornò la paura nelle gambe, la paura delle notti (p. 67).

Nella versione spagnola, il rapporto viscerale è ancora più evidente: *nieve que se queja, desclavar pies* (p. 54); *tragarse el cielo* (p. 153); *chirrido con la lengua, pisoteo en el aire* (p. 163); *de la roca manaba oscuridad* (p. 118); *de las rocas manaba noche* (p. 120); *la muerte de mi padre se iba comiendo vida* (p. 132); *puerta maullando* (p. 183); alla p. 95, si ripete tredici volte il lessema *muerte*.

Vivere con immagini così cupe e incisive, a volte di estrema crudeltà, alla Jeronimus Bosch, e continuare a rimasticarle mentalmente per venti lunghi anni, implica molto di più di portarsi appreso un mondo di emozioni distruttive raccapriccianti; implica, soprattutto, convivere con l'impossibilità di vomitare il veleno accumulato dentro nei duri anni dell'esilio, e la difficoltà di esternare l'aggressività e la sofferenza che hanno eroso l'anima e il corpo di Rodoreda. Questa convivenza forzata e prolungata con i suoi fantasmi non sarà innocua; credo non sia una coincidenza che il suo corpo abbia generato, nel giro di poco tempo, un tumore corrosivo al fegato (sede delle emozioni, secondo alcuni) che la porterà alla tomba, rispecchiando la fine dei suoi personaggi (molti dei quali tragicamente suicidi), e forse impedendole di completare il suo processo di trasmutazione alchemica sia nella vita che nella sua opera.

Nell'epigrafe che inaugura il volume, di manifesto sapore cenestesico, la stessa scrittrice esplicita lo stretto rapporto esistente tra i suoi stati interiori e la proiezioni di questi stati sul corpo fisico: "Il mistero di questo peso che porto dentro e che non mi lascia respirare". L'essenza di questa frase sarà ripetuta più volte lungo il libro, sotto forme diverse, così come i termini legati al respiro, che connotano asfissia e soffocamento. Alcuni esempi:

Mi sembrava di sentire il respiro di una persona e tutto questo ascoltare e sembrarmi di sentire diventava un peso in mezzo al petto (p. 31);

E la notte asfissiava: l'ombra calda ti si posava sopra il petto e sembrava volessi schiacciartelo (p. 63);

Quando non lo vidi più respirai tutta l'aria che quel fastidio dentro al petto non mi aveva lasciato respirare in tutto quel tempo (p. 32);

Sentivo [...] che ci sarei morto soffocato (p. 68).

Anche l'epigrafe di Pere Gimferrer: "Non c'era nemmeno il mondo e c'era più che mai", che l'autore inserisce nel volume a richiesta della scrittrice, richiama nel chiasmo semantico delle sue parole le continue contraddizioni che intrecciano il romanzo. Sembra quasi che la scrittura del racconto incarni quel peso che non lascia respirare Rodoreda perché il testo, oltre ad essere fitto di riferimenti al respiro, e ai connotati di soffocamento, asfissia, blocco respiratorio, blocco della parola per mancanza di aria, ecc. si sviluppa discorsivamente quasi sempre sotto forma di un monologo interiore che fluisce ininterrottamente a modo di litania, una specie di flusso verbale di coscienza nel quale, come nel fiume della storia, i dialoghi diretti ed i discorsi indiretti sono incastonati senza soluzione di continuità nel liquido di un *continuum*

verbale che coinvolge il lettore e, al tempo stesso, lo schiaccia con un ritmo serrato, opprimente, dove a volte appaiono anche delle frasi sintatticamente mal costruite; frasi dove la voce narrante cambia senza preavviso, frasi volutamente agrammaticali, a tratti quasi insopportabili, che riflettono il comportamento incoerente dei personaggi. Un affresco impietoso di un’umanità animalesca e senza cuore, sicuramente la umanità che, secondo il vissuto della scrittrice, l’ha obbligata a vivere una giovinezza isolata e cupa nel suo esilio prima francese e poi svizzero.

Come sappiamo, Rodoreda non riuscì a porre il punto finale al suo ultimo romanzo, anche se aveva già riferito all’editore che lo considerava quasi finito. Dopo la sua morte, l’editore Joan Sales e, successivamente, sua moglie Nuria Folch, dovettero portare avanti il duro compito di ricomporre il romanzo in tutte le parti in cui era stato diviso e riscritto più volte, arrivando a presentare finalmente ciò che viene chiamata “la seconda versione continua”, abbastanza diversa dal dattiloscritto del 1961.¹¹ In questa “seconda versione continua” si arriva ad un finale ‘rotondo’, e assieme ad essa, vengono pubblicate due appendici: una con la versione che avrebbe dovuto aggiungersi alla fine; l’altra con un’altra versione, in dodici capitoli, della seconda parte dell’ultima versione continua, che presenta notevoli cambiamenti.

Ad ogni modo, nella versione con il finale ‘rotondo’ il protagonista ha una figlia con la matrigna, vedova di suo padre, la quale ha quattordici anni come lui (sedici nella traduzione spagnola), e ha una menomazione che trasmetterà alla bambina: un braccio più corto che richiama il problema della paralisi che aveva Rodoreda al braccio destro e che a volte le impediva di dedicarsi all’altra sua grande passione, la pittura. Nel romanzo, la figlia del protagonista viene lapidata dagli stessi abitanti del villaggio, e l’impossibilità del padre, quasi patologica, ci racconta in parallelo l’intensa conflittualità che la stessa Rodoreda nutriva per suo figlio, frutto della relazione con suo zio e marito.¹² Il romanzo finisce con la morte del protagonista che, una volta installato dentro all’albero-tomba che gli spettava di diritto, come a ciascuno degli abitanti del villaggio, si uccide conficcandosi un punzone all’altezza del cuore. Così la narrazione, che inizia con il suicidio del padre dentro all’albero, che poi non muore subito e fa in tempo a venire soffocato in fin di vita dal cemento che gli versa in bocca il fabbro assieme agli altri abitanti del villaggio, si chiude in modo circolare con il suicidio del figlio ormai adulto, il quale, oltre a scoprire che il suo vero padre era, in realtà,

¹¹ Cfr. l’*Introduzione* di Brunella Servidei alla versione italiana de *La morte e la primavera*, cit., p. 12.

¹² Cfr. ARNAU, Carme (1992): *op. cit.*, p. 24-25.

l'assassino del suo presunto padre, cioè il fabbro, viene spinto da quest'ultimo dentro il fiume inferocito che gli distrugge il volto, come era già successo con il suo presunto padre (ci vuole un gran bisogno di sfogare l'aggressività repressa per poter immaginare un mondo così velenoso e perverso).

L'ultimo paragrafo è interessante perché, in un certo qual modo, le parole del protagonista raccontano, ad un altro livello, il modo impiegato da Rodoreda per scrivere questo romanzo, in forma continuativa per vent'anni ma, in realtà, in maniera intermittente, facendo una gran fatica, aggiungendo e togliendo brani e capitoli per un periodo di tempo incredibilmente lungo. Raccontano anche della disperazione di un'anima che confessa a se stessa, attraverso il protagonista maschile e anonimo della storia: "La mia vita è chiusa... Non posso cambiare niente della mia vita":

La mia vita posso iniziare a raccontarla da dove voglio, la posso raccontare in un altro modo, posso iniziare con la morte della mia bambina o la posso iniziare da quel mattino che il figlio del fabbro mi si piantò davanti nel bosco dei morti o con la mia visita al signore, ma qualsiasi cosa faccia, la mia vita è chiusa. Come una bolla di sapone diventata di vetro non posso tirare fuori niente e nemmeno metterci niente. Non posso cambiare niente della mia vita. La morte fuggì dal cuore e quando già non avevo più la morte dentro morì... (p. 196).

Queste parole in bocca al protagonista, in realtà, potevano essere state dette, in prima persona, dalla stessa Rodoreda, e ci sono lungo il testo, quantità di frasi e paragrafi che richiamano, nelle parole e nella descrizione della guerra, brani delle lettere scritte all'amica Anna Murià nel periodo 1939-1956. Confrontiamo, ad esempio, questo breve paragrafo di una lettera del 29 agosto 1940 con gli argomenti del romanzo:

Attraversammo Meung in rovina. Per terra, a ostruire il passo, c'erano carretti bruciati e cavalli morti con gli occhi mangiati dalle mosche immerse in una pozza di sangue. Davanti a noi [...] tutta vestita di nero e con le mani bianche e rigide in grembo, c'era una vecchia morta. Nessuno osava avvicinarsi. Aggiungi il rumore ossessionante dei carretti [...], l'ansimare faticoso dei cavalli e i soldati vinti con il morale a pezzi, [...] e inoltre la fame, la sete, i piedi che bruciavano dal tanto camminare, pieni di vesciche, e gli aerei che non si dimenticavano di farci visita. Quando mancavano due ore i ponti sul fiume non c'erano più e la città bruciava sui quattro lati [...], subito dopo si sentivano le esplosioni. Si alzavano colonne di terra e fumo tutto intorno a noi, il naso e la bocca ci si riempivano di polvere, ecc.¹³

In questa lettera troviamo tutti i motivi che pervadono il romanzo: il motivo degli occhi e della corrosione (occhi mangiati dagli insetti), i cavalli, il sangue, i morti, il rumore, la polvere (polvere rossa, polvere di zolfo), la fatica di respirare, la pelle corrosa dalle ferite, le case che bruciavano. Questi vissuti preannunciano *La morte e la*

¹³ RODOREDA, Mercè (1989): *Un vestito nero con paillettes. Lettere 1939-1956* [trad. it.], Milano, Rosellina Archinto, pp. 32-33.

primavera che ripete, a livello poetico, le paure e le ossessioni di Rodoreda trascinate nella memoria lungo gli anni.

Nella prima appendice troviamo un capitolo segnato con il numero VIII, che avrebbe dovuto essere aggiunto alla fine, dove il protagonista parla già in quanto anima disincarnata, per cui il discorso si sviluppa senza alcuna punteggiatura, come per evidenziare la differenza tra il mondo dei morti in vita e il mondo dei morti morti. Difatti, l'atmosfera del romanzo dipinge una storia che ricorda, in parte, la narrativa *real maravillosa* di *Pedro Paramo*, il romanzo dello scrittore messicano Rulfo, anche se con sfumature diverse: in Rodoreda la tristezza dei morti viventi di Rulfo è sostituita dalla perversione, e i personaggi collettivi del suo romanzo godono nell'uccidere esseri indifesi, sia animali (cavalli, api e farfalle), sia parvenze umane (il signore, i bambini, il prigioniero; quest'ultimo sicuramente una proiezione dell'autrice).

In questo capitolo, e sottoforma di un desolato monologo, l'anima del protagonista parla dei luoghi che aveva percorso in vita, e ritorna come in un ritornello la funzione vuota dei sensi, che vengono descritti come finestre degli occhi e della bocca, in realtà dei buchi vuoti che non si affacciano da nessuna parte e che gridano senza voce. Nel brano si può leggere, tra le righe, la tristezza senza scampo della scrittrice, che ormai, avendo tolto il corpo al protagonista, può parlare in modo disincarnato della sua solitudine esistenziale:

Che tutto torni a vedermi e che io possa tornare a vederlo tutto... e perché e per cosa morire ogni giorno fin dal giorno che sei nato. Morire con la notte e credere che si vive con il giorno... e nell'oscurità fare un altro me perché non si finisce una catena che chi lo sa quando cominciò e che chissà quando finirà e in mezzo il male... [...]. Perché i sentimenti da dove vengono? E a volte vedo la gente... escono dalla pancia in su dal fiume e non hanno braccia. Gli occhi sono due buchi, la bocca è un buco. Dietro questi buchi non succede niente né so dove danno, le finestre se sei dentro danno sul di fuori e se sei fuori danno sul di dentro, ma i buchi degli occhi e della bocca della gente che esce dal fiume e che vogliono che li veda, non danno da nessuna parte e chiamano e non hanno voce perché gridano da un buco che non ha voce e non possono alzare le braccia per chiedere qualcosa perché non ne hanno e il fiume li disfa o se li porta via, non lo posso sapere [...] e non posso essere triste né contento guardandoli, non posso essere niente perché non ho sentimenti e a volte è l'acqua che se li porta via e a volte è il fuoco... (pp. 203-204).

Queste parole del protagonista mi fanno pensare ai commenti fatti da Rodoreda sul processo di scrittura di un romanzo, che lei stessa aveva già descritto in qualche occasione come “un atto magico” che trascina il suo creatore, spesso nonostante lui stesso, verso temi che si annidano nel profondo dell'inconscio. Nell’*Introduzione* a *Mirall trencat* (*Specchio rotto*, 1974), oltre a ripetere che un romanzo è un atto magico e anche uno specchio, Rodoreda aggiunge altri commenti al riguardo:

Un romanzo si fa con una grande quantità di intuizioni, con una certa quantità di imponderabili, con agonie e resurrezioni dell'anima, con esaltazioni e delusioni, con riserve di memoria involontaria... tutta un'alchimia. [...] Fare un romanzo è difficile... Ci sono romanzi che ti si impongono. Altri li devi tirar fuori da un pozzo senza fondo. [...] Scrivere bene è difficile. Per scrivere bene intendo dire con la massima semplicità le cose essenziali. Non sempre ci si riesce.¹⁴

Penso che *La morte e la primavera* appartenga alla seconda categoria di romanzi, quelli che attingono alle profondità insondabili dell'anima. Per questo motivo, a mio avviso, l'atmosfera in cui si sviluppa racchiude la poesia e l'ambiguità drammatica di quelle zone mitiche e cicliche dove la fine non si intravede; e forse nella sua incompiutezza risiede anche il suo fascino, la coincidenza tra destino e struttura letteraria; il fatto che il destino abbia impedito alla Rodoreda di finire un romanzo di confine dove, ironia della sorte, il processo di morte e rinascita, un processo infinito perché continuativo, è il vero *leitmotiv* della storia.

Jung ha chiamato processo d'individuazione il viaggio di maturità psico-spirituale degli esseri umani, viaggio che ha paragonato con molta efficacia al percorso dell'anima lungo le diverse fasi alchemiche. Il processo inizia a compiersi quando nella psiche profonda si raggiunge la *coincidentia oppositorum*, cioè l'integrazione degli opposti in un nucleo che li trascende e che Jung chiama il Sé, volendo sottolineare che il Sé trascende gli aspetti individuali dell'io.¹⁵ Ora, considerando gli ultimi vissuti di Rodoreda nella sua casa di Romanyà de la Selva, il contatto con la sua amica Carme Manrubia, che la introdusse all'esoterismo, la frequentazione dei pittori simbolisti e surrealisti, l'influenza di scrittori come Poe, Hesse, Kafka (anche di Jung e di Borges negli ultimi anni),¹⁶ che la portarono a leggere gialli e letteratura fantastica oltre che esoterica, e a vedere film polizieschi e di fantascienza (quali *The fly* e *Il manoscritto trovato a Zaragoza*), credo di poter azzardare che, nell'opera, e probabilmente anche nella psiche di Rodoreda, il processo alchemico ebbe, come in Borges, un ruolo strategico, ma nel caso di Rodoreda, la albedo o seconda fase di purificazione, rimase virtuale. È probabile che Rodoreda, dopo aver ritrovato la tranquillità dell'anima a Romanyà de la Selva, e dopo i suoi contatti con il mondo esoterico e con la narrativa fantastica e psicanalitica, abbia voluto modificare la 3° e 4° parte del romanzo seguendo il criterio alchemico; quindi abbia voluto renderlo più luminoso d'accordo con quel che lei conosceva intellettualmente del processo (infatti la 3° e 4° parte della prima stesura,

¹⁴ RODOREDA, Mercè (1992): *Lo specchio rotto*, cit., pp. 13-14.

¹⁵ Cfr. JUNG, Carl Gustav (1944): *Psicologia e Alchimia* [trad. it], Milano, Boringhieri, 1983.

¹⁶ Cfr. ARNAU, Carme (1992): *op. cit.*, p. 120.

quella del '61, sono state abbandonate). Ma nella dimensione interiore, il processo non si può forzare con un semplice atto della volontà, per cui l'*imprinting* della memoria degli anni di guerra ha avuto la meglio. La metamorfosi, dalla quale Rodoreda era molto attratta, non fece in tempo a compiersi perché le aperture di finestre sul mondo dello spirito ebbero luogo troppo tardivamente e la malattia la portò via prima che potesse avvenire il *solve et coagula*, cioè il passaggio alla *coincidentia oppositorum*, all'integrazione degli opposti.

Per questo motivo, nel romanzo, il piombo o cemento della prima fase alchemica e la sua atmosfera di oscurità e morte sono predominanti rispetto agli elementi di luce; e anche se, nel testo, il doppio serpente del fiume cambia pelle e il villaggio viene bruciato dal fuoco (acqua e fuoco sono i due elementi che richiamano la 2° e 3° fase dell'alchimia), la fenice non rinasce, lo *hieros gamos*, o nozze sacre di sole e luna, non si compie, e la primavera rimane come simbolo virtuale di un disperato anelito di redenzione nell'anima della scrittrice. Un'anima profondamente tormentata, che ha custodito e rinchiuso i suoi demoni in una gabbia, come il prigioniero de *La morte e la primavera*. Penso che Rodoreda avrebbe potuto fare sue le parole conclusive di "Borges ed io": "Così la mia vita è una fuga e io perdo ogni cosa e tutto è dell'oblio, o dell'altro. Non so chi dei due scrive questa pagina."¹⁷ Considerando che anche in Rodoreda, come in Borges, vita e opera si fondono nei loro percorsi interiori, finisco con l'*Epilogo* che chiude il libro di Borges, *El Hacedor*, di 1961, da dove è tratto il brano che ha ispirato il titolo di queste riflessioni:

Un uomo si propone il compito di disegnare il mondo. Trascorrendo gli anni, popola uno spazio con immagini di province, di regni, di montagne, di baie, di navi, di isole, di pesci, di dimore, di strumenti, di astri, di cavalli e di persone. Poco prima di morire, scopre che quel paziente labirinto di linee traccia l'immagine del suo volto. Buenos Aires, 31 ottobre 1960.¹⁸

BIBLIOGRAFIA

- ARNAU, Carme (1992): *Mercè Rodoreda*, Barcelona, Edicions 62.
- BORGES, Jorge Luis (1949): *El Aleph*, Buenos Aires, Losada.
- BORGES, Jorge Luis (1960): *L'Artefice*, in (1977): *Jorge Luis Borges, tutte le opere* (a cura di Domenico Porzio), Milano, Mondadori.

¹⁷ BORGES, Jorge Luis (1960): *L'Artefice*, in *Jorge Luis Borges, tutte le opere* (a cura di Domenico Porzio), Milano, Mondadori ,1997, vol. I, p. 1169.

¹⁸ *Ibid.*, p. 1267.

- CASTELLET, Josep Maria (1986): *Els escenaris de la memòria*, Barcelona, Ediciones 62.
- JUNG, Carl Gustav (1944): *Psicologia e Alchimia* [trad. it], Milano, Boringhieri, 1983.
- RICCI, Graciela (2002): *Las redes invisibles del lenguaje*, Sevilla, Alfar.
- RICCI, Graciela (2003): “Psiche e Alchimia: la scrittura speculare di Jorge Luis Borges”, in ARFELLI GALLI, Anna e GALLI, Giuseppe: *Interpretazioni junghiane*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, pp. 195-219.
- RODOREDA, Mercè (1974): *Espejo roto*, Barcelona, Seix Barral.
- RODOREDA, Mercè (1989): *Un vestito nero con paillettes. Lettere 1939-1956* [trad. it.], Milano, Archinto.
- RODOREDA, Mercè (1992): *Lo specchio rotto*, traduzione italiana a cura di Anna Maria Saludes i Amat, Torino, Bollati Boringhieri.

PER A UN MAPA LITERARI DE LA CIUTAT DE BARCELONA: TESTI, PRETESTI, IPERTESTI

Alessandra Giovannini
(Università degli Studi di Napoli
“L’Orientale”)

Nel celebrare il centenario della nascita della grande scrittrice catalana, in questa breve nota mi propongo in veste di lettrice, non certo assidua, di Mercè Rodoreda, e di una letteratura, come quella in lingua catalana, che ho avuto modo di frequentare più costantemente nell’ultimo decennio. Appena conclusi i miei studi universitari ho intrapreso con curiosità lo studio del catalano grazie allo sprone di Núria Puigdavall che mi aveva instillato poco a poco la passione per la sua lingua materna. Poi l’incontro decisivo con Giuseppe Grilli ha spostato il campo del mio interesse da quello propriamente linguistico al letterario e da allora ho abusato della sua generosità intellettuale e della sua sapienza per apprendere quanto più potevo e per costruirmi un piccolo ma ben delineato ambito di studi comparativi che include autori contemporanei catalani la cui produzione letteraria è sia in castigliano che in catalano.

Questa lunga premessa autobiografica è funzionale al discorso che mi appresto a fare, in quanto l’angolazione da cui parto nella mia lettura-pretesto dell’opera della Rodoreda è volutamente e necessariamente legata alla mia frequentazione di quelle opere.

Credo che sia una specie di effetto collaterale dovuto a sovradosaggio, la tendenza per chi si occupa di letteratura – e qui abbiamo un antecedente illustre nel nostro Alonso Quijano – a guardare al reale attraverso un filtro composto dal materiale letterario che abbiamo accumulato nel corso delle nostre letture, impedendoci una visione ingenua di ciò che ci circonda. Nel mio caso, sono perfettamente cosciente di quali siano state le opere da me frequentate e in che maniera esse abbiano influito nella mia personale immagine della città di Barcellona. In questo senso, intendo rendere omaggio a Mercè Rodoreda, in quanto la sua opera è un pre-testo che conduce a un dialogo diacronico fra testi di vari autori il cui comune denominatore è appunto Barcellona.

Il primo *recorrido* in una zona ben delimitata di questa città – che è rimasta impronta indelebile nella mia memoria –, è quello seguito attraverso la poesia e l’opera autobiografica di Jaime Gil de Biedma, il tempo della Barcellona della *mala conciencia del burguesito en rebeldía* degli anni ’50-’60, ma anche il ricordo infantile di un paradiso perduto nella città straziata e grigia della *posguerra*: calle Muntaner, via

Laietana e la parte della città da Passeig de Gràcia *abaix*. Credo che “Barcelona ja no ès bona, o mi paseo solitario en primavera” sia un esempio emblematico di quanto detto:

Barcelona ja no ès bona, o mi paseo solitario en primavera

A Fabián Estapé

*Este despedazado anfiteatro,
impio honor de los dioses, cuya afrenta
publica el amarillo jaramago,
ya reducido a trágico teatro,
¡oh fábula del tiempo! representa
cuánta fue su grandeza y es su estrago.*
Rodrigo Cañó

En los meses de aquella primavera
pasaron por aquí seguramente
más de una vez.
Entonces, los dos eran muy jóvenes
y tenían el Chrysler amarillo y negro.
Los imagino al mediodía, por la avenida de los tilos,
la capota del coche salpicada de sol,
o quizás en Miramar, llegando a los jardines,
mientras que sobre el fondo del puerto y la ciudad
se mecen las sombrillas del restaurante al aire libre,
y las conversaciones, y la música,
fundiéndose al rumor de los neumáticos
sobre la grava del paseo.
Sólo por un instante
se destacan los dos a pleno sol
con los trajes que he visto en las fotografías:
él examina un coche muchísimo más caro
– un Duesenberg *sport* con doble parabrisas,
bello como una máquina de guerra –
y ella se vuelve a mí, quizás esperándome,
y el vaivén de las rosas de la pérgola
parpadea en la sombra
de sus pacientes ojos de embarazada.
Era el año de la Exposición.
Así yo estuve aquí
dentro del vientre de mi madre,
y es verdad que algo oscuro, que algo interior me trae
por estos sitios destartalados.
Más aún que los árboles y la naturaleza
o que el susurro del agua corriente
furtiva, reflejándose en las hojas
– y eso que ya a mis años
se empieza a agradecer la primavera –,
yo busco en mis paseos los tristes edificios,
las estatuas manchadas con lápiz de labios,
los rincones del parque pasados de moda
en donde, por la noche, se hacen el amor...
y la nostalgia de una edad feliz
y de dinero fácil, tal como la contaban,
se mezcla un sentimiento bien distinto
que aprendí de mayor,
este resentimiento
contra la clase en que nací,

y que se complace también al ver mordida,
ensuciada la férula de sus vanidades
por el tiempo y las manos del resto de los hombres.
Oh mundo de mi infancia, cuya mitología
se asocia – bien lo veo –
con el capitalismo de empresa familiar!
Era ya un poco tarde
incluso en Cataluña, pero la *pax burguesa*
reinaba en los hogares y en las fábricas
sobre todo en las fábricas – Rusia estaba muy lejos
y muy lejos Detroit.
Algo de aquel momento queda en estos palacios
y en estas perspectivas desiertas bajo el sol,
cuyo destino ya nadie recuerda.
Todo fue una ilusión, envejecida
como la maquinaria de sus fábricas,
o como la casa de Sitges, o en Caldetas,
heredada también por el hijo mayor.
Sólo montaña arriba, cerca ya del castillo,
de sus fosos quemados por los fusilamientos,
dan señales de vida los murcianos.
Y yo subo despacio por la escalinatas
sintiéndome observado, tropezando en las piedras
en donde las higueras agarran sus raíces,
mientras oigo a estos chavas nacidos en el Sur
hablarse en catalán, y pienso, a un mismo tiempo,
en mi pasado y en su porvenir.
Sean ellos sin más preparación
que su instinto de vida
más fuertes al final que el patrón que les paga
y que el *salta-tauells* que les desprecia:
que la ciudad les pertenezca un día.
Como les pertenece esta montaña,
este despedazado anfiteatro
de las nostalgias de una burguesía.¹

L’immaginaria istantanea scattata dal poeta riprodurrebbe la città nell’anno della sua nascita che coincide con quello dell’Esposizione universale, il 1929, che è anche limite cronologico entro il quale si compiono gli avvenimenti narrati in due romanzi di Eduardo Mendoza, *La ciudad de los prodigios* e soprattutto *La verdad sobre el caso Savolta*. Nel primo di essi, Barcellona si preannuncia come protagonista già dal titolo, la città prodigiosa che fa da sfondo a un periodo denso di fermenti e di scontri politico-sociali fra borghesia e forze anarchico-sindacali fra la fine del XIX secolo e i primi decenni del XX.

Sin dall’incipit della *narratio* – due pagine in cui Barcellona viene presentata al lettore precisandone la delimitazione orografica e le origini storiche – e lungo il corso di essa, agli eventi veri e propri si interpongono, a guisa di contrappunto esplicativo, lunghe digressioni storico-geografiche sulla città e i suoi dintorni. Ne *La verdad sobre*

¹ GIL DE BIEDMA, Jaime (2000): *Las personas del verbo*, ed. con testo a fronte a cura di Giovanna Calabò, Napoli, Liguori Ed., pp. 148-152.

el caso Savolta, il riferimento alla realtà storica della Catalogna degli anni Venti è ancora più evidente, dato che gli avvenimenti narrati si inseriscono nel preciso contesto storico della Barcellona del *Noi del Sucre* e della CNT, di Lerroux e della *Patronal*:

“FACSÍMIL FOTOSTÁTICO DEL ARTÍCULO APARECIDO EN EL PERIÓDICO *LA VOZ DE LA JUSTICIA* DE BARCELONA EL DÍA 6 DE OCTUBRE DE 1917: Por la Rambla de Cataluña bajaban grupitos a la carrera, enarbolando cachiporras y gritando *;España Republicana!*, por lo que supuse que serían los “jóvenes bárbaros” de Lerroux. [...] La gente huía, salvo aquellos que se hallaban en zarzados en la lucha cuerpo a cuerpo. Corrían en las direcciones expeditas: Rambla de Cataluña, Ronda de San Pedro y Puerta del Ángel”²

Ma i romanzi di Mendoza non sono i primi in cui Barcellona si appresta a divenire scenario privilegiato per una nuova ondata di romanzi etichettabili in vario modo – storico, neo-picaresco, *noir* e/o poliziesco –, di autori non certo di genere: mi riferisco al romanzo *Un cuerpo, o dos*,³ scritto a quattro mani da Gabriel Ferrater e il pittore José María de Martín nel 1951, finalista del Premio Simenon del 1952, ma pubblicato solo nel 1987⁴ e al romanzo in catalano di Maria Aurèlia Capmany *El jaqué de la democràcia*⁵ del 1972, opere di cui mi sono occupata precedentemente.⁶

I due cadaveri su cui si indaga nel romanzo di Ferrater vengono ritrovati su un binario in disuso della *Estació de Gràcia* della linea ferroviaria Barcelona-Sarrià. Fra le pagine del romanzo, viene riportato l'atto processuale in cui vengono descritte dettagliatamente le modalità del ritrovamento dei corpi e soprattutto la scena del crimine, della quale è allegata agli atti la piantina della stazione sotterranea con relativa legenda. Lo scenario degli avvenimenti, quindi, viene a essere proposto in maniera volutamente realistica e gran parte della ricostruzione degli eventi durante l'indagine si concentrerà nel tragitto *Gràcia-Catalunya* e nei dintorni della zona portuale, anche se in realtà l'intera narrazione si rivela un pretesto per condurre una attenta riflessione sul ruolo dell'arte rispetto al reale.

² MENDOZA, Eduardo (1975): *La verdad sobre el caso Savolta*, Barcelona, Seix-Barral, pp. 23-24.

³ FERRATER, Gabriel, DE MARTÍN, José María (1987): *Un cuerpo, o dos*, Barcelona, Sirmio.

⁴ Cfr. GIOVANNINI, Maria Alessandra (2001): “Pittura e Letteratura: la riflessione estetica in *Un cuerpo, o dos* di Gabriel Ferrater e José María Martín”, in *Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane*, Atti del XIX convegno A.Isp.I., Roma 16-18 settembre 1999, Padova, Unipress, vol. I, pp. 227-234.

⁵ CAPMANY, Maria Aurèlia (1972): *El jaqué de la democràcia*, Barcelona, Nova Terra.

⁶ Cfr. GIOVANNINI, Maria Alessandra (2001): “La città-enigma degli anni venti nel poliziesco di Maria Aurèlia Capmany”, in GIOVANNINI, Maria Alessandra - LEAL RIVAS, Natasha (a cura di): *La narrativa catalana (e dintorni) degli anni venti e trenta*, Atti del Convegno svolto a Napoli il 30 aprile 1999, Napoli, IUO - Collana di Letterature Comparate n. 1, pp. 187-196; ID. (2002): “La novel·la policiaca en la re-escritura de Maria Aurèlia Capmany”, in PALAU, Montserrat, MARTÍNEZ GILI Raul-David (eds.), *Maria Aurèlia Capmany: l'affirmació de la paraula*, Actes del Col·loqui Internacional *Maria Aurèlia Capmany* (Tarragona 4-6 abril 2001), Tarragona, Cossetània Edicions (Universitat Rovira i Virgili), pp. 57-65.

Il romanzo della Capmany presenta numerose analogie con *La verdad sobre el caso Savolta*, in quanto gli avvenimenti narrati si riferiscono allo stesso periodo storico e agli stessi eventi tumultuosi che sconvolsero la *capital catalana* nei primi anni '20 del secolo scorso ma, a differenza di Mendoza, la scrittrice catalana preferisce occultare il riferimento onomastico di Barcellona e Catalogna, utilizzando gli pseudonimi fantastici di Salona e Balvacària, di cui fornisce dettagliate descrizioni prese da una ancor più fittizia guida turistica. Da qui il romanzo si costruisce attraverso la riformulazione degli avvenimenti, utilizzando come principio regolatore la *localització topogràfica*, cercando di provare l'esistenza reale di quei luoghi per conferire spessore storico a ciò che viene narrato.

L'itinerario letterario finora esposto, permette di tracciare delle coordinate spaziali che si riducono alla parte della città delimitata dal *Passeig de Gràcia*: la città alto-borghese e industriale, scenario privilegiato di una vicina contemporaneità. Credo che, invece, la Barcellona quale luogo mitico, scenario di un quotidiano a volte misero se non degradato, di vite minime che non rientrano nella narrazione di avvenimenti epocali, sia da ricercarsi più sù, nel *barri de Gràcia* e nel *barri de Sant Gervasi*, le cui strade, le cui piazze ancora oggi, pur nella foga del continuo *arreglo urbano*, rimandano a una storia più intima, più soggettiva, ma non per questo meno interessante dei grandi eventi collettivi. Di questa realtà mitica minima, fatta di piccole cose, penso sia in gran parte responsabile Mercè Rodoreda con i suoi romanzi e i suoi racconti: nella sua penna quei luoghi sono luoghi dell'anima, anche se spesso ciò significa impossibilità per le sue protagoniste di esprimere la loro interiorità, in quanto spazi sociali contrapposti alle pareti protettive delle case in cui esse si rifugiano. Penso alle strade e le vie percorse da Natàlia-Colometa o da Aloma, o dalle protagoniste dei racconti, le stesse strade, le stesse vie che percorriamo oggi e che continuano a rimandare l'eco di un mondo lontano – la seconda Repubblica, la *Guerra Civil*, la *posguerra*. Questo universo mitico è lo stesso che avrebbe poi continuato a costruire Juan Marsé con i suoi romanzi e racconti – *Si te dicen que caí* o il cuento *El fantasma del cine Roxy*, volendo citare solo due titoli, facendo girovagare per calle Verdi e dintorni i suoi protagonisti bambini, alla ricerca di un proprio paradiso perduto, fra le macerie di una città vinta e partecipando di una vita collettiva grigia e senza futuro.

BIBLIOGRAFIA

- CAPMANY, Maria Aurèlia (1972): *El jaqué de la democràcia*, Barcelona, Nova Terra.
- MENDOZA, Eduardo (1975): *La verdad sobre el caso Savolta*, Barcelona, Seix-Barral, 1975.
- RODOREDA, Mercè (1938): *Aloma*, Barcelona, Edicions 62.
- RODOREDA, Mercè (1958): *Elmirall*, in *Vint-i-dos contes*, Barcelona, Edicions 62.
- RODOREDA, Mercè (1962): *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor.

**MOMENTI E DETTAGLI DEL QUOTIDIANO:
MERCÈ RODOREDA E LA NARRATIVA BREVE LUSOFONA**

Monica Lupetti
(Università di Pisa)

La douleur, voilà le mystère, voilà la négligence des dieux,
voilà le superflu qui nous réduit à n'être que
pure conscience de la douleur.
Héctor Bianciotti, *L'amour n'est pas aimé* (1982)

IL RACCONTO, O TESTO

Ho accolto immediatamente con vivo interesse l'invito rivoltomi da Giuseppe Grilli a sondare l'approdo narrativo di Mercè Rodoreda in terra lusitana. Parimenti devo però ammettere che la delusione è stata subitanea quando mi sono resa conto che il risultato non sarebbe stato soddisfacente come avevo sperato. Della cospicua bibliografia rodorediana, infatti, solo una piccola parte è stata tradotta in portoghese. L'interesse lusitano per la scrittrice catalana si è fermato ai cosiddetti "grandi romanzi", nella fattispecie *La Piazza del Diamante* (*A Praça do Diamante*), tradotta e pubblicata dapprima in Portogallo, nel 1988, per i tipi della Dom Quixote, e in seguito, nel 2003, in Brasile, da Planeta; nel 1992 sono usciti invece *Specchio rotto* (*Espelho partido*) nella portuense ASA, e *La morte e la primavera* (*A Morte e a Primavera*) presso la lisboeta Relôgio d'Água.

Per quanto concerne la narrativa breve, che occupa, comunque, uno spazio rilevante all'interno della produzione letteraria della Rodoreda, ci troviamo di fronte ad un panorama quantomeno triste, cristallizzato al 1955, anno in cui uscì, per la cura e traduzione di Antoni Ribeira e Manuel Seabra, un'antologia intitolata *Os Melhores Contos Catalães* (Lisboa, Portugália Editora), all'interno della quale troviamo gli unici racconti di Mercè Rodoreda tradotti in portoghese: "Pomeriggio al cinema" e "Il gelato rosa". Nella concisa premessa alla traduzione, Manuel Seabra scriveva di Rodoreda: "Pertence a geração de Sol, Bartra, Calders e Cruells. É a mais extraordinária narradora desta geração". Ciononostante, l'universo Rodoreda, almeno in materia di racconti, è rimasto a tutt'oggi praticamente insondato.¹

¹ Un sentito ringraziamento va agli amici Isabel Almeida e Paolo Pizzocaro per l'aiuto imprescindibile prestatomi nel reperire documenti bibliografici fondamentali per questa mia breve riflessione.

IL RACCONTO, O PRETESTO

Date le poco incoraggianti premesse, il migliore e più adeguato omaggio lusitano a Mercè Rodoreda è forse quello di leggere la scrittrice catalana attraverso una delle figure che ha lasciato un segno, intellettuale e umano, nella letteratura portoghese del secolo breve, Sophia de Mello Breyner Andressen. È anche un modo, per me, di rendere omaggio ad Anna Maria Saludes, con la quale, la prima volta che ci incontrammo qui a Pisa, ebbi una brevissima ma sorridente conversazione, proprio su Sophia. Insomma, una serie di coincidenze da non lasciar cadere.

L'operazione merita però una premessa. Parte della critica ha posto l'accento su come i movimenti letterari abbiano, in un certo senso, sempre preso avvio, in Portogallo, con un certo sfasamento temporale rispetto al resto d'Europa. È il caso, per esempio, di Mario Cesariny, Aleixandre O'Neill, ecc. che sarebbero arrivati "in ritardo" all'appuntamento con il surrealismo, laddove invece la Catalunya, con Joan Brossa, Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan-Josep Tharrats si era dimostrata da subito, e non solo in questo specifico caso, più sensibile al colto e sempre "avanguardistico" impulso francese.

Ebbene, nonostante le separino dieci anni di età, questo ritardo non sussiste quando parliamo di Sophia de Mello Breyner e Mercè Rodoreda, le quali, nel confrontarsi con gli stimoli letterari degli ultimi anni Trenta, hanno dovuto pure fare i conti con un momento particolarmente delicato in termini di politica internazionale. La guerra civile in Spagna, l'inizio della seconda guerra mondiale, il trionfo dei fascismi furono eventi di una portata tale da convincere gli intellettuali a non sottrarsi all'impegno civile, anche (o forse soprattutto) quando costretti, come nel caso di Rodoreda, ad allontanarsi dalle proprie radici geografiche. Vengono così segnati percorsi di vita e di scrittura paralleli e divergenti, chiasmici, direi, come ben lascia intendere Catarina Nunes de Almeida,² delineando i profili biografici di Sophia e Rodoreda.

Ritroviamo in Sophia lo stesso sguardo di forza e dolcezza, mistero e ironia di cui parla Saludes a proposito di Rodoreda, nella sua *Nota critica ad Aloma*.³ È lo

² Nel suo contributo a questo stesso volume: cfr. pp. 113-117.

³ RODOREDA, Mercè (1987): *Aloma*, traduzione e nota critica di Anna Maria Saludes i Amat, Firenze, Giunti, p. V [v. o.: *Aloma*, Barcelona, Edicions 62, 1969].

sguardo consapevole di chi ha visto i giorni scorrere, segnare, ferire. Un quotidiano che, nel suo fluire, ha abituato persone e personaggi a separazioni, attese, ricerche vane.

È il caso della protagonista de “Il gelato rosa”, che vive gli ultimi momenti in compagnia del fidanzato “come se le tirassero un secchio di tristezza addosso e senza aprire più la bocca per il poco tempo che gli rimaneva per stare insieme” (*Colpo di Luna*, p. 63). La narrazione procede per diapositive che ritraggono dapprima lei, poi lui, e infine entrambi, assieme, in procinto di separarsi, e ancor prima che fisicamente lo fanno mentalmente. È mediante una sorta di “epifania”, di cui è protagonista la parola “rosa”, che nel personaggio femminile scatta una specie di sogno convulso, uno “stream of consciousness” attraverso cui il lettore apprende i “nodi” della vita della donna: l’ossessione del matrimonio, la paura della solitudine e della morte (*Colpo di Luna*, p. 64):

Presto, che non si accorga di niente. *Perché ti mangi le rose?* Ci sposeremo. Dovrò bruciare le lettere. Tutte... [...]. E quest’anello al dito che mi fa male... Sono due anni che non mi scrive, che non so niente di lui. ... sposato, morto, forse.

Le stesse ossessioni caratterizzano la protagonista femminile che compare nel racconto “Il viaggio” di Sophia de Mello Breyner. Anche in questo caso il paesaggio non si limita a fungere da sfondo, ma interloquisce con il personaggio, fa da specchio delle sue sensazioni, e se all’inizio del racconto il mattino si stendeva sulla terra denso di luce e di pienezza, a conclusione del testo è in un tramonto opaco che risuonano le parole tradite del protagonista maschile (*Racconti esemplari*, p. 99): “Stiamo insieme – rispose l’uomo – non avere paura.”

Parole tradite perché le ultime scene vedono la donna sola, incapace di risalire un precipizio. L’uomo è scomparso, forse morto, e con lui è sparito anche quel luogo meraviglioso e sognato che era la loro meta iniziale. Il viaggio è stato pieno d’incontri, di scoperte, di momenti condivisi, ma la sua essenza era una fine inesorabile di separazione e solitudine, per cui la donna prende coscienza della negazione di ogni felicità possibile. Del resto, lo stesso accade alla rodorediana Teresa, la quale tenta nel racconto “Felicità” – come altri di Mercé sospettosamente autobiografico, considerata anche, ma non solo, l’ambientazione parigina – una condivisione con il compagno, ma una mattina si sveglia infelice e si rende conto che l’amore finisce, “e finisce così, tranquillamente” (*Colpo di Luna*, p. 45).

La necessità di trasferire il quotidiano sulla carta, di dare un senso ai dettagli che lo costituiscono, dettagli la cui lettura è la chiave che spesso divide i personaggi e pone

in luce la solitudine di ciascuno, è senza dubbio uno degli elementi che più caratterizzano la narrativa breve di un'altra scrittrice lusofona: Clarice Lispector, di origini ucraine, emigrata e naturalizzatasi in Brasile all'età di due anni. Non a caso la Lispector, com'è avvenuto per Rodoreda, è stata letta da Luciana Stegagno Picchio come “l'ultima spiaggia del romanzo psicologico”, autrice di una prosa femminile e lunare, costellata d'idee-lucciola che rischiarano all'improvviso “l'interno” dei personaggi. Alla Rodoreda dei racconti – per la quale talvolta è stata utilizzata la medesima etichetta letteraria – la accomuna, a mio avviso, una prosa esile, paratattica, che procede per periodi brevissimi e asindeti. In questa modalità linguistica Rodoreda aveva trovato la misura catalana della narrazione, un punto a favore del catalano in quella dimensione diglossia in cui si muoveva la Catalunya degli anni Trenta-Quaranta. Qualcosa di simile accade con Clarice, per la quale fin da piccolissima il portoghese ha rappresentato la lingua delle Idee, della libertà di espressione. La parola frammentata è ciò che dà voce e corpo ai ritratti femminili delle due scrittrici. Penso alla protagonista del rodorediano “Pomeriggio al cinema” (costellato nuovamente di riferimenti autobiografici, come quello a Le Havre, per esempio) e ad Ana, in “Amore” di Clarice. Due donne in bilico, alla ricerca dalla stabilità: ricerca che per la prima si traduce con l'ossessione del matrimonio con il fidanzato Ramón, il quale sembra invece viaggiare su un binario tutto suo, quello del traffico nero, che forse permetterà ai due di sposarsi più agiatamente, ma nel “qui” e “ora” della narrazione ciò che importa è che è ben più redditizio dei sentimenti. E allora l'unica forma di comunicazione possibile sembra quella che passa attraverso lo squilibrio della lite che, sia nel caso di Clarice sia in Rodoreda, conduce la figura femminile a una sorta di sublimazione/trasfigurazione del reale, per cui il personaggio di Rodoreda si crea una verità alternativa, oscillante tra il credere e il sembrare:

Mi succede sempre lo stesso, racconto cose che al momento mi sembra abbiano importanza e poi capisco che non ne hanno nessuna. [...] Poi, chiunque legga questo diario direbbe che io credo che Ramon non mi vuole bene e invece e io credo invece che mi vuole bene anche se sembra che pensi soltanto a comprare e vendere porcherie.

L'equilibrio che l'Ana clarissiana si è creata con il tempo – l'equilibrio di una madre premurosa, di una donna perfetta, puntuale e impeccabile – si spezza per mezzo di un meccanismo ancora una volta epifanico: l'incontro-scontro avvenuto su un tram con un cieco e la conseguente rottura delle uova che la donna portava con sé verso casa. È così che Ana si accorge del torpore in cui era piombata, della routine dei suoi stessi

sentimenti. Ma la parabola-risveglio da lei compiuta la ricondurrà al punto di partenza: le fragili sicurezze che si è creata sono l'unico sostegno possibile; tutto il resto è inutile sentimentalismo.

La ragazza di “Pomeriggio al cinema” aspira anch’ella a questo universo domestico perfetto. Lo notiamo attraverso i dettagli e la cura con cui si atteggia a sarta, nell’attenzione che destina allo scegliere abiti e accessori per uscire, ma ogni possibilità le è negata sin dall’inizio del brano, dove rivelatoria e la disattenzione, mista a cinismo, del fidanzato. Lei però, non avrà una vera possibilità di riscatto, o per lo meno, non ci è dato saperlo: la pagina di diario del personaggio di Rodoreda finisce lì, con la muta accettazione, da parte della donna, dell’ennesima, necessaria separazione. La conclusione è già nota ed esplicitata dalle tre scrittrici: ogni tentativo di ricerca della felicità è fallimentare.

L’esaltazione di tutto questo, la percezione dell’evidente fallimento di un percorso che si possa definire compiuto e completo dal punto di vista degli stessi personaggi è incarnato dalla figura breyneriana di Mónica, perfezionista, nei dettagli quotidiani, ma anche nei suoi sogni, nei desideri, a tal punto da poter essere percepita come grottesca caricatura della buona società portoghese di Sophia. Non a caso una chiave di lettura che ha interessato questo racconto è stata quella della critica feroce al Portogallo salazarista degli anni ’50-’60, prova dell’impegno socio-politico che la scrittrice, seppur velatamente, ha sempre esercitato.

IL RACCONTO, O IPERTESTO

Il racconto breve sembra essere la forma più funzionale a questo nuovo millennio. Lo testimoniano le numerose raccolte pubblicate e tradotte in Portogallo negli ultimi anni.⁴ Il silenzio calato sul racconto dopo l’uscita, nel 1984, dell’*Antologia do Conto Português Contemporâneo*, pare essersi rotto proprio in tempi recentissimi, che hanno visto l’uscita di volumi di racconti di un medesimo autore, o di antologie in cui si raccolgono testi brevi di scrittori giovani e meno giovani. L’interesse delle case editrici per questa dimensione letteraria si spiega forse con il cambiamento del regime quotidiano. Quel quotidiano, non di rado autobiografico, costantemente narrato da

⁴ Rimando, a questo proposito, a un mio breve scritto: “La traduzione impedita. Sulle frontiere geografiche, editoriali e di genere”, in Atti del convegno A Língua em Mil Pedaços Repartida, Pisa, 30 maggio 2008, a cura di Valeria Tocco, Pisa, ETS, 2010.

Rodoreda e da Clarice, e così trasceso da Sophia, si snoda ora con un ritmo più urgente, più incalzante. E se la letteratura è fatta, come credo, da chi scrive, ma anche da chi legge, quella del racconto sembra la dimensione ideale entro la quale tutto appare possibile: testimone di una nuova sensibilità, offre a scrittori e pubblico lo spazio e il tempo per un dettaglio, un *flash-back*, una fuga, sostanzialmente, per una drammatica presa di coscienza del reale.

Per tutti questi autori, il racconto diventa un ipertesto ideale d'incontro-confronto tra universi non necessariamente incomunicanti, ma sempre e comunque paralleli. E con queste nuove, importanti premesse, c'è da augurarsi che Rodoreda e la sua letteratura breve trovino finalmente in Portogallo l'accoglimento e l'interesse che meritano, rilevato a suo tempo, e non a torto, da Antoni Ribera e Manuel Seabra.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRESEN, Sophia de MELLO BREYNER (1993): *Racconti esemplari*, Bari, Lusitania Libri, [v. o. *Contos Exemplares*, Lisboa, Portugália Editora, 1962].
- ANDRESEN, Sophia de MELLO BREYNER (2006) [1984]: *Histórias da Terra e do Mar*, Porto, Figueirinhas.
- BASTO, Márcia MEIRA (2008): *Clarice Clearer. O Leitor de si mesmo em Clarice Lispector*, Recife.
- GOTLIB, Nádia BATTELLA (2007): *Clarice. Una vida que se cuenta*, trad. de Álvaro Abós, ed. de Fabián Lebenglik, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, Biografias y testimonios [v. o. *Clarice. Uma vida que se conta*, São Paulo, Editora Ática, 1995].
- HERNÀNDEZ SONALI, Lluís (2008): *Descobrint Merce Rodoreda*, Romanyà, la Galera.
- LISPECTOR, Clarice (1999⁴): *Legami familiari*, traduzione di Adelina Aletti, Milano, Feltrinelli [v. o. *Laços de Família*, Rio de Janeiro, Editora Francisco Alves, 1960].
- LUPETTI, Monica (2010): “La traduzione impedita. Sulle frontiere geografiche, editoriali e di genere”, in Atti del convegno *A Língua em Mil Pedaços Repartida*, Pisa, 30 maggio 2008, introduzione e cura di Valeria Tocco, Pisa, ETS.
- PASSADERONA, Marta (2007): *Mercè Rodoreda y su tiempo*, Bruguera, Barcelona.
- RIBERA, Antoni, SEABRA Manuel (1955): *Os Melhores Contos Catalães*, Lisboa, Portugália Editora.
- ROCHA, Clara (2001): “Para uma Leitura dos “Contos Exemplares”, *Máthesis*, 10, pp. 73-84, reperibile all'indirizzo:
http://www4.crb.ucp.pt/Biblioteca/Mathesis/Mat10/mathesis10_73.pdf (consultato il 15-II-2009).

- RODOREDA, Mercè (1987): *Aloma*, traduzione e nota critica di Anna Maria Saludes i Amat, Firenze, Giunti (Astrea), [v. o. *Aloma*, Edicions 62, 1969].
- RODOREDA, Mercè (1993): *Colpo di Luna. Ventidue Racconti*, traduzione di Clara Romanò, Torino, Bollati Boringhieri, [v. o. *Vint-i-dos contes*, Barcelona, Selecta, 1958].
- RODOREDA, Mercè (2002): *Cuentos completos*, prólogos por Joaquim Molas y Carme Arnau, bibliografía por E. Miret i Raspall, Madrid, ed. del Banco Santander Central Hispano.
- RODOREDA, Mercè (2008): *Autoretrat*, a cura de Mónica Miro Vinaixa i d'Abraham Mohino Balet, Angle Editorial, Llibres de la Frontera, 7, Barcelona.
- SÁ, Olga de (2000³): *A Escritura de Clarice Lispector*, Petrópolis, Editora Vozes.
- SALEMA, Álvaro (1984): *Antologia do Conto Português Contemporâneo*, Lisboa, ICLP.

***LA PLAÇA DEL DIAMANT DI MERCÈ RODOREDA:
LE IMMAGINI SPAZIALI E L'INTERIORITÀ DEL PERSONAGGIO***

Giovanna Fiordaliso
(Università di Pisa)

Per chi affronta la lettura e lo studio della narrativa spagnola degli ultimi decenni, un nome indicato a più voci come un punto di riferimento importante è sicuramente quello di Mercè Rodoreda, una delle scrittrici più affermate della letteratura catalana contemporanea, che ha riscosso negli ultimi decenni un notevole successo di pubblico e di critica, come attestano i premi assegnati alle sue opere, le numerose edizioni e traduzioni dei suoi romanzi e racconti, gli omaggi che le hanno reso, nel corso del tempo, scrittori e scrittrici appartenenti all'area catalana e non solo (valgano come esempio quello di J. M. Castellet e di M. Roig, ma anche quello di C. Martín Gaite, R. Montero, S. Puértolas,¹ solo per citare qualche nome).

Da che cosa dipende e come studiare un successo di questo tipo, che supera i confini geografici catalani per estendersi alla penisola iberica e al resto d'Europa?

È naturalmente dato per scontato, e quasi d'obbligo, collocare il “fenomeno Rodoreda” nelle coordinate della cosiddetta “letteratura femminile”, nozione, se vogliamo, nebulosa e ambigua, che esplode a partire dagli anni ‘70, ma che ha un’origine già negli anni che precedono la guerra civile e alla fine degli anni ‘40 del secolo scorso. Preferiamo parlare non tanto di una letteratura femminile o femminista, su cui la critica si è già abbondantemente espressa difendendone o negandone l’esistenza, quanto piuttosto di una “letteratura scritta da donne”, caratterizzata da autrici attive in diverse fasi storiche e che, di generazione in generazione, hanno proposto una nuova riflessione sulla figura femminile, soffermandosi su tematiche riguardanti l’esperienza della donna nel mondo e nella società attuale.

In questa atmosfera e in questo contesto letterario leggiamo l’opera di Mercè Rodoreda, le cui vicissitudini personali sono, secondo Forrest, il riflesso di quelle della nativa Catalogna²: come ben sappiamo, la scrittrice, appassionata lettrice fin dall’adolescenza, ottiene una certa notorietà a ventitré anni, quando pubblica il suo

¹ Cfr. CASTELLET, Josep Maria (1988): *Una tarde en Ginebra con Mercè Rodoreda*, in *Los escenarios de la memoria*, Barcelona, Anagrama, pp. 55-77; MARTÍN GAITE, Carmen (1993): *El huerto cercado de Mercè Rodoreda*, in *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, pp. 343-347; MONTERO, Rosa (2003): *La loca de la casa*, Madrid, Ediciones Generales; PUÉRTOLAS, Soledad (1993): *La vida oculta*, Barcelona, Anagrama, 1993; ROIG Montserrat (1973): “El aliento poético de Mercè Rodoreda”, *Triunfo*, 22-9-1973, pp. 35-39.

² FORREST, Gene Steven (1978): “El diálogo circunstancial en *La Plaza del diamante*”, *Revista de Estudios Hispánicos*, n. 12-1, pp. 15-24.

primo romanzo, *Sóc una dona honrada?*, comincia a collaborare nelle principali riviste dell'epoca (*El Mirador*, *La Rambla*, *La Publicitat*, ecc.) e a conoscere gli scrittori catalani attivi in quegli anni. Questo clima così vivace viene però spezzato dalla guerra civile: nel 1939 l'autrice, secondo un destino comune a tanti altri intellettuali del suo paese, lascia Barcellona per vivere dapprima in Francia e successivamente a Ginevra. Tornerà in Catalogna solo alla fine degli anni '50 e dovremo aspettare proprio quegli anni per vedere la sua produzione letteraria raggiungere un solido prestigio, che la porterà al successo di pubblico e di critica a cui alludevamo all'inizio di questo lavoro.

Questo breve riferimento alla biografia della Rodoreda è necessaria per sottolineare due fattori importanti che caratterizzano il suo percorso letterario: per prima cosa, il "ritardo" nella pubblicazione delle sue opere è il frutto del silenzio legato alle vicissitudini della guerra civile e dell'esilio, così come a una certa reticenza a esporsi, a rendere pubblico quanto da lei scritto. Nonostante i tentativi, da parte dei critici, di accedere alla sua vita privata, l'autrice ha sempre conservato gelosamente, come ci ricorda Carmen Martín Gaite, "el huerto de su vida privada, rodeándolo de una tapia a través de la cual pocos consiguieron meter las narices".³ Se dunque Mercè Rodoreda scelse di vivere in privato e in solitudine, rifugiandosi nella sua Romanyà de la Selva, a noi lettori conviene, anziché andare a "hurgar en el huerto cercado de su biografía personal a la rebusca de discutibles tesoros", abbandonarci alla lettura dei suoi testi per scoprire un tesoro più significativo, "que destiló para nosotros en el misterioso alambique de su soledad; el tesoro de su palabra transparente e indistructible".⁴

Nell'omaggio che le rende Castellet in *Los escenarios de la memoria*, lo scrittore riporta stralci delle sue conversazioni con Mercè Rodoreda. In una di queste, l'autrice gli aveva confidato: "Todo el mundo sabe que yo he vivido muchos años sin público. Nunca he escrito para el público. [...] ¿Ves estas cuatro paredes? Esto ha sido Cataluña para mí durante muchos años: Cataluña, una abstracción y una nostalgia, o sea, todo lo que se ha vivido intensamente y que se acaba".⁵

Vorremmo partire proprio da questa dichiarazione che l'autrice formula della sua terra nativa per soffermarci in particolare sul romanzo *La Plaça del Diamant*, pubblicato nel 1962, e che Arnau, tra gli altri, definisce "la obra clave de Mercè

³ MARTÍN GAITE, Carmen (1993): *art. cit.*, p. 343.

⁴ *Ibid.*, p. 347.

⁵ CASTELLET, Josep Maria (1988): *op. cit.*, pp. 66-67.

Rodoreda, la novela más importante de la posguerra y el más rotundo *bestseller* de la literatura catalana moderna”.⁶

Non dimentichiamo innanzitutto che il 1962 è l'anno in cui Martín Santos pubblica *Tiempo de silencio*, considerato la pietra miliare del rinnovamento del romanzo, che decreta la fine del realismo sociale promuovendo una vera e propria rivoluzione nella tematica, nelle tecniche narrative, nella struttura e nel linguaggio della narrativa spagnola. Una rivoluzione e un cambiamento riscontrabili anche nel romanzo di Mercè Rodoreda, in cui, secondo Ortega, “la significación fundamental emana de la persona que habla, del discurso interior de la protagonista, pero en íntima relación con el neurótico contexto español de guerra y postguerra”.⁷ In particolare, la centralità della soggettività si concretizza in un lungo soliloquio in cui l'identità psichica si esprime attraverso emozioni, sensazioni e idee “relacionadas con el personaje y su entorno social, mediante la testificación de un “yo” existencial unido a un “él” que lo sociabiliza. Subjetividad, pues, que integra, como vamos a ver, yo y mundo”.⁸

Partiamo proprio da quest'affermazione di Ortega per concentrarci in particolare sull'intima relazione tra Io e Mondo che è centrale ne *La Plaça del Diamant*: cerchiamo però di spingerci oltre per sottolineare come il Mondo venga rappresentato attraverso una serie di immagini spaziali e una simbologia a cui si unisce una tensione affettiva della ricerca di sé che trova figurazioni di grande intensità. Una lettura di questo tipo è un passo importante per cogliere i legami con i romanzi di altre scrittrici, catalane e non, che hanno trovato ne *La Plaça del Diamant* un riferimento e un modello da cui trarre esempio e a cui ispirarsi.

Essendo l'opera che ha consacrato Mercè Rodoreda come grande narratrice del Novecento, il romanzo è stato naturalmente oggetto di svariate interpretazioni: romanzo storico, di formazione, psicologico, ecc.: “*La Plaça del Diamant*, como toda gran novela, es una obra polivalente, que ofrece varias lecturas posibles”.⁹

Leggendo l'opera come *novela de aprendizaje*, in molti hanno sottolineato la centralità del tema della solitudine, legato a quello della passività della protagonista, Natalia, che fin dal primo capitolo sembra essere sempre spettatrice di ciò che le

⁶ ARNAU, Carme (1982): “La obra de Mercè Rodoreda”, p. 244, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 383, pp. 239-257.

⁷ ORTEGA, José (1993): *Mujer, guerra y neurosis en dos novelas de M. Rodoreda* (*La Plaza del Di amante y La calle de las Camelias*), p. 72, in PÉREZ Janet Ed., *Novelistas femeninas de la postguerra española*, Madrid, Studia Humanitatis, 1083, pp. 71-83.

⁸ *Ibid.*, p. 72.

⁹ ARNAU, Carme (1982): “La obra de Mercè Rodoreda”, cit., p. 245.

succede e di ciò che vede intorno a sé. Lunn individua anche nel linguaggio utilizzato una conferma a questo tipo di prospettiva:¹⁰ in particolare, nei primi diciassette capitoli del libro, veniamo a conoscenza della protagonista, Natalia, e della monotonia della sua vita quotidiana. Quimet, il giovane conosciuto al ballo nella Piazza del Diamante, la battezzerà Colometa; Natalia si lascerà corteggiare da Quimet, accetterà di sposarlo e diventerà madre di due bambini, accettando anche di occuparsi dell'allevamento di colombi che il marito decide di tenere nella loro casa.

Le vicende che la protagonista vive si collocano in un contesto storico ben preciso, nonostante non si faccia mai riferimento concreto ad alcuna data: sono gli anni della dittatura di Primo de Rivera, della proclamazione della Repubblica e, infine, dello scoppio della guerra civile, eventi storici che non sembrano toccare da vicino la protagonista, ma con cui invece dovrà fare i conti indirettamente e suo malgrado, visto l'entusiasmo del marito Quimet per la “causa repubblicana”.

Consideriamo brevemente la trama e la struttura del romanzo: una prima parte corrisponde alla nascita e alla crescita della relazione tra Natalia-Colometa e Quimet, al corteggiamento, al matrimonio e alla formazione della famiglia con l'arrivo di due bambini, Antoni e Rita.

Lo scenario storico e politico sarà più presente in una seconda parte del romanzo, che possiamo circoscrivere ai capitoli XVIII-XXXII: gli avvenimenti politici sono adesso fondamentali dal momento che condizionano e determinano le scelte della vita privata e quotidiana di Natalia e Quimet. Quest'ultimo decide infatti di prendere parte al conflitto, lasciando la moglie e i figli, ma rassicurandoli con la speranza di un ritorno immediato e, soprattutto, da vincitore. È questo il momento in cui Natalia, più o meno consapevolmente, è costretta a maturare, a prendere in mano la propria vita visto che deve occuparsi dei due bambini e che la fame e la miseria si fanno sentire pesantemente. Nel capitolo XXIV, la protagonista afferma: “sin darmé cuenta, pensaba en cosas que me parecía que entendía y que no acababa de entender... o aprendía cosas que empezaba a saber entonces...”.¹¹ La soggettività di Natalia permea la narrazione, in un crescendo dagli alti toni lirici che culminerà nella presa di coscienza della fine del conflitto, e nelle tragiche conseguenze che questo comporta, compresa la morte di Quimet.

¹⁰ LUNN, Patricia (1992): “*La Plaça del Diamant*: linguistic cause and literary effect”, *Hispania*, v. 75, pp. 492-499.

¹¹ RODOREDA, Mercè (1982), *La Plaza del Diamante*, Barcelona, Edhsa, p. 130.

Con i capitoli XXXIII-XLIX, lo scenario è infine quello della Barcellona del dopoguerra, “espacio brumoso e inconcreto”:¹² una realtà molto diversa da quella presente nella prima parte del romanzo, in cui vedevamo muoversi una giovane adolescente ignara del mondo, della vita e di se stessa. In quest’ultima parte, il personaggio cresce a matura andando alla scoperta di sé e ritrovandosi in un’intimità sempre maggiore: la sua vita interiore diventa progressivamente indipendente da quella esteriore, fatta di ruoli, obblighi, compiti e doveri. Nel momento in cui nel mondo esterno regna il caos della *postguerra*, Natalia scava nel fondo di questo caos e si muove alla ricerca di sé, annullando di volta in volta i limiti spazio-temporali e mescolando sogno e realtà, in veri e propri incubi in cui le allucinazioni si uniscono alla rappresentazione del mondo concreto.

Mentre la critica ha ben sottolineato come le vicende private, quotidiane di Natalia-Colometa si innestano in un contesto storico preciso, tanto che possiamo leggere il romanzo alla luce del rapporto tra la storia ufficiale e quella personale, crediamo che altrettanto rilievo debba essere dato alla componente spaziale, forse ancor più determinante nell’esperienza del personaggio: nella fitta rete metaforica che informa il testo, particolare predilezione è infatti riservata alla semantica dei luoghi, che perdono la loro capacità denotativa per entrare a far parte di una nuova rete di significati. La piazza a cui allude il titolo è sì una localizzazione reale, scenario e cornice entro la quale si apre e si chiude il romanzo, ma si riveste di una valenza allusiva e simbolica, diventando il centro della soggettività che permea tutta l’opera. In un’atmosfera sempre più confusa e irreale, Natalia compie un percorso progressivo che la porterà a identificarsi con la Piazza stessa.

I luoghi in cui la giovane protagonista si muove, si forma e cresce sono, nella prima parte del romanzo, la piazza del Diamante, le strade di Barcellona e la casa in cui vive con il marito Quimet; successivamente, si aggiungono la casa presso cui lavora come domestica, definita come un vero e proprio labirinto, e la casa in cui va a vivere poi con il secondo marito, Antoni, il cui intervento sarà provvidenziale per impedire a Natalia di suicidarsi e di uccidere i suoi due figli.

Nella prima parte del romanzo, dunque, la futura casa in cui Natalia vivrà in quanto sposa di Quimet viene accuratamente scelta e poi ristrutturata con impegno e sacrificio, grazie anche all’aiuto dell’amico Mateu, un personaggio apparentemente

¹² ARNAU, Carme (1982): *La obra de Mercè Rodoreda*, cit., p. 247.

secondario ma che tornerà a fare la sua comparsa nella mente e nelle allucinazioni di Natalia alla fine del romanzo. In questa casa, Quimet decide anche di fare spazio alla colombaia e i colombi diventeranno veri e propri personaggi umanizzati, tanto da essere definiti come i padroni dell'appartamento e del terrazzo: i colombi, insieme ai tarli dei mobili di casa e alle bambole esposte nella vetrina di un negozio, sono tre simboli presenti in tutto il romanzo, un riferimento costante che dobbiamo mettere in relazione alle immagini spaziali e alle vicissitudini interiori della protagonista.

L'appartamento in cui vivrà la famiglia è ben connotato a partire dall'articolazione delle varie stanze e dall'arredamento scelto: in questi ambienti domestici vediamo muoversi la giovane Natalia nel suo percorso di crescita che la porterà a diventare non solo moglie, ma anche madre. Gli ambienti in cui Natalia si muove in questa prima parte del romanzo sono, come abbiamo detto, l'appartamento, ma anche le strade di Barcellona, il bar *Monumental*: tutti luoghi in cui la protagonista viene portata da altri, o in cui si trova per circostanze non determinate da lei.

Per far fronte alle difficoltà economiche legate alla professione di Quimet, Natalia decide di andare a lavorare come domestica: la casa di cui si deve occupare viene descritta come un vero e proprio labirinto, “un rompecabezas”, afferma, “con sus voces que, llamándome, nunca sabía de dónde procedían.” (p. 128).

Nel girare per i vari ambienti domestici, già nel capitolo XXXIII si insinua una prima identificazione tra l'interiorità della protagonista e lo spazio, quando Natalia paragona se stessa e il suo stato d'animo a una casa:

Por la noche, si me despertaba me sentía por dentro como una casa cuando vienen los hombres de la mudanza y lo scan todo de su sitio. Así estaba yo por dentro: con los armarios en el recibidor y las sillas pata arriba y las tazas por el suelo a punto de envolverse en papel y de meterlas en una caja con paja y el somier y la cama desarmados contra la pared y todo manga por hombro. (pp. 171-172)

C'è infine la casa in cui Natalia vive con il secondo marito, Antoni, il droghiere, che, non avendo famiglia, offre alla protagonista la possibilità di prendersi cura di lei e dei suoi bambini chiedendo in cambio solo compagnia e affetto.

Se dunque riusciamo a ricostruire il contesto storico in cui è ambientata la vicenda della protagonista in mancanza di riferimenti esplicativi a date concrete, diventano altrettanto importanti i luoghi e gli scenari che vengono messi in stretto rapporto con la soggettività del personaggio e che ci permettono di delineare una “poetica dello spazio” che ha il suo culmine nel capitolo finale: in queste pagine infatti Natalia riesce a prendere in mano il suo passato, la sua vita, in un itinerario che è una “ricerca del tempo

perduto” ma che, per concretizzarsi, necessita di luoghi, di spazi reali e tangibili, in cui collocare il suo monologo da sonnambula.

Nell’ultimo capitolo, in cui la densità e la liricità toccano punte di grande tensione, convergono le immagini e i simboli che avevano arricchito e connotato l’esperienza di crescita di Natalia: nelle ultime pagine, la soggettività riprende tutto ciò che ha vissuto fino a questo momento e riesce a dare una forma e un senso al suo percorso, incidendo con un coltello il nome “Colometa” sulla parete della casa in cui aveva vissuto con Quimet e lanciando un grido liberatorio.

Vediamo l’itinerario realizzato da Natalia all’alba del giorno successivo al matrimonio della figlia Rita: Natalia si veste dietro un paravento ed esce prendendo con sé un coltello. L’identità, instabile, fluttuante, ibrida e frammentata, comincia a prendere forma nel suo vagare per le strade di Barcellona:

Arriba y abajo por las carreteras. Porque todo era así: carreteras y calles y pasillos y casas para meterse dentro como una carcoma dentro de la madera. Paredes y paredes. Una vez me dijo Quimet que la carcoma era una desgracia y yo le dije que no comprendía cómo se las arreglaban para respirar, siempre agujereando, agujereando y que cuantos más agujereaban menos debían de poder respirar y él me dijo que ya estaban acostumbrados a vivir de ese modo, siempre de narices en la madera y buenos trabajadores por gusto. [...] Y le dije al Quimet que a lo mejor las carcomas, en vez de trabajar de fuera a dentro, trabajaban de dentro a fuera y sacaban la cabeza por el agujerito redondo y pensaban en las diabluras que estaban haciendo. (pp. 246-247)

Attraverso un percorso fatto di suoni, odori e colori, Natalia arriva davanti alla casa in cui aveva vissuto con Quimet. Lo vede dalla finestra porgerle un fiore azzurro e decide di incidere il suo nome sulla porta della casa per poi mettersi di nuovo a camminare:

Como sin saber lo que hacía me puse a andar y eran las paredes quienes me llevaban y no mis pasos, y me metí en la Plaza del Diamante: una caja vacía hecha de casas viejas y el cielo por tapadera. Y en medio de aquella tapadera vi volar unas sombras pequeñas y todas las casas empezaron a columpiarse como si todo lo hubieran metido dentro de agua y alguien hiciera mover el agua despacito y las paredes de las casas se estiraron hacia arriba y se empezaron a echar las unas contra las otras y el agujero de la tapadera se iba estrechando y empezaba a formar un embudo. [...] Sentí un viento de tormenta que se arremolinaba dentro del embudo que ya estaba casi cerrado y con los brazos delante de la cara para salvarme de no sabía qué, di un grito de infierno. (p. 250)

Fermandosi nella piazza del Diamante, descritta adesso come luogo di morte dopo essere stata il principio della sua vita affettiva, Natalia-Colometa diventa lei stessa la Piazza, il centro del mondo descritto e rappresentato. Il grido che lancia nella Piazza fa sì che il personaggio e lo scenario da lei scelto diventino un’unica realtà: cronotopo e paradigma della crescita della donna nella Spagna che è sopravvissuta alla guerra civile e si trova a dover vivere nella repressione della dittatura. L’urlo, un’intensa esplosione

di energia psichica, fa scoppiare l'angoscia che si racchiude in uno spirito tormentato e rappresenta tutto il dolore che Natalia ha sopportato in tutti quegli anni e che vorrebbe adesso far uscire. Così, l'urlo lanciato nella Piazza diviene un modo per guardare dentro di sé: il personaggio, inizialmente passivo, determinato dalle circostanze e succube di esse, torna nella Piazza dove può ricostruire il suo itinerario sentimentale e interiore, recuperando un'identità che trova, nel grido emesso, lo sfogo, il senso e il valore di tutto ciò che è stato vissuto.

Adesso la protagonista può tornare a casa: in una sorta di metamorfosi, la vediamo spogliarsi e indossare nuovamente gli abiti da notte per stringersi tra le braccia del secondo marito, la cui impotenza fisica non ostacola, a questo punto, l'intimità coniugale.

Con la chiusura del romanzo nuovamente nella *Plaça del Diamant*, vediamo delinearsi una topologia narrativa dinamica e sfaccettata, ma allo stesso tempo ostinatamente circoscritta, in cui il soggetto non si realizza come identità data, ma nella sua costitutiva frammentazione e frammentarietà e a partire dallo sguardo di un “altro”, dell’”altro da sé”: nel caso di Natalia, nel primo capitolo del romanzo, è lo sguardo di Quimet il motore di una relazione che sarà poi determinante per la vita della ragazza. Nell’ultimo capitolo, sarà invece lei a guardare e a vederlo, in una sorta di visione-allucinazione, alla finestra del loro appartamento.

La necessità di guardare e di guardarsi, di vedere ed essere visto rimanda a quella di collocarsi nella realtà per far sì che questa acquisti un senso: il guardare implica il custodire, il difendere e il proteggere attraverso uno sguardo attento e vigile, l'avere cura di sé di una donna che ha visto naufragare tutti i suoi sogni, ma che ha saputo convertire la passività e la debolezza in coraggio e in speranza.

Vorremmo concludere questa breve lettura de *La Plaça del Diamant* cercando di creare una relazione tra questo romanzo e quelli di autrici più giovani, certi che l'identificazione tra l'interiorità del personaggio e i luoghi in cui si muove abbia segnato la narrativa spagnola degli ultimi decenni: con Mercè Rodoreda, anche altre autrici hanno scelto di ambientare i loro romanzi in scenari e in ambienti domestici altamente significativi, in cui diventa fondamentale la relazione con l'interiorità del personaggio, che in questi ambienti non solo si forma, ma con cui arriva a identificarsi, acquistando concretezza e spessore.

Per ragioni di brevità espositiva, portiamo come esempio, in questa occasione, i nomi di Montserrat Roig e di Soledad Puértolas, anche se il riferimento potrebbe

estendersi ai nomi di altre autrici, come Elena Quiroga, Carmen Martín Gaite, Ana María Matute, Rosa Montero, Ana María Moix.

Con Montserrat Roig, restiamo in ambito catalano per vedere come vari studiosi abbiano sottolineato l'importanza riservata alla città di Barcellona nel suo spazio narrativo, in forte continuità con la narrativa di altri autori e autrici. Barcellona, con le sue strade e i suoi monumenti, costituisce non solo lo scenario, ma diventa, secondo Cipljauskaité, anche sinonimo di libertà e liberazione: nel caso de *La Plaça del Diamant*, “la ciudad entra como catalizador y revela a la mujer – a través de experiencias casi catastróficas – sus propias posibilidades”;¹³ i romanzi di Montserrat Roig sono quelli che, sempre secondo Cipljauskaité, “más entreñablemente reflejan Barcelona y el vínculo de las protagonistas con ella. [...] La pertenencia a Barcelona es algo indisputable en todas las novelas de Roig, tan natural que no necesita proceder por descripciones: cada protagonista es Barcelona”.¹⁴

Non solo: l'ambiente urbano è, nei romanzi di Montserrat Roig, vero e proprio “personaje-testimonio”,¹⁵ alla stessa stregua dei suoi *reportage* o dei suoi articoli.¹⁶ Tutti i suoi personaggi si muovono in un macro-spazio, il quartiere de *L'Eixample*, descritto a partire da una soggettività femminile che vive in micro-spazi, ovvero in appartamenti con cortili interni, corridoi, balconi e terrazze da cui affacciarsi per vedere il mondo esterno. I personaggi femminili creati da Montserrat Roig vivono una continua tensione tra il loro spazio interiore, che corrisponde all'ambito domestico, e quello esterno, pubblico, della socialità, che corrisponde alle strade di Barcellona. Facciamo solo due esempi: il primo romanzo, *Ramona, adéu*,¹⁷ rappresenta il susseguirsi di diverse generazioni di donne attraverso l'esperienza delle sue tre protagoniste, le tre Mundeta. Il passare degli anni, i cambiamenti legati alle diverse esperienze vissute dai personaggi segnano il distacco dal mondo infantile e adolescenziale, l’“addio” a un certo tipo di relazione tra uomo e donna che risponde a schemi imposti: affinché questa separazione possa realizzarsi, è necessario però allontanarsi da tutta una serie di ambienti domestici e familiari, entro i quali vediamo muoversi le protagoniste, sempre ben caratterizzati, spesso in relazione agli stati d'animo dei vari personaggi.

¹³ CIPLJAUSKAITÉ, Biruté (1990): “Barcelona en la obra de cuatro autoras de posguerra”, p. 86, *Ideas* '92, n. 7, pp. 83-93.

¹⁴ *Ibid.*, p. 88.

¹⁵ DUPLÁA, Christaa (1996): *La voz testimonial en Montserrat Roig*, Barcelona, Icaria, p. 142.

¹⁶ Ricordiamo che Montserrat Roig, prima di diventare una scrittrice professionista, ha lavorato come giornalista, attività che ha poi continuato anche dopo essersi affermata come autrice di romanzi e racconti.

¹⁷ ROIG, Montserrat (1972): *Ramona, adéu*, Barcelona, Ediciones 62.

Natalia, una delle protagoniste del secondo romanzo di Montserrat Roig, *El temps de les cireres*,¹⁸ identifica l'albero di limoni presente nel cortile dell'appartamento in cui aveva vissuto da bambina con la propria infanzia: un tempo che ormai non le appartiene più, ma che fa parte di un passato da ricostruire e riscattare grazie alle immagini e ai luoghi che hanno segnato e caratterizzato quel tempo perduto.

Non è possibile, purtroppo, approfondire adesso uno dei caratteri fondamentali della narrativa di Montserrat Roig, che ha scelto di assegnare agli spazi presenti nei suoi romanzi un forte potere simbolico: ci limitiamo a sottolineare come l'autrice, nel suo saggio *Dime que me quieres aunque sea mentira*, in cui riflette sulla scrittura e sulla letteratura, si riferisca ai ricordi e alla memoria stabilendo nuovamente una corrispondenza tra il “tempo perduto” e i luoghi conosciuti. Raccontando alcuni episodi della sua infanzia, infatti, afferma che lo scenario dei suoi sogni è stato per anni il cortile della casa in cui viveva da bambina, in cui trascorreva molto tempo giocando, inventando storie e immaginando tutto ciò che poteva accadere al di là del muro: “En los sueños, volvía a mis raíces a través del patio. Rodeada de casas altas, bajo el indefectible pedazo de cielo azul, me sentía protegida. Los sueños eran armoniosos, todo se detenía, todo era eterno”.¹⁹ Localizzando i ricordi in spazi particolari, l'autrice riesce dunque a dare forma alla creazione letteraria: “La calle era mi literatura. El limonero, mi realidad. Sólo con el tiempo descubrí qué había significado el aroma del limonero, descubrí que era mi paraíso perdido. Y lo era porque no existía”.²⁰

Se usciamo dai confini catalani per spostarci a Madrid, un destino non molto diverso viene riservato alla capitale in alcuni romanzi di Soledad Puértolas: anche in questo caso, le strade madrilene, con i loro edifici e i loro monumenti, così come gli ambienti interni, domestici, sono non soltanto lo scenario in cui vengono ambientate le vicende dei protagonisti, ma diventano anche i luoghi dell'interiorità dei personaggi.

Ci soffermiamo in particolare sul romanzo *Días del Arenal*,²¹ in cui una strada poco battuta di Madrid, la *calle de Manises*, nel quartiere Chamberí, è il pretesto per presentare le vicende di una serie di personaggi che, apparentemente, non hanno niente a che vedere l'uno con l'altro, ma le cui vite sono in realtà unite da un sottile filo. Nel primo capitolo, ci viene infatti raccontato l'amore impossibile tra Antonio Cardús e

¹⁸ ROIG, Montserrat (1977): *El temps de les cireres*, Barcelona, Ediciones 62.

¹⁹ ROIG Montserrat (1992): *Dime que me quieres aunque sea mentira – sobre el placer solitario de escribir y el vicio compartido de leer*, Barcelona, Ed. Península, p. 22.

²⁰ *Ibid.*, p. 52.

²¹ PUÉRTOLAS, Soledad (1992): *Días del Arenal*, Barcelona, Anagrama.

Gracia, conosciutisi per caso a un matrimonio: la donna è però già sposata e gli incontri tra i due amanti devono sempre realizzarsi in modo clandestino, finché Gracia deciderà di lasciare Antonio, senza dirgli che è gravemente malata e destinata quindi a una rapida morte. I capitoli successivi riprendono elementi del primo per svilupparli con altri punti di vista: il secondo si incentra sulla figura di Herminia, la sorella di Gracia. Il suo racconto ci porterà così a scoprire da un'altra prospettiva la relazione tra Gracia e Antonio; Herminia è in realtà un'aspirante poetessa: l'incontro fondamentale nella sua vita avverrà con l'editrice Olga Francines, ma si realizzerà troppo tardi, quando la donna ha ormai deciso di suicidarsi. Nel terzo capitolo, conosciamo la nuova famiglia di Olga Francines, che si era unita in seconde nozze a Leandro Aguiar, attraverso il racconto di uno dei suoi figli, Guillermo. Infine, l'ultimo capitolo riprende la vicenda con Antonio Cardús e la sua nuova vicina di casa, Susanne, nipote di Amalia Villegas, che era stata una delle amiche della madre di Antonio.

La strada madrilena diventa “un recinto inmaterial en que habitan las almas, estén donde estén los protagonistas: la cristalización como elemento de la fábula, el equivalente físico o el *objective correlative* de un paradigma fundamental en la vida de los hombres”.²² Insieme all'ambiente urbano, anche quello domestico, con il suo arredamento e i suoi oggetti, riveste significati simbolici: l'appartamento di Antonio Cardús, in cui i due amanti si incontrano; il baule dove Gracia conserva la sua biancheria intima; la casa in cui Gracia ed Herminia erano vissute da bambine, territorio in cui si conservano i sogni, le ambizioni e le speranze; infine, una serie di corridoi, ripostigli, porte, finestre e cortili interni.

Lo spazio rappresentato diventa, anche in questo romanzo, coscienza dei propri limiti, materializzazione di una serie di funzioni e “istituzioni” spirituali e sociali con cui l'identità acquista una propria vita: la strada e l'appartamento di Antonio sono dunque spazi interiori che danno coesione a una trama altrimenti frammentaria e che, come la vita stessa, richiede con forza di essere capita e interpretata. Dinnanzi alle contraddizioni del mondo, nella realtà caotica a cui rimanda la capitale moderna, la *calle de Manises* diventa simbolo dell'esperienza che tutti i personaggi del romanzo condividono e che ben esprime Herminia, quando afferma di avere la sensazione di

²² VILLANUEVA, Darío (1992): “Soledad Puértolas: la ciudad de las almas”, p. 376, in *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1190*, Barcelona, Crítica, vol. IX, ideata e diretta da Francisco Rico, pp. 371-380.

trovarsi “en un territorio un poco al margen”.²³ L’ambiente domestico, simbolo della vita intima, e la strada, che rappresenta invece la vita pubblica, si oppongono e diventano complementari: “La calle era como una casa en que se habían dejado todas las puertas abiertas”.²⁴

La spiccata frequenza di metafore spaziali nella letteratura scritta da donne testimonia quindi vere e proprie inquietudini nei confronti dello spazio e delinea una rete tematica diffusa, condivisa da autrici diverse. C’è infatti una matrice unitaria, individuabile in quella che viene considerata la terra d’origine, messa sempre in relazione ad ambienti domestici e quotidiani.

Se la produzione letteraria femminile deve dunque confrontarsi con le sfasature di un’autorappresentazione problematica, diventa inservibile un modello diegetico lineare e progressivo. È semmai fondamentale affidarsi a una memoria di sé che diventa affettiva e profonda, che si fa “recuerdo verbalizado”²⁵ e che, in modo forse paradossale, è sempre ben localizzata, molto più topografica che temporale.

BIBLIOGRAFIA

- ARNAU, Carme (1982): “La obra de Mercè Rodoreda”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 383, pp. 239-257.
- CASTELLET, Josep Maria (1988): *Una tarde en Ginebra con Mercè Rodoreda*, in *Los escenarios de la memoria*, Barcelona, Anagrama, pp. 55-77.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté (1990): “Barcelona en la obra de cuatro autoras de posguerra”, *Ideas* ’92, n. 7, pp. 83-93.
- DUPLÁA, Christa (1996): *La voz testimonial en Montserrat Roig*, Barcelona, Icaria.
- FORREST, Gene Steven (1978): “El diálogo circunstancial en *La Plaza del diamante*”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 12-1, pp. 15-24.
- LUNN, Patricia (1992): “La Plaça del Diamant: linguistic cause and literary effect”, *Hispania*, v. 75, pp. 492-499.
- MARTÍN GAITÉ, Carmen (1993): *El huerto cercado de Mercè Rodoreda*, in *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, pp. 343-347.
- MONTERO, Rosa (2003): *La loca de la casa*, Madrid, Ediciones Generales.

²³ PUÉRTOLAS, Soledad (1992): *Días del Arenal*, cit., p. 112.

²⁴ *Ibid.*, p. 99.

²⁵ BUSQUETS, Loreto (1985): “El mito de la culpa en *La Plaça del Diamant*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 420, 1985, pp. 117-140.

- ORTEGA, José (1993): *Mujer, guerra y neurosis en dos novelas de M. Rodoreda* (La Plaza del Diamante y La calle de las Camelias), p. 72, in PÉREZ Janet ED., *Novelistas femeninas de la postguerra española*, Madrid, Studia Humanitatis, 1083, pp. 71-83.
- PUÉRTOLAS, Soledad (1992): *Días del Arenal*, Barcelona, Anagrama.
- PUÉRTOLAS, Soledad (1993): *La vida oculta*, Barcelona, Anagrama.
- RODOREDA, Mercè (1982): *La Plaza del Diamante*, Barcelona, Edhsa.
- ROIG, Montserrat (1972): *Ramona, adéu*, Barcelona, Ediciones 62.
- ROIG, Montserrat (1973): El aliento poético de Mercè Rodoreda, *Triunfo*, 22/09, pp. 35-39.
- ROIG, Montserrat (1977): *El temps de les cireres*, Barcelona, Ediciones 62.
- ROIG, Montserrat (1992): *Dime que me quieres aunque sea mentira – sobre el placer solitario de escribir y el vicio compartido de leer*, Barcelona, Ed. Península.

MERCÈ RODOREDA E SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN: DUE ROTTE VERSO ITACA

Catarina Nunes de Almeida
(Instituto Camões-Università di Pisa)

Prima di soffermarci sui punti di contatto fra la poesia della catalana Mercè Rodoreda e quella della portoghese Sophia de Mello Breyner Andresen, numerosi paralleli si possono tracciare, *a priori*, sul percorso umano delle due autrici. Questo incrocio biografico, di carattere meramente complementare, ci fa notare piccole affinità esistenti tra loro.

Mercè Rodoreda nasce nel 1908, figlia di genitori amanti della letteratura, e passa la sua infanzia a Barcellona. Sophia nasce undici anni dopo, a Oporto, in seno a una famiglia aristocratica, e anche lei riceve un'educazione colta. Sappiamo inoltre che i nonni paterni di entrambe, in particolare, hanno avuto un ruolo importante nella loro formazione (tant'è che, nel caso di Sophia, i cognomi stranieri si devono proprio all'origine danese del nonno). Rodoreda si sposa molto giovane (da questo matrimonio nasce il suo primo e unico figlio, Jordi), ma alcuni anni dopo si separa dal marito. Sophia, invece, ha avuto un lungo matrimonio, e i suoi celebri racconti per bambini dovevano essere certamente die regali per i suoi cinque figli. Il parallelo fondamentale nella vita delle due poetesse è però quello che riguarda l'impegno politico antifascista. Dopo il matrimonio, Sophia si stabilisce a Lisbona e si divide tra attività poetica e impegno civile, diventando una nota attivista contro il regime di Salazar (molte denunce sono facilmente ravvisabili nella sua opera). Nel caso di Rodoreda, questo impegno la vedrà costretta all'esilio, durante gli anni della dittadura di Franco.

Se guardiamo invece l'insieme delle loro opere, ci rendiamo conto da subito che Sophia ha privilegiato la poesia come giusta misura per le sue parole, mentre Rodoreda si concentra più spesso sulla narrativa. Ciononostante, lo stile si rivela affine nelle due scrittrici, soprattutto per il suo carattere agile, diretto, simultaneamente carico di realismo e di simbolismo.

In questo studio, vogliamo concentrarci sull'evocazione nostalgica della Grecia nelle due autrici. In tutta l'opera di Sophia sono evidenti le tracce d'ispirazione classica, dove il mito di Orfeo occupa uno spazio particolare. Per intavolare il confronto che proponiamo tra le due, abbiamo considerato essenziale il capitolo *Món D'Ulisses* (Mondo di Ulisse), incluso nella raccolta poetica di Mercè Rodoreda *Agonia de Llum*. Anche lei stabilisce, lungo questo capitolo, un dialogo immediato con la Grecia e con

l'immaginario epico dell'*Odissea*. Abbandonando la narratività lineare del mito, Rodoreda lo scompone in brevi quadri di forte potere evocativo.

Come abbiamo appena riferito, per quanto riguarda la cultura ellenica, è il mito di Orfeo che occupa in Sophia uno spazio particolare. Ma non è un riferimento esclusivo: la rete di legami intertestuali è esplicita e volutamente densa. Fra gli elementi mitici che popolano i suoi versi troviamo poi quelli che ci fanno tornare, direttamente o indirettamente, a Itaca. Nelle poesie come *Penélope*, *Ítaca* o *O Rei de Ítaca*, Sophia conduce, attraverso una ricchissima rete di simboli e di allegorie, i personaggi di Omero al proprio tempo, (un *tempo diviso*, un tempo imperfetto), cercando nella lezione classica, equilibrata e armoniosa, la chiave per i valori che l'Uomo ha perso.

Dunque, possiamo dire che in Sophia il ritorno a Itaca rivela un'intenzione non solo etica, ma anche mimetica. La ricostruzione del mito è la ricostruzione di esempi raggiungibili dall'uomo. Rodoreda, invece, resta sempre contemplativa: il suo ritorno a Itaca si sviluppa attraverso il racconto delle emozioni, delle angosce dei personaggi, che qui si rivelano in prima persona. Particolamente intenso è il lirismo che ci offrono i personaggi femminili del mito, quelli che troviamo per esempio nelle poesie *Penélope*, *Plany di Calipso* (Pranto di Calipso), *Nausica* o *Cançó de les Sirenes*. Inoltre, se focalizziamo l'attenzione sul personaggio di Penelope recuperato dalle due poetesse, ci rendiamo conto subito delle prospettive opposte. Penelope è, come si sa, il simbolo per l'autonomasia della fedeltà coniugale femminile, ma può essere inteso, in senso lato, come fedeltà a una memoria, a una esperienza del passato che si proietta continuamente nel futuro. Sophia, nella sua raccolta *Coral*, fa parlare Penelope in questo modo:

Des faço durante a noite o meu caminho.
Tudo quanto tecí não é verdade,
Mas tempo, para ocupar o tempo morto,
E cada dia me afasto e cada noite me aproximo.¹

In numerose poesie l'*Io poético* di Sophia si mantiene “penelopiano”, attende cioè con passione l'*Altro* (per esempio nelle poesie *Promessa* o *É Por Ti*, in cui scrive: “E o vento torcendo as árvores desfolhadas / Canta e grita que tu vais chegar”²). Qui, invece, il soggetto si allontana da qualsiasi reminiscenza dell'amante: Penelope si concentra su sé stessa – pentita della strada che ha tessuto (la strada che facilmente

¹ MELLO BREYNER ANDRESEN, Sophia de (1995): “Penélope”, in *Coral*, 1950, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, p. 226.

² MELLO BREYNER ANDRESEN, Sophia de (1995): “É por ti”, in *Dia do Mar*, 1947, ed. ut.: *Obra Poética I*, Lisboa, 3^a ed., Caminho, p. 97.

possiamo intendere come “tutta una vita”); indecisa sulla credibilità dei suoi passi; consapevole del vuoto, dell’inconsistenza del tempo passato. La Penelope di Rodoreda, invece, è ancora una donna innamorata. Si presenta un attimo prima della partenza di Ulisse, che avrebbe atteso per vent’anni – il monologo è un triste inno a un “noi” che si allontana, che si perde:

Oh xaragall lluent! La seda blanca
serà la lluna de la meva nit;
l’arbre cairat, capçal del nostre llit,
estén encar un pensament de branca.³

Le altre donne del mito, in Rodoreda, non sono meno innamorate: Calipso, a malincuore, si vede costretta a liberare il suo volubile amante (“T’he volgut meu per sempre, cansat de mar i onada, / segur en la meva carn, corba e mel exaltada”⁴); ma anche la figura di Nausica (personaggio del libro VI dell'*Odissea*), narrata come l’angelo puro, che accoglie con eleganza e cortesia lo sconosciuto Ulisse in seguito a un naufragio, sarà condannata, secondo Rodoreda, a un filo di nostalgia e di tristezza quando lo vedrà partire, dopo averlo accolto nelle sue tenere braccia.

Ma è la figura di Ulisse, soprattutto quando costui ritorna a Itaca, che riveste, in un’analise comparativa fra le due poetesse, maggiore interesse. Poiché in Sophia l’eredità mitologica greca, adeguata all’*Io* contemplativo, si presenta come un riferimento etico (e mimetico) assoluto, Itaca simbolicamente sarebbe, secondo la nostra lettura, un luogo universale di rinascita. Il *Tu* a cui si dirige la poesia *Ítaca* (della raccolta *Geografia*) non ha alcuna relazione con il mito: è un *Tu* femminile, a cui si parla di un’immortalità recuperata dopo il viaggio (simbolicamente *post vitam*):

Quando o barco rolar na escuridão fechada
Estarás perdida no interior da noite no respirar do mar
Porque esta é a vigília de um segundo nascimento

O sol rente ao mar te acordará no intenso azul
Subirás devagar como os ressuscitados
Terás recuperado o teu selo a tua sabedoria inicial
Emergirás confirmada e reunida
Espantada e jovem como as estátuas arcaicas
Com os gestos enrolados ainda nas dobras do teu manto.⁵

³ RODOREDA, Mercè (2002): “Penèlope”, in *Agonia de Llum*, 1947, Barcelona, Angle Editorial, p. 84.

⁴ RODOREDA, Mercè (2002): “Plany de Calipso”, *op. cit.*, p. 85.

⁵ MELLO BREYNER ANDRESEN, Sophia de (1996): “Ítaca”, in *Geografia*, 1967, *Obra Poética III*, Lisboa, Caminho, p. 73.

Un'altra poesia, *O Rei de Ítaca*, conferma il recupero del personaggio di Ulisse con intenzioni etiche. Sophia, con il tono ironico (qualche volta sarcastico) che la caratterizza quando denuncia l'ingiustizia, scrive che “La civiltà in cui ci troviamo è così sbagliata che / In lei il pensiero s’è distaccato dalla mano”,⁶ e subito dopo, nella seconda strofa, da come esempio il re Ulisse:

Ulisses rei de Ítaca carpintou seu barco
E gabava-s e também de saber conduzir
Num campo a direito o sulco do arado.⁷

Qui, Sophia, profondamente attivista e critica in materia sociale e politica, riprende a suo modo il messaggio classico: Ulisse è stato re di Itaca, ma ha costruito da sé la sua barca e ha saputo coltivare da solo la sua terra. Ancora una volta, una superiorità morale persiste col mito (e aldilà del mito).

In Rodoreda, il recupero della figura di Ulisse o del *topos* Itaca, non manifesta pretese metafisiche o etiche così evidenti. Abbiamo uno sguardo emozionante (e emozinato) sull’arrivo in patria, che ci dimostra che la narrazione del mito si aggiorna ed è irremediabilmente incompleta. Nella poesia *L’arribada a Ítaca*, Rodoreda ci mette di fronte ad un Ulisse dantesco, che non si stanca mai dei viaggi e dell'avventura – torna alla sua terra ancora forte, resistente, convinto dei suoi passi:

Com el cavall que l’esperó calciga
porto en el flanc la cicatriu antiga,
la sal del mar entre geniva i dent.⁸

Trattando invece di eventuali punti di contatto a livello formale, fra le poesie de Rodoreda incluse nel *Món D’Ulisses* e le poesie di Sophia che recuperano l’immaginario dell’*Odissea*, è importante fare riferimento ad alcuni aspetti stilistici ricorrenti nelle due poetiche, nonostante una particolarità formale subito le distingua: nell’opera di Sophia, in generale, le strofe sono irregolari e la metrica è libera; al contrario, quasi tutte le poesie di Rodoreda incluse nel *Món d’Ulisses* si presentano sottoforma di sonetto. Con una lettura più approfondita, ci rendiamo conto, però, che questo dettaglio non è significativo.

Anzitutto, possiamo dire che l’elemento musicale ha un peso prezioso nella produzione poetica di entrambe: il ritmo segue il pensiero, il vaneggiamento, così da

⁶ Traduzione mia.

⁷ MELLO BREYNER ANDRESEN, Sophia de (1996): “O Rei de Ítaca”, in *O Nome das Coisas*, 1977, *Obra Poética III*, Lisboa, Caminho, p. 209.

⁸ RODOREDA, Mercè (2002): “L’arribada a Ítaca”, *op. cit.*, p. 104.

raggiunge una dimensione rituale melodiosa. La rima utilizza con saggezza la bellezza fonica delle parole, senza imprigionare il valore evocativo dei simboli o il rigore dell'espressione. Allo stesso modo, in entrambe è presente la ricerca della parola precisa e della semplicità sintattica: soprattutto in Sophia è frequente il ricorso alla denominazione (il linguaggio è esente da codici fissi e, di conseguenza, la poesia diventa un oggetto fluido, dove ogni parola è chiara ed ha la sua forza integrale e il suo valore). Possiamo dire che le parole sono pienamente associate alla loro funzione magica; le due autrici condividono molte volte una scelta lessicale levigata, pulita, poiché ricorrono con frequenza parole come: mare, spuma, luce, fulgore, luna, stelle, nuvole, vento, onde, notte, morte, ombra...

In sostanza, le poetiche di Mercè Rodoreda e di Sophia de Mello Breyner Andresen hanno descritto, attraverso una visione essenzialmente impressionista, la connessione tra universo reale e universo mitologico, fino ad aprire due rotte verso Itaca. Una sola domanda resta in sospeso: fra le tante partenze e i tanti arrivi, davvero le due barche in vita non si saranno mai incrociate?

BIBLIOGRAFIA

- MELLO BREYNER ANDRESEN, Sophia de (1995): “Penélope”, in *Coral*, 1950, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, p. 226.
- MELLO BREYNER ANDRESEN, Sophia de (1995): “É por ti”, in *Dia do Mar*, 1947, *Obra Poética I*, Lisboa, 3^a ed., Caminho, p. 97.
- MELLO BREYNER ANDRESEN, Sophia de (1996): “Ítaca”, in *Geografia*, 1967, *Obra Poética III*, Lisboa, Caminho, p. 73.
- MELLO BREYNER ANDRESEN, Sophia de (1996): “O Rei de Ítaca”, in *O Nome das Coisas*, 1977, *Obra Poética III*, Lisboa, Caminho, p. 209.
- RODOREDA, Mercè (2002): *Agonia de Llum*, 1947, Barcelona, Angle Editorial.

TRADUZIONE E RICEZIONE

SEMLAVA DE SEDA, TRADUÏT PER MERCÈ RODOREDA

Joaquim Mallafrà
(Fundació Mercè Rodoreda)

Vaig tenir notícia d'aquesta traducció de Mercè Rodoreda gràcies a Anna Maria Saludes, a la trobada de traductors de desembre de 2007 a Barcelona. Mercè Rodoreda va traduir un únic conte al castellà: *Semblava de seda*, curiosament afegit a la traducció de José Batlló de *Mi Cristina y otros cuentos*, sense altra informació que la inclosa a la solapa del llibre:¹ “La presente edición de *Mi Cristina y otros cuentos* responde a la original catalana de 1969 con la adición de un relato posterior (“Parecía de seda”, publicado por primera vez en 1978) en traducción de la propia autora. José Batlló ja havia traduït y publicat, amb un pròleg, *Mi Cristina y otros cuentos*, en una altra editorial, l'any 1969, una edició que no he pogut consultar”.

Semblava de seda és un conte oníric, misteriós, que hem llegit en el recull català dels seus contes.² Seria interessant relacionar-lo detalladament amb altres obres o personatges de la mateixa autora, amb els quals trobaríem continuïtat i paral·lelismes. Parla una dona humil, a qui comencen a pesar els anys: “jo no tenia prou diners per comprar el bitllet, i cada dia en tindria menys perquè se'm cansava la vista; només podia treballar a les tardes i vindria un moment en què no podria anar més per les cases a cosir” (p. 329, on veiem un reflex de l'experiència de Rodoreda). Va al cementiri a finals de setembre, hi deixa d'anar abans de Tots Sants per defugir les multituds que hi van per aquelles dates, i quan hi torna troba les lletres de la tomba que solia visitar, repintades i amb rastres d'una altra visita. Al principi s'havia refugiat en aquest cementiri per la seva tranquil·litat i per fugir del vent. Havia triat una tomba concreta, ja que el seu mort estimat jaia en una que no podia visitar perquè estava lluny (una altra referència biogràfica potser), un mort que pren forma en una taca de la paret de la seva cambra. Però davant d'aquesta tomba també es pot sentir en companyia de l'estimat: “la terra, encara que tingui colors diferents, a tot arreu del món és terra, i si tota la terra és igual, la del cementiri on m'havia ficat era la mateixa que la del cementiri on dormia el meu pobre mort” (p. 329). A l'empara d'una olivera contempla la tomba; la vol anònima per projectar-hi la imatge que estima. Quan troba la làpida repintada i flors noves, ho veu com una intrusió. Una gran ploma (“Que preciosa que seràs dins un gerro”: p. 333),

¹ RODOREDA, Mercè (1982): *Mi Cristina y otros cuentos*, Madrid, Alianza Editorial (1^a reimpressió, 1988).

² RODOREDA, Mercè (1979): *Tots els contes*, Barcelona, Ed. 62- La Caixa, (MOLC 18).

que recorda la ploma de paó de *Mirall trencat*, introduceix l'àngel que se li apareix - figura significativa en l'obra de Rodoreda, missatgera de mort, d'alliberament... En vol fugir, no li agraden les ales ni les plomes (una altra relació, ara amb *La plaça del Diamant*: són sorprenents els elements intertextuals de cap a cap de la seva obra), però al final, després que “l’olor d’herba es tornava olor de terra negra i bona que m’anava colgant, d’aquella que ja hi pots plantar el que vulguis que tot s’hi fa”, l’àngel “em va embolcar amb les seves ales, sense estrènyer, i jo, més morta que viva, les vaig tocar per trobar la seda i em vaig quedar allí dins per sempre. Com si no fos enlloc. Empresonada...” (p. 335)

El final amb punts suspensius també és típic d’altres obres, *La Plaça del Diamant* mateix. Finals oberts com un senyal de continuïtat amb el que escriurà un altre dia, amb la vida que segueix, perquè els seus contes són sobretot moments, situacions, epifanies, més que històries, descrites o contades en primera persona molt sovint, comparables a les de *Dubliners* de James Joyce. A *Semblava de seda* hi plana el clima del final d’*Els morts* de l’autor irlandès: “La seva ànima s’esvaní a poc a poc mentre sentia caure la neu calmosament per tot l’univers i en calmada caiguda, com el descens a la seva darrera fi, damunt de tots els vius i els morts”.

Trobem temes rodoredians recurrents; les plantes: l’heura, les atzavares, els crisantems, els lliris, els xiprers o la flor de mandariner; la ploma també apareix a *Sang (22 contes)*, i la imatge “semblava de seda” referida als genolls o a la nit, que també “semblava de seda, com una fulla de lliri”, a *Cop de lluna*.

“Ales”, “vent”, “fulles” són mots repetits a *Semblava de seda*. O és “l’olivera... decantada i martritzada per les ales de tots els vents”, o les ales del vent se l’enduen com a les fulles, que volen o que el jardiner recull i que surten vuit vegades, mentre que les “ales” apareixen vint vegades i onze vegades la paraula “vent”.

El que val per a l’original val per a la traducció que l’autora va fer del seu conte. És una traducció literal, rigorosa, en un castellà fluid, amb un domini que pot semblar estrany en una dona que va deixar l’escola als nou anys, després de tres anys d’estudis en dues escoles diferents, però que va adquirir amb les lectures i la formació posterior.

Un dia de vent, a darreries del mes de setembre de no recordo quin any, vaig entrar per primera vegada al cementiri de l’herba, no perquè hi tingués ningú enterrat... > Un día de viento, a finales del mes de septiembre de no recuerdo qué año, entré por vez primera en el cementerio de la yerba, no porque tuviera a alguien enterrado allí... (pp. 329/137).³

³ Els números es refereixen respectivament a la pàgina de les edicions catalana i castellana citades.

Naturalment, hi ha alguns canvis que ens il·lustren sobre el procés constant de revisió de Rodoreda, i per altra banda cal tenir en compte que la llibertat de l'autor respecte a la traducció de la pròpia obra és superior a la del traductor aliè. Les autotraduccions de Samuel Beckett, Carme Riera o Antoni Marí són sovint reescriptures de la mateixa obra, que aprofiten per a modificar-ne aspectes o adaptar-la a la llengua i cultura d'arribada, sense que això vulgui dir que es tracta d'una altra obra.

Les diferències que observem en la versió de Rodoreda estan dins dels límits de la traducció; no es tracta, doncs, d'una versió diferent, i les diferències de puntuació, d'articulació sintàctica, o les transposicions que demana el ritme d'una frase o la cadència del conjunt, no són alienes a la pràctica traductora corrent. Els diminutius es poden gestionar de manera diversa, el “portal” del cementiri es tradueix per “puerta” i per “verja” i prefereix “golpe de viento” per “ventada”, encara que també faci servir “ventada” en castellà, potser perquè la repetició li devia sonar massa catalana, de la mateixa manera que fa servir una expressió més neutra, “de prisa, de prisa” per “a cremadent”.

He triat trenta exemples, comparats amb l'original, que em semblen prou nombrosos i representatius del treball de revisió que va fer Mercè Rodoreda aprofitant la traducció, i de les tendències que s'hi observen, amb totes les reserves que vulgueu. No comento canvis mínims del conte ni tries de traducció que els exemples encarats fan plenament explicables, sobretot en els mots subratllats, que no necessiten gaires comentaris. Vet aquí els exemples:

1. *De no sé quin nínxol es va despenjar una corona > De no sé qué nicho alto se descolgó una corona.*
2. *N'hi havia una [tomba] que semblava una caseta > Había una, sin figuras, que parecía una casita. (329/137)*
3. *Em vaig apartar de l'arbre, una olivera... a tocar d'una tomba molt senzilla > Me aparté del árbol, un olivo..., a tocar una tumba muy sencilla. (329/138)*
4. *el sol i les serenes li havien roseitat la pedra/el sol y las lluvias [per “relente”, “humedad”] le habían roído las piedras.*
5. *En l'escletxa entre la llosa plana i la que s'alçava al darrera amb el nom de la persona morta, hi havia una mata d'herba... > En la grieta entre la losa plana y la que se levantaba detrás con el nombre de la persona, que apenas se podía leer, crecía una mata de yerba...*
6. *en les ratlles d'or de les banderes > en el oro de las banderas.*
7. *sense fer nosa, sense fer-me venir ganes de fugir ni de cridar > sin causarme molestias, sin darme ganas de huir ni de girar.*
8. *Però l'endemà, de dia, a la paret no s'hi veia res > Pero al día siguiente, cuando abría la ventana, no se veía nada en la pared. (330/138)*
9. *un carretó ple de fulles > una carretilla llena de hojas y flores muertas.*

10. *O [em distreu] qualsevol altra cosa, encara que no es bellugui > o qualquier otra cosa que se mueva.*

11. *Mentre que pensar en l'Esperit Sant sempre m'havia fet riure, perquè, què li vols demanar a una bestiola? > Mientras que el Espíritu Santo siempre me había dado risa porque ¿qué puedes pedirle a un palomo? (330/139)*

12. *en comptes de parlar amb el noi ros i dolç que havia anat pel món descalç mentre el seu pare feia armariets i calaixeres > en vez de hablar con el Jesús rubio y dulce que había ido por el mundo descalzo mientras su padre hacía armarios y sillitas.*

13. *[el cementiri] semblava un molí > parecía una feria. (331/139)*

14. *No coneixia la meva tomba. Algú havia resseguit les lletres > Alguien había embadurnado las letras.*

15. *Em recava d'anar-me'n > No encontraba el momento de irme.*

16. *Hi havia camins pel cementiri que no havia seguit mai i que en devien estar plens > Debía de haber caminos por el cementerio llenos de aquella hierba.*

17. *perquè em faltava aire als pulmons > porque me faltaba aire. (331/140)*

18. *Mig agenollada per terra, tota contra de l'olivera > medio arrodillada, toda ya contra el olivo.*

19. *el cel em semblava una gola de llop i davant d'aquella gola de llop > el cielo parecía de lobos y delante de aquel cielo de lobos.*

20. *Per acabar-ho d'adobar > Para hacerlo más difícil... (332/141)*

21. *era jo quan tenia set anys > era yo cuando tenía ocho años.*

22. *Es veia llum en una finestra de la casa de l'enterramorts > Se veía luz en la casa del sepulturero.*

23. *la pila de les corones podrides > el montón de las coronas marchitas. (332/142)*

24. *fins que es va decantar cap a un costat [...] va començar a gronxar-se > hasta que se retiró a un lado [...] empezó a columpiarse.*

25. *cames ajudeu-me! Corria esperitada > eché a correr. Corría espoleada. (333/143)*

26. *vaig topar amb una atzavara > una púa de pita me hirió.*

27. *El braç dels cops em feia mal > El brazo golpeado por el ala me dolía.*

28. *voltat de celèstia > con la cabeza rodeada de un resplandor azul. (334/144)*

29. *ja hi pots plantar el que vulguis que tot s'hi fa > ya puedes plantar lo que quieras que todo crece y da fruto.*

30. *quan vaig sentir la seva dolçor > cuando sentí su miel. (335/145)*

Hi ha un interès de precisió, d'aclariment per al lector castellà a qui va dirigida la traducció, però també hi ha algunes reformulacions internes, alguna correcció i tot, a les quals l'autora sotmet el seu conte. Això es resol en canvis de mot i en canvis de frase, on trobem amplificacions o supressions respecte a l'original.

Canvis de mot:

p. 4: “serenes” es converteix en “lluvias”.

p. 6: canvi de bandera més que de mot; les “ratlles” suggereixen la bandera catalana, i no hi són en castellà.

p. 11: el pas de “bestiola” a “palomo” té ressons més rodoredians.

p. 12: “noï” – “armariets i calaixeres” El noi és Jesús i sant Josep fabrica mobles que potser Rodoreda veu més senzills.

p. 13: el tràfec d'un molí català és substituït pel d'una fira, potser més directament comprensible en castellà.

p. 14: “resseguit” s'empastifa; la intrusió sembla més greu.

p. 21: “set” passa a “ocho”. Una precisió biogràfica? Una simple confusió en traduir-ho?

p. 23: matisa l'estat de les corones.

pp. 26 i 27: “vaig topar” no és “me hirió”, però la traducció evita el possible equívoc en concretar que el “braç dels cops” és el “brazo golpeado por el ala” de l'àngel. En el conte és la punxa de l'atzavara el que l'ha ferida.

p. 28: “celístia” parafrasejada per “resplandor azul”.

p. 30: “dolçor” passa a “mel”.

Amplificacions: Ja hem comentat el fragment 27.

p. 1: si és d'un nínxol “alto”, s'explica més que es despengi una corona.

pp. 2 i 5: “sin figuras” “que apenas se podía leer” subratllen l'anonymat, la sobrietat. Fixeu-vos també en la supressió de “morta”.

p. 8: és “cuando abría la ventana” que sap que s'ha fet de dia.

p. 9: hi afegeix les “flores muertas”.

Supressions:

p. 10: sobta el pas de negativa a positiva. Potser li semblava que distreure's per una cosa que *no* es bellugava era massa exagerat?

pp. 17 i 18: com que l'aire falta sempre als pulmons i el lògic era que s'agenollés per terra, ho devia considerar redundant en traduir el conte. I *ya em sembka* més aviat un error de picat per *yo*.

p. 22: No precisa que es veu llum a la finestra; “luz en la casa” és suficient.

Català genuí més espontani: Hi ha uns canvis i alguna ampliació que responen, al meu parer, a l'expressivitat idiomàtica del català, que es resolen en equivalents correctes, però, en general, una mica més estàndards, més neutres, en castellà: p. 7 (“fer nosa”), p. 19 (“una gola de llop”), p. 20 (“per acabar-ho d'adobar”), p. 25 (“cames ajudeu-me! Corria esperitada”), p. 28 (“celística”), p. 29 (“que tot s'hi fa”).

Solucions dubtozes: Encara que la traducció és correcta, amb sentit de la llengua d'arribada, discutiria clarament dues o tres solucions:

p. 3: “a tocar de” traduït per “a tocar” canvia clarament el sentit.

p. 7: “girar” per “cridar” es podria tractar d'un error d'impremta; potser Rodoreda havia escrit “gritar”.

p. 24: decantar-se gronxant-se, oscil·lant, d'un costat a l'altre no semblen ben reflectits per “retirarse” ni per “columpiarse”.

Veiem, però, que el rigor, la cura en la nova versió, és la norma de la breu activitat traductora de Rodoreda. Aquests exemples ens poden il·lustrar sobre el procés de traducció en general i el seu en particular.

ALOMA CARA A CARA: CONVERGÈNCIA, CREACIÓ I DIVERSITAT EN LA VERSIÓ D'ANNA MARIA SALUDES I AMAT

Rosa Bertran
(Universitat de Barcelona)

1. CLAU DE LECTURA

La clau de lectura de la traducció del present estudi es basa en dues vessants, una d'observació de la construcció i creació d'ambdós textos, és a dir, la primera lectura feta com a percepció del lector, allò que Eco anomena la part activa del lector, i l'altra d'estudi comparatiu-lingüístic per a la qual cosa s'ha fet servir l'excel.lent tractat per a l'anàlisi d'un text traduït dels canadencs J.P. Vinay i J. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, en el qual els autors observen tots els casos de transformació del text que són, per entendre'ns, classificables, i també deixen la porta oberta a tot el que no ho és. De manera que cada lector actiu troba aspectes nous o inconfusibles o intrínsecos d'aquell autor i d'aquell traductor que s'hi enfronta.

1A. OBSERVACIÓ I CONSTRUCCIÓ DELS TEXTOS (ORIGINAL I TRADUCCIÓ)

LA BELLESA

Les parts boniques del text, amb diversos tipus de bellesa tan plàstica com d'expressió psico-literària, Anna Maria Saludes les tradueix amb elegància exquisida. En aquest sentit, podem dir que l'italià i el català es fonen atès que la traductora ha captat la clau de la bellesa de l'autora i hi està en total sintonia. Els exemples que segueixen són gairabé tots fragments, rodons, sencers, nítids, de la novel·la que corresponen a les seves unitats de traducció.

Exemple 1: ROD. pp. 23-24: Aloma es va tancar en la seva cambra i es va recolzar a l'ampit de la finestra. El cel encara no era ben negre. Hi havia ombres més fosques en el color dels arbres. Brillava la primera estrella, molt blanca. Les cases a penes es veien, una mica esborrades entre la foscor, amb un llumet groc de tant en tant, i la nit semblava que respirés. Li havia vingut una mica de tristesa. Es va estrènyer el pit amb els braços i va posar el cap al cantell de la paret. S'hauria quedat allí molta estona si hagués tingut algú al costat que li hagués besat la cara, les mans, el dit que s'havia tallat feia dies i que encara li feia mal. Sentia obscurament la poesia pobra de la seva casa, del seu carrer, d'aquelles estrelles petites que anaven sortint. Era un llanguiment dolç a tot el cos, amb la frescor de la paret a la galta.

SAL. p. 24: Aloma si chiuse nella camera e mise le braccia sul davanzale della finestra. Il cielo non era ancora tutto nero. C'erano delle ombre più fosche nel cuore degli alberi. Brillava la prima stella, molto bianca. Le case appena si vedevano, un po' sfumate tra l'oscurità, con un lumino giallo ogni tanto, e la notte sembrava respirare. Le era venuta un po' di tristezza. Si strinse il petto con le braccia e appoggiò la testa nell'angolo della parete. Sarebbe rimasta lì molto tempo se avesse avuto qualcuno accanto che le avesse baciato il viso, le mani, il dito che si era tagliata giorni prima e che ancora le doleva. Sentiva sicuramente la poesia povera della sua casa, della sua strada, di quelle piccole stelle che stavano spuntando. Era un dolce languire in tutto il corpo, con il fresco della parete sulla guancia.

Exemple 2. Bellesa unitària en el ritme, de sirena a sirena, en l'imatge i en l'acció, la sirena que es repeteix dóna un sentit de realisme i entremig hi trobem un paràgraf concret, on quasi la sentim, que ens transporta al port de Barcelona amb el renou de la multitud on té lloc el diàleg d'Aloma i Joan: ROD. p. 28: Es va sentir una sirena i Aloma va veure un gran vaixell que s'anava acostant. Hi havia molts passatgers a la coberta; d'una xemeneia sortia una gran fumera negra. La sirena, que havia parat una estona, va tornar a sonar.

– És aquest?

– Fins ara no te'n adones?

Tothom mirava. Uns mariners feien baixar una passarel.la amb dues cordes que servien de barana. A l'altra costat de la tanca que privava l'entrada al moll hi havia molta ent aturada. Es sentia una gran cridòria i la sirena va tornar a sonar.

SAL. p. 28: Si sentì una sirena e Aloma vide una grande nave che si avvicinava. C'erano molti passeggeri sul pontile; da una ciminiera usciva una grande fumata nera. La sirena, che si era fermata un po', riprese a suonare.

– È questa?

– E non te ne sei accorta fino a adesso?

Tutti guardavano. Dei marinai facevano scendere una passerella con due corde che servivano da passamano. Dall'altro lato della banchina che impediva l'ingresso al molo c'era molta gente ferma. Si sentiva un gran vocio.

Exemple 3. Bellesa sensual: ROD. p. 33: Duia les guineus argentades que li acariciaven les galtes de color rosa, i les mitges de gasa. Dani no li treia els ulls de sobre.

SAL. p. 36: Aveva addosso le volpi argентate che le accarezzavano le guance color rosa, e le calze di seta. Dani non le toglieva gli occhi di dosso.

Exemple 4. Bellesa plàstica: ROD. p. 40: Es va asseure al llit: per la finestra oberta entrava celística.

SAL. p. 45: Perífrasi molt reeixida: Si sedete sul letto: dalla finestra aperta entrava il chiarore delle stelle.

Exemple 5. Bellesa eròtica: ROD. p. 88: Després d'aquella nit va ser com una bogeria. Mai no hauria imaginat que algú pogués estimar-la tant. Sentia que Robert la desitjava a tota hora: hauria passat hores abraçant-la, besant-la, acariciant-la, sota de la roba prima; com si la vida se'ls hagués d'acabar aviat. Joan tornava a treballar: ni se'n recordaven. Què se li'n donava que Maria ja fos casada si ella tenia un home que l'estimava per damunt de tot? Quan Robert sortia, l'esperava impacient, entrant i sortint del jardí. Així que el veia obria el reixat i el besava com si l'ànima li fugís pels llavis. La sang li lliscava neta per les venes, li posava color a les galtes i li omplia els ulls de vida. Dormia sense somnis, morta de tanta felicitat.

– Has estimat algú tant com a mi?

– No.

Aquell deliri semblava que no hagués d'acabat mai. Però un matí Aloma va rebre un telegramma: Anna deia que tornava i que el nen estava malalt.

SAL. p. 103: Dopo quella notte fu come una follia. Mai avrebbe potuto immaginare che qualcuno l'amasse tanto. Sentiva che Robert la desiderava continuamente: avrebbe trascorso ore abbracciandola, baciandola, accarezzandola sotto i vestiti leggeri; come se la sua vita dovesse finire subito. Joan era ritornato al lavoro: se ne erano quasi dimenticati. Cosa le importava che Maria fosse già sposata, se lei aveva un uomo che l'amava al di sopra di tutto? Quando Robert andava via lo aspettava impaziente, rientrando e uscendo in giardino. Appena lo vedeva, apriva il cancello e lo baciava come se l'anima le dovesse fuggire dalle labbra. Il sangue le fluiva limpido per le vene, le coloriva le guance, e le riempiva gli occhi di vita.

Dormiva senza sogni, sfinita da tanta felicità.

– Hai mai amato nessuno come me?

– No.

Quel delirio sembrava senza fine. Ma una mattina Aloma ricevete un telegramma: Anna diceva che stava per tornare e che il bambino era ammalato.

Exemple 6. Bellesa espiritual. Passatge de la mort del seu nebot Dani. Aquí l'autora posa en qüestió l'amor pur que Aloma sent per el nen contraposat al perquè no ha anat a la muntanya, és a dir, per l'atracció de Robert qui finalment la deixa embarassada i se'n va. També hi veiem dos fragments molt clars. El primer dialogat, dels últims minuts de vida del nen, en el seu traspàs, i el segon que contrasta clarament amb el fet consumat de la mort.

La contraposició del primer sumat al contrast del segon donen una forta càrrega de realisme al missatge. ROD. p. 90:

– Aloma, què fan els àngels?

Tenia els ulls mig tancats. De moment, no va saber què respondre-li.

– Es disfressen d'estrella.

– Que bonic! Què és morir-se?

– Tornar-se estrella.

– Ho saps que vaig anar a la muntanya? Per què no venies?

Ja no va dir res més i a la nit es va morir.

El van ficar en una caixa petita i blanca. Abans que se l'enduguessin les veïnes van anar-lo a veure: es senyaven, sortien de puntetes i entraven al menjador a consolar Anna. El cotxe duia una corona de flors penjada a la creu i damunt de la caixa hi havia un pom de clavells lligat amb una cinta. Van quedar gotes de cera per terra.

SAL. p. 106:

– Aloma, cosa fanno gli angeli?

Aveva gli occhi mezzi chiusi. Lì per lì, non seppe cosa rispondergli.

– Si vestono da stelle.

– Che bello! Cos'è morire?

– Diventare stella.

– Lo sai che sono andato in montagna? Perché non sei venuta?

Non disse più nulla e la notte morì.

Lo misero in una bara piccola e bianca. Prima che lo portassero via, le vicine andarono a vederlo: si facevano il segno della croce, uscivano in punta di piedi e andavano in sala da pranzo a consolare Anna. La macchina portava una corona di fiori appesa alla croce, e sopra la bara c'era un mazzo di garofani legato con un nastro. Per terra rimasero gocce di cera.

LA REPRESSIÓ

El rebuig i la repressió de molts sentiments i emocions queden empresonats dins Aloma, els exemples parlen sols:

Exemple 1. ROD. p. 7: – L'amor em fa fàstic!

SAL. p. 3: – L'amore mi fa schifo!

Exemple 2. ROD. p. 49: – Les passions s'aguanten.

SAL. p.56: – Le passioni vanno controllate.

Exemple 3. ROD. p. 62: La va agafar per la cintura i li va besar els llavis amb un bes llarg i dolorós.

SAL. p.70: La prese per la vita e le baciò le labbra con un bacio lungo e doloroso.

Exemple 4. ROD. p. 66: Però va callar per sempre.

SAL. p. 74: Ma tacque come sempre.

Aquest callar resulta ser un pensar interior, crític de l'exterior.

Exemple 5. ROD. p. 74: Hauria volgut explicar el que sentia però li feia por que Robert se'n rigués.

SAL. p. 85: Avrebbe voluto spiegare quello che sentiva, ma aveva paura che Robert ne ridesse.

Exemple 6. ROD. p. 75: Va agafar una mica de gelat, però no va gosar dur-se la cullereta als llavis, perquè Robert la mirava.

SAL. p. 86: Prese un po' di gelato, ma non osò portare il cucchiaino fino alle labbra, perché Robert la guardava.

Exemple 7. ROD. p. 76: ...va sentir una angúnia de mort.

...el cor li batia tan fort que tenia por que es sentissin els batecs.

Va ser a temps d'ofegar un crit amb la mà plana davant de la boca.

SAL. p. 87: ...sentì una angoscia di morte.

...il cuore le batteva così forte che aveva paura che si sentissero i battiti.

Fece in tempo a soffocare un grido con la mano sulla bocca.

Exemple 8. ROD. p. 80: No gosava mirar el sol com quan era petita perquè deien que només el podien mirar els qui no feien cap pecat.

SAL. p. 93: Non aveva il coraggio di guardare il sole come quando era piccola, perché dicevano che potevano guardarlo solo quelli che non facevano peccati.

Exemple 9. Fins i tot amb un xic de violència a si mateixa: ROD. p. 92: Es va donar quatre cops de pinta.

SAL. p.108: Si pettinò in fretta.

Exemple 10. Només un cop la repressió esclata i és en aquest exemple que enllaça amb la primera frase de la novel.la de “L’amor em fa fàstic”. ROD. p. 107: ... Robert la va agafar tan fort que va fer-li mal. “Quin fàstic, l’amor”... mig boja de desesperació li va mossegar els llavis.

Aloma el va veure que sortia amb la mà d’amunt dels llavis bruts de sang.

SAL. p. 127:... Robert l’abbracciò così forte che le fece male. “Che schifo, l’amore”.

...mezza pazza dalla disperazione, gli morsicò le labbra.

Aloma vide che usciva con la mano sulle labbra sporche di sangue.

Exemple 11. Aloma voldria esborrar els petons (fins i tot es reprimeix, en aquest mateix passatge, l’embaràs donant com un fet consumat que Robert retorna a Amèrica i ella ni tan sols li diu que espera un fill seu). ROD. p. 118: Mai no es podria esborrar el senyal de tants petons.

Si tingués valor de dir davant de tots que...

SAL. p. 141: Non sarebbe mai riuscita a cancellare il segno di tanti baci.

Se avesse trovato il coraggio di dire davanti a tutti che...

Exemple 12. ROD. p. 119: Era com si li haguessin xuclat tota la sang. Va fer un esforç per aguantar-se dreta. ¿És possible que no vegin que m’estic morint?

SAL. p. 142: Era come se le avessero succhiato tutto il sangue. Fece uno sforzo per reggersi in piedi. “Possibile che non si accorgano che sto morendo?”

Exemple 13. Aquí com en molts casos hi ha sobreposició de discursos, parla Aloma i parla l’autora intermitentment i a més hi ha un tercer element, el contrast del silenci i el callar amb el so que eixorda de les botzines, recurs molt ben trobat. ROD. p. 121: Detestava l’amor. Hauria volgut morir-se. No haver nascut. “Potser em moriré i el petit amb mi. Si pogués dormir sempre...” No diria qui era el pare encara que la matessin. Callaria. No havia fet altra cosa: callar. Dissimular. Les botzines dels autos eixordaven.

SAL. p. 145: Detestava l’amore. Avrebbe voluto morire, non essere nata. “Forse morirò e il piccolo con me. Tanto meglio. Se potesse continuare a dormire per sempre...” Non avrebbe detto chi era il padre neanche se l’avessero uccisa. Avrebbe tacito. Non aveva fatto altro: tacere. Dissimulare. I clacson delle macchine l’assordavano.

Exemple 14. Fins i tot nega la paternitat del seu fill quan la cunyada Anna li pregunta de qui és: ROD. p. 123: – És del meu germà?

Al fons del menjador, a través dels vidres de la galeria, es veia un tros de cel. Tot mirant-lo. Aloma va dir:

– No.

SAL. p. 149: “È di mio fratello?”

In fondo a la sala da pranzo, attraverso i vetri della veranda si vedeva un pezzo di cielo. Fissandolo, Aloma disse: “No”.

Exemple 15. ROD. p. 77: Tot d’una va pensar que hauria de saber dissimular molt per poder viure al costat de Robert sense que els altres s’adonessin de res.

SAL. p. 89: Improvvisamente pensò che avrebbe dovuto fingere molto per poter vivere accanto a Robert senza che gli altri si accorgessero di nulla.

Exemple 15bis. A la mateixa pàgina, hi trobem la negació de la joia, de l’evidència de la llum del solstici d’estiu, justament la per Sant Joan – està molt ben trobada la paradoxa. Aloma volia reprimir això per algun motiu. És com segueix: ROD. Tenia ganes que es fes de nit de pressa; una nit fosca i llarga.

SAL. e desiderava che facesse notte a la svelta; una notte ben scura, lunga.

Exemple 16. ROD. p. 89: Es va sentir tan ofegada que si hagués pogut l’hauria matat.

SAL. p. 105: Si sentì soffocare tanto che, se avesse potuto, l’avrebbe ucciso.

Exemple 17. ROD. p. 90: Per a Robert les nits van ser com abans i no hauria pogut entendre que alguna cosa havia canviat. Aloma no es trobava bé, i era horrible no saber negar-se.

SAL. p. 106: Per Robert le notti furono presto come prima, e non poteva capire che qualcosa fosse cambiato. Aloma non si sentiva bene ed era terribile non potersi negare.

EL REAL IMAGINARI: LES CARTES I D’ALTRES FRAGMENTS, EXEMPLES DE L’IMAGINARI.

Mercè Rodoreda utilitza el recurs de l’imaginari en les cartes aparentment fictícies, però això no fa altra cosa que fer esdevenir més real el desig profund i incomplet d’Aloma, la protagonista, que signa les cartes, i que sembla que arriba a fer la primera ben bé per l’instint guiat pel seu inconscient, quan per casualitat troba dues pessetes i en lloc de comprar-se el llacet de *La rateta que escombrava l’escalaleta* se li

dóna per comprar paper, sobre i segell per expressar els seus desitjos. I d'aquesta manera, en realitat, surt la consciència a la llum. Tant és així que el nom de l'amant imaginari, que viu a Roma, té el mateix nom de l'amant real, Robert, que té a casa seva, el germà de la seva cunyada.

Aloma escriu una carta inventada, però que és certa, perquè sent un amor dins seu que ha de fer present i que li vol donar forma. És una presència de l'absència. Un sentir i no pas un buit, un sentir raonat que ella mateixa apunta que la Coral no hauria sabut fer una cosa així.

Paradoxalment és una carta inventada però necessària perquè reflecteix una realitat profunda, aquí trobem el contacte entre realitat i imaginació. O entre realitat i desig, tandem que recorrerà tota la novel·la amb coherència.

Aloma és coherent, sap el que sent i el que vol per molt inexperta que sigui. I actua conseqüentment. Un gran personatge principal a través del qual la Rodoreda ens presenta tots els altres que giren al seu voltant amb un propòsit realista a més no poder. El lector comparteix els secrets d'Aloma, talment l'autora ens la presenta com una dona de veritat que ens convida a sentir amb ella i a llegir amb ella el seu entorn.

Rodoreda repeteix el recurs de la carta inventada (p. 54), en la segona carta d'Aloma dirigida al “fals Robert” reconeix que el que escriu no és cert i li diu que faci el que vulgui. Un recurs doblement realista on la consciència i el desig de l'home encara queden més palesos.

L'autora parla amb aquestes cartes de l'escriptura per esbravar-se, clarament de l'escriptura psicològica.

p. 50: La vida era bonica i no sabia com esbravar aquella alegria... Li hauria agradat de tenir un promès lluny per poder-li escriure cartes i dir-li tot el que volgués sense por. Estava tan contenta que li semblava que ja el tenia.

Després escriu la carta imaginada (p. 51), i a més en fa autocrítica (p. 52): “...Va trobar que semblava un romanç”. I tot seguit ve quan diu: “ Coral una cosa així no sabria fer-la”.

Una altra manifestació d'aquest real imaginari el trobem en el següent passatge a (p. 67):

“Passi, el ball enamora. Quin vestit! Si vol parlarem; hem de dir-nos tantes coses... Avui la trobo més encisadora que mai, no sé què ho deu fer... Oh, Eleonora, la duc clavada al cor...

Tenia ganes de trencar l'olla, però es va aguantar. Va agafar unes quantes patates.

– Oh, amigues meves, no pensava pas trobar-les en aquesta magnífica festa!

– Els va ensenyar el ganivet- : Per Déu, diguin, va ser lluit el te benèfic? ”

Es tracta altre cop d'un fantàstic necessari. Una vàlvula d'escapament, una necessitat de canviar la realitat. El fugir cap al plaent.

En una altra ocasió podem llegir (p. 76):

Li feia vergonya que els seus arbres la veiessin.

Aquesta personalització dels arbres també aconsegueix fer-nos veure l'imatge de l'Aloma avergonyida. Per tant, poc importa que els arbres tinguin ulls o no, el recórrer a la fantasia torna a reforçar l'objectiu realista.

En canvi, hi ha una carta real a la novel.la (pp. 70-71), la que Aloma escriu a la seva cunyada Anna que és a la muntanya amb el seu fill malalt, on fins i tot li demana que li porti un pi petit tot esperant que els arreli al jardí. Aquesta carta ens dóna clarament la visió de dos llocs i dues interlocutores reals. Aquesta carta és introduïda per Rodoreda amb un dels múltiples salts dins el discurs, a la Joyce, que però el lector recompon amb tota la naturalitat, tal com l'autora vol presentar.

ENTRE LÍNIES: LA CONSTANT DE LA PARAULA XISCLE. LES COMPARACION COM A RECURS ESTILÍSTIC-LITERARI. UN ROVERBI I UNA FRASE FETA.

LA CONSTANT DE LA PARAULA XISCLE.

La paraula “xiscle” marca un cert ritme i és com un símbol del ressò interior del personatge central. El xiscle és breu i penetrant, com el que fa fer a una persona un dolor agut o un gran espant. Tota la novel.la és un gran ressò de dolor i d'espant d'Aloma, per començar amb el germà Daniel suïcidat als divuit anys.

p. 8:... orenetes xisclant.

p. 10:... el vent que xisclava.

p. 16:... per culpa dels xiscles de les noies.

p. 67:... un vol d'orenetes xisclant. (altre cop)

p. 73:... es sentien xiscles i gairebé a totes les finestres hi havia alfàbregues.

El vent no xiscle, si de cas xiula o bufa. Les orenetes no xisclen. Les noies sí, els xisclets són humans. Els últims xiscles ja no sabem de què són. Altra cop una barreja de real i inventat, no per casualitat.

LES COMPARACIONS COM A RECURS ESTILÍSTIC-LITERARI

D'altra banda les comparacions són recursos realistes que ens fan veure doblement un concepte amb una imatge repetida, com en els següents casos:

- p. 18: era manyac com un cadell.
- p. 19: la filla tenia el cap com un fregall.
- p. 29: tenia els ulls brillants com els mirallets que el sol posava damunt l'aigua.
(imatge plàstica poètica)
- p. 30: una serp gruixuda com una cuixa.
- p. 33: anava net com una patena.
- p. 35: ...si hagués de fregar rajoles com jo. (Fins i tot comparant el personatge mateix en primera persona, amb la qual cosa ens hi fa identificar encara més).
- p. 42: Mentre l'eixugava tremolava com una fulla.
- p. 60: tenien el blanc dels ulls i les dents com si fossin de neu glaçada.
- p. 71: un grill com una casa. (Afirmació més que evident).
- p. 90: No podia plorar; era com si la pena li hagués assecat les llàgrimes.
(Comparació psicològica perquè és amb un sentiment).

UN PROVERBI I UNA FRASE FETA

Tots dos són força representatius de la novel·la:

- p. 80: Cada casa és un món i cada persona un misteri (de caràcter erudit).
- p. 84: Et quedaràs per vestir sants (de caràcter popular).

El primer ens mostra, en la novel·la, el món de la casa on es desenvolupa amb el personatge d'Aloma, en veritat misteriós per als altres personatges. I del segon podem remarcar que Aloma al capdavall es queda sola.

DEL CARÀCTER D'ALOMA

Aloma és forta malgrat les condicions alienes i desfavorables a ella, es tenaç.

ROD. p. 45: S'havia tret el jersey de llana per agradar a Robert i ara hauria de pagar-ho. Tant se li'n donava. No es penedia mai del que feia i estava segura que mai ningú no la podia fer canviar.

SAL. p. 52: Si era tolta il pullover di lana per piacere a Robert e ora l'avrebbe pagata. Era lo stesso. Non si pentiva mai di quello che faceva ed era sicura che nessuno sarebbe mai riuscito a cambiarla

LA DENUNCIA

D’alguna marera el paràgraf que segueix és de denúncia social de la condició de la dona.

ROD. p. 37: Mercè com sempre parlava del seu home, que feia anys que s’havia mort. Havien tingut un fill abans de casar-se Era lletja, prima, molt neta però malgirbada. El seu marit l’havia enganyada molt sovint i de vegades l’apallissava. Havien acabat vivint com estranys d’ençà d’un dia que ella havia volgut anar-se’n de casa perquè estava molt desesperada. Dormien en una mateixa habitació, cadascú en el seu llit, com germans. A ell el temps l’havia calmat; ella ho havia aguantat tot. Si algú li deia que era massa bona, contestava: “El vaig estimar quan tenia quinze anys; ara no l’estimo, però no he estimat cap més home”. Cosia perquè ell no hagués de mantenir-la.

SAL. p. 41: Mercè, come sempre, parlava del suo uomo, che era morto anni prima. Avevano avuto un figlio prima di sposarsi. Era brutta, magra, molto pulita ma trasandata. Suo marito l’aveva tradita molto spesso e qualche volta la picchiava. Avevano finito per vivere come estranei dal giorno che lei voleva andarsene di casa perché era molto disperata. Dormivano in una stessa camera, ognuno nel suo letto, come fratelli. Il tempo aveva calmato lui; lei aveva sopportato tutto. Se qualcuno le diceva che era troppo buona, rispondeva: Gli ho voluto bene quando avevo quindici anni; ora non gli voglio più bene, però non ho voluto bene a nessun altro uomo.” Cuciva, perché lui non dovesse mantenerla.

Aquesta unitat de traducció també està molt ben aconseguida.

1B. ESTUDI COMPARATIU-LINGÜÍSTIC

ALGUNS EXEMPLES DE MODALITATS DE TRADUCCIÓ:

I. Modulacion: La modulació és una variació dins el missatge obtinguda canviant el punt de vista.

1- ROD. p. 33: Anava net com una patena.

SAL. p. 36: Lustrato fino alle midolla.

2- ROD. p. 43: Aloma va baixar l’escala amb quatre salts.

SAL. p. 49: Aloma scrse le scale di un fiato.

3- ROD. p. 47: Estava cohibida.

SAL. p. 53: Era imbarazzata.

4- ROD. p. 60: El reixat no va grinyolar.

SAL. p. 68: Il cancello non cigolò.

5- ROD. p. 64: Tu en deus saber molt.

SAL. p. 73: Tu te ne devi intendere molto.

II. Equivalències: L'equivalència dóna a entendre un mateix concepte amb mitjans estilístics o estructurals diferents.

1- ROD. p. 39: Feia un aire fresc que en amorava.

SAL. p. 43: C'era un'aria fresca che incantava.

2- ROD. p. 40: Només podia sentir paraules deslligades.

SAL. p. 44: Riusciva a sentire soltanto brandelli di discorso.

3- ROD. p. 45: Va posar-lo bé.

SAL. p. 52: Lo accommodò. (quasi literalització)

4- ROD. p. 54: L'estanquer era un home prim amb la cara arrugada.

SAL. p. 61: Il tabaccaio era un uomo magro con il viso raggrinzito.

III. Adaptacions: L'adaptació es produeix quan la situació a la qual es refereix el missatge no existeix a la llengua a la qual traduïm i se'n crea una de nova per a l'ocasió.

1-ROD. p. 44: – Estic a punt de fer un negoci.

SAL. p. 50: “Sto per combinare un affare”. (Ben trobada)

IV. a: Intensificacions: Són les exageracions o extrapolacions o càrrega superior de significat en respecte a la llengua de l'original.

1-ROD. p. 43: Aloma li va haver d'agafar els braços

SAL.P. 49: Aloma fu costretta a tenergli ferme le braccia.

IV. b: Atenuacions: Consisteix a donar una idea més fluixa que la de l'original.

1-ROD. p. 92: Es va donar quatre cops de pinta.

SAL. p. 108: Si pettinò in fretta.

V. Literalitzacions: En les literalitzacions s'utilitzen expressions més riques o pròpies del llenguatge literari.

Aquest exemple ha estat citat a l'apartat de bellesa, i és clarament una literalització.

ROD. p. 40: Es va asseure al llit: per la finestra oberta entrava celràstia.

SAL. p. 45: Perífrasi molt reeixida: Si sedete sul letto: dalla finestra aperta entrava il chiarore delle stelle.

2. NOTA DEL NOMBRE DE TRADUCCIONS DE RODOREDA EN EL MÒN I EN L'ÀMBIT ITALIÀ

Breument per situar les Alomes farem menció a les traduccions de novel·les de Mercè Rodoreda en el món, que són en l'actualitat vuitanta-tres. Sense sortir de l'àmbit ibèric, les més nombroses són al castellà, i en són quinze, a més d'una al galleg i una al basc. Fora d'aquest àmbit, les italianes es situen en primer lloc amb dotze. D'aquestes dotze quatre són d'Anna Maria Saludes i Amat, entre elles l'Aloma aquí comparada.

BIBLIOGRAFIA

- ARCAINI, Enrico (1986): *Analisi linguistica e traduzione*, Bologna, Pàtron.
- ARCAINI, Enrico (1992): *La traduzione come operazione transculturale, Lingua e stile*, XXVII, 2, pàgs. 157-181.
- FOLENA, Gianfranco (1994): *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi.
- MALLAFRÉ, Joaquím (1991): *Llengua de tribu i llengua de polis: bases d'una traducció literària*, Barcelona, Quaderns Crema.
- MALLAFRÉ, Joaquím (1997): *Tribu i polis en la traducció literària*, Els Marges n. 41, Barcelona, pàgs. 29-38.
- MURGADES, Josep (1992): *Entorn de la llengua de les traduccions*, Els Marges n. 45, Barcelona, pàgs 107-110.
- RODOREDA, Mercè (1969): *Aloma*, Edicions 62, Barcelona.
- RODOREDA, Mercè (1987): *Aloma*, Giunti, Firenze, traducció d'Anna Maria Saludes i Amat.
- RODOREDA, Mercè (2006): *Aloma*, Edicions 62, Barcelona, edició crítica a cura de Carme Arnau de l'edició de 1938.
- SALUDES I AMAT, Anna Maria (1989): *Suggerimenti Lulliane in Mercè Rodoreda: Aloma, Atti del Convegno Internazionale Ramon Llull*, Annali dell'Istituto Universitario Orientale, Sezione romanza, XXXIV, 1, 1992.
- TERRACINI, Lore (1983): *Il problema della traduzione*, a cura di MORTARA GARAVELLI, Bice, Milano, Serra e Riva.
- VINAY, Jean Paul (1968): *La traduction humaine*, in *Le langage*, a cura di d'A. Martinet, Paris, Gallimard, pàgs. 729-757.
- VINAY, Jean Paul, DARBELNET, Jean (1967): *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier.

PERCORSI URBANI ATTRaverso i romanzi di Mercè Rodoreda

Maria Carmela Garozzo
(Università di Firenze)

La biografia e l'opera di Mercè Rodoreda sono profondamente legate a Barcellona: la capitale catalana, oltre ad essere contesto culturale da cui la scrittrice ha attinto la formazione umana e letteraria, è lo sfondo nel quale si muovono le sue eroine. Centrale è infatti nei suoi romanzi l'azione di andare a passeggiare per le vie di Barcellona.

Aloma, Colometa e anche Cecilia – protagoniste rispettivamente di *Aloma* (1938;1969), *La Plaça del Diamant* (1962) e *El Carrer de les Camelies* (1966) – sono consolidate, rassicurate, avvolte dalla propria città. Si muovono sedotte dal labirinto della strade, dove si perdono, vagano, creando così una mappa mentale personale all'interno del discorso narrativo.

È inevitabile paragonare la loro figura a quella benjaminiana del *flâneur* (Benjamin, 1927-1940), ossia di colui che cammina per le vie della sua città come farebbe in una foresta, con un atteggiamento di disponibilità verso le scoperte, seguendo il tragitto della sua intuizione del momento.

Ho voluto per questo rileggere i romanzi della Rodoreda partendo, più che da un'analisi testuale, da uno studio topografico e ambientale delle passeggiate.

Per farlo mi sono recata a Barcellona con l'obiettivo di cercare il “territorio letterario” e di avvicinarmi alle esperienze visive della scrittrice, che di quella realtà geografica era riuscita a lasciare una testimonianza. Il mio scopo era in primo luogo quello di mettere in relazione geografia urbana e romanzi, ma ho notato con sorpresa che al territorio come appare oggi ai nostri occhi, spesso più urbanizzato di quello rintracciabile dalle pagine letterarie, si sovrappone uno spazio emozionale analogo a quello in cui si trovò Mercè Rodoreda al momento della scrittura, durante il suo esilio parigino e ginevrino. Mi sono dunque prefissa di osservare il paesaggio letterario quale rappresentazione della territorialità umana, costituita da una costruzione linguistica prodotta per mezzo della memoria, definita non solo nella relazione con un ambito concreto ma anche da relazioni con territori astratti come la lingua, l'ideologia, la storia, il folclore e il mito.

Prendendo così in analisi i romanzi più rappresentativi del binomio Rodoreda – Barcellona, come i già citati *Aloma* (1938;1969), *La Plaça del Diamant* (1962) e *El Carrer de les Camelies* (1966), ho ripercorso le passeggiate letterarie delle tre

protagoniste: in *Aloma*, oltre ai riferimenti autobiografici, le uscite sembrano avere un carattere simbolico come processo di formazione – la crescita del personaggio va di pari passo alla scoperta dell’ambiente in cui vive: passeggiare al di fuori del quartiere Sant Gervasi vuol dire intraprendere nuove esperienze di vita, abbandonarlo vuol dire aver raggiunto la maturità. Il romanzo è ambientato nel periodo che va dai primi anni ’30 e alla proclamazione della Repubblica.

Natalia - Colometa invece si muove solo all’interno del quartiere Gràcia, delle sue case e delle sue botteghe. La ripetitività di alcuni tragitti mi ha portato a concentrare l’attenzione dell’analisi sulle tappe: le piazze, in particolar modo la piazza che dà il titolo all’opera – la plaça del Diamant –, i giardini e parchi – il parc Güell –, oltre alle varie botteghe e le case frequentate dai protagonisti.

Si potrebbe affermare che il vero protagonista de *la Plaça* è lo scorrere del tempo che plasma il carattere dei protagonisti e che trasforma con gli avvenimenti storici la fisionomia di un quartiere, Gràcia. L’azione – narrata in prima persona al passato – si svolge nel periodo che va dalla Repubblica alla Guerra Civile fino ai primi anni del franchismo.

Ne *El carrer* è stato necessario disporre invece di una visuale più ampia di Barcellona, come in un gioco speculare che va dall’alto al basso, per seguire gli spostamenti della protagonista dal Tibidabo al Montjuic.

L’attenzione della Rodoreda cade in questo caso su tutto il quadrilatero della città, forse per la condizione triste che accomuna l’intera città nel periodo del dopoguerra, maltrattata dalla dittatura militare.

Vorrei in questa sede soffermarmi in particolar modo sulla prima uscita di Aloma, da casa in via Manuel Angelón – Sant Gervasi – fino al centro della città – Les Ramblas e Plaça Catalunya (pp.10-16).

Il fatto di aver ripercorso con i miei passi questo tragitto ha rappresentato una vera emozione, considerando che si tratta di momenti che sono entrati a far parte della mitografia del personaggio/autore.

Nel primo capitolo del romanzo Aloma esce per comprare le tende, ma si lascia subito conquistare da “l’aire perfumat de la terra dels jardins petit de Sant Gervasi” (p. 11). Per questo preferisce prendere il treno alla fermata successiva, quella di Gràcia, per arrivare a Plaça Catalunya e finalmente immergersi nel caos de les Ramblas.

Il primo particolare che suscita curiosità agli occhi dell’adolescente sono i fiori, sempre presenti nei romanzi de Mercè Rodoreda. Stavolta però sono quelli in vendita

nelle famose bancarelle della Rambla de Sant Josep, più comunemente conosciuta proprio come Rambla de les Floristes. Intorno a lei passa la gente più varia, si accorge soprattutto di una signora elegante che scende da una macchina.

Ma in mezzo alla folla qualcuno la segue, si tratta di un uomo sulla cinquantina che la porta solo ad accelerare il passo ed arrivare in fretta alla Portaferrissa, dentro il negozio di tende. La Portaferrissa è una strada che si trova tra Rambla dels Estudis e Rambla de Sant Josep e Aloma a questo punto della sua passeggiata ha già superato l'incrocio e sarebbe dovuta tornare indietro per poter raggiungere il negozio di tende, ma non lo fa. Evidentemente ci troviamo di fronte ad una svolta della scrittrice, che le concediamo, dato che dopotutto si tratta una passeggiata letteraria.

Proprio quando arriva nel bel mezzo della Rambla si imbatte in una manifestazione. Viene travolta dalla massa che fugge per evitare le guardie a cavallo in via Canuda (tra Rambla di Canaletes e Rambla degli Estudis, proprio nella strada di ritorno verso Plaça Catalunya), sente degli spari e vede un uomo ferito.

Prima di intraprendere la strada del ritorno, si trova quasi trascinata in Piazza Catalogna e al chiosco, con un pizzico di vergogna, acquista *Una mena de amor* di Cèsar August Jordana.¹

Decide di ritornare verso casa, ma si rende conto di aver dimenticato le tende dal giornalaio, ciò la costringe a scendere alla fermata di Gràcia per ritornare a Plaça Catalunya a recuperare le sue tende ed intraprendere la strada di ritorno a piedi, dato che non ha più soldi per comprare il biglietto. Lo scenario cittadino diventa di colpo, come in una scena teatrale, triste, grigio e vuoto. Sotto la pioggia, che però per lei “era bonica i no feia cap mal” (p.15) imbocca la “banda trista” (p.15), il carrer Pelai, passa da piazza Università e comincia a salire la via di Muntaner. In questo lunghissimo tragitto si lascia distrarre solo dalle note musicali che vengono da una finestra, che hanno la forza di riportarla indietro nel tempo in un flashback ai pomeriggi al Turò Park in compagnia del fratello scomparso.² Finita la musica ricomincia a camminare finché non arriva a casa.

Nelle pagine di questo romanzo si direbbe che la scrittrice non faccia altro che raccontarci, con esattezza e precisione quasi maniacale, i luoghi dei suoi ricordi. Si

¹ È un chiaro riferimento a un caso letterario dell'epoca. Questo romanzo del 1931, infatti, si distinse dagli altri per il suo argomento erotico.

² Il Turó Park è un giardino che si trova nel quartiere Gràcia, alla fine di Avenida Pau Casals. Attualmente è intitolato al poeta Eduard Marquina.

tratta di momenti in filigrana del passato vissuto dalla Rodoreda e trasportato sulle pagine dei suoi romanzi.

Perfino questa prima passeggiata così letteraria è probabilmente un dato autobiografico. Mercè Rodoreda in diverse interviste afferma di aver passato un'infanzia solitaria e di essere uscita davvero pochissimo fuori dal suo quartiere o comunque di averlo fatto sempre in compagnia del nonno o dei suoi genitori. In un'intervista televisiva del 1980 afferma sorridendo: “Yo hasta los dieciseis-diecisiete años no salí para ir a Plaza Cataluña sola”.³

Da questa frase si può dedurre come avesse chiaro nei suoi ricordi un preciso momento della sua vita adolescenziale nel quale le è stato dato il permesso di uscire da sola verso il centro della città. Le prime pagine di questo romanzo sembrano dunque dimostrare la volontà di registrare questa prima uscita e renderla immortale.

In questo modo lo spazio tra vita vissuta e vita narrata si allarga fino a creare una vera e propria fisionomia. Dopotutto, fu lo stesso García Márquez ad affermare, in un ricordo alla morte della Rodoreda, di non aver mai conosciuto “un creador literario que era una copia viva de sus personajes”.⁴

Si può senza dubbio affermare che da questo tentativo di tracciare una geografia letteraria della narrativa di Mercè Rodoreda è venuto fuori un ritratto autentico della città di Barcellona. Prima di tutto, le carte confezionate sui percorsi delle protagoniste hanno messo a fuoco una logica all'interno di ogni singola narrazione. Mercè Rodoreda si è poi ispirata ad una fonte geografica concreta non come semplice sfondo per i personaggi; l'identificazione con la città, e con la sua storia politica e sociale, è avvenuta con una fedeltà di stampo filologico, descrivendo e rendendo eterni luoghi ormai scomparsi per sempre. Nel desiderio di superare quel suo autodidattismo più volte ricordato, ha saputo invece allinearsi alla cultura ufficiale curando i suoi prodotti letterari in uno studio accurato e premeditato. È come se volesse gridarci con tutta sincerità il forte amore per la sua città. Ed è sicuramente riuscita nel suo intento, dato che in questo modo la sua Barcellona non resta geografia di un ambito ristretto. Come lei stessa affermava nel prologo della ventiseiesima edizione de *la Plaça del diamant*: “em fa contenta (...) pensar que aquesta novel.la senzilla i humana ha dut el nom de la plaça del Diamant de la vila de Gràcia i amb ell el de Catalunya a tantos païssos llunyans”. (Rodoreda, 1982).

³ SOLER SERRANO, Joaquín (1980): “Mercè Rodoreda”, *A fondo*, Barcelona, Editrama, TVE.

⁴ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1983): “Sabe usted quién era Mercè Rodoreda?”, *El País* (18-5-1983).

BIBLIOGRAFIA

- A.A. V.v., (1992): “Barcelona, ciutat literaria”, *El País Extra-Sant Jordi* (23/4/1992).
- ARNAU, Carmen (2003): “Barcelona a les novel·les de Mercè Rodoreda”, *Revista de Catalunya*, n.182 (Marzo, 2003).
- BENJAMIN, Walter (2000): *I passages di Parigi*, Torino, Einaudi.
- BENJAMIN,Walter (1979): *Critiche e recensioni*, traduzione di Anna Marietti Solmi, Torino, Einaudi, pp. 125-131.
- BERNAL, Maria Carme e RÚBIO, Carme (1992): “Aloma: la maduresa d’una novel.la de joventut”, in *Miscellanea Joan Fuster*, Barcellona, volum V, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, pp. 303-350.
- BROCH, Alex (1991): “Barcelona en la literatura: La mirada estrangera”, *Barcelona. Metròpolis Mediterrània*, Quadern Central, n. 20.
- CARRERAS, Carles (2004): *La ciutat en la literatura catalana*, Barcellona, Proa.
- CASACUBERTA, Margarita (1993): “Mercè Rodoreda, vida i literatura”, *El Punt* (25/4/1993), pp. 24-25.
- CASALS I COUTURIER, Montserrat (1980): “La ciutat, una casa, un trencaclosques”, *El Temps*, n. 57, pp.1-8.
- CASTELLET, Josep Maria (1988): “Mercè Rodoreda”, in *Els escenaris de la memòria*, Barcellona, Edicions 62, pp. 29-52.
- CIRICI, Alexandre (1980): *Barcelona pam a pam*, Barcellona, Teide.
- FARRERAS, Martí (1966): “Mercè Rodoreda”, *Tele-Estel* (4/11/1966), p. 15.
- GARBOLI, Cesare (2001): *Ricordi tristi e civili*, Torino, Einaudi.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1983): “Sabe usted quién era Mercè Rodoreda?”, *El País*, 18/5/1983.
- GRILLI, Giuseppe (1980): “A partir d’Aloma”, *Catalan Review*, II, 2 (Dicembre 1987) pp. 143-158.
- HUGHES, Robert (1992): *Barcelona*, Londra, The Harvill Press.
- IBARZ, Mercè (1997): *Mercè Rodoreda. Un retrat*, Barcellona, Edicions 62.
- LUCZAK, Barbara (2003): “L’espai urbà barceloní en la novel.la catalana dels anys seixanta. El cas de La plaça del Diamant de Mercè Rodoreda”, *Atti del dodicesimo colloquio internazionale di Lingua e Letteratura Catalana*, a cura di Marie-Claire Zimmermann e Anne Charlon, Università di Parigi IV- Sorbonne (4-10/9/2002), Publicacions de l’Abadia de Montserrat, pp. 381-394.
- MONTSERRAT, Casals (1991): *Mercè Rodoreda. Contra la vida la literatura: una biografia*, Barcellona, Edicions 62.
- MORETTI, Franco (1997): *Atlante de romanzo europeo*, Torino, Einaudi.

- NADAL, Marta (2001): "De foc i de seda", *Àlbum biogràfic de Mercè Rodoreda*, Barcellona, Fondazione Mercè Rodoreda.
- OLLER, Dolors e Amau, Carme (1991): "L'entrevista que mai va sortir", *La Vanguardia* (2/7/1991); *Serra d'Or*, XXXIII 382, pp. 19 - 21.
- ROCA MUSSONS, Maria (1986): *Costruzioni simboliche nel romanzo di Mercè Rodoreda "La Plaça del Diamant"*, Sassari, Centro Stampa.
- RODOREDA, Mercè (1938): *Aloma*, Barcellona, Premio Crexells 1937 Institució de les Lletres catalanes.
- RODOREDA, Mercè (1962): *La Plaça del Diamant*, Barcellona, Club Editor (El Club dels Novel·listes: Biblioteca Catalana de Novel·la, 22).
- RODOREDA, Mercè (1966): *El Carrer de les Camèlies*, Barcellona, Premio Sant Jordi, Club Editor (El Club dels Novel·listes: Biblioteca Catalana de Novel·la, 37)
- RODOREDA, Mercè (1969): *Aloma*, Barcellona, Edicions 62, El Balancí 59.
- RODOREDA, Mercè (1987): *Aloma*, Firenze, traduzione e nota critica di Anna Maria Saludes i Amat, Giunti.
- RODOREDA, Mercè (1990): *La Piazza del Diamante*, Torino, traduzione di Anna Maria Saludes i Amat, Bollati Boringhieri.
- RODOREDA, Mercè (1993): *Lo specchio rotto*, Torino, traduzione di Anna Maria Saludes i Amat, Bollati Boringhieri.
- ROVINA, J.C. e NAVARRO, J.C.(1994): *Literatura i espacio urbano*, Alicante, Cam Fundación Cultural.
- SALAT, Sabina (1966): "La Barcelona de Mercè Rodoreda", *El pou de Lletres*, n.1 (primavera 1996), pp. 13-15.
- SALES I BALMES, Lluís (1966): "Conversación con Mercè Rodoreda", *Destino* (7/5/1966) , p. 58.
- SALUDES I AMAT, Anna Maria (1992): "Suggerimenti llulliane in Mercè Rodoreda: "Aloma" in Aloma", *Annali Istituto Universitario Orientale*, Napoli, vol. 34, n.1.
- SALUDES I AMAT, Anna Maria (1993): "Mercè Rodoreda o l'amistat", *Serra d'Or*, Barcellona, Anno XXV, n. 290 (Novembre 1983) pp. 13-15.
- SALUDES I AMAT, Anna Maria (2001): "La Preistoria literaria de Mercè Rodoreda", in *La narrativa degli anni '20 e '30 (e dintorni)*, Napoli, Atti della Giornata Catalana I.U.O (30 Aprile 1999), Collana di letterature comparate.
- SALUDES I AMAT, Anna Maria (2003): "Les tres cases de Mercè Rodoreda, precisions sobre alguns detalls fonamentals de la vida de l'escriptora", *Avui* (6-11-2003), p. 30.
- SOLDEVILA, Llorenç (2000): *Una novel·la són paraules. Introducció a l'obra de Mercè Rodoreda*, Barcellona, Proa.
- SOLER SERRANO, Joaquín (1980): "Mercè Rodoreda", *A fondo*, Barcellona, Editrama, TVE.

VÁSQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1991): *Barcelones*, Barcellona, Empuries.

VILARET, Mercè (1983): *Mercè Rodoreda: els miralls interiors*, Barcellona, TVE.

LA MORTE E LA PRIMAVERA: INCOMPIUTO, IN-FINITO

Brunella Servidei
(Università di Firenze)

Dopo la prima stesura de *La morte e la primavera*, incredibile romanzo, avvenuta quasi a getto subito dopo quella de *La piazza del Diamante*, e la sua mancata premiazione al San Jordi del 1961, Mercè Rodoreda inizia a rielaborarne una seconda versione, ma poi, scoraggiata dalla complessità dei contenuti e dalle crescenti difficoltà che presentava il cambio di intreccio dell'opera che aveva intrapreso, ripone *La morte e la primavera* nel 'cassetto', a raffreddare, dove rimane per quasi vent'anni. Quando riprende a lavorarlo in modo continuativo agli inizi degli anni ottanta e assicura il suo editore Joan Sales di essere quasi arrivata alla fine de *La morte e la primavera*, la morte arriva per lei proprio in primavera, lasciando, più che un romanzo quasi terminato, un *work in progress* dalle varie ramificazioni, con molti cambi di varia importanza nel filo narrativo abbandonati o rimasti in sospeso, il tutto lasciato dalla scrittrice in fogli in gran parte non numerati, con frammenti senza alcun riferimento, insomma, senza un criterio di classificazione facilmente riconoscibile da occhi estranei, con la evidente intenzione di riprenderlo al suo ritorno dall'ospedale che, purtroppo per noi, non avvenne.

Núria Folch, vedova dell'editore Joan Sales, cura una prima edizione commerciale apparsa nel 1986, inizialmente contestata, ma pur sempre valida dal punto di vista, o meglio, di lettura, di un pubblico non specializzato, esente da interessi filologici; mentre nel 1997 viene pubblicata l'edizione critica di Carme Arnau, che diventa un punto di riferimento assoluto per ogni appassionato e/o studioso dell'opera di Mercè Rodoreda.

Ora, per quanto mi riguarda, il mio primo approccio come semplice lettrice con *La morte e la primavera* non fu certo dei più felici: non ero ancora arrivata al suicido liberatorio del padre del protagonista, agli albori del romanzo, che già sentivo nascere in me un movimento di rifiuto, quasi di repulsione, per quel mondo che, già dalle prime pagine, sembra volerti avvolgere, intrappolare nella sua atmosfera allucinante e così scomodamente vicina al lato peggiore dell'umanità. Mi resi conto in seguito che, indipendentemente dallo stato d'animo del "lettore-non filologo", questa non è altro che la diretta conseguenza della maestria narrativa di Mercè Rodoreda che, in questo romanzo, forse più che in ogni suo altro, a mio parere, arriva a far sì che quel suo "dire le cose [in prima persona e] nel modo più puro e inaspettato" (p. 7) provochi, nel lettore

che si lascia andare, un'impercettibile, ma inevitabile, scivolamento dentro/dietro al personaggio narratore.

L'inconfondibile, veramente più unica che rara, narrazione rodorediana provoca a livello inconscio una specie di metamorfosi del lettore nel protagonista dentro lo spazio della lettura. Uno non se ne accorge finché non comincia a soffrire col protagonista, ma non può fare a meno di andare avanti, di assistere cogli occhi del ragazzo lo sconvolgente svolgersi, “terribilmente poetico e terribilmente nero” (p. 7) della vita nell’innominato paese color di rosa.

All’apertura del romanzo, il ragazzino protagonista si avventura per la prima volta oltre il fiume – il fiume è la vita, affermò Mercè Rodoreda – attraversandolo a nuoto, in una scena incredibilmente visiva, cinematografica, (come del resto lo è tutta la narrazione) per raggiungere il bosco dei morti, detto anche cimitero degli alberi, luogo accessibile soltanto in età adulta, dove assisterà di nascosto al tentativo di suicidio di suo padre che cerca di sottrarsi alla crudele pratica del paese di riempire di cemento rosa i moribondi affinché l’anima non fugga: “Perché, sai?, diceva il fabbro, con l’ultimo respiro, senza che nessuno se ne accorga, l’anima vuol fuggire. E non si sa dove vada” (43). Perché neanche all’anima viene concessa nessuna libertà, nel paese rosa mezzo sepolto dai glicini, e quanto a quelle che riescono a scappare,

I vecchi spiegavano che il vento della Maraldina, accovacciato fra i cespugli quando sulla montagna non c’era nessuno, era un vento carico d’anime che giravano per la montagna soltanto per rendere il vento ancora più forte quando era ora di andare a cercare la polvere [rosa], per renderci il lavoro ancora più duro e per dirci che tutto ciò che facevamo sarebbe stato meglio se non l’avessemmo fatto perché non serviva a niente. E siccome non avevano bocca, le anime ce lo dicevano con la voce del vento. (p. 21)

Ma tornando alla scena del bosco dei morti, l’ignavia del ragazzo che, come molti personaggi rodorediani, nell’imbattersi con la morte perde l’innocenza dell’infanzia e diventa irrimediabilmente adulto, (si muore a dodici anni – affermò Rodoreda in varie occasioni, riferendosi alla propria esperienza, in concreto alla morte del nonno) lo porta ad andare a raccontarlo al fabbro del paese, dando sprone a una delle scene più impressionanti scritte dalla scrittrice catalana: il fabbro dà immediatamente l’allarme e il paese intero si precipita nel bosco dei morti per cercare di riprenderselo vivo per poter finire di ucciderlo secondo le loro usanze:

Quattro uomini tirarono la scorza per le quattro punte che chiudevano la croce. Il fabbro disse che l’albero faceva forza perché non gli prendessero il morto... Più bianco dei germogli appena nati, mio padre guardava con occhi di vetro. Aveva le punte delle dita incastrate nei lati del tronco e sembrava che i capelli, tanto erano dritti, gli volessero fuggire dalla testa, portati dal sangue senza

colore dell'albero. Gli puntellarono il ramo nel ventre perché non cadesse in avanti. Si misero a urlare. Gridavano contro mio padre che aveva il respiro corto, che viveva ancora, che viveva soltanto per la sua morte. Lo tolsero dall'albero e cominciarono a dargli delle botte. Non ammazzatelo, gridava l'uomo del cemento con il secchio pieno di cemento rosa, non ammazzatelo prima di riempirlo. E gli fecero aprire la bocca di pari in pari e l'uomo del cemento iniziò a riempirlo [...] Quando l'ebbero cementato bene lo misero in piedi e lo rimisero dentro l'albero. Chiusero la croce per sempre. E se ne andarono a preparare la festa. (p. 42)

Dopo le sepolture verticali dentro gli alberi (che mi hanno sempre ricordato i sugheri centenari delle montagne catalane delle Guilleries e la sepoltura una sorta di raccolta a rovescio del sughero), la gente chiude i bambini dentro ad armadi stretti e arieggiati soltanto da due piccole aperture a forma di stella, e va a far festa fino al mattino, a volte dimenticandosi i bambini chiusi, mezzo soffocati dentro agli armadi.

Il filo narrativo si svolge creando un equilibrio, quasi un'armonia, fra poeticità e crudeltà: le immagini di poesia sublime, di gran forza lirica, solitamente concentrate su dettagli che altrimenti potrebbero passare inavvertiti, si alternano alle impressionanti descrizioni delle terribili usanze, come, ad esempio, quella di buttare un uomo nel fiume in primavera (durante la festa del paese e dopo la corsa degli uomini contro se stessi, altro frutto della brillante fantasia rodorediana),¹ per controllare se l'acqua, forte e ingrossata dalle nevi che si sciogliono, sta scalzando le rocce che tengono su il paese, incubo generale e costante della quasi totalità degli abitanti, ovvero che il fiume si porti via tutto e tutti, e desiderio delle poche voci ribelli. Di solito il fiume restituisce l'uomo morto o con la faccia sfigurata perché l'acqua lo sbatte contro le rocce, e da quel momento sarà condannato a vivere di notte in mezzo agli altri sfigurati, costretti a stare insieme e lontano dagli altri abitanti.

Un'altra ossessione del paese, una presenza sotterranea ma costante che si cerca invano di eliminare è quella del desiderio: fin da piccoli i bimbi vengono punzonati dietro le orecchie ogni volta che desiderano qualcosa – “Tutto quello che vuoi l'avrai, ma con dolore, finché non ti abituerai a non volere niente” (p. 191) – e a questo scopo il fabbro costruisce speciali punzoni che ogni madre deve avere sempre con sé, mentre le donne incinta vengono bendate durante tutti i nove mesi affinché non possano vedere gli altri uomini e quindi non desiderare (le vecchie del paese dicono che quanto più giovani sono più facilmente si innamorano e dopo sono guai perché il bambino viene fuori senza assomigliare al padre). E se un adulto viene scoperto preda del desiderio, ci sono cure come stillicidi per farglielo passare. Vittime del desiderio sembrano essere

¹ “Dicevano che il giorno che un uomo fosse riuscito a passare correndo davanti a se stesso avrebbe vinto tutto o quasi; il che è molto”. (p. 25)

soprattutto le donne, iniziando dalla madre del protagonista che (e il lettore lo scopre con lui), preferiva un angolo della fucina col fabbro, che è il suo vero padre, al letto coniugale:

E diceva che era lui mio padre e che per questo mi era sempre piaciuto andare a fargli compagnia, come mia madre, che non poteva passare di lì senza fermarsi a guardare le scintille e ascoltare i fischi del ferro dentro l'acqua. Mi fece vedere un angolo della fucina dove c'erano ferri vecchi e catene arrugginite e mi disse che mi avevano fatto lì. [...] Perché mia madre quando io ero piccolo era come le api: sempre in giro da una parte all'altra... in cucina, nei prati, al fiume... con una treccia nera come la notte e i denti del colore della mandorla amara. E quando sollevava le braccia e stendeva il bucato in pieno sole sembrava che si alzasse la luce del mattino. Rovinava la prima notte agli sposi novelli, perché tutte le donne della sua famiglia l'avevano sempre fatto. Come ombre che avessero voce. La voce le veniva da tutte quelle ombre che gridavano e gridavano con la bocca di lei, senza smettere per tutta la notte, sotto la finestra degli sposi. Poi mia madre diventò brutta. Aveva gli occhi tristi e la treccia non le brillava più. Nemmeno le guance. Né il braccio rotondo. E il suo gomito non era più bello né sembrava di miele. (pp. 60-61)

Nella prima versione de *La morte e la primavera* il comportamento della madre durante le prime notti di nozze è molto più chiaro, e lo spiega al protagonista il signore del paese che vive nella casa-castello sulla scarpata:

Va dir que havia fet la meitat del poble però que amb la meva mare era diferent perquè la meva mare era poruga i per a poder-se veure esperava les nits de casament i es posava a cridar davant de la finestra dels nuvis, per a destorbar-los deia, però els seus crits pujaven roca amunt i eren l'avís. (ARNAU, CArme: 1997, p. 189)

Nella seconda versione continua, che è quella a cui si fa riferimento nella traduzione italiana, Mercè Rodoreda inserisce molti altri cambi importanti nell'intreccio narrativo che però, nonostante il monumentale lavoro della Arnau, rimangono incompiuti e spesso creano ripetizioni e/o contraddizioni (che, nella maggior parte dei casi, si è scelto di omettere per non compromettere la coerenza e la fluidità della narrazione) rendendo palese la mancanza di certezza sulle sue effettive intenzioni finali. Per indicarne qualcuno dei più importanti, aggiunge altre voci al racconto (il signore, il figlio del fabbro, il prigioniero, le lavandaie, ecc.), dà maggior importanza al signore, deforma e imbruttisce ulteriormente vari personaggi, creando, afferma Carme Arnau, una progressiva “estetica del grottesco” che, a mio parere, sembra voler mettere distanza fra il nostro mondo e quello del paese color di rosa.² Inoltre, dà maggior rilievo ai simboli che impregnano il romanzo (i quattro elementi primordiali, il serpente, le bolle di vetro ovvero la perfezione della forma sferica, solo per menzionarne alcuni e per i quali rimando all'esauriente edizione critica di Carme Arnau e agli studi di approfondimento da lei indicati), ma anche alle ombre, che diventano quasi

² Sembra significativo a questo proposito, e non solo, una frase che scrisse al suo editore Joan Sales riferendosi a *La morte e la primavera*: “Em fa fastic!”. (p. 229)

onnipresenti, o come simboli di morte, (ricordiamo che per i greci perdere l'ombra era morire e che ne *La morte e la primavera* i vecchi dicevano che morire era fondersi con l'ombra) o come quelle degli sfigurati, i sopravvissuti al fiume, ombre vive del paese che vivono una vita senza vita quando gli altri dormono, o come quelle del mito della nascita del paese:

Il paese era nato da un gran malessere della terra. La montagna si era spaccata ed era caduta stesa sopra il fiume. E l'acqua si era sparsa per i campi, ma il fiume voleva correre con tutta la sua acqua insieme e a poco a poco si era fatto strada fra le pietre, sotto la mezza montagna caduta. E non aveva smesso finché non era riuscito a far passare la sua acqua tutta insieme e allegra, a volte disperata, perché sbatteva contro le rocce che facevano da soffitto. E si dice che, non a metà della discesa, ma sopra la terra e le pietre cadute giù, una notte la luna vi aveva lasciato due ombre che si unirono per la bocca. E così era cominciato tutto. (p. 40)

E ancora: la quattordicenne orfana di madre suicida che diventerà la matrigna, inizia a seguire il padre del protagonista perché ha l'ombra calda... (il desiderio?) e questi se la porta a casa. Lei arriva con un fagotto e due vasi, uno con un fiore bianco e l'altro con un fiore rosso, probabilmente fra le prime specie floreali rodorediane anticipatrici di *Viatges i flors*:

Il fiore bianco era uguale al fiore rosso: solo per il colore erano diversi. Avevano cinque petali piccoli e cinque petali più grandi sotto quelli piccoli: dal cuore nasceva un ciuffo di fili gialli che finivano in un piattino. Erano fiori che duravano tutto l'anno. Quando uno appassiva ne usciva subito uno nuovo da dentro quello che era morto: il morto tirava su il vivo, estate e inverno, senza mai smettere. (p. 59)

Dunque, alternanza di morte e primavera, di morte e di vita, anche se la stessa Rodoreda ha già dato chiaramente un'altra interpretazione del titolo all'inizio del romanzo, quando scrive: "All'altro lato del fiume lasciai il puzzo di foglie mangiate dalle rughe e ritrovai l'odore dei glicini e il puzzo dello sterco. La morte e la primavera." (p. 36). Ma torniamo al desiderio e alla matrigna: dopo la morte del padre il protagonista inizia prima a spiare e a seguire la matrigna poi ad accompagnarla, a giocare con lei, vagando di notte per i dintorni dell'innominato paese e finendo per stabilirsi, durante una torrida estate, nella grotta della Maraldina dove si raccoglie la polvere rossa per dipingere di rosa il paese che, finito l'inverno, "Visto da lontano e senza la pittura, era un mucchietto di case sul punto di cadere, povere e brutte, prigionieri dei glicini ancora spogli." (p. 80). Le scene della grotta fanno pensare a un utero terreno dove anche la paura dell'innominato protagonista – la stessa che, sotto varie forme, regna sovrana sul paese – perché quando è dentro al buio fresco e accogliente del pozzo della grotta "Mi scappava la paura da dentro e al suo posto nasceva una quiete e con la testa appoggiata al muro chiudevo gli occhi". (p. 69) Dentro

la grotta giocano, con la polvere fanno due letti come due culle e il testo del mobilio come fosse una casa, poi scoprono un altro pozzo e vi buttano tutta la polvere rossa per vedere se l'acqua che si sente passare è quella del fiume, ma non è quella. Questo è il primo segno della ribellione sotterranea della matrigna e del protagonista che, a partire da qui compiono tutta una serie di sabotaggi-dispetti che finiscono per sconvolgere del tutto i compaesani: quando questi vanno a raccogliere la polvere rossa non ne trovano più e si azzuffano fra loro, poi la matrigna ruba i pennelli e insieme li buttano nel fiume; infine, in una scena fra le più allucinanti del romanzo, forse ancor più di quella del suicidio del padre, il protagonista apre alcuni alberi col morto dentro e insieme alla matrigna li profanano e mettono sottosopra il cimitero degli alberi. Sempre di notte, passeggiando, passando da un gioco all'altro,

guardavamo e volevamo vedere quello che non si può vedere e dietro di noi la luna ci inchiodava a terra con l'ombra e poco a poco fece cadere le nostre ombre sopra l'acqua che le cancellò per metà e le unì per la bocca. E, unite per la bocca, la luna, quando se ne andò a morire, se le portò via come se le avesse tirate per i piedi. E avemmo una bambina uguale alla mia donna. E la mia donna diceva sempre: è uguale a me. (p. 97)

Infatti la bimba ha la faccia da vecchietta, cosa che fa supporre che sia figlia dei vecchi del mattatoio che, a cambio di palle di grasso, hanno sempre visitato la matrigna quando questa mette il vaso del fiore che non muore mai alla finestra e che lo stesso protagonista spierà.

A partire da questo momento entra pienamente in scena il figlio del fabbro e quindi fratelloastro del protagonista che, dopo aver cercato la sua amicizia, ne diventa un antagonista e finisce per sostituirlo come padre, già che la bambina ne rimane ammaliata e non appena lo vede si avvinghia a lui e dice di volere la notte nera e inizia a seguirlo ovunque. Abbandonato dalla figlia e da lì a poco anche dalla matrigna,

disse che mi aveva lasciato perché ero diventato come mio padre e i morti le facevano paura... e quando me lo disse aveva la stessa faccia che aveva fatto il giorno che mi disse di non amare la nostra bambina perché no, perché lei non la voleva perché era venuta senza che nessuno la chiamasse e si era infilata in casa e aveva fatto un buco dentro l'aria. (p. 189)

Il protagonista passa il suo tempo col prigioniero, un uomo chiuso in una gabbia e sottoposto periodicamente a torture affinché smetta di essere una persona, perché dicono che abbia rubato, ma nessuno sa cosa e la gente la domenica va a vederlo come se andasse allo zoo per tormentarlo. In realtà il prigioniero è l'unico che sa cos'è la vita vera e per questo è condannato:

Mi disse di dover vivere facendo vedere che credeva a tutto. Facendo vedere che credeva a tutto e facendo quello che gli altri volevano perché se l'avevano imprigionato quando era giovane era perché sapeva la verità e la diceva [...] mi disse che il male di vivere veniva perché eravamo per metà della terra e metà dell'aria [...] non come i pesci che sono soltanto dell'acqua. O come gli uccelli che sono soltanto dell'aria [...] E l'uomo che è fatto d'acqua, vive con la terra e con l'aria. E vive imprigionato. [...] E disse che lui stesso era la sua prigione E che tutti hanno la loro prigione... [...] Hanno paura. Vogliono avere paura. Vogliono credere e vogliono soffrire... soffrire e solo soffrire e soffocano quelli che muoiono perché soffrono ancora di più... perché soffrono fino all'ultimo momento, perché non ci sia niente di buono, e se le pietre e l'acqua ti strappano la faccia è per il bene di tutti... e se vivi pensando che il fiume si porterà via il paese non penserai a nient'altro... che ti si porti via il patire, ma non il desiderio... perché il desiderio fa vivere e per questo gli fa paura. La paura del desiderio li mangia. Ed è per non pensare al desiderio che vogliono soffrire e già da piccoli ti storpiano e ti conficcano la paura dietro la testa... perché il desiderio fa vivere e allora te lo fanno morire mentre cresci... il desiderio di tutte le cose... (pp. 113-114)

Dopo la splendida dissertazione filosofico-poetica del prigioniero, che va ben oltre la selezione fatta per la citazione, credo sia ormai evidente, anche per chi non l'abbia mai letto, che questo romanzo non è altro che una metafora della crudeltà della vita umana, resa ancor più crudele dagli stessi umani, innalzata a categoria di classico letterario dall'inimitabile stile della prosa, di una poeticità incredibilmente intensa e innovativa, come quella di Mercè Rodoreda. Ma vorrei ancora aggiungere qualcosa sul desiderio "vero" del protagonista, che è quello che prova quando già è un paria, uno sfigurato come suo padre, dopo aver attraversato il fiume ed essere sopravvissuto – veramente impressionante, degno del peggior incubo, è il capitolo che descrive il protagonista mentre passa nel tunnel del fiume sotto al paese – quando è già misteriosamente morta sua figlia, apparentemente lapidata da altri bambini, e il prigioniero si è suicidato (della cui morte i compaesani accusano il protagonista e dunque lo pestano selvaggiamente poiché li ha distratti avvisando del fuoco che stava bruciando il paese, appiccato dal figlio del fabbro). Il desiderio gli nasce da una mano sull'acqua, la figura di una ragazza che si lava nel fiume e che subito fugge. Tanto da lasciargli un desiderio perenne, un sentimento sconosciuto per lui che con la matrigna aveva giocato come fossero bambini, e che lo spinge a sognarla e a cercarla, inutilmente ovunque, mentre monologa in un vero e proprio *stream of consciousness* degno del migliore Joyce. Questo desiderio, questo fantasma d'amore rimane un'illusione, un sogno in mezzo a un soffocante incubo di vita:

La ragazza dell'acqua non era da nessuna parte e se fosse stata in una qualche parte e avesse potuto vedermi sarebbe scappata come la mia donna, lei e i capelli sciolti e le mani e i piedi. E tutto quello che sarebbe rimasto, forse, sarebbe stato solamente un'impronta di piedi bagnati sopra la terra da dove sarebbe scappata correndo: di quei piedi che portavano sopra una cosa tenera e tiepida che mi avrebbe aiutato a vivere e a dormire e a respirare... (p. 184).

Struggente, dentro l'antiromanticismo rodorediano, la scena della carezza, che precede questo brano, e che il protagonista cerca di farsi da solo, quando passa la maggior parte del suo tempo nascosto fra le canne dell'acquitrino a fare figurine di fango per non sentirsi solo: "Prendevo la figurina e me l'avvicinavo al collo e alla guancia. La carezza non era da nessuna parte. Una carezza era un pochino di pelle sfregando un altro pochino di pelle, però in questo poco che non era niente mi si mischiavano le onde del sangue" (p. 183) e ancora, più avanti: "Era questo, di colpo, il mio desiderio: più che una pietra, una sofferenza, distese di sofferenza sola che usciva dal fango..." (p. 187).

Nell'avvicinarci al climax del romanzo il monologo del protagonista diviene una desolata, poetica meditazione sulla morte: "E allo spuntar del sole vidi la morte. La morte ero io dentro l'acqua con la faccia di un morto... e non sapevo bene perché ci pensavo... e mi dicevo, dove comincia la morte?... [...] La mia morte ero io con il cuore prigioniero delle vene." (p. 185). Torna al paese perché ha voglia di rivederlo, poi cerca il punto da dove aveva attraversato il fiume all'inizio del romanzo per raggiungere il bosco dei morti; si è portato appresso il punzone di sua madre e la scena finale riprende la scena d'apertura, quella in cui era lui a spiare il padre, fino al punto di avere la sensazione di essere spiato da un bambino che correrà dal fabbro che correrà a tirarlo fuori dall'albero per non farlo morire in pace e va a vedere dietro il cespuglio dove lui si era nascosto, ma non c'è nessuno. Nel tornare a svuotare l'albero,

sentii una risata piccola come il ricordo di una risata. E come se un'aria che non era aria mi sfregasse delle foglie di canna verde sulla guancia, sentii sulla guancia sinistra, la parte del cuore, una carezza incastonata di capelli bagnati. Mi coprii gli occhi col braccio di colpo, con la carne viva della vescica appiccicata a una piega della cicatrice della fronte e feci tutto quello che potevo perché la carezza sulla guancia non morisse. Misi la mano sulla guancia per non far scappare la carezza... Finché una chiazza di sole mi bruciò il petto. [...] Il tempo fuggiva e io dovevo farla finita col tempo. E si mossero i rami e si mossero le foglie e si mossero i fili d'erba come se tutte le cose che non hanno voce mi volessero parlare. (p. 195)

L'autrice sembra proprio voler affermare che la natura non è crudele e nemmeno leopardianamente indifferente, anzi, la crudeltà appartiene agli umani e alla vita che ti obbligano a vivere: in questo senso la poeticità rodorediana del racconto tocca sempre e soltanto le manifestazioni della natura, rendendo così ancor più violento il contrasto con la brutalità della vita umana. Dunque, con una vita simile, la morte è un ritorno agognato alla natura, una meta desiderabile più della stessa vita. Ma vorrei concludere con le parole del romanzo, già che è stato lui a condurci fino a questo momento, quindi torniamo alla scena finale:

Il nocciolo rotolò fuori dall’albero. Presi il punzone e lo puntai all’altezza del cuore. Gli regalavo un morto tutto da solo. Un morto senza festa [...] Spinsi il nocciolo e lo feci rotolare fino a un altro albero e lo coprii di foglie. Che se ne accorgessero ben tardi. Se avessero cercato di togliermi dall’albero mi avrebbero tirato fuori morto. Tolsi i quattro chiodi della scorza e li lasciai cadere uno a uno... E mi conficcai il punzone all’altezza del cuore e la mia vita è chiusa. La mia vita posso iniziare a raccontarla da dove voglio, la posso raccontare in un altro modo [...] ma qualsiasi cosa faccia la mia vita è chiusa. Come una bolla di sapone diventata di vetro non posso tirare fuori niente e nemmeno metterci niente. Non posso cambiare niente della mia vita. La morte fuggì dal cuore e quando non avevo già più la morte dentro morii... (p. 196)

Questo, dei due possibili finali lasciati in sospeso, rappresenta una delle infinite possibilità che la morte dell’autrice lasciò irrisolte, ma è comunque il più “rotondo” e coerente col resto della narrazione e chiude circolarmente il romanzo (ovvero la seconda versione continua che si è scelta per la traduzione italiana), anche se non ci è dato sapere se, effettivamente, Mercè Rodoreda avrebbe optato per questo finale o per l’altro esistente, appena abbozzato, nel quale il protagonista continua a parlare dopo la morte, il che implicava una sfida letteraria che poneva non poche difficoltà.

La morte e la primavera, definito da Mercè Rodoreda come “una storia d’amore e di solitudine infinita”, è indubbiamente il libro più negativo di tutta la sua opera, (che non manca certamente di visioni pessimiste), quello dove sembra aver concentrato – non so quanto (in)consciamente – l’amarezza di un vissuto fra due guerre come quella civile spagnola e la seconda mondiale, gli orrori che la fuga dell’esilio le mise sul cammino, la precarietà della sopravvivenza, la solitudine, la sua condizione di donna separata e ‘accompagnata’ in un’epoca moralista e di vedute ristrette come quella in cui le toccò vivere, mi ha fatto spesso pensare alla sua nota affermazione nel prologo di *Mirall trencat*: “Un romanzo è un atto di magia. Riflette quello che l’autore porta dentro di sé, senza neppure sapere che va in giro carico di tanta zavorra.” (p. 12). E quanto alla sua genesi e alla sua incompiutezza che “Ci sono romanzi che si impongono. Altri bisogna tirarli fuori da un pozzo senza fondo” (p. 9).

BIBLIOGRAFIA

- RODOREDA, Mercè (1986): *La mort i la primavera*, Barcelona, Club Editor.
- RODOREDA, Mercè (1992): *Lo specchio rotto*, Torino, Bollati Boringhieri.
- RODOREDA, Mercè (1997): *La mort i la primavera*, Barcelona, Fundació Mercè Rodoreda.
- RODOREDA, Mercè (2004): *La morte e la primavera*, Palermo, Sellerio Editore.
- RODOREDA, Mercè (2007): *El carrer de les Camèlies*, Barcelona, Club Editor Jove.

MERCÈ RODOREDA E IL TEATRO: *LA SENYORA FLORENTINA I EL SEU AMOR HOMER*

Diego Símini
(Università del Salento)

Nella produzione letteraria di Mercè Rodoreda il teatro occupa una posizione particolare e tutto sommato meno studiata della narrativa.¹ Tra i testi scenici della scrittrice catalana, forse il più rappresentativo è *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, una *pièce* dalle diverse letture, che cercherò di esporre.²

La senyora Florentina appare in primo luogo un testo di rivendicazione della forza e dell'autonomia femminile, tradizionalmente oppresse. Mercè Rodoreda individua, più ancora che nell'atteggiamento violento e sprezzante degli uomini (ben presente nella *pièce*), nel condizionamento intrinseco di cui sono oggetto le donne, che le porta a sentirsi ‘minorate’, incapaci di agire se non sotto una sorta di ombrello protettivo maschile.

L’opera si apre con la descrizione della scena e della mimica di Florentina. Vediamo come agisce: “De la dret surt Florentina. Es treu el davantal, no pot desfer les vetes, llença el davantal cap allà d’on ha sortit i tanca la porta. S’arregla els cabells de pressa. Se la veurà nerviosa. Tornen a trucar dues vegades seguides. Va a obrir i amb les mans s’aguanta el pit”.³

Il dialogo che segue è significativo anch’esso degli atteggiamenti dei due personaggi, Florentina e Homer, che si sostanziano alla fine:

HOMER – [...] Bé, filla, et deixo. Sé que estàs bé i és tot el que et desitjo. Cuida’t, sents? No dormis amb el balcó obert que les nits ja comencen a ser fresques i les matinades dolentes... M’ho promets?

FLORENTINA – (Amb llàgrimes als ulls) Què seria de mi, sense tu?

HOMER – Apa, apa, no fém el somicó. Ja saps que amb mi tens un bon costat. I allò que diem sempre: Alegria i el demés són trons. A riure. A viure. A cantar. Ah!... mira... no me’n recordava... T’he portat un parell de ciris. I dels bons. (*Agafa el paquet que havia deixat damunt del sofà, el desembolica curosament i en treu dos ciris molt guarnits.*) Pel piano. I que demà tenguïs un aniversari ben feliç.

FLORENTINA – Quin bé de Déu. Quin bon gust, quina elegància...

Se’l va al piano, treu els ciris que hi havia i hi posa els nous.

HOMER – I ara sí que et deixo.

FLORENTINA – No sé què dir-te... aquestes delicadeses... Gràcies sents? Gracies.⁴

¹ Si è occupata con grande attenzione dell’argomento Anna Maria Saludes.

² *La senyora Florentina i el seu amor Homer* fu scritto intorno al 1973 ma è stato rappresentato solo dopo la morte dell’autrice, nel 1993, dalla compagnia di Rosa Novell.

³ RODOREDA, Mercè (1996): *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores/Institut de Estudis Catalans, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 15.

Oltre allo squilibrio manifesto tra i due, con Homer (che le ha appena fatto cucire un bottone della giacca, che a quanto pare la moglie non le ha cucito per tre giorni consecutivi) da una parte che ostenta un'autonomia di cui è chiara la fallacia, e dall'altra Florentina che arriva a ritenere Homer indispensabile per lei, vediamo l'arrivo di un regalo, modesto, presentato da Homer con un certo compiacimento (si tratta di ceri “dels bons”) e ricevuto da Florentina come un dono eccezionale. Proprio sui ceri, elemento scenico presente lungo tutta l'opera, si ha subito una prima verifica della contraddizione: Julia, una delle vicine, definisce il regalo di Homer una “miseria”, facendo presente che “Si a mi em ve un senyor com aquest, que té botiga oberta, i em porta dos ciris pel meu aniversari, els hi parteixo entre cap i coll”.⁵

Saranno proprio i ceri a presiedere nel finale la “cerimonia” di quella che potremmo definire la liberazione di Florentina. Una volta uscito Homer (che si fa vedere due volte in tutta la *pièce*, nel primo e nel terzo atto), Florentina

Se'n va a la cuina. Torna amb copes i dues ampolles. Ho deixa tot damunt de la taula. Tanca els finestrans i encén el llum. Encén els ciris de sobre el piano. Truquen. Va a obrir i torna amb Júlia i Zoila.

JÚLIA – Que vetylles el mort?

[...]

PERPÈTUA – Reina santíssima, quin decorat. O, i els ciris... Que els heu encès a la memòria de la senyora?

ZERAFINA – Mai no havia vist cap caza amb el llum enzèz de dia com a la miza...

[...]

FLORENTINA – Us he cridat a totes, perquè, en aquest moment,⁶ en aquesta casa, estem celebrant un enterrament. L'enterrament d'un venedor de ciris i estampes.

Nel confronto tra i due atteggiamenti si ha la cifra dell'evoluzione, della maturazione di Florentina, la quale, subito dopo la scena parzialmente citata, detta una lettera in cui dà mandato al suo avvocato di reclamare la restituzione del prestito concesso proprio ad Homer due anni prima, sintomo della reale direzione di dipendenza tra i due.

Gli altri personaggi femminili appaiono sullo sfondo dell'evoluzione di Florentina, sebbene ognuna delle donne che la circondano contribuisce in modo determinante alla formazione di una ammirabile solidarietà e complicità, che consente loro di prendere coscienza della propria forza e valore.

Particolarmente interessante è il caso di Zerafina,⁷ la ragazza arrivata dal paese, poco avvezza alle cose del mondo, ma estremamente capace di godersi la vita e di farsi valere:

⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁶ *Ibid.*, pp. 71-72.

ZERAFINA – [...] m'he perdut una mica i quan em penzava que ja havia arribat, un zenyor molt ben veztit m'ha dit que era a Zants. M'ha explicat per on havia de pazar per anar a Zant Gervazi i he anat preguntant, i entre totz plegatz m'han enviat al Parque.

FLORENTINA – Al Parque?

ZERAFINA – M'ha agradat molt. He vizt totez lez bèstiez: elz tigrez, elz elefantz, lez cotorredez i lez monez...

FLORENTINA – Fins ara s'ha estat al Parque?

ZERAFINA – No zenyora... m'he pazejat per la Rambla... voltada de florz... (*En èxtasi.*) Caminava a poc a poc tota voltada de florz i elz zenyorz que pazaven em deien cozez i jo elz donava lez gràziez. Un que duia baxtò, m'ha convidat a veure una grazioza.

FLORENTINA – Amb un senyor que no coneixia?

ZERAFINA – De zeguida hem eztat coneugutz. M'ha dit que era ric i que tenia moltez ganez de cazar-ze.

FLORENTINA – Verge Santa!

ZERAFINA – Ez veu que éz molt ezpantadiza, voztè.⁸

Zerafina è incinta e vediamo come intende agire, d'intesa con Florentina, in un contesto in cui una gravidanza “illegittima” poneva consistenti problemi sociali:

PERPÈTUA – [...] I tu què?

ZERAFINA – Jo?

PERPÈTUA – Sí, tu... vaja, vull dir com et trobes... Vull [dir] si tot va endavant.

ZERAFINA – Em zembla que ja ez belluga.

PERPÈTUA – Tan aviat?

ZERAFINA – Ez veu que ja té ganez de veure el zol.

PERPÈTUA – Quin cap de pardals que estàs fet a.

ZERAFINA – Zi aquezta vegada zurt bé, tindré una companyia per zempre.

PERPÈTUA – I què en fareu?

ZERAFINA – No l'entenc.

PERPÈTUA – Vull dir on el portaràs.

ZERAFINA – On el portaré? Enlloc. Li comprarem un brezolet i el tindrem aquí. Ha dit la zenyora Florentina que com que naixerà pel tempz dels mozquitz haurà de comprar una mosquitera blava.

PERPÈTUA – Què dirà el veïnat i el senyor rector quan se sabrà? Jo, si fos de vosaltres, el portaria al poble.

ZERAFINA – Moltez gràziez.

PERPÈTUA – No pot ser que la Florentina vulgui tenir una criatura de bolquers a casa.

ZERAFINA – Li fa méz il·luzió que a mi. Perquè ho zàpiga. I diu que li enzenyarà la zolfa. I que zi éz un nen potzer zerà director d'orquestra.

Pare significativo citare anche la rievocazione dell'incontro che ha portato Zerafina a rimanere incinta.

ZERAFINA – El vaig conèixer a la plaza de Catalunya... zap? Em pazejava zota de lez palmerez i zento que diuen: “Quina merenga!” Em giro i deig trez soldatz que feien bromes. I un altre diu: “Caza-la viva!” I l'altre afegeix: “Zembla que vingui de fora.” I ez van pozar a riure i jo també. Ez van acoztar i em van dir que era molt bufona però que anava una mica ezcabellada, i el que em va dir que anava una mica ezcabellada era el que havia dit que zembla una merenga. Duia una floreta a la mà, per jugar, i me la va pozar alz cabellz. El zol li tocava a la cara i li feia tancar elz ullz, i cada vegada que obria i tancava elz ulls... miri... unez peztanyez com fullez de palmera...
[...]

⁷ Zerafina è la protagonista dell'omonimo racconto-monologo inserito in RODOEDA, Mercè (1979): *Tots els contes*, Barcelona, Ediciones 62.

⁸ *Ibid.*, p. 26.

⁹ *Ibid.*, p. 56.

ZERAFINA – L’altra diumenge ja m’ezperava. I com que ez va fer foç aviat, em va agafar del braz perquè no caiguèz i al diumenge que feia tres vam anar a l’Arrabazada.

PERPÈTUA – Ja ho veig. I allí va començar la broma.

ZERAFINA – La broma? Lez llàgrimez. Em va dir que l’embarcaven cap a l’Àfrica i que allí el matarien damunt de la zorra i que enz podríem veure mai méz, i va dir que zi el mataven, mentre ez moriria, penzari a en mi perquè zòc com una merenga.

PERPÈTUA – Et va agafar per la tristeza, ja ho veig.

ZERAFINA – No em va agafar per enllloc. Li vaig fer doz petonetz. I feia un vent... Zembla que em volguèz arrencar elz cabellz i lez faldilles. Era com zi z’acabéz el món. I eztàvem abrazatz com duez pedrez perquè el vent no ze’nz emportéz... Ai... que era dolz...

PERPÈTUA – (*Rient*) Si et dei merenga...

ZERAFINA – Quina diferència delz altrez doz... Aquezt zembla que patitz. Ze’l veia méz dezisperat, pobrizò (*Assenyalant l'estómac.*) Quan hi penzo em ve com una coza aquí...¹⁰

Non a caso, l’ultimo personaggio a comparire sulla scena, per tornarsene poi con le pive nel sacco, è Miquelò, il primo fidanzato di Zerafina, che pareva morto in guerra, e di cui Zerafina non serbava un ricordo molto positivo (nel primo atto ha raccontato che le scuoteva la cenere di sigaretta nell’ombelico e le tirava i peli delle ascelle fino a farla piangere). Miquelò cerca di convincere Zerafina con argomenti abituali: che l’ama, che le due famiglie sono d’accordo, infine con le minacce (“Te’n penediràs”¹¹). Ma Zerafina non cede, anzi, è molto decisa nel respingere Miquelò.

In effetti, a ben vedere, è proprio Zerafina il detonatore della metamorfosi di Florentina, e l’importanza che Rodoreda accorda alla più giovane delle donne lo conferma. Smonta, con la sua apparente ingenuità, i pregiudizi della matura signora, a cui d’altro canto va riconosciuta la capacità di mettersi in discussione.

Ognuna delle altre donne presenta una situazione emblematica. Perpetua è vedova da molti anni, è affittacamere e rappresenta la classe sociale in ascesa: con i risparmi e con la vincita alla lotteria investe in un immobile in centro, a cui seguiranno altre case e terreni. Abbiamo già visto l’atteggiamento tipicamente benpensante riguardo alla gravidanza socialmente problematica di Zerafina. Anche in altre situazioni esprime la stessa adesione alle regole dell’apparenza, ed è certamente un prototipo di pettegola, dedita a spiare i vicini. Tuttavia c’è almeno un elemento conflittuale. Sentiamola parlare di un suo giovane ospite, quindi del settantenne signor Xica, che fa ginnastica nella galleria ogni mattina:

PERPÈTUA – ...I aquest noi que us vaig dir és una troballa. El llit, sembla que ni el toqui, la roba de sota, quan se la canvia, dirieu que és neta. És com un miracle...

[...]

PERPÈTUA – Havia viscut molts anys a la colònia anglesa. És un home molt correcte. Això sí que ho té... Doncs, com us deia, de vegades compra dolços... no sé com no es rebenta.¹²

¹⁰ *Ibid.*, pp. 57-58.

¹¹ *Ibid.*, p. 75.

¹² *Ibid.*, pp. 49-50.

Ma poi si mette a cantare e rivela un aspetto nascosto: PERPÈTUA – M’auria agradat molt ser cantant...¹³

Júlia è sposata con un uomo che la maltratta (a un certo punto comparirà in scena con un occhio pesto) e incita spesso Florentina alla sfiducia e al disprezzo di Homer, ma il suo settarismo le impedisce di influire veramente sulla protagonista. Dimostra di non essere quella che sembra in un primo momento (una donna indurita dalle avversità della vita, prevenuta nei confronti del genere maschile, sprezzante delle credenze religiose) quando partecipa emotivamente alla trepidante attesa dell’arrivo di Homer, nel terzo atto, tanto da regalare a Florentina un presunto frammento del Santo Sepolcro (p. 61). Zoila si trova in una situazione penosa. Suo marito si è suicidato per debiti due anni dopo il matrimonio, quando il loro figlio aveva sedici mesi. A vent’anni il figlio se n’è andato e da allora – sono passati ventott’anni – non se n’è più saputo nulla. Ogni volta che suona il campanello, crede che possa essere suo figlio o il postino che le porta sue notizie. Partecipa alle vicende di Florentina, e forse è quella che meglio capisce Zerafina. Riceve e legge una lettera misteriosa, che si presta a una tortuosa e dubbia interpretazione riguardo alla possibilità che qualcuno le porti ragguagli circa la sorte del figlio disperso.

Qualche osservazione meritano i pochi uomini, presenti o allusi nella *pièce*, veri e propri “molluschi”, secondo la felice definizione di Alessandra Riccio. Il signor Homer, presente nel titolo con l’epiteto allitterante di “amor”, si dimostra fin dall’inizio un personaggio caricaturale, infido, debole, nonostante Florentina non se ne accorga se non dopo la morte della moglie di Homer, la cosiddetta Homera, e soprattutto dopo il colloquio con Francisquet, il garzone di Homer. La conversazione con Francisquet, in cui Florentina dimostra un’ammirevole capacità di conduzione del dialogo, non solo rivela al pubblico (e a Florentina) la distanza tra le parole di Homer e la realtà, ma lasciano vedere anche l’ingenuità e l’inadeguatezza di Francisquet stesso, portato a svelare notizie sul suo padrone, senza rendersi conto della situazione.

Rimangono da citare Miquelò, che compare in scena poco prima della fine dell’opera, e di cui abbiamo già dato qualche riferimento, a cui giova aggiungere il fatto che esibisce una perdurante autoreferenzialità maschile, che consiste nel non considerare la soggettività della donna. Solo per la presenza di altre persone e per la fermezza di Zerafina, finisce per battere in ritirata, non senza tentare un’ultima

¹³ *Ibid.*, p. 50.

proiezione a un futuro indeterminato (“Vols dir que si tornés... més andavant...”, p. 76).

Per il resto, è assordante il silenzio degli altri uomini: i mariti di Perpètua e Zoila, morti, uno di malattia, l’altro suicida per debiti di gioco; il marito di Júlia, un energumeno che solo le convenzioni sociali dell’epoca fanno sì che ancora graviti, da parassita, alternativamente in casa di Júlia e della figlia; il figlio di Zoila, dileguatosi senza dare notizie; il figlio di Júlia, che porta alla madre pezzi di carne rubata, distinguendo tra i tagli per lei e quelli per il padre, distinzione fonte di litigi tra i genitori.

Inseriti per tratteggiare la situazione “professionale” di Florentina, rimangono da citare i personaggi del bambino Jaumet con sua madre, Rosa, e una ragazza che compare per disdire le lezioni che prendeva, perché un’amica della madre le ha detto che Florentina non è in grado di insegnare adeguatamente declamazione.

A mio giudizio, rimarrebbe da indicare un altro personaggio, assente ma molto importante: il figlio/figlia nascituro di Zerafina. L’amicizia tra Florentina e la sua cameriera si cementa anche grazie alla prospettiva di questa nascita, di cui a nessuna delle due importa il significato sociale, né si dà importanza al padre della creatura, al di là dell’allusione alla dolcezza provata da Zerafina con quel soldato (nel frattempo partito anche lui per la guerra in Africa), di cui si ignora perfino il nome.

L’atteggiamento delle donne, riunite in casa di Florentina per celebrare il funerale del signor Homer, è ben riassunto da Zerafina:

ZERAFINA – [...] Aquí éz una caza de zenyorez zolez.
[...]
ZERAFINA – Éz ben inútil No m’agraden elz homez.¹⁴

E la stessa Zerafina conclude l’opera sottolineando l’autenticità del rapporto che lega le donne, mentre all’esterno tutto è finzione, rappresentazione:

ZERAFINA – A la noztra zalut. Fora d’aquezta caza, tot éz comèdia.¹⁵

¹⁴ *Ibid.*, p. 76.

¹⁵ *Ibid.*, p. 77.

BIBLIOGRAFIA

- AMAT, Carles (1993): “Teatre inèdit de Mercè Rodoreda”, in *Avui* (Cap de setmana) (22-X-1993).
- BORRÀS I CASTANYER, Laura (1998): “La Periferia literaria de Mercè Rodoreda: el teatro”, in *Reescribir la escena*, pp. 61-73.
- COCA, Jordi (2002): “El Teatre de Mercè Rodoreda”, in *Avui* (02-09-2002), p. 36.
- MASSIÀ, Francesc; PALAU, Montserrat (1996): “L’Arqueta dels secrets: el teatre femení de Mercè Rodoreda”, in *Actes de Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, vol. II, pp.129-141.
- PI DE CABANYES, Oriol (2003): “Actualitat de Mercè Rodoreda: fa setanta anys i debuta en el teatre”, in *Glossari d'escriptors catalans del segle XX*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 193-196 (Biblioteca Serra d'Or ; 310).
- RODOREDA, Mercè (1979): *Tots els contes*, Barcelona, Ediciones 62.
- RODOREDA, Mercè (1996): *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores/Institut de Estudis Catalans
- SALUDES I AMAT, Anna Maria (2002): “El Teatro de Mercè Rodoreda”, in MOLAS Joaquim, ARNAU Carme, NADAL Marta (eds.) *Mercè Rodoreda: una poética de la memoria*, pp. 62-69.
- SALUDES I AMAT, Anna Maria (1994): “Teatre i narració: possibles interrelacions en l'obra de Mercè Rodoreda”, in *La Cultura catalana tra l'Umanesimo e il Barocco: atti del V Convegno dell'Associazione Italiana di Studi Catalani*, 1994, pp. 496-498.
- SALUDES I AMAT, Anna Maria (1993): “Una Passió secreta de Mercè Rodoreda: el teatre”, in *Revista de Catalunya*, 76, nova etapa (juliol-agost de 1993), pp. 121-130.
- TIÓ, Pere (1997): “L’Obra dramàtica de Mercè Rodoreda”, in *Avui* (Cultura) (26-5-1997), p. 39.

MERCÈ RODOREDA E NATALIA GINZBURG

Luca Spini
(Università di Firenze)

Le affinità fra Mercè Rodoreda e Natalia Ginzburg risiedono da un lato nelle esperienze umane legate ai drammatici avvenimenti del Novecento, dall’altro nelle loro opere, nei temi e nei motivi che le attraversano. La Rodoreda conosce un lungo esilio, prima in Francia, all’indomani della Guerra Civile spagnola, poi in Svizzera, a Ginevra, mentre la Ginzburg, in quanto ebrea, vive la dolorosa esperienza del confino e delle leggi razziali fasciste che porteranno alla perdita del marito Leone Ginzburg e all’esilio del fratello Mario.¹ Ma è soprattutto nella scrittura che troviamo riflessi più o meno direttamente i drammi del XX secolo: la materia narrativa delle due autrici rispecchia un realismo radicato nell’angoscia esistenziale di quegli anni. Sarebbe riduttivo, tuttavia, collocare la narrativa di Mercè Rodoreda e di Natalia Ginzburg nel filone realista. Se da un lato la realtà è il terreno su cui si incontrano le vicende delle loro opere, dall’altro osserviamo come sia sempre presente un’oscillazione di ironia e malinconia, un filo rosso che percorre, se non tutti, almeno alcuni testi narrativi e teatrali.

Dimostrano poi una sensibilità così vicina nel riconoscere in Proust, Cechov, Kafka, Virginia Woolf – solo per citare alcuni nomi – dei maestri della letteratura, degli autentici punti di riferimento.

Occorre sottolineare come entrambe siano anche scrittrici di teatro, un aspetto rilevante, ma che evidentemente richiederebbe una trattazione specifica. Ci limitiamo a sottolineare la modernità delle commedie, non solo perché gli autori hanno saputo cogliere anticipatamente aspetti del presente ancora impalpabili e a evidenziare temi ed elementi che diverranno attuali di lì a poco, ma soprattutto perché ci mostrano la realtà della vita così come si presenta, raccontandoci come questa possa essere percepita in modo fra loro diversi se non addirittura opposti, con paura o con speranza, con tristezza o con allegria.²

Possiamo considerare l’esordio letterario della Rodoreda e della Ginzburg come una sorta di esercizio di scrittura, una fase che corrisponde per entrambe agli anni

¹ Per un’analisi della vita della Rodoreda con particolare attenzione al contesto storico-culturale cfr. PESSARODONA, Marta (2005): *Mercè Rodoreda i el seu temps*, Barcelona, Rosa dels Vents. Per quanto riguarda la Ginzburg cfr. PFLUG, Maja (1997): *Natalia Ginzburg, Una biografia*, Milano, La Tartaruga.

² Sul rapporto fra narrativa e teatro in Mercè Rodoreda si veda la postfazione di Anna Maria Saludes i Amat in RODOREDA, Mercè (1992): *Lo specchio rotto*, Torino, Bollati Boringhieri. Per un approfondimento della produzione teatrale cfr. MASSIP, Jesus Francesc e PALAU, Montse (2002): *L’obra dramàtica de Mercè Rodoreda*, Barcellona, Proa. Per la Ginzburg cfr. GINZBURG, Natalia (2005): *Tutto il teatro*, a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi.

Trenta. La critica ha ampiamente studiato l'attività giornalistica e letteraria di Mercè Rodoreda negli anni della Repubblica,³ mettendo in risalto come senza quella prima fase probabilmente non sarebbero state possibili le grandi opere successive: *Aloma*, *La Piazza del Diamante*, *Lo specchio rotto*, non sarebbero stati possibili senza i “bunyols”, secondo la definizione che dà la scrittrice catalana dei suoi primi quattro romanzi poi rifiutati, dando prova di una evidente autoironia. I romanzi di gioventù sono: *Sóc una dona honrada* del 1932, *Del que hom no pot fugir* e *Un dia en la vida d'un home* entrambi del '34 e *Crim* del '36. È noto il prologo autoironico a *Crim*: “Avui oferim al public *Crim*, parodia de la novel·la policiaca, una mena de centpeus, sense cap ni peus”.

D'altra parte la critica ha più volte rilevato come l'ironia attraversi un pò tutta l'opera della Rodoreda, sia narrativa che teatrale.

Marta Pessarodona, nel presentare la raccolta di racconti *La noieta daurada i altres contes*,⁴ pubblicati a puntate nella pagina dedicata ai ragazzi della rivista *La Publicitat* dal 1935 al 1936 nell'edizione domenicale – cioè prima e durante la Guerra Civile (1936–1939) – afferma che “Mercè Rodoreda escrivia de la mateixa manera per a infants com per a grans. És a dir, amb ironia, una de les seves grans qualitat”.

Tale ironia e tale umorismo si spiegano non solo con il carattere stesso della scrittrice, che si definisce “una persona de molt bon humor i moltes ganes de riure”,⁵ ma anche con la frequentazione degli esponenti della *Colla de Sabadell*,⁶ – come Joan Oliver, Francesc Trabal, Armand Obiols – e di un ambiente culturale propenso alla parodia e alla satira. Ci siamo soffermati sull'aspetto dell'ironia proprio perché è uno degli elementi presenti in entrambe.

Come dicevamo, possiamo individuare due momenti comuni alle due scrittrici. Il primo corrisponde agli anni '30 e nel caso della Rodoreda va dagli esordi al romanzo *Aloma* del 1937, in quello della Ginzburg dalle poesie e i racconti scritti quando ancora era giovanissima, *Un'assenza*, *Casa al mare*, *Mio marito*, *La madre* pubblicati su delle

³ Cfr. SALUDES I AMAT, Anna Maria (2001): “La prehistòria literaria de Mercè Rodoreda”, in *La narrativa degli anni '20 e '30, Atti della Giornata Catalana I.U.O.*, Napoli, Collana di Letterature Comparate, come anche REAL MERCADAL, Neus (2005): *Mercè Rodoreda: l'obra de preguerra*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat e PORTA ESPULGA, Roser (2008): “Les primeres novel·les de Mercè Rodoreda. Antisentimentalisme i humor”, in *Serra d'Or*, nr. 577, pp. 15-19.

⁴ RODOREDA, Mercè (2005): *La noieta daurada i altres contes*, prologo di M. Pessarodona, Barcelona, RqueR.

⁵ Si veda OLLER, Dolors e ARNAU, Carme (1991): “L'entrevista que mai no va sortir”, in *La Vanguardia*, (2-7-1991), e *Serra d'Or*, ottobre 1991, pp. 19-21.

⁶ *Colla de Sabadell* o *Grup de Sabadell*, un gruppo culturale appunto formato nel 1919. Per un approfondimento cfr. A.A.V.v., (2001): *La colla de Sabadell entre el noucentisme i la Vanguardia*, Sabadell, Fundació La Mirada.

riviste fra il 1934 e il 1937 a *La strada che va in città*, il primo romanzo, uscito nel 1942.

La Ginzburg, a differenza della Rodoreda, accetta i primi scritti, ma è significativo il fatto che nelle opere complete da lei stessa curate colloca i racconti dopo *La strada che va in città*.

C'è quindi in entrambe un momento di passaggio e di riflessione sul proprio scrivere che le parole di Carlo Levi, riportate dalla scrittrice italiana nel corso di un'intervista, spiegano molto bene.⁷ Occorre premettere che la Ginzburg, da giovane avvertiva, forse un po' ingenuamente, il problema di non avere un retroterra culturale, nonostante provenisse da una famiglia colta: il padre era professore di biologia, la madre era figlia di Carlo Tanzi, amico di Turati e di Bissolati.

Così descrive la Ginzburg l'incontro con Carlo Levi:

Una volta – racconta la scrittrice – parlando con Carlo Levi che stava dipingendo lui mi ha detto: sì, i tuoi racconti sono carini, ma tu scrivi per caso, rischi di scrivere per caso, pescare a caso quello che ti serve, e non avere dentro di te una profonda conoscenza. E allora io ho pensato che bisognava scrivere non per caso, che bisognava scrivere tirando fuori delle cose che si avevano dentro. E quelle cose me le sono ricordate a lungo.

E in un altro testo afferma:

Scrivere *per caso* era lasciarsi andare al gioco della pura osservazione e invenzione, che si muove fuori di noi, cogliendo a caso fra esseri, luoghi e cose a noi indiferenti. Scrivere non *per caso* era dire soltanto di ciò che amiamo. La memoria è amorosa e mai *casuale*⁸.

È la fase di cui parlavamo prima: il passaggio dalla “casualità”, che possiamo chiamare imitazione nel caso della Rodoreda, passaggio al retroterra, al “llast”, cioè alla “zavorra” che l'autore porta dentro di sé, secondo l'espressione usata della scrittrice catalana nel prologo al romanzo *Lo specchio rotto*. È da queste opere che la letteratura di Mercè Rodoreda “riflette – come la scrittrice afferma nel citato prologo – ciò che l'autore porta dentro di sé, senza neppure sapere che va in giro carico di tanta zavorra” e poi precisa con un'annotazione importante che “se avessi voluto parlare deliberatamente del mio tempo, avrei scritto una cronaca. Ce ne sono di ottime. Ma io non sono nata per limitarmi a parlare di fatti concreti”.⁹

⁷ GINZBURG, Natalia (1999): *È difficile parlare di sé. Conversazioni a più voci condotta da Marino Sinibaldi*, Torino, Einaudi. Nel corso dell'intervista intervengono fra gli altri Cesare Garboli, Guido Fink e Domenico Scarpa.

⁸ GINZBURG, Natalia (1964): *Cinque romanzi brevi*, Torino, Einaudi. In corsivo nel testo.

⁹ RODOREDA, Mercè (1992): *Lo specchio rotto*, cit., p. 12.

È il momento in cui le scrittrici attingono con maggiore intensità alle proprie esperienze e *Aloma* e *La strada che va in città* segnano appunto tale passaggio.

Bisogna precisare comunque che la novità di *Aloma* rispetto alle opere precedenti non consiste solo nell'elemento autobiografico, tanto palese: c'è anche una differenza di carattere tecnico, relativo alla scrittura come ha ben evidenziato la lettura critica di Giuseppe Grilli e recentemente quella di Neus Real. Non intendiamo proporre un'interpretazione esclusivamente autobiografica del romanzo.

Proprio a questo riguardo Real ha rilevato in modo preciso che “per mès que l'experiència de l'escriptora es fornís de l'experiència personal, la vida i la literatura no són en cap cas automàticament intercanviables, i cap lògica no autoritza la identificació maquinal de l'una amb l'altra (...) Aixó no vol dir que no tinguin res a veure”.¹⁰

Anche Maria Campillo ha osservato efficacemente che il rapporto fra realtà vissuta e letteratura non è mai meccanico perché passa attraverso il filtro del tempo, e soprattutto quello della scrittura. Campillo fa notare che per la Rodoreda la scrittura è un'affermazione di sé, ma anche un mostrare il mondo in cui viviamo per riconoscerci in esso.¹¹

L'adolescente Aloma, la protagonista dell'omonimo romanzo della Rodoreda, vive in una villetta di Barcellona insieme al fratello Joan, alla cognata Anna e al piccolo Dani. La vita di Aloma scorre all'insegna della monotonia, interrotta solo dal calore e dalla vitalità che trova nel rapporto col bambino e con i fiori del giardino. Circondata da donne spente e da uomini egoisti, sogna una vita diversa, fatta di passione e di amore. L'arrivo dall'America del fratello di Anna interrompe apparentemente la monotonia, ma il sogno di Aloma si sgretola presto: costretta a lasciare la casa tanto amata, il giardino, le memorie dell'adolescenza, si trova ad affrontare sola la vita di donna e di madre.

Anche *La strada che va in città* ha come protagonista un'adolescente, Delia, a cui è affidata la funzione di narratrice. Delia, una ragazza semplice, vive con la famiglia in campagna, in un ambiente povero. Giovanni, il fratello, è apatico e distaccato, mentre la sorella Azalea è superficiale e sempre scontenta. I sogni di Delia sono costituiti da un lato per il Nini, un lontano parente, dall'altro dalla città, che rappresenta una sorta di terra promessa, un'evasione dall'ambiente chiuso e conformista del paese. Anche se innamorata del Nini, Delia si lega a Giulio, il figlio del medico, rimane incinta, e dopo

¹⁰ REAL MERCADAL, Neus (2005): *Mercè Rodoreda: l'obra de preguerra*, cit., p. 449.

¹¹ CAMPILLO, Maria (1998): “Mercè Rodoreda: la contrucció de la veu narrativa” in *Actes del I Simposi Internacional de narrativa breu*, a cura de V. Alonso, A. Bernal i C. Gregori, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 354.

aver superato l'opposizione dei genitori, sposa Giulio e va a vivere nella tanto desiderata città. Ma i sogni di Delia, così come quelli Aloma si sgretolano presto: la città con la sua indifferenza si rivela un'illusione, mentre il Nini muore di polmonite. Come per Aloma, la vita di Delia si conclude con una tragica frustrazione. L'incontro con il mondo e con l'amore è subito più che affrontato; è subito da Daniel, il fratello di Aloma, suicida a diciotto anni: "Tutto è triste e non ho più voglia di vivere, Aloma. Un abbraccio molto forte",¹² aveva scritto in un biglietto prima di suicidarsi. Anche il Nini, il ragazzo che Delia non smette mai di amare, rinuncia alla vita fino all'abbrutimento nel vizio dell'alcol e all'annullamento di se stesso. I sogni svaniscono, la realtà non è quella sperata. *Aloma*, in un finale che potremmo definire ginzburghiano, si conclude con l'immagine della protagonista mentre si perde nelle strade di Barcellona "come un'ombra nella notte", cioè all'insegna dello smarrimento, della solitudine, di quel "randagismo" che caratterizza molti personaggi della Ginzburg.

È importante sottolineare come nei due romanzi troviamo gli elementi caratteristici della letteratura della Rodoreda e della Ginzburg, non allo stato embrionale, ma già ben individuati, a cominciare dal realismo, in un intreccio di memoria e invenzione percorso sempre da quella quasi indispensabile e sottile vena lirica, a tratti velatamente ironica.

Il tema centrale è sostanzialmente lo stesso: la perdita dell'infanzia e il conseguente passaggio alla comunità degli adulti. Le protagoniste sono ragazze innocenti – l'innocenza è un tratto distintivo di molti personaggi rodorediani – ritratte in una fase di passaggio. *Aloma* è il romanzo della perdita dell'adolescenza e del mito che questa rappresenta: una sorta di viaggio iniziatico in cui la protagonista affronta tutta una serie di prove.¹³

Troviamo i legami umani, l'amore, l'odio, il nucleo familiare, la scoperta della sessualità e delle conseguenze spesso traumatiche che questo comporta. Neus Real ha sottolineato la peculiarità del personaggio Aloma rispetto alle protagoniste dei romanzi catalani precedenti: si pensi a Fanny del romanzo omonimo di Carles Soldevila, a Ramona di *Una mena d'amor* di C. A. Jordana o a Teresa di *Teresa o una vida amorosa d'una dona* di Carme Montoriol.¹⁴ In questi romanzi la problematica sessuale si

¹² RODOREDA, Mercè (1987): *Aloma*, traduzione e nota critica di Ana María Saludes i Amat, Firenze, Giunti.

¹³ È l'interpretazione che troviamo in ARNAU, Carme (1979): *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, Barcelona, Ed. 62, p. 32.

¹⁴ REAL MERCADAL, Neus (2005): *Mercè Rodoreda: l'obra de preguerra*, cit., p. 462.

risolveva sempre all'interno di una maternità positiva e del matrimonio, che evidentemente metteva al riparo dal rifiuto sociale. Diversa è la condizione del personaggio rodorediano: Aloma non è una donna “ideale” che risolve i problemi all'interno del matrimonio, è piuttosto una donna “normale” che vive i conflitti e i drammi legati alla sessualità e alla maternità. Del resto il titolo stesso del romanzo offre una chiave interpretativa. Com’è noto Aloma è un personaggio letterario creato da Ramon Llull, la madre nobile e virtuosa del cavaliere Blanquerna. La Rodoreda oppone all’eroina medievale e ideale, l’Aloma moderna, ragazza madre. Donne sole quelle dei romanzi di Mercè Rodoreda e di Natalia Ginzburg, spesso costrette a vagare da un luogo ad un altro, ma nonostante le avversità, non perdono mai il senso del camminare con i piedi per terra, abituate alle lunghe marce. “Sono le stesse donne che troviamo – come osserva Cesare Garboli a proposito della Ginzburg, “ nelle storie ebraiche (...) quelle donne che si chiamano Sara, Rebecca, Rachele (...) io Natalia Ginzburg la vedo così”.¹⁵

Ed è la stessa Rodoreda a sottolineare, sempre nel prologo a *Lo specchio rotto* che fra le sue letture fondamentali, accanto a James Joyce e a Bernat Metge, c’è proprio la Bibbia.

La vita ritratta in *Aloma* e *La strada che va in città* è in sintesi quella conflittuale dell’adolescenza, vissuta con l’ansia del legame amoroso da una parte e la voglia di libertà dall’altra, con i sogni delle protagoniste che finiscono per infrangersi sulla realtà, fra paura e smarrimento.

Nostalgia è la parola chiave per entrambe: la Rodoreda nel prologo alla ventiseiesima edizione de *La piazza del Diamante* afferma “...tots els records de Gràcia són entranyables. Ara tot aixó és lluny, però pensar-hi, enmig d’una onada de nostàlgia em fa bé”. E parlando dei personaggi de *Lo specchio rotto* fa notare come questi le abbiano concesso di sentire “il peso della nostalgia per tutto ciò che è stato vissuto intensamente e che è finito”.¹⁶

Significativo è a questo riguardo il senso di nostalgia avvertito dal personaggio di Eulàlia nel capitolo VI della seconda parte de *Lo specchio rotto*, nostalgia prima di Barcellona e del Passeig de Gràcia, poi della “piaggerella e del sole di Parigi” e dei giardini del Luxembourg.

¹⁵ GINZBURG, Natalia (1999): *È difficile parlare di sé*, cit., p. 22.

¹⁶ RODOREDA, Mercè (1992): *Lo specchio rotto*, prologo, cit., p. 15.

La Ginzburg utilizza parole simili nella sostanza a quelle della Rodoreda: “io credo che spesso i racconti, e i romanzi nascono da nostalgia. Nostalgia è una parola screditata, non è amata oggi, io credo invece che ci sia un aspetto molto bello nella nostalgia”.¹⁷

La nostalgia di cui parliamo è ritorno -in senso etimologico- ritorno limpido a ciò che è essenziale, non c’è mai sentimentalismo: l’occhio delle scrittrici e la loro sensibilità, sembra rivolgersi a ciò che nella vita è fondamentale. L’attenzione è comprensiva, quasi affettuosa, minutissima, ironica. Si pensi al ruolo dello spazio, degli oggetti, ai tic e alle manie dei personaggi nella *Piazza del Diamante* o nella commedia *La signora Florentina e il suo amore Homer* della Rodoreda o a *Sagittario*, a *Lessico famigliare*, e nella pièce *Ti ho sposato per allegria* per quanto riguarda la Ginzburg.

Concludiamo con un breve confronto fra due testi che bene sintetizzano le affinità. Il primo, di Natalia Ginzburg, è tratto dal prologo al romanzo *La città e la casa* del 1984:

La vita dei nostri giorni trovo sia difficile raccontarla. Perciò vi si rifletterà in modo esiguo, estremamente frammentato e parziale e come nelle schegge di un specchio rotto. Scrivendo romanzi ho sempre avuto la sensazione di avere in mano degli specchi rotti, e tuttavia, speravo sempre di poter ricomporre finalmente uno specchio intero. Ma la speranza si allontanava.¹⁸

Il sapore rodorediano dell’immagine evocata dall’autrice italiana risulta evidente. Così infatti si esprimeva Mercè Rodoreda in *Mirall Trençat*:

Se crediamo in quello che è stato ripetuto fino alla sazietà, che il romanzo è uno specchio che l’autore porta a spasso lungo una strada, questo specchio riflette la vita. Io, in tutto quello che avevo scritto sul romanzo di una famiglia, non riflettevo che frammenti. Il mio specchio lungo la strada era, quindi, uno specchio rotto.¹⁹

Ciò che emerge è molto di più di un sentire comune e di una vicinanza di sensibilità: l’individuazione dell’immagine dello specchio, dello specchio rotto e dei frammenti è sorprendente e rimanda all’idea stessa di letteratura. È proprio in quei frammenti di specchio che prendono forma i romanzi e i racconti di Mercè Rodoreda e di Natalia Ginzburg. Vi leggiamo riflesso il loro mondo, fatto di case, giardini, fiori, strade, di personaggi e di immagini scolpite in modo indelebile nella memoria dei lettori.

¹⁷ GINZBURG, Natalia (1999): *È difficile parlare di sé*, cit., p. 23.

¹⁸ GINZBURG, Natalia (1986): *La città e la casa*, Torino, Einaudi.

¹⁹ RODOREDA, Mercè (1992): *Lo specchio rotto*, prologo, cit., p. 17.

BIBLIOGRAFIA

- A.A.V.v., (2001): *La colla de Sabadell entre el noucentisme i la Vanguardia*, Fundació La Mirada, Sabadell.
- ARNAU, Carme (1979): *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, Barcelona, Ed. 62.
- ARNAU, Carme (2007): “Mercè Rodoreda en el record”, in *Serra d'Or*, n. 568, aprile 2007, pp. 71-77.
- CAMPILLO, Maria (1998): “Mercè Rodoreda: la contrucció de la veu narrativa” in *Actes del I Simposi Internacional de narrativa breu*, a cura de V. Alonso, A. Bernal i C. Gregori, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CASACUBERTA, Margarida (2005): “Soles a la ciutat. D'Aloma a Mirall Trencat”, in *L'Avenç*, n. 301.
- GINZBURG, Natalia (1987): *Opere*, 2 voll., introduzione di C. Garboli, Milano, Mondadori.
- GINZBURG, Natalia (1999): *È difficile parlare di sé. Conversazioni a più voci condotta da Marino Sinibaldi*, Torino, Einaudi.
- GINZBURG, Natalia (2005): *Tutto il teatro*, a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi.
- GINZBURG, Natalia (1986): *La città e la casa*, Torino, Einaudi.
- MASSIÀ, Jesus Francesc e PALAU, Montse (2002): *L'obra dramàtica de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Proa.
- OLLER, Dolors e ARNAU, Carme (1991): “L'entrevista que mai no va sortir”, in *La Vanguardia*, 2.7.1991, e *Serra d'Or*, ottobre 1991, p.19-21.
- PESSARODONA, Marta (2005): *Mercè Rodoreda i el seu temps*, Barcellona, Rosa dels Vents.
- PFLUG, Maja (1997): *Natalia Ginzburg*, Una biografia, Milano, La Tartaruga.
- PORTA ESPULGA, Roser (2008): “Les primeres novelles de Mercè Rodoreda. Antisentimentalisme i humor”, in *Serra d'Or*, n. 577.
- RODOREDA, Mercè (2005): *La noieta daurada i altres contes*, prologo di M. Pessarodona, Rque R.
- RODOREDA, Mercè (1992): *Lo specchio rotto*, traduzione di Anna Maria Saludes i Amat, Torino, Bollati Boringhieri.
- REAL MERCADAL, Neus (2005): *Mercè Rodoreda: l'obra de preguerra*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- REAL MERCADAL, Neus (2005): “En memòria de la ventafocs. La Rodoreda de preguerra”, in *L'Avenç*, n. 301.

SALUDES I AMAT, Anna Maria (2001): “La prehistòria literaria de Mercè Rodoreda”, in *La narrativa degli anni '20 e '30, Atti della Giornata Catalana I.U.O.*, Napoli, Collana di Letterature Comparate.

SALUDES I AMAT, Anna Maria (2005): “Una biblioteca a l'exili. Els llibres de Mercè Rodoreda i Armand Obiols”, in *L'Avenç*, n. 301.

SANVITALE, Francesca (1999): *Natalia Ginzburg e la realtà* in *Camera ottica, Pagine di letteratura e realtà*, Torino, Einaudi.

LEGGERE MERCÈ RODOREDA

MERCÈ RODOREDA: ELOGIO DELLA FUGA

Annelisa Addolorato
(Università di Milano)

Con uno sguardo che oscilla tra quello dell’Italo Calvino delle *Città invisibili*, nella prima parte del libro, e quello del Antoine Saint de Exupery del *Piccolo principe*, nella seconda parte del libro, Rodoreda nel libro *Viatges i flors*, tradotto dal catalano all’italiano da Angelo Morino e allo spagnolo da Clara Janés, crea universi paralleli e incrociati che hanno come protagonista il viaggio, la fuga e il mutamento: tra i suoi romanzi e le sue raccolte di racconti, questo è il testo che più esplicitamente e in modo continuo e sempre programmatico affronta il tema del viaggio e della fuga, come transito tra situazioni e mondi diversi, composti: nella prima parte un viaggiatore si imbatte in una serie di paesi, città diverse, popolate da abitanti spesso donne, e succubi di gravi disgrazie, guerre, catastrofi... I fiori, invece, sono in qualche modo personificati, e assumono le sembianze di abitanti di altrettanti paesi immaginari.

Carmelo Samonà e Stefano Arata¹ sostengono che anche in epoche – anni ’70 e ’80 – in cui in Catalogna la narrativa ha avuto una posizione subalterna rispetto alla produzione poetica, a Mercè Rodoreda sono stati dedicati vari testi critici e monografie, smentendo almeno parzialmente quanto messo in discussione nel libro di A. Yates.² Mercè Rodoreda rimane inequivocabilmente una delle voci della narrativa catalana del dopoguerra che maggiormente hanno influito sulle sue contemporanee e nuove generazioni di scrittori, e che hanno goduto di maggior attenzione da parte della critica e dell’editoria in molti paesi del mondo, riuscendo ad esportare lo sguardo catalano e la narrazione riguardante l’esilio spagnolo in vari luoghi del pianeta. Per citare solo un esempio della fortuna e dell’interesse che continua ad avere la sua opera nel mondo, nel 2007 il suo romanzo più conosciuto, *La Plaça del Diamant*, è stato tradotto in ebraico.

Nella lunga e celebre intervista – finalmente trascritta integralmente sul numero 87 (giugno-ottobre 2008) della rivista *Turia*, dedicato a Mercé Rodoreda: pp. 254-274 – rilasciata nel 1978 a J. Soler Serrano nel programma “A fondo. Grande personajes...”

¹ SAMONÀ, Carmelo e ARATA, Stefano (1992): *Letterature iberiche - spagnola, catalana, ispanoamericana, portoghese, brasiliiana*, Milano, Grazanti, pp. 254-255.

² YATES, Alan (1975): *Una generació sense novel.la?*, Barcelona, Edicions '62. Si prendano in considerazione per esempio i testi di ARNAU, Carme (1979): *Introducció a la narrativa de Mercé Rodoreda*, Barcelona, Edicions '62; ROCA, Maria (1985): *Costruzioni simboliche nel romanzo di Mercé Rodoreda ‘La Plaça del Diamant’*, Università degli Studi di Sassari; BUSQUETS, Loreto (1974): “Vers una lectura psicoanalítica de *La Plaça del Diamant*”, in *Quaderni di letterature iberiche e ispanoamericane*, II e “El mito de la culpa en *La Plaça del Diamant*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 420.

(RTVE), Rodoreda ricorda che per lei iniziare a scrivere in catalano fu una scelta culturale, che implicò uno sforzo notevole, dal momento che, pur essendo la sua lingua madre, non aveva potuto ricevere un'educazione in quella lingua, perché come noto durante il franchismo il catalano, come il basco e il galiziano erano lingue proibite, e l'insegnamento veniva impartito in spagnolo nelle scuole di tutto il territorio nazionale. In un'altra dichiarazione dirà che scrivere in catalano fuori di Spagna era stato come portare il sole in terre glaciali. La lingua catalana diventa un rifugio, un'isola, una possibilità di fuga, luogo protetto in cui far proliferare e proteggere i ricordi e la propria storia di vita.

La Rodoreda inizia l'intervista televisiva menzionando un aneddoto in cui appare come protagonista accanto a lei un fiore, un crisantemo che avrebbe rubato da bambina, e che diventa cifra dell'importanza ricoperta dai fiori per lei: i fiori.

Nel racconto “El mar” appare un doppio paesaggio, costituito da una parte dal paesaggio marino catalano, e rassicurante, che permette una ideale fuga dalla realtà. Dall'altra dalla portaerei che sovrasta la città, la “portavions” che incombe sul destino degli inermi abitanti della città.

Nei suoi romanzi e nei suoi racconti convivono in modo che è sempre molto piaciuto anche a produttori cinematografici e a quelli televisivi, un realismo estremo e un afflato venato di immaginazione, soprattutto nella II fase della sua produzione letteraria.

Riferimenti alla guerra e al dopoguerra, metafore e ricerca di mondi alternativi, di vie di fuga, fantasticherie per sfuggire alla miseria della vita quotidiana. La fuga è presentata e rappresentata in vari modi, e si declina in varie forme. Può, come essere una fuga dalla povertà, o, più spesso, una fuga dalla realtà, un rifugiarsi nelle fantasticherie o in universi paralleli, più o meno plausibili, per allontanarsi dalla mera realtà, che spesso e volentieri nelle sue narrazioni appare come misera, conflittuale, limitante, fonte e causa di dolore, ecc.

La protagonista della *Plaça del Diamant*, Colometa, viene citata per esempio nel video “Qué es Catalunya?”, ironico e ricchissimo di spunti, presentato nel programma televisivo “persones humanes” (dedicato alla cultura catalana). Colometa qui è presentata come un'eroina catalana paragonabile alle protagoniste del romanzo *Piccole donne*.

Il personaggio di Colometa si è dunque convertito in un'icona della cultura popolare, e viene citata come personaggio già integrato nell'immaginario collettivo del

XX secolo. Troviamo la Colometa accanto a personaggi della levatura del filosofo medievale Ramon Llull e architetti catalani del secolo scorso come Ricard Bofill.

Nei racconti di Rodoreda, che lei stessa definisce un “genere non impegnativo”, a cui si può dedicare quando le esigenze relative alla sussistenza si fanno pressanti e non può dedicare molto tempo alla scrittura c’è una sapiente tessitura in cui si alternano registri e temi che appartengono ad un realismo estremo, che quasi tocca l’iperrealismo, e registri e temi onirici, surreali.

Nella raccolta di racconti *Colpo di luna - Vint-i-dos contes*, troviamo, nel racconto “Carnevale” diversi segni distintivi della poetica narrativa di Rodoreda. Il carnevale incarna esemplarmente la poetica della ‘fuga’ della scrittrice, che sia con il suo realismo che con le sue narrazioni oniriche ben delinea un’epoca e una categoria di personaggi che elaborano strategie psicologiche di fuga per sopravvivere alla miseria che li circonda. In “Carnevale” due sconosciuti, mascherati, si incontrano per caso in una strada di Barcellona.

I fiori sono il necessario surrogato di natura che servono sia all’autrice sia ai suoi personaggi per rimanere ancorati ad una realtà naturale originaria e ‘pura’. Quella per la descrizione dei fiori è quasi un’ossessione, che accompagna l’autrice, facendole dire che deriva dalla mancanza di fiori nel suo passato. I fiori sono l’antidoto alla corruzione del mondo. Nel racconto “Carnevale”, per esempio, la protagonista femminile perde per strada, dimentica il suo mazzo di fiori. Questo gesto non è meramente casuale, ma un vero accadimento simbolico: sincerità, purezza e sincerità, vengono lasciati lungo il cammino, si rinuncia ad esse, indebolendosi inavvertitamente.

Già in *Aloma* (versione rivista del romanzo apparso nel 1938, del 1969) appariva chiaramente il tema della fuga dalla realtà, della fantasticheria come rifugio della ragione: la protagonista, ennesima vittima di circostanze storico-sociali e congiunture familiari sfavorevoli, si chiude in una stanza, e scrive lettere d’amore, allontanandosi dalla contingenza, cercando di dare una forma diversa al proprio vissuto, pur nell’improbabile spazio dell’inesistente e dell’immaginario. Ecco la fuga interna, la costruzione di mondi paralleli in cui nascondersi.

Troviamo un altro tipo declinazione del tema della fuga: quello del personaggio femminile si sforza per ascendere socialmente ed economicamente, e dunque fuggire e allontanarsi dalla povertà, da una situazione oggettiva e contingente di disagio e di indigenza.

Agli antipodi di questa forma di fuga, diciamo in qualche modo “operativa”, “costruttiva”, troviamo tra le pagine della brillante scrittrice catalana un’ulteriore forma di fuga: quella del suicidio. Risulta molto interessante e in qualche modo sconcertante, anche se in totale sintonia tematica con altre forme di espressione letteraria dell’epoca che coincide con il franchismo: si pensi per esempio alla presenza di questo tema (e disgraziatamente anche di alcuni casi di compimento di questo atto da parte di alcuni degli autori che fecero parte d) all’interno della produzione poetica dei protagonisti della generazione del ‘50. In *Jardí vora el mar* uno dei proprietari della villa in cui vive e lavora il protagonista del romanzo, un placido giardiniere, l’arricchito Eugeni, si suicida gettandosi in mare di notte. Si scoprirà che il suo gesto è stato compiuto per una delusione amorosa, e su di lui scenderà una coltre di silenzio. Solitario, l’Eugenio era diventato amico del giardiniere, anche lui persona alquanto riservata. Anche il giardiniere, preso a servizio dopo la morte della bella e giovane moglie di cui era innamoratissimo, in qualche modo si rifugia nel suo lavoro, dall’accudire la moglie passerà ad accudire con competente dedizione amorevole i fiori e le piante, unica ragione della sua esistenza. E sarà sempre il giardiniere a dover dare la notizia della morte del figlio agli anziani e umili genitori di Eugeni, che vivono nell’attesa di notizie del figlio. In *Mirall trencat* la fuga avviene metaforicamente, coincidendo con un ripiegamento su se stessa di una donna che soffre per amore: la protagonista si abbandona totalmente, in balia dei ricordi, facendone una vera a propria malattia, una spessa scorza che forza il tempo a non trascorrere, un crudele e ingannevole filtro dell’immortalità con cui immobilizza se stessa.

In uno dei suoi racconti che maggior fortuna ha avuto tra i lettori e maggior attenzione da parte della critica, *La meva Cristina*, presenta a suo modo un’ulteriore evoluzione, qui sì con uno sviluppo decisamente onirico e surreale, della tematica della fuga. Già situato nel periodo meno realista e più stratificato della sua produzione, con la presenza della sovrapposizione di realtà e fantasia, e qui mirabilmente viene metaforicamente presentato l’esilio come fuga involontaria e dolorosa, come esperienza emblematica che trasforma completamente l’identità di chi la vive. Dopo una sorta di incubazione forzata, allucinata, trascorsa rinchiuso all’interno dello stomaco di una balena (forse di lontanissima reminiscenza biblica ma anche di più recente prospettiva di Collodi), addirittura costretto a cibarsi delle interiora del grande animale marino, il protagonista, riuscendo a liberarsi e non solo a uscire dal mare, ma anche a tornare al proprio paese, subisce una mutazione: diventa un uomo-perla. Ci avviamo alla

conclusione proprio con questo uomo-perla il repertorio delle fughe che costellano le opere di Mercé Rodoreda, che della propria ‘fuga involontaria’ ha fatto un’opera d’arte decisamente plurale. Anche lei, come il protagonista del racconto, torna indietro, cambiata e rinnovata. Appartiene, infine, alla nemesi di questa stessa linea tematica il finale del racconto “Colpo di luna”, incluso nel celebre libro del 1980 *Vint-i-dos contes*. Qui l’inquieto protagonista, che sta scontando una pena lavorando di malavoglia al servizio di un anziano malato mentale, improvvisamente rinuncia ai sogni di fuga, accettando il proprio destino e insieme il trascorrere del tempo: “Cominciò a sentirsi prigioniero in una polpa misteriosa. ‘Forse qualcuno mi aspetta, non so dove... Però mi sembra che sono già in ritardo. Sarà meglio che resti qui.’ Ebbe una strana sensazione di libertà, come una vertigine. ‘Non riesco a capire, – mormorò – che mondo!’. (p. 111). La fuga si risolve nel ritorno e nell’accettazione dello scorrere della vita.

Qui non si vuole dare adito alle varie interpretazioni, pur plausibili, autobiografiche e psicologico – psicanalitiche che si sono succedute numerose nella critica dell’opera di Rodoreda. Piuttosto ci si propone di prendere in considerazione le diverse – e felici – forme, strategie narrative e narratologiche in cui Rodoreda ha declinato in modo vario e profondo un tema che risulta cruciale, sensibile e insieme scottante all’interno della letteratura, ma forse e soprattutto della cultura dell’esilio spagnolo e catalano, che sappiamo includere intellettuali che abbandonarono il paese ma anche autori che vi rimasero, dolorosamente coscienti del proprio isolamento in un paese oppresso da un regime totalitario. Risulta dunque fondamentale l’approccio a tale tema per approfondire la comprensione della cultura spagnola del XX secolo.

Critici e biografi – per esempio – fanno notare l’aspetto arricchente e dell’esperienza dell’esilio, mostrando come grazie a tale esperienza di viaggio, che la portò a conoscere altri paesi europei, Rodoreda sia venuta a contatto con un ambiente culturale ed intellettuale più aperto e internazionale, potendo anche accedere a letture allora sconosciute, inaccessibili o proibite in Spagna. Questa teoria calza perfettamente per la descrizione delle generazioni che vissero l’esperienza dell’esilio spagnolo, ma può anche essere applicato all’attuale flusso migratorio globale che si sta diffondendo in tutto il pianeta. In parte potremmo anche sostituire il titolo di questo intervento con il meno trasgressivo, forse edulcorato ma altrettanto efficace titolo: “Elogio del viaggio”.

BIBLIOGRAFIA

- A.A.V.v., *Relatos de novelistas españolas 1939-1969*, ed. de Alicia Redondo Goicoechea, Madrid, Castalia-Instituto de la Mujer.
- ARNAU, Carme (1979): *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Edicions 62.
- BUSQUETS, Loreto (1974): “Vers una lectura psicoanalítica de *La Plaça del Diamant*”, in *Quaderni di letterature iberiche e ispanoamericane*, II.
- BUSQUETS, Loreto (1980): “El mito de la culpa en *La Plaça del Diamant*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 420.
- LLORCA, Antolín (2002): *Mercè Rodoreda (1908-1983). Una literatura que ayuda a vivir*, Madrid, Ediciones del orto - Biblioteca de mujeres.
- MANGINI, Shirley (2001): *Las modernas de Madrid - Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península.
- ROCA, Maria (1985): *Costruzioni simboliche nel romanzo di Mercè Rodoreda ‘La Plaça del Diamant’*, Università degli Studi di Sassari.
- RODOREDA, Mercè (1993): *Colpo di luna - Venticinque racconti*, traduzione italiana di Clara Romanò, Torino, Bollati Boringhieri.
- RODOREDA, Mercè (2002): *La meva Cristina i altres contes*, Barcelona, Edicions 62.
- RODOREDA, Mercè (1995): *Viatges i flors, Viaggi e fiori*, traduzione italiana di Angelo Morino, Torino, Bollati Boringhieri.
- SAMONÀ, Carmelo e ARATA, Stefano (1992): *Letterature iberiche - spagnola, catalana, ispanoamericana, portoghese, brasiliiana*, Milano, Garzanti.
- YATES, Alan (1975): *Una generació sense novel·la?*, Barcelona, Edicions 62.

LA PLAZA DEL DIAMANTE E LA TRASFORMAZIONE DI NATALIA-COLOMETA

Carmen Benavides Delgado

Da lettrice ingenua, posso dire che nel mio primissimo approccio a questo libro, a me sconosciuto, così come mi era sconosciuta l'autrice, c'è stata un po' di diffidenza e riserva, svanite però man mano che la narrazione si faceva strada. Devo premettere che ho letto il libro nella versione spagnola, ma considerando che la traduzione di Enrique Sordo risale al 1965, si può senz'altro presumere che essa sia stata controllata dall'autrice stessa.

Sin dalle prime pagine mi ha colpito, e in un certo qual modo catturato, proprio la semplicità del linguaggio. Il registro estremamente colloquiale, il grande impiego di frasi fatte, che qualsiasi spagnolo – soprattutto se ha vissuto quel momento storico – , riconosce e raccoglie con un bel sapore d'infanzia, di familiarità, di stretto contatto con una parte della cultura che ti porti dentro. L'essenzialità della costruzione delle frasi con l'utilizzo non già eccessivo, ma addirittura abusivo e reiterato del soggetto, sempre esplicitato, della costante presenza della congiunzione copulativa, degli stessi vocaboli all'interno del medesimo periodo... La prima impressione che ho avuto è stata quella di trovarmi dinanzi a un diario: il diario di una bambina, o meglio, di una ragazza poco istruita ma con un'immensa capacità di osservazione, d'introspezione e di descrizione.

La protagonista, Natalia, è una giovane innocente e semplice, rassegnata a condurre un'esistenza scandita dal volere altrui (che si trattasse del padre, del primo marito, dei padroni della casa dove faceva le pulizie), accettando persino di rinunciare al suo vero nome in favore di quel "Colometa" impostole da Quimet, suo marito. Natalia non rinuncia a crearsi (anche a inventarsi) e coltivarsi un mondo interiore tutto e solo suo, ove sono esse, le mille colombe da lei accudite, a simboleggiare e rappresentare una vita vissuta all'insegna dei piatti e rigidi vincoli e condizionamenti della società di quel momento storico, ma, al tempo stesso, a imprimere nella sua anima il desiderio e la possibilità di sciogliere gli ormeggi, di porre "ali" alla sua libertà, di "andare via", di voltare pagina.

Pur contaminata dalla spensieratezza del marito (giovane lavoratore, un po' egocentrico e molto determinato, sempre contornato dai suoi più stretti amici), che finisce per assecondare, Natalia vive il rapporto coniugale e familiare con quello che era all'epoca la naturale disponibilità femminile: la totale dedizione senza riserve, affidandosi alla sua intuizione femminile, al suo istinto materno.

La consapevole accettazione della sua condizione familiare, sociale, economica, – saggiamente condita da sana e fine ironia (come quando descrive “i miserabili ricchi”, “le loro ridicole furbizie”; o quando racconta: “el día que empecé a trabajar en la casa del stano, fue la juerga” [p. 99]; oppure quando, nella disperazione, arriva a dire “yo que no había llorado casi nunca, me eché a llorar como si no fuese una mujer”) –, questa consapevolezza la rende una donna oltremodo forte e degna, anche nel suo sentirsi “niente”, come il marito Quimet le lascia intendere, senza mezzi termini, senza alcuna esitazione, quando le dice “tu non capisci nulla e perciò ti deve piacere ciò che piace a me”. Forza d’animo e dignità che in un primo momento le permettono di “risvegliarsi”, di accorgersi di se stessa come persona.

In un secondo momento, però, con la drammaticità che vanno assumendo gli eventi sociali e familiari, forza d’animo, dignità e capacità di accettazione si trasformano, man mano, in solitudine, disperazione, svuotamento dell’anima. Sono queste pagine, in cui si raccontano i lunghi giorni della guerra e i suoi devastanti effetti, che mi hanno colpito maggiormente, per la loro forza emotiva e narrativa; sono riuscita a toccare con mano (o meglio con i sensi, con il cuore) l’incalzante, progressivo annientamento della protagonista; si coglie come la precarietà, la fame e il dolore, la costringono a denudarsi, a spossessarsi dapprima, ad uno ad uno, dei beni materiali, di quei pochi, essenziali ed umili, che avevano costituito il suo “patrimonio”, e poi, delle illusioni, dei figli, degli affetti, dei sentimenti, della speranza. È tutto un crescendo nel dolore e nella povertà più povera, quella dello spirito, che ti tiene il fiato sospeso, il cuore paralizzato, in così intima sintonia e comunione con la protagonista del racconto, tanto che, assieme a lei, cerchi disperatamente una via di uscita. Mi rendo conto, a questo punto, che si è verificato in me il meccanismo di identificazione con il personaggio, l’assunzione totale dei sentimenti espressi dalla voce narrante, senza porre alcuna distanza interpretativa.

Ho capito e credo anche di aver potuto provare assieme a lei quella sensazione che descrive così, con la solita semplicità: finalmente so cosa vuol dire essere diventata come un tappo di sughero! “Quando la carne, viva, diventa un sughero morto, né duro né morbido, che cigola quando lo tagli con un coltello. (p. 136).

Quando il mondo, e tutta la sua umanità, sparisce inghiottita dal buio più buio, più pesto; quando ti senti costretta a sacrificare persino il bene più prezioso – i figli –, a sopprimerli pur di salvarli da tale orrore; quando, per fare ciò, invochi il Giudice Supremo, Dio affinchè si verifichi la catarsi, una specie di purificazione liberatoria,

l'autrice ci presenta a questo punto questo personaggio, Antoni, buono, equilibrato, temperato dalla vita e dalle sue sofferenze, che ti fa capire che non tutta l'umanità è persa; non tutta la luce è spenta; non tutto il calore è gelato.

L'intervento provvidenziale e salvifico di questo personaggio, le sue braccia larghe e calde pronte ad accogliere i brandelli di vita di questa donna e dei suoi due figlioletti, mi ha fatto rivivere quel dolce sussulto del cuore quando il principe delle fiabe salva *in extremis* la principessa infelice. Ciò nonostante, non ci troviamo ancora davanti a un finale felice, ma soltanto all'inizio della risalita. Salvata *in extremis*, la protagonista infatti continua a trasmettere quel profondo senso di smarrimento, di svuotamento intimo di cui soltanto negli anni a venire, man mano che i figli crescono all'ombra dell'amore discreto e rispettoso di questo “padre acquisito” e non costituiscono più motivo di preoccupazione e angoscia per lei, riesce finalmente a liberarsi.

In questo arduo, ma non più solitario ed opprimente, percorso di risalita, l'autrice ci lascia intravedere uno scorciò della crescita interiore della protagonista (sempre meno Colometa) quando ci descrive la sua “paura”, la sua terrificante paura, al solo pensiero del ritorno del marito, della sua ricomparsa, dopo tanti anni, dal mondo dei morti, dall'oblio. La paura è quella di perdere ciò che la condivisione della sua vita con Antoni le sta pian piano donando: non solo una vita degna dal punto di vista economico, ma anche e soprattutto il dolce sapore del rispetto, della stima, dell'affetto disinteressato, della fiducia in se stessa come persona, come donna, madre ed anche come moglie.

È molto emozionante e coinvolgente il passo in cui la protagonista smette di essere, di sentirsi Colometa, si sbarazza di lei e si riappropria della sua vera identità ed essenza: torna ad essere, a sentirsi Natalia, naturalmente una Natalia cresciuta, scalpitante, con un urlo straziante, che si libera di quella bestia, di quel male che dal più profondo delle sue viscere ha divorato la sua vita. Capisce che la sua vita, quella parte della sua vita iniziata al ballo nella *Plaza del Diamante*, con i lumini, la musica ed i festoni, è morta per sempre. Molto simbolica e adatta a rendere lo stato d'animo della protagonista mi è sembrata la descrizione di quella stessa Piazza vecchia, vuota, grigia, che pian piano viene inghiottita in un vortice.

Finalmente, il suo cuore, la sua mente, la sua anima, sono pronte non solo ad accettare il dono della tenerezza e dell'affetto di Antoni, ma a sperimentare la gratitudine nei suoi confronti. È una donna cresciuta e matura che torna a credere

nell'altro, nell'umanità. Sente che finalmente la vita, quella vita “ingiusta” ha saldato il debito contratto con lei.

In conclusione, la storia di Natalia mi ha lasciato il doppio sapore della lieta semplicità e delle forti, complesse emozioni.

“UNA TARDA AL CINEMA” CON MERCÈ RODOREDA.
NOTE SULLA RELAZIONE FRA IL CINEMA E LA LETTERATURA DI MERCÈ RODOREDA

Lídia Carol Geronès
(Università di Bologna)

Vorrei cominciare questo mio intervento ringraziando i professori Giuseppe Grilli e Anna Maria Saludes, che hanno accettato di farmi partecipare a queste giornate di studio su Mercè Rodoreda, pur non essendo io una specialista della scrittrice in questione, ma soltanto una lettrice appassionata della sua opera.

Vorrei confessare una prossimità, che da quando ho iniziato i miei studi mi avvicina ad alcuni aspetti dell'universo, non solo letterario della scrittrice catalana, gironina d'adozione. Qualche anno fa, volendo organizzare una piccola rassegna che permettesse di far conoscere la cultura catalana a Verona, città dove abito e dove, non essendoci un dipartimento di catalano, poco, per non dire nulla, si conosce della vivace particolarità della mia cultura, a Verona, ho organizzato una due giorni sulla Catalogna. Allora mi era sembrato che il modo forse meno filologicamente corretto, ma sicuramente più accattivante per far conoscere alcuni scrittori catalani, fosse proiettare dei film tratti dai classici della letteratura del mio paese. Dopo aver visto i film era certamente più facile riuscire a far parlare alcuni esperti sugli autori trasposti. Ovviamente in quella rassegna non poteva mancare *La Plaça del Diamant*. Ricordo questa esperienza perché sicuramente se si vuole parlare di letture dell'opera rodorediana non deve mancare un accenno alle trasposizioni che i romanzi hanno ispirato o forse nel caso del cinema dovremmo parlare di trasposizioni che, nel bene e nel male, i romanzi hanno subito. Anche la pellicola di Francesc Betriu tratta dalla *Plaça del Diamant* non è certo un film del tutto riuscito, ma rappresenta molto bene l'epoca in cui fu girato, fra il 1981-82: il dinamismo entusiasta della transizione.

Il cinema catalano, per ovvie ragioni economiche, ha avuto una tradizione cinematografica che nasce con la storia del cinema, non a caso un grande iniziatore del cinema muto come Segundo de Chomón (1871-1929) operò all'inizio a Barcellona nei primi del '900 al fianco di Fructuós Gelabert (1874-1955), vero padre del cinema catalano. Il cinema essendo comunque un arte fortemente legata al consumo, (“il cinema è anzitutto un’industria”, ama ricordare non senza ironia Jean Luc Godard) in Catalogna ha sempre dovuto lottare con la lingua con cui far recitare i film e, di conseguenza, con il pubblico a cui si sarebbe dovuto rivolgere una pellicola prodotta. Di fronte a questa innata difficoltà si può comunque parlare di alcuni caratteri peculiari nella

cinematografia catalana, già a partire dai pionieri d'inizio '900, come l'opera treatale di Àngel Guimerà (1845-1824), *Terra Baixa*, portata al grande schermo da Gelabert nel 1907; sino alle opere d'autori dei giorni nostri, come Agustí Villaronga o Marc Recha. Proprio nella sopraccitata versione cinematografica di Francesc Betriu della *Plaça del Diamant* si possono sottolineare due dei caratteri più evidenti che hanno identificato – a mio avviso – il cinema catalano: da un lato il voler raccontare la storia (più o meno recente, più o meno nota) della Catalogna e, dall'altro, il far conoscere alcuni classici della letteratura catalana. In altre parole, dovendo trovare un argomento per una pellicola prodotta e girata in Catalogna spesso si è scelto di raccontare la propria storia nazionale producendo film storici, i cosiddetti film in costume. Come esempi basti ricordare *La ciutat cremada* di Antoni Ribas (1976)¹ o l'*Havanera 1820* di Antoni Verdaguer (1992-1993).²

D'altro canto, per quel che riguarda le trasposizioni di romanzi, spesso si è presa una opera letteraria in catalano, possibilmente – ma non necessariamente – molto nota, per farne un film, appunto come hanno fatto fra gli altri A. Villaronga con il *Mar* (2000), tratta dall'omonimo romanzo del 1958 dello scrittore maiorchino Blai Bonet (1926-1997) o M. Recha con il suo primo e premiato lungometraggio *El cielo sube* (1992), trasposizione sperimentale del saggio-romanzo *La lliçó de tedi en el parc* (1916) di Eugeni d'Ors (1881-1954), per citare due trasposizioni da romanzi catalani purtroppo poco noti.³

Tornando alla *Plaça del Diamant*, non sorprende che nel 1980 si sia scelto di leggerla proprio come fedele trasposizione psicologica della tragedia repubblicana, fino alla caduta di Barcellona, con la paradossale tragica pacificazione grazie allo stabilirsi del regime franchista. Il film, nato come serie televisiva, di quattro lunghi capitoli, è una versione cinematografica, ridotta in montaggio e doppiata al catalano. Già nelle prime scene volutamente si mescola storia nazionale e finzione letteraria, presentando, nei

¹ Primo titolo della trilogia del regista sulla storia della Catalogna del XX secolo, che completò con *Victòria* (1981-83) e *Terra de canons* (1993-2000). *La ciutat cremada*, con un forte spirito catalanista, è stato il primo film in lingua catalana del periodo della Transizione.

² Nella filmografia di Antoni Verdaguer troviamo altre trasposizioni come *L'es cot* (1986), con sceneggiatura di Vicenç Villatoro, basata sul romanzo *Amorrada al piló* di Maria Jaén, e *La teranyina* (1989-90), con sceneggiatura di Jaume Cabré, Vicenç Villatoro, Antoni Verdaguer e Jaume Fuster, dall'omonimo romanzo di Jaume Cabré. *Havanera 1820*, come il precedente *La teranyina*, è un film storico, in costume, che racconta l'esperienza dei catalani in sud America, svelando le nefandezze per parte da una certa borghesia catalana che si arricchì col traffico di schiavi.

³ Per una panoramica del cinema catalano dalle sue origini ai giorni nostri e per delle analisi critiche sul rapporto tra cinema e letteratura catalana rimando al volume, da me curato, *Dalla pagina allo schermo. Uno sguardo alla letteratura catalana contemporanea*, (2007), Verona, Cierre Edizioni.

titoli di testa, sia immagini d'epoca, ricostruzioni contemporanee e persino foto della stessa Rodoreda. In piena transizione si voleva, con un solo gesto, poter raccontare una storia negata e riscoprire, leggendoli in originale, romanzi considerati già come veri e propri classici delle letteratura catalana, che proprio in quegli anni usciva dalla clandestinità.

Altri romanzi e racconti di Mercè Rodoreda sono stati adattati non solo per il cinema ma anche per il teatro e per la televisione: penso ad *Aloma* del 1978 per la TVE (Televisión Española) e a *Mirall trencat*, fortunata serie del 2002 per la TVC (Televisió Catalana). Per quel che riguarda la serie televisiva del 1978 di *Aloma*, la stessa attrice protagonista, Àngels Moll, spiega le difficoltà di rappresentare in un modo visivo, in carne e ossa, un personaggio letterario come Aloma:

La narrativa di Mercè Rodoreda es intimista, un retrato psicológico de sus personajes, a quienes conoce por sus pensamientos y no a través de la acción. Esto impuso la necesidad de una voz en off que explicara lo que ocurre en el interior del personaje.⁴

Con il romanzo *Aloma*, Mercè Rodoreda vince nel 1937 (in piena guerra) il premio Crexells, il più prestigioso premio letterario dell'epoca, diventando un nome riconosciuto tra gli scrittori catalani e affermandosi come giovane promessa delle lettere catalane. Purtroppo, la promettente carriera di Mercè Rodoreda, come quella di tanti altri scrittori repubblicani, si vedrà stroncata da un duro e lunghissimo esilio.⁵

Aloma è una ragazza semplice, ingenua e buona, che cresce e matura, si potrebbe dire, pagina dopo pagina, subendo diverse traversie nella difficile quotidianità della sua vita familiare. Una storia, quella della giovane Aloma, raccontata attraverso un narratore onnisciente e grazie a continui, rapidi e brevi dialoghi.

Se le descrizioni, sia degli interni (casa e giardino di Aloma) che degli esterni (quartiere, strade di Sant Gervasi, la festa di Sant Joan, etc) fatte dal narratore onnisciente possono servire per la ricreazione visuale dell'ambientazione, aiutando a suggerire il *setting* al momento della trasposizione cinematografica, più difficile è, così come riconosce l'attrice Àngels Moll, trasporre sullo schermo – narrandogli cinematograficamente – i pensieri di Aloma, che nel romanzo arrivano al lettore attraverso le parole del narratore onnisciente. Per citare un solo esempio, nel romanzo si

⁴ “Reposición íntegra de la novela *Aloma*, de Mercè Rodoreda”, *El País* (01-02-1983).

⁵ Il silenzio letterario di Mercè Rodoreda dura più di vent'anni, fino al 1958, anno della pubblicazione della raccolta di racconti *Vint-i-dos contes* (trad. it. *Colpo di luna. Ventidue racconti*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993).

legge: “Havia pensat tota la tarda en aquell pobre gat i, sense voler, va tancar el reixat d’una revolada”,⁶ dove appunto le parole del narratore esplicitamente riferiscono ciò a cui aveva pensato la protagonista legandole intimamente ad un gesto che visualizza ciò che essa compie e il modo in cui lo copie. In altre parole, se il lettore, grazie al narratore, può sapere “tutto” ciò che accade nel romanzo, nel discorso narrativo per immagini ci si aspetta che gli attori, attraverso le loro parole e le loro azioni, raccontino allo spettatore anche le emozioni che stanno “vivendo”, possibilmente quelle stesse emozioni ed azioni dichiarate del testo scritto. Quindi se in un romanzo vi sono dei dialoghi che possono essere considerati come già pronti per essere messi in bocca agli attori, spetta comunque alla recitazione e alle scelte registiche trasmettere il senso emotivo di ciò che viene detto. Nel caso dei testi rodorediani la difficoltà risiede dunque nell’aspetto forse più affascinante dei suoi scritti, l’aspetto psicologico del personaggio (protagonista) raccontato. Comeabbiamo già detto, Aloma cresce e matura come donna e accettata la sua solitudine – pur vivendo con su fratello e sua cognata – prende una decisione se non altro moderna e coraggiosa: affronterà la sua gravidanza senza una figura maschile al suo fianco. Questo nuovo e duro percorso di vita di Aloma rappresenta il percorso di tante altre ragazze in piena Repubblica (1931-1936), in cui le difficoltà della guerra si scontrano con la necessaria volontà d’emancipazione e modernizzazione. La scelta della Rodoreda è quella di raccontare questa difficile quotidianità dell’epoca svelando anche i rivolgimenti dell’animo di chi vive tale piccolo dramma al femminile.

Anche in *Mirall trencat* (1974) lo sguardo narrativo è quello del narratore onnisciente e la storia raccontata gira intorno una figura femminile, Teresa Valldaura. In questo caso, però la protagonista “in una più complessa struttura narrativa, vive dalla gioventù alla vecchiaia le meditazioni sulla propria morte. Infatti, con questo romanzo si chiude un ciclo in cui Mercè Rodoreda ha raccontato l’intera vita di una donna”.⁷ La trasposizione televisiva dell’opera omonima di Mercè Rodoreda muove dalla sceneggiatura di uno dei più prestigiosi drammaturghi catalani contemporanei, Josep M. Benet i Jornet, ed è diretta da Orestes Lara. Come si è detto, *Mirall trencat* è una serie di 13 capitoli di 50 minuti che non solo vuole sottolineare la forza del personaggio protagonista, la signora Teresa Valldaura, ma che cerca di ricreare tutto il suo mondo, dalla sua casa-torre in cui vive, con il giardino e i pesci rossi della fontana, senza

⁶ RODOREDA, Mercè (1987): *Aloma*, Barcelona, Ediciones 62, p. 7.

⁷ SALUDES I AMAT, Anna Maria (1987): “Nota critica” trad. it. *Aloma*, Firenze, Giunti, p. IX.

tralasciare di visualizzare il trascorre del tempo che muta i personaggi e i luoghi, dall'arrivo della guerra sino all'inevitabile duro dopoguerra. Come il romanzo anche la teleserie è ricca di personaggi, ambientazioni e costumi perché, come ha confessato lo stesso Josep M. Benet i Jornet: “Escriure aquesta adaptació significa haver tingut l'honor d'iniciar el llarg camí que condiria a posar en imatges una història densa, apassionada, intel·ligent, complexa, misteriosa, exaltada, subtil... Una història que, i això no passa sovint, pot seduir amb la mateixa intensitat l'espectador amant dels fulletons més directes i populars i l'espectador amant de la literatura més alta i sofisticada. [...] aquesta història televisiva que, amb totes les llibertats que hem necessitat permetre' ns, ha intentat sempre i únicament, desesperadament, recrear el món enlluernador i terrible, el món poderós que ella ens va llegar”. In effetti, lo spettatore di questa fortunata serie televisiva, capitolo dopo capitolo, assiste – testimone non volontario – alle vicende di una famiglia nobile in un quartiere nella parte alta di Barcellona. Dallo splendore alla decadenza si vede scorrere davanti il susseguirsi di tre generazioni di una famiglia che con i suoi piccoli segreti e le sue aspre verità, ama, odia, vive e muore. Se nel romanzo un altro personaggio femminile trova una sua centralità - contrapponendosi alla vita narrata della protagonista- in questa trasposizione, Armanda, la domestica, diviene non solo lo sguardo di una donna fedele ai padroni e a tutto un mondo che sta scomparendo, ma di fatto, incarna proprio lo sguardo dello spettatore, testimone volutamente chiamato a vedere ciò che accade. La serie televisiva, decidendo di far vedere, di mostrare, ciò che si racconta nel romanzo, ha posto lo spettatore al centro della rappresentazione, quasi come egli fosse a teatro e grazie anche alla mediazione dello sguardo di Armanda, egli può essere autorizzato ad assistere a ciò che accade nell'intimità di tale famiglia. In questo caso, appellandosi alla insita teatralità del romanzo si è potuto mettere in scena (per il pubblico televisivo) la coralità di un mondo evocato nelle felici pagine rodorediane.

Proprio richiamandoci ad una messa in scena teatrale, ci possiamo avvicinare ad alcune delle ragioni che, a mio avviso, hanno fatto in modo che spesso si sia scelto di trasporre con il linguaggio cinematografico il saper raccontare della Rodoreda.

Anna Maria Saludes, in un suo prezioso articolo, ha svelato come – prove alla mano – molte delle opere narrative rodorediane nascano prima come testi teatrali,⁸ (o,

⁸ SALUDES I AMAT, Anna Maria (1992): Postfazione a RODOREDA, Mercè (1994): *Lo specchio rotto*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 152-153; (1994): *Teatre i narració: possibles interrelacions en l'obra de M.Rodoreda*, dins *La cultura catalana tra l'Umanesimo e il Barocco*, (Atti del V Convegno dell'AISC,

potremmo dire noi, come *scripting* quasi cinematografici) che come testi propriamente letterari. Inoltre, secondo la definizione di Carme Arnau,⁹ lo stile romanzesco rodorediano potrebbe essere detto *behaviorista*, proprio perché privilegia dialoghi serrati e piccole scene che portano avanti il fluire della narrazione. Con tale strategia narrativa si descrive come realtà solo quello che potrebbe essere percepito da un osservatore puramente esteriore. Proprio in questi casi, le opere della scrittrice catalana sembrano prestarsi abbastanza facilmente ad una trasposizione cinematografica, che solitamente costruisce su tale modalità di conoscenza *behaviorista* il proprio linguaggio espressivo. Non sfugga che tale stile *behaviorista* non è solo quello che ha reso celebre Hemingway e gli altri scrittori americani della cosiddetta *lost generation*, ma era il tratto più evidente di vendutissimi maestri del genere noir, da Raimon Chandler (1888-1959) a James M. Cain (1892-1977) passando per Dashiell Hammett (1894-1961).

Bisogna sottolineare tali caratteristiche e queste possibili similitudini qualora si voglia cercare di spiegare, come ho provato a suggerire in questo brevi note, per quali ragioni le opere di Mercè Rodoreda sono spesso state così accattivanti per coloro che hanno provato ad immaginare di trasporre alcuni dei suoi scritti.

All'inizio ho parlato di una vicinanza d'interessi che mi ha fatto, per così dire, incrociare l'opera della scrittrice catalana. Per ragioni di studio, mi sono occupata dell'interesse da parte di certi autori, prima e durante gli anni della seconda Repubblica (1931-36), per la così detta letteratura di genere. La generazione a cui tutto sommato appartiene anche la Rodoreda, prima del tragico avvento della Guerra Civile (1936-39), pensava di poter svecchiare la lettura catalana rinnovando anche in chiave ironica il romanzo, forma artistica tutt'al più considerata solo come possibile vettore di tesi filosofiche da parte dei *noucentistes*. In questa direzione si muoveva il *Grup de Sabadell*, che senza timore revenziale o presunta superiorità, ma con pungente *humor*, in quegli anni, si avvicinava – più o meno consciamente – alla fucina dei generi romanzeschi, dal giallo, al rosa passando per il fantastico.

Non stupisce che le prime incursioni di Mercè Rodoreda come scrittrice nel mondo della letteratura, dopo alcune collaborazioni con riviste (*Mirador*) e giornali (*La*

Venezia, 24-27 marzo 1992, a cura di C Romero e R Arqués) Padova, Ed. Programma, pp.495-98; (1993): *Una passió secreta de Mercè Rodoreda: el teatre* in *Revista de Catalunya*, 76, pp. 121-30; (1999): *M. Rodoreda, escriptora de teatre*, Programa del teatre Nacional de Catalunya per la presentació i estrena de *El Maniquí*, Barcelona, pp.6-8; (2002): *El teatro de Mercè Rodoreda*, in *Una poética de la memoria*, Barcelona Catàlogo exposición Circulo de Bellas Artes de Madrid, Fundació Mercè Rodoreda, p. 62-69.

⁹ ARNAU, Carme (2000): *Memoria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Fundació Mercè Rodoreda, p. 15.

Rambla), nascono all'insegna di un rapporto ironico con i vari generi del romanzo. Quando nel 1933, pubblica il suo primo romanzo *Sóc una dona honrada?*, la scrittrice imita ironicamente il romanzo psicologico raccontando un adulterio. Certo la trama non si discosta da *Laura a la ciutat dels sants*, di Miquel Llor, premio Crexells 1931 e in tal modo, come ha già evidenziato Roser Porta, la Rodoreda svela, imitandoli, alcuni dei suoi autori preferiti.¹⁰ Però, se è importante sottolineare la forte volontà da parte della Rodoreda, come del suo modello Miquel Llor, di ricuperare una forma letteraria, il romanzo, messo in un secondo piano dai *noucentistes*, dalla mia prospettiva direi che non deve sfuggirci un altro importante carattere di queste prime opere narrative, appunto la scoperta dei molti volti del romanzo, i diversi generi in cui si può declinare tale forma letteraria. La giovane Mercè Rodoreda, allora solo ventenne, esercitandoci come scrittrice, gioca con sottile umorismo a scimmiettare diversi tipi di romanzo. Nascono così opere come *Del que hom no pot fugir*, dichiarata contraffazione dei *feuilleton* rurali alla Víctor Català o alla Joaquim Ruyra o *Crim* secondo le parole della stessa autrice “*paròdia de novel·la policíaca, mena de centpeus, sense cap ni peus*” gustosa caricatura del giallo-noir alla Conan Doyle (1859-1930). Rileggendo con una certa distanza temporale *Crim* (1934), l'opera sembra non del tutto distante dalla salace ironia che pervade il capolavoro surrealista *Un chien andalou* (1929), firmato da Salvador Dalí (1904-1989) e Luís Buñuel (1900-1983). Infatti, una delle chiavi del montaggio del film è non tanto la brusca contrapposizione di immagini incoerenti, ma piuttosto il continuo rinvio, ritardo, nel far accadere quello che sembrava debba accadere. In modo simile in *Crim* la parodia del giallo si fonda proprio sul continuo rinviare, ritardare, l'accadere del crimine, evento *clou* continuamente posticipato dal parodico accavallarsi di ritratti dei vari improbabili personaggi del romanzo. Se poi ricordassimo che fra le molte stravaganti incoerenze del romanzo, il primo indizio, tutt'altro che sensato, di tale presunto crimine comicamente sempre in ritardo, è una “una sabata assassinada [...] amb un punyal senegalès”¹¹ non sarebbe difficile dimostrare quanto vi sia di comune fra la surreale ironia dell'opera rodorediana e quella delirante del film di Dalí e Buñuel.

Il *conjunt d'intel·lectuals* del *Grup de Sabadell* (fra cui ricordiamo principalmente Francesc Trabal, Joan Oliver i Armand Obiols) come sappiamo influenza questi primi approcci al romanzo visto attraverso il genere, non a caso con *Un*

¹⁰ PORTA, Roser (2006): a cura di, *Primeres novel·les*, vol. I, Barcelona, Fundació Mercè Rodoreda, p. 9.

¹¹ RODOREDA, Mercè, in PORTA, Roser (2006): *op. cit.*, p. 128.

dia de la vida d'un home Mercè Rodoreda riecheggiando *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* proprio di Trabal, seguendo i dettami del fondatore del gruppo, fa il verso al *Faust* di Goethe rileggendolo con leggerezza ludica e demistificatrice, quasi fosse un semplice mito da romanotto d'appendice. Il gruppo resterà come importante riferimento anche grazie al rapporto con Armand Obiols, futuro compagno della scrittrice e membro attivo de *La colla de Sabadell*. Per concludere questo mio semplice invito all'analisi del legame fra l'opera rodorediana e il cinema, ritengo che i romanzi della Rodoreda non abbiano mai rinunciato ad ammiccare, più o meno seriamente, con i vari generi così detti popolari; e proprio per questo sono stati e continuano ad essere molto accattivanti per possibili trasposizioni cinematografiche. Al cinema non dispiace il genere sia perché identifica facilmente il prodotto finito, sia perché può mescolare, con maggiore o minore maestria, la voglia di evasione o di coinvolgimento-identificazione dello spettatore, rischiando persino di proporgli storie senza un necessario lieto fine.

Già con *Aloma*, romanzo sempre di quegli anni, la scrittrice trova quello che forse diverrà il suo genere per antonomasia in cui si mescolano speranze e sentimenti da romanzo rosa e piccole tragedie del disincanto quotidiano al femminile. Al cinema per tali opere rese capolavori da François Truffaut si parla di *mélo* dove la donna è protagonista non solo perché può dar voce al suo sentire ma anche perché senza facili *happy end* si mostra il dramma dell'impossibilità d'amare.

Verrebbe da credere che la Rodoreda, dopo le parodie dei primi romanzi, abbia saputo trovare un suo vero e proprio genere, appunto il *mélo*, non per demistificarlo con ironici *divertisment*, ma per interpretarlo come forma autentica del romanzo europeo moderno. Non sorprende che nelle sue mani il *mélo* diviene non solo accattivante genere alla portata di tutti, ma sofisticata forma romanzesca degna di una scrittrice di letteratura alta. Aver saputo giocare con il *mélo*, genere un po' romanzesco un po' cinematografico, ha fatto in modo che della scrittrice catalana si continui a sentire la necessità di leggerla, interpretarla, raccontarla, anche con differenti linguaggi artistici.

BIBLIOGRAFIA

- ARNAU, Carme (2000): *Memoria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Fundació Mercè Rodoreda.
- CAROL GERONÈS, Lídia (a cura di) (2007): *Dalla pagina allo schema. Uno sguardo alla letteratura catalana contemporanea*, Verona, Cierre Edizioni.
- PORTA, Roser (2006): a cura di, *Primeres novel·les*, Barcelona, Fundació Mercè Rodoreda.
- RODOREDA, Mercè (1958): *Vint-i-dos contes*, Barcelona, Selecta (trad. it. *Colpo di luna. Ventidue racconti*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993).
- RODOREDA, Mercè (1987): *Aloma*, Barcelona, Ediciones 62.
- SALUDES I AMAT, Anna Maria (1992): Postfazione a RODOREDA, Mercè (1994): *Lo specchio rotto*, Torino, Bollati Boringhieri.
- SALUDES I AMAT, Anna Maria (1993): *Una passió secreta de Mercè Rodoreda: el teatre in Revista de Catalunya*, 76, pp. 121-30.
- SALUDES I AMAT, Anna Maria (1994): *Teatre i narració: possibles interrelacions en l'obra de Mercè Rodoreda*, dins *La cultura catalana tra l'Umanesimo e il Barocco*, Atti del V Convegno dell'AISC, Venezia, 24-27 marzo 1992, a cura di C Romero e R Arqués, Padova, Ed. Programma, pp. 495-98.
- SALUDES I AMAT, Anna Maria (1999): *Mercè Rodoreda, escriptora de teatre*, Programa del teatre Nacional de Catalunya per la presentació i estrena de *El Maniquí*, Barcelona, pp. 6-8.
- SALUDES I AMAT, Anna Maria (2002): *El teatro de Mercè Rodoreda*, in *Una poética de la memoria*, Barcelona Catàlogo exposición Circulo de Bellas Artes de Madrid, Fundació Mercè Rodoreda, pp. 62-69.

CUÁNTA, CUÁNTA GUERRA, DE MERCÈ RODOREDA

Encarnación García Dini
(Universidad de Pisa)

Ante todo, aprovecho la ocasión que aquí nos reúne para agradecer al profesor Grilli, por un lado, su amabilidad invitándome a participar en estas magníficas *Jornadas Toscanas* en honor de Mercè Rodoreda, sin tener en cuenta que mi actividad académica me encaminó siempre a centrar mi atención en la amplia variedad de aspectos morfopragmáticos y semánticos con que se estructura el tejido lingüístico para generar las literaturizaciones; por otro, deseo darle mi más cordial enhorabuena al haber puesto a disposición de estas *Jornadas* la capacidad y competencia que le caracterizan y distinguen en el marco de nuestro mundo universitario.

Saludar a Giuseppe Grilli no significa para muchos de entre nosotros un simple acto de cortesía: charlar unos minutos con él impacta el humor personal de alegre optimismo. Por este motivo, una mañana en la que yo veía todo un poco gris, al entrar en el Departamento, fui directamente a su despacho para deseárselo los buenos días, pero sin dar lugar a ello, me preguntó:

-¿Qué has leído de Mercè Rodoreda?

-¡Ah, la autora que prometía en el título de una de sus novelas hablar de un tema tan anhelado por mí como el de la guerra civil española y constatar más tarde que contaba solamente lo poco que yo ya sabía! Recuerdo...recuerdo perfectamente la desilusión que causó en mí el enfático título *Cuánta, cuánta guerra*.

A la muerte del Generalísimo Francisco Franco Bahamonde, Caudillo de España por la gracia de Dios en 1975, el mundo editorial español lanzó una serie de obras cuyos temas focalizaban una vasta serie de motivos y episodios de la guerra civil. Por entonces yo residía ya en Italia y habiendo entrado en contacto con una sociedad cuya visión política e histórica diferían tanto de la que yo traía conmigo, en muchas ocasiones, los comentarios sarcásticos y acusadores de mis colegas italianos, a propósito de Franco y del franquismo, me obligaron a reflexionar y deducir que ellos tenían mayor conciencia que yo de aquella guerra fratricida. Por este motivo, cuando llegó a mis manos la obra, leí capítulo por capítulo buscando con tesón noticias del conflicto transmitidas por quien había vivido y sufrido los avatares de la guerra civil; sabiendo de su ideología izquierdista y que como otros muchos se exilió voluntariamente, pensé que se habría servido en su narración de momentos, causas y efectos que involucraron a los españoles y así contribuiría fehacientemente a despertar mis recuerdos dormidos.

Di principio a mi lectura llevada por la ansiedad de aprehender verdades hasta entonces negadas, llegar a saber mediante una fuente directa acontecimientos preteridos en la conciencia de los que fuimos denominados *niños de la guerra*; esperaba me ayudase a penetrar aquella realidad bélica con hechos transmitidos mediante una documentada narración. Pero mi búsqueda se permeó de un inquietante vacío.

Los acontecimientos vividos por la sociedad española de aquel pasado que mis compañeros consideraban abnorme eran una realidad nueva para mí que, a pesar de las palabras tan convincentes con que la describían, seguía presentándose ante mí, huérfana de experiencias propias que me la corroborasen; la sociedad española tan violenta que me describían contrastaba radicalmente con mi recuerdo de una pacífica existencia vivida en el seno de una sociedad en donde nunca sucedía nada, en aquella especie de *jardín pensil* del franquismo, considerado por mí como única y segura realidad, me obligaron a indagar leyendo, para verificar aquellos dos mundos tan contrastantes. Seguí en mi tarea rastreando en los escritos de la guerra que llegaron hasta mí, redactados por españoles que la vivieron.

Según iban sucediéndose los episodios – magistralmente trazados – a través de los cuales tomaba cuerpo la figura de Adrià Guinart, yo comprendí que se combatía un conflicto que nunca llegó a sentir suyo: este anti-héroe se encamina con otros muchachos entusiastas de la guerra en una camioneta y llega con ellos hasta el frente; al partir todos sentían como única atracción la guerra, todos menos Guinart y que había iniciado el viaje llevado por su impulso innato de conocer, no sólo la guerra sino otras muchas cosas nuevas – *omnia nova placet* – que enriquecieran su monótona cotidianidad.

Y las vivencias que la guerra aportó a su experiencia como eran, el ruido de los aviones, los bombardeos, el toque de queda, los heridos cubiertos de sangre, los muertos sin sepultura, los incendios, todo ello coincidía con mis lejanas y adormecidas imágenes de los bombardeos, los cañonazos, las llamas de los incendios, los piojos de los soldados que volvían del frente. Me acomunaban a Guinart vivencias como la bomba que cayó frente a mi casa; el recuerdo de mis despertares cuando mi madre me sacaba nerviosamente de la cama para escapar al refugio; las carreras de la gente para esconderse en el metro de la plaza de Antón Martín; el incendio de la iglesia de San Nicolás; el accidente de mi padre a consecuencia de seguir conduciendo a pesar del toque de queda. ¿Por qué gritaba tanto la gente? ¿Qué buscaba entre los escombros?.

Frío... el frío del Guadarrama... También a mí me parecía que todo aquello había tenido poco que ver conmigo.

Los episodios relacionados con los escapularios despertaron en mi memoria el valor que se atribuía a estos objetos, los infinitos votos y las promesas que se hacían a la Virgen y a los santos.

Y los recuerdos borrosos de por entonces, cubiertos, acaso sólo matizados, por aquellos silencios repentinos, compartidos, que presidían las conversaciones familiares, se difundían como rápidas culebrillas en las habitaciones al hablar de “cuando la guerra”, “le dieron el paseo”, “en Gobernación hay muchos presos”, “los llevaron a la Moncloa”....se vivificaron gracias a las fuertes pinceladas con que se trazaban episodios de la guerra civil en *Cuánta, cuánta guerra*, descubrí que yo también conservaba recuerdos de una realidad que se contraponía a la que había heredado por tradición familiar.

Pero el gran protagonista de Mercè es el río que ocupa el escenario siempre. Un río *bergsoniano*, cuyo profundo y amplio lecho separa con nitidez ambas orillas: en una se combatía la guerra y, a lo largo de la otra, Guinart, moderno lazillo, combatía las vivencias que modularían su devenir hombre, sintiendo la exigencia de un evolucionismo libre de mecanismos, capaz de aprehender aconteceres inherentes a su conciencia.

Así, enmarcado por una sucesión de acontecimientos sin correlación entre ellos, Guinart vive el pasar de su tiempo con el ritmo del agua del río. Los hechos iban conformando paso a paso el espíritu del protagonista y, paralelamente, los muertos de la guerra seguían su camino arrastrados por la corriente del agua hasta desembocar en el mar, verdadero morir, como dice el poeta. En *Cuánta, cuánta guerra* hay también un magnífico canto de amor a la tierra catalana y al vivir de los habitantes imbricados en su naturaleza.

Pero lo que más me sorprendió en esta obra, que yo esperaba con tanta guerra, fue la irrenunciable religiosidad que emerge a lo largo de sus capítulos: una religiosidad que recuerda las evidenciaciones cinematográficas de Buñuel, inconscientemente asumida gracias a una tradición nacional heredada. Y una prosa, en la que convergían un finísimo realismo y un elevado lirismo, me llevaron a leer las demás obras de esta novedosa escritora catalana.

**AI MARGINI DELLA TRADUZIONE:
PER UNA RILETTURA “ITALIANA” DE *LA PLAÇA DEL DIAMANT***

Maria Rosa Giacon
(Università di Venezia)

Il presente intervento è quello di una semplice lettrice, che tuttavia ha potuto ammirare *La Plaça del Diamant* mentre la fatica della sua seconda traduttrice, Anna Maria Saludes i Amat, era precisamente *in fieri*. Dalla traduzione, dunque, si muoverà per subito procedere ad alcune annotazioni di carattere più generale. Come già osservava Giuseppe Grilli (GRILLI: 1991, p. 4), la versione della Saludes (RODOREDA: 1990) è più vicina all’originale di quella Giuseppe Cintioli (RODOREDA: 1970). Vicina e, si potrebbe aggiungere, fedele, intendendo per fedeltà il pieno rispetto del genere di retoricità trascelto dalla scrittrice catalana: di quella bellezza dura, ma tanto più intensamente lirica dello stile, che, fra gli intenditori, suscitava l’ammirazione di García Márquez (“Al parecer, pocas personas saben fuera de Cataluña quién era esa mujer invisible que escribía en un catalán espléndido unas novelas hermosas y duras como no se encuentran muchas en las letras actuales”: GARCÍA MÁRQUEZ: 1983, p. 11).

Pensiamo, innanzitutto, alla giusta restituzione del “color locale” che viene dal mantenimento, nella traduzione, della forma catalana dell’articolo determinativo davanti a nome proprio: uso fortemente connotato in italiano da sapore dialettale e perciò ammissibile nella lingua letteraria solo in speciali ambiti stilistici, come quello della letteratura regionale e/o resistenziale d’ascendenza neorealista, e qui viene in mente, scritto da un’altra donna, Renata Viganò, uno dei racconti più belli della Resistenza italiana: *L’Agnese va a morire*. Si rammenti, poi, l’opportunità di certe scelte interpuntive volte a marcare l’oralità, benché esse comportino il coraggio d’operare una decisa licenza espressivistica, quale l’enfatizzazione del soggetto attraverso virgola prima del predicato.

Simili microsegni certamente contano, ma, riferendoci ora agli aspetti più conspicui del testo, si dovrà soprattutto osservare come la traduzione della Saludes restituisca appieno il ritmo della sapiente paratassi rodorediana: restituzione certo non facile se si pensi al carattere tendenzialmente subordinativo dell’italiano scritto. D’altra parte, il ritmo paratattico o giustappositivo, con ampio uso del *che* polivalente, costituisce uno dei mezzi più significativi della forma dell’espressione di un romanzo tutto incentrato sulla mimesi dell’oralità: quella del racconto ingenuo, con poche deviazioni dall’ordine della *fabula*, che, “senza enfasi” e “reticenze” (GRILLI: 1991, p.

4), esclusivamente ci giunge attraverso la voce sensibilissima del Narratore “autobiografico” Natàlia-Colometa, creatura povera e disarmata dinanzi alla violenza della storia: storia privata (la sopraffazione e l’asservimento subiti entro il rapporto coniugale) e storia collettiva (la sopravvivenza durissima, a un passo dalla morte, durante i tempi della guerra civile). Narrazione, quella di Colometa, che la Rodoreda ha cercato di costruire rimuovendo il più possibile la “lente” dello scrittore, bandendo ogni tentazione onnisciente, ogni filtro estraneo al punto di vista della sua creatura. La visione del mondo di questo personaggio ingenuo, eppur capace di balenanti intuizioni e illuminanti “intermittenze del cuore”, non poteva infatti esprimersi se non attraverso il registro del *genus humile*, che Mercè Rodoreda conseguì genialmente, quanto con grande fatica: nel *Prologo* dello *Specchio rotto* affermava “Non ho scritto mai nulla di così lambiccato come la *Piazza del Diamante*. Nulla di più irreale, nulla di più ricercato. La sensazione della spontaneità è data dallo stile. Un romanzo è parole” (RODOREDA: 1992, p. 13). Se cioè il romanzo è artificio, in tal caso l’artificio doveva esser proprio quello della “spontaneità”, più che mai avvalorando le osservazioni di Roland Barthes sul carattere paradossale del romanzo realista (BARTHES: 1982, pp. 48-49). Tale mimesi, allora, non poteva realizzarsi che nella tecnica della regressione, nell’ardua discesa da parte dell’autore colto alla voce e al punto di vista di un personaggio qual è la nostra Colometa, alfabetizzata quanto le basta per lavorare da commessa presso una pasticceria e poi, durante la guerra, per impiegarsi come donna delle pulizie. Tutto, dunque, passerà attraverso il “guardare” e il “dire” della narratrice-protagonista, attraverso un modo, in realtà, “peculiare di osservare le cose e le persone, ingenuo e disarmato” (PALMA: 2006, p. 42); il che, di rimbalzo, condurrà ad una ambigua testualizzazione a doppiofondo, poiché, se è vero che il racconto di Colometa “sembra coincidere con una semplice, e a tratti anche semplificata, registrazione oggettiva di fatti e sensazioni” (PALMA: 2006, p. 42), l’effetto è pur sempre quello d’una sottile, quanto intrigante, soggettivizzazione prospettica.

È proprio nell’ambito delle forme, d’altra parte, che va colta la grande originalità di Mercè Rodoreda, circoscrivendo al piano tematico talune possibili consonanze con altri campioni narrativi incentrati sulla condizione femminile. Se, ad esempio, restano affatto da dimostrarsi alcuni facili paralleli con le autrici italiane della sua generazione,¹

¹ Verrebbe, così, istintivo pensare alla grande Elsa Morante della *Storia*, ma, più che di questa o altre facili suggestioni, vi è necessità di condurre studi comparativi fondati. In tale direzione, in effetti, appare orientata la tesi di laurea di Luca Spini sul rapporto fra la Rodoreda e la Ginzburg: cf. Spini: 2006.

ci vorrebbe maggior cautela nel richiamare anche il nome della Woolf, spesso associata alla scrittrice catalana, da questa notoriamente ammirata, e però tecnicamente distinta. Perché, e ciò va detto a tutto merito della Rodoreda, non si scorge nella Woolf la medesima sfida, che è di tecnica espressiva innanzitutto, consistente nella discesa autorale a quegli strati sociali proletari o semiproletari (commesse, donne di servizio, piccoli artigiani e bottegai) cui appartiene, e di cui ci parla, Colometa; l'azione di Virginia invero s'arresta al livello d'una potenziale *lady* del circolo di Bloomsbury: le varie, raffinatissime, Mrs Ramsay o Mrs Dalloway non impiegano un registro così distante dall'autrice borghese colta quanto lo è quello della Rodoreda dalla sua incolta e amatissima Colometa.

Divoratrice delle più svariate letture sin da giovanissima, nella sua pratica letteraria Mercè Rodoreda persegue poi vie per' e del Novecento, europei e americani, quasi che tutte le sue innumeri letture si risolvessero, e si dissolvessero, nella magica trasmutazione da lei richiamata nel *Prologo* dello *Specchio rotto*, in quell'*alquímia* che ci fa entrare in un universo di odori e sapori familiari, senza tuttavia che se ne possano scorgere la fonte o le fonti: segno dell'opacità che sempre hanno le opere dei grandi.² Ovvero, talvolta lo spunto utilizzato potrebbe, in sé, risultare riconoscibile, come certa tematica da *feuilleton* cui, nel medesimo *Prologo*, l'autrice rinvia sempre a proposito dello *Specchio rotto* (RODOREDA: 1992, p. 15). Ma, a ben guardare, la suggestione iniziale si è tanto assottigliata da divenire una velina trasparente. Allo stesso modo la struttura della narrazione, che, procedendo da Aloma a Colometa a Teresa Goday, ricompone "l'intera vita di una donna" (RODOREDA: 1987, p. IX), potrà certo muovere dall'archetipo ottocentesco del romanzo a ciclo, ma la soluzione rodorediana resta assolutamente inedita.

Né diversamente si dirà sul piano delle tecniche, in particolare per ciò che riguarda la costruzione della voce narrativa, per la quale, in una forma "chiusa", "non troppo dissimile a quella, sperimentata, del diario" (GRILLI: 1991, p. 4), la scrittrice catalana adotta mezzi espressivi tradizionali o alquanto semplici, da cui, però, sa trarre effetti di singolare novità ed efficacia. Nel caso specifico della *Piazza*, oltre al monologo narrativizzato, che è il tessuto portante del racconto, si coglie l'impiego

² Ad alcune fra le sue letture Mercè Rodoreda alluderà tardivamente nel *Pròleg* del 1982 apposto alla *Plaça del Diamant* (Rodoreda, 2007). Tuttavia, l'assoluta asistematicità degli *auctores* richiamati, da Kafka a Flaubert a Tolstoi, da Joyce a Bernart Metge a D.H. Lawrence, da Dante a Omero, lascia intendere l'opera di liberissima distillazione effettuata dalla scrittrice, il cui genio autodidatta certo non si poneva pregiudiziali di "compatibilità" tra le fonti.

dell’indiretto libero e, naturalmente, del discorso diretto, con un ricorso dialogico che può intrudersi senza segnali grafici di demarcazione, sino a realizzare, talvolta, i modi di una oralità corale – che forse risente della passione dell’autrice per il teatro (RODOREDA: 1992, pp. 275-280) –, entro la quale il Narratore si eclissa per dar spazio alle voci della collettività.³ Oppure, all’interno d’una tecnica raccontativa che si farà assai frequente a partire dallo *Specchio rotto*, si potrà scorgere un *recordari* costruito per libere associazioni, che frammischia l’esperienza in corso a esperienze del passato recente e del passato remoto, come là dove, in uno dei capitoli finali (il bellissimo XLIX), Natàlia ripercorre memorialmente tutta la sua vita, dalla conoscenza con Quimet nella Piazza del Diamante al momento attuale, del ricordo stesso, in cui ormai da tempo la sappiamo sposata con Antoni (RODOREDA: 1990, pp. 178-179): è la costruzione d’una temporalità “mista”, qua e là affiorante nel romanzo,⁴ che, nel suo libero, “sregolato” procedere, s’avvicina allo *stream of consciousness* senza tuttavia propriamente inscriversi in esso.⁵

Ma Colometa, questa creatura che, con la sua storia semplice, prende “ad avvicinarsi, ad insinuarsi, quasi chiedendo scusa per l’intrusione”, nella storia stessa di Teresa Goday (RODOREDA: 1992, p. 11), è assai esigente. Non lascia tregua davvero, con quell’invocazione implorante che sempre hanno il dolore e l’ingiustizia patita. Come, allora, entrare nel suo mondo? Non si tratterà infatti, “solamente”, di ricostruire un’ottica ingenua, come nelle similitudini regresse con cui Colometa traduce le sue percezioni;⁶ si tratterà, piuttosto, di rinvenire una strategia retorica generale e complessa, che consenta sicuro ingresso in una sensibilità dove il dolore non ha parole

³ Come avviene, ad esempio, durante la veglia mortuaria della madre di Quimet (XXIII), in cui Colometa si annulla in quanto voce individua, per esistere solo nella registrazione dei discorsi delle pietose vicine (RODOREDA: 1990, pp. 93-95).

⁴ Tale costruzione, infatti, è ben visibile anche nel cap. XLIV, là dove Colometa, nella sua allucinata *rêverie*, immagina Quimet, che, “dopo tutti quegli anni (...) doveva essere morto e stramorto (...) con le ossa al vento (...), meno le costole che erano come una gabbia vuota, convessa, che una volta era stata piena dei suoi polmoni color rosa con tanti buchi fondi (...)" (p. 165).

⁵ Di tale avviso sembra essere anche Paola Palma, quando, allusa la “presenza dello *stream of consciousness*” nella *Piazza*, tuttavia aggiunge che il “flusso di coscienza di Natàlia non è ‘puro’”, poiché “Natàlia, in veste di narratore, dimostra in più punti di stare raccontando un passato conclusosi e del quale infatti alcuni elementi, cose ed eventi, vengono introdotti in base al significato che hanno assunto in seguito” (PALMA: 2006, p. 46), secondo dunque i modi di quella “temporalità mista” di cui si è appena detto. Si osserverà, del resto, che la progressiva intensificazione di tale tecnica condurrà infine al marcatissimo lirismo che anima l’autodiegesi di Adrià Guinart, il picareco “antieroe” di *Quanta, quanta guerra...* (RODOREDA: 1994, p. 15).

⁶ Si pensi, ad esempio, alla nuvola color mandarino in cui Dio si nasconde, come dentro un armadio, al primo bacio con Quimet: “E fù allora, me ne ricordo benissimo e me ne ricorderò sempre, che mi diede un bacio e appena mi diede un bacio vidi Nostro Signore lassù nella sua casa, dentro una nube gonfia con il bordo color mandarino, che si scoloriva a poco a poco da una parte, e Nostro Signore aprì le braccia proprio spalancate, che le aveva lunghissime, e afferrò la nuvola dal bordo e vi si rinchiuse come se si chiudesse dentro un armadio” (RODOREDA: 1990, II, p. 16).

per dirsi, perché, dichiara subito Colometa, “In casa si viveva senza parole e le cose che portavo dentro mi facevano paura perché non sapevo nemmeno se erano mie” e “quello che mi succedeva era che non sapevo bene perché ero al mondo” (RODOREDA: 1990, III, p. 21 e V, p. 30). Ma allora, non avendo parole, Colometa dovrà comunicare attraverso le cose. Vi è cioè una costante dinamica sottesa alla narrazione della protagonista, un incessante movimento dall’astratto al concreto, o, in termini retorici, una costante allegorizzazione. Nel mondo piccolo e grande di Colometa, ciò che non può dispiangersi in modo articolato – un poco di gioia e tanta disperazione – si raggruma addensandosi in presenze eloquenti: oggetti-emblema, oppure gesti, che sono oggetti tradotti in azione. Che ciò possa definirsi un’applicazione di quell’*objective correlative* tanto caro agli scrittori del Novecento non è poi così importante. Ciò che conta davvero è che in tale procedimento la Rodoreda abbia trovato il giusto mezzo stilistico per dar parola alla sua eroina (e a tutta l’umanità filtrata dai suoi occhi), in realtà consolidando e perfezionando una tendenza che traspare sin da *Aloma* e che, del resto, continuerà a trasparire, benché a tratti, nel simbolismo visionario dello *Specchio rotto*.

Così, per restare alla nostra lettura della *Piazza*, il dolore che verrà a Colometa dal matrimonio con Quimet, ma anche lo scioglimento di quel legame, si manifestano proletticamente nelle primissime pagine del romanzo, nell’elastico della gonna troppo stretto che le martirizza la cintura e che però alla fine si romperà lasciandola senza sottana (RODOREDA: 1990, I, pp. 9-10 e p. 12); oppure, la percezione della minaccia incombente sulla sua disarmata esistenza è già tutta contenuta nel quadro della signora Enriqueta rappresentante “delle aragoste con la corona d’oro, la faccia da uomo e capelli da donna”, che, sbucanti dal fondo d’un pozzo, “indossavano corazze di ferro e uccidevano a colpi di coda” (IV, p. 22). Parimenti, sul piano delle azioni, l’asservimento maniacale cui la sottopone Quimet si manifesta nel rito costrittivo dello sfilargli le scarpe e infilargli le pantofole, o nel fargli “fregagioni con alcol per tutto il corpo, contro il dolore, diceva” (IX, p. 45), perché l’egocentrismo di Quimet, fisso allo stadio infantile a causa della freddezza materna, gli suggerisce continue malattie immaginarie con le quali vendicarsi della moglie-madre:

E una domenica mattina il Quimet incominciò a lamentarsi di un dolore alla gamba. Diceva che la gamba gli faceva male quando dormiva, come se avesse avuto un fuoco nel midollo, e a volte tra l’osso e la carne. Che il fuoco non lo sentiva sempre nel midollo e tra l’osso e la carne, ma che quando lo sentiva nel midollo non lo sentiva tra l’osso e la carne. E quando appoggio il piede a terra, smette di colpo (IX, p. 44).

Solo un primissimo assaggio, questo, dell’”assurdo più disperato” (RODOREDA: 1992, p. 11) che dominerà la vita di Colometa, quando, per la follia di Quimet, dovrà sfiancarsi nella cura di ottanta coppie di colombi divenuti ormai padroni assoluti dell’appartamento (XXI-XXII, pp. 86-88, pp. 90-91),⁷ al punto che, per provvedere al loro mantenimento, sarà costretta ad impiegarsi come donna delle pulizie presso dei ricchi avaracci. E la poveretta, che ha accettato l’impiego per un compenso miserrimo, tormentata dall’idea di lasciar soli i suoi piccoli, traduce il dolore che le stringe il petto in una sequenza di oggetti-emblemi, dalle strade all’improvviso fatesi più strette, al quadro, di nuovo, delle aragoste, alla pioggia, metafora delle *lacrymae rerum* e delle tante lacrime che l’infelice rinserra dentro di sé:

Andai dalla signora Enriqueta a raccontarle com’era andato l’incontro con i miei futuri padroni. E mentre ci andavo, *le strade* che erano quelle di sempre mi sembravano più *strette*. Il bambino subito si arrampicò a guardare il *quadro delle aragoste* (...) Piovigginava. Non so perché, ma ogni volta che andavo dalla signora Enriqueta se non pioveva era davvero un caso. *Le gocce di pioggia* correvo lungo i fili della biancheria, fino a che alcune, le più gonfie, si allungavano, *diventavano una lacrima*, e cadevano (XIX, p. 78).⁸

Similmente, quando Colometa, costretta dalla fame e gli stenti, ha dovuto lasciare il figlio Antoni in una colonia, saranno ancora le *lacrymae rerum* a significare il suo tormento per ciò che ella avverte un colpevole abbandono: “continuammo il ritorno a Barcellona senza dire una parola come se avessimo fatto qualcosa di brutto. A metà strada si mise a piovere e il tergieristallo andava da una parte e dall’altra, asciuga che ti asciuga, e *come un fiume di lacrime l’acqua scivolava su e giù*” (XXXII, p. 125).

Colometa, in effetti, parla un pò come facevano gli aedi greci: visualizzando all’esterno, tradotte in fisico effetto, le sue emozioni. Come Omero, per significare la paura, scriveva “allora *si sciolsero il petto e le ginocchia* a Odisseo”, così Colometa, per esprimere il misto di gioia e pena procuratole dalle desperate confidenze di Mateu, commenta: “Quando si fu un pò calmato se ne andò in punta di piedi per non svegliare i bambini e quando se ne fu andato sentii dentro di me una cosa stranissima: *una pena mischiata all’acqua dolce* come un gran benessere, che in vita mia non avevo mai sentito” (XXIV, p. 98).

⁷ In effetti, il tema ossessivo dei *coloms*, precisa nel *Pròleg* la Rodoreda, costituisce una forma di “volia kafkiana” da cui muoverebbe la genesi stessa del romanzo: “La volia kafkiana, molt kafkiana, absurda, és clar, amb molts coloms; volia que els coloms ofeguessin la protagonista del començament fins a la fi. I va anar n’axent dintre meu, quan encara no m’havia assegut davant de la màquina amb una pila de fulls de paper al costat, el que hauria de ser *La placa del Diamant*. La vaig escriure fèbrosament, com si cada dia de treball fos el darrer de la meva vida” (RODOREDA, 2007: p. 8).

⁸ Il corsivo nelle citazioni del testo rodorediano è mio.

Oppure, angosciata per i suoi figli, eccola affermare che:

i due bambini si erano arrampicati su una sedia, davanti al quadro delle aragoste (...) La fatica che mi costò per tirarli via, una fatica tremenda. E mentre camminavamo tutti e tre, io in mezzo e loro due ai miei fianchi, senza sapere perché, mi sentii salire dal profondo *un fiotto caldo di pena e mi si attaccò alla gola* (XXX, p. 119).

O anche, inebetita dalla sofferenza sino alla perdita della sensibilità, così racconta:

E alla fine capii che cosa volevano dire quando dicevano che uno era di sughero... perché, *di sughero, lo ero io*. Non perché lo fossi ma perché lo diventai. *E il cuore di neve*. Dovetti farmi di sughero per poter tirare avanti, perché se invece di essere di sughero e con il cuore di neve, fossi rimasta come prima, di carne, che quando la pizzichi ti fai male, non sarei riuscita a passare *per un ponte così alto e stretto e lungo* (XXX, p. 127).

Ed eccoli, infine, lei e i suoi bambini, prostrati dalla fame e morto Quimet:

E dormivamo tutto il tempo che restava, per cominciare un altro giorno. I bambini non parlavano mai del padre, come se non fosse neanche esistito. E se a me veniva il ricordo, mi sforzavo in tutti i modi di non pensarci, perché avevo dentro un tale sfinimento che non riesco a descriverlo, e bisognava vivere, e se mi mettevo a pensare troppo *sentivo uno strano dolore dentro il cervello come se lo avessi fradicio* (XXXVIII, pp. 147-48).

Si rammenterà, da ultimo, il ricorrere ossessivo nella *Piazza* del tema della casa. Celebre tópos del romanzo rodorediano, alla base del “sensitivo simbolismo” di *Aloma* (SALUDES: 1992, p. 434), per non dire della sua assoluta centralità ideativa nello *Specchio rotto*, la casa allegorizza l’anima devastata di Colometa. Nei tempi più duri della guerra, quelli successivi alla morte di Quimet, la casa è metafora, politica e insieme esistenziale, d’una condizione provvisoria, come sospesa tra la vita e il nulla. Nell’“intervallo”, ricorda Colometa, “tra lo sgombro dei nostri e l’arrivo degli altri”,

La notte, se per caso mi svegliavo, *mi sentivo come dentro una casa quando arrivano gli uomini dei traslochi e portano via tutto*. Così mi sentivo io dentro: con l’armadio nell’ingresso e le sedie gambe all’aria e le tazze per terra pronte per essere avvolte nella carta e ficcate in una cassa in mezzo alla paglia e la rete e il letto smontati contro il muro e una gran confusione (XXXIII, p. 129 e p. 127).

Quando, sposato Antoni, Colometa in realtà è già libera, ma, incapace di riconoscere la propria libertà, ancora si crede schiava, la casa è il labirintico carcere dell’anima:

Quando i bambini non erano in casa e l’Antoni era occupato in bottega, andavo su e giù per il corridoio come se l’avessero fatto apposta per me, molto prima di sapere che ne avrei avuto bisogno per andare su e giù: dal balcone della sala alla giapponese della sala da pranzo, dalla giapponese al balcone della sala. Entravo nella camera del bambino? *Un muro*. Entravo nel camerone che faceva da magazzino? *Un muro*. *Sempre muri e corridoi* e tende con la giapponese.

Muri e muri e corridoi e muri e corridoi e io su e giù rimuginando, ogni tanto dentro una delle camere dei bambini e dai e dai e poi nell'altra e ancora dai e su e giù e *muri* XLII, p. 158).

La casa, anche, con le sue trasformazioni e cambi di sito, è il corpo metaforico delle diverse fasi della vita di Colometa, da quando è giovane sposa fino all'età matura. L'abitazione coniugale, innanzitutto, prima ordinata e ben organizzata nella sua modestia, poi profanata dalla devastazione dei colombi, a significare il progressivo volgersi in senso propriamente tragico, da un inizio lieto ad un finale pessimo, del suo matrimonio (con tanto di catastrofe: morte dei colombi e morte di Quimet). La casa, poi, presso la quale Colometa s'impiega come donna delle pulizie, dalla struttura incomprensibile, assurdamente distribuita, in cui, per avarizia padronale, la poverina deve sopportare all'insufficiente erogazione di acqua e gas con sforzi sovrumani, saltabecando da un piano all'altro: è, questa, la labirintica trappola in cui, fra assurdo e follia, si dibatte la sua vita. Vi sarà, infine, la casa del nuovo marito, Antoni, angusta, semplice e un po' buia, ma che contiene un nostalgico principio d'ordine, esibendo, con le sue buone cose di pessimo gusto, una commovente pretesa d'eleganza.⁹ Una casarifugio, dunque, in cui pian piano ritornare alla vita e appropriarsi di quel sé di cui per un tempo troppo breve, o forse mai davvero, Natàlia era stata padrona.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland (1982): *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, Torino, Einaudi [*Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1953 e 1972; trad. it. di Giuseppe Bertolucci *et alii*].
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1983): “¿Sabe usted quién era Mercè Rodoreda?”, *El País* (18/05/1983), p. 11.
- GRILLI, Giuseppe (1991): “Recensione” a *La piazza del diamante*, *L'Indice*, 4.
- PALMA, Paola (2006): “Lo sguardo di Natàlia / La Plaça del Diamant di Mercè Rodoreda tra romanzo e film”, in *Dalla pagina allo schema / Uno sguardo alla letteratura catalana contemporanea*. A cura di Lidia Carol, Verona, Cierre.

⁹ Particolarmente significative appaiono alcune presenze, come le “due campane di vetro contenenti fiori di campo: papaveri, spighe, fiordalisi e rose canine. E tra una campana e l’altra una conchiglia di mare di quelle che, quando te le avvicini all’orecchio ci senti dentro il mare”, o il copriletto nella stanza matrimoniale che “era quasi uguale al mio, quello che avevo dovuto vendere: tutto all’uncinetto con delle rose in rilievo e la frangia formata da tanti boccoli all’uncinetto che potevi lavarli e stirarli quanto volevi che non si disfacevano mai oppure tornavano ad arricciarsi, come se avessero giudizio”: XXXVII, pp. 144-146.

- RODOREDA, Mercè (1970): *La piazza del Diamante*, Milano, Mondadori [*La Plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor (El Club dels Novel·listes), 1962; trad. it. di Giuseppe Cintioli].
- RODOREDA, Mercè (1987): *Aloma*, Firenze, Giunti [*Aloma*, Barcelona, Ed. 62, 1969; trad. it. e *Nota critica* di Anna Maria Saludes i Amat].
- RODOREDA, Mercè (1990): *La piazza del Diamante*, Torino, Bollati Boringhieri [*La Plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor (El Club dels Novel·listes), 1962; traduzione italiana di Anna Maria Saludes i Amat].
- RODOREDA, Mercè (1992): *Lo specchio rotto*, Torino, Bollati Boringhieri [*Mirall trencat*, Barcelona, Club Editor (El Club dels Novel·listes), 1974; trad. it. e *Postfazione* di Anna Maria Saludes i Amat].
- RODOREDA, Mercè (1994): *Quanta, quanta guerra...*, Torino, Bollati Boringhieri [*Quanta, quanta guerra...*, Barcelona, Club Editor (El Club dels Novel·listes), 1980; trad. it. di Anna Maria Saludes i Amat].
- RODOREDA, Mercè (2007): *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor. *Pròleg* de Mercè Rodoreda, *Postfaci* de Maria Barbal.
- SALUDES I AMAT, Anna Maria (1992): “Suggerimenti lulliani in Mercè Rodoreda: “Aloma” in “Aloma”, in Atti del Convegno internazionale *Ramon Llull, il lullismo internazionale, l’Italia* (Napoli – Castel dell’Ovo, 30-31 marzo e 1° aprile 1985), *Annali dell’Istituto Universitario Orientale*, XXXIV, 1, pp. 433-443.
- SPINI, Luca (2006): “Mercè Rodoreda e Natalia Ginzburg: il teatro di due scrittrici a confronto”. Tesi di laurea, Università di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, Relatrice: Anna Maria Saludes i Amat.

UNA LECTURA PERSONAL DE *LA PLAÇA DEL DIAMANT*

M. del Pilar Sánchez López-Brea
(Università di Pisa)

Giuseppe Grilli me ha invitado a participar en estas jornadas como lectora no profesional de la literatura. Por ello le estoy profundamente agradecida, aunque temo ser una nota fuera de lugar y me siento insignificante tras haber oído los agudos y especializados análisis de mis compañeros de programa.

No voy a ser original y hablaré de las impresiones que me ha provocado leer *La Plaza del Diamante*. Tengo que decir que es una novela que volvió hacia mí dos veces. La primera, sin éxito, a principios de los años ochenta, cuando mi profesora de Literatura Catalana en la universidad Complutense de Madrid, Dolors Argilés Solé, hablaba de Mercè Rodoreda con pasión y cariño especiales y también por aquel entonces (no recuerdo exactamente si antes o después) TVE empezó a emitir *La Plaza del Diamante* por capítulos. Picada por la curiosidad, empecé a leer la novela pero no pude terminarla. Como diría Borges, no estaba escrita para mí en aquel momento, sino para mí muchos años después. Creo que muchas personas de mi generación (los nacidos en los años sesenta) estábamos saturados y sentíamos una especie de rechazo hacia el tema de la Guerra Civil en aquella década de los ochenta. La transición a la democracia, la legalización del Partido Comunista y el resurgir de heridas (todavía recientes) que la Guerra del 36 había provocado, fueron momentos que vivimos siendo todavía niños y con la atención en otras cosas. Entonces, Colometa-Natalia me parecía una chica ignorante y sumisa, un modelo de mujer opuesto al que yo aspiraba. Y el periodo histórico en el que se desarrollaba la novela me deprimía profundamente. Y allí la dejé.

Pero *La Plaza del Diamante* ahí siguió, esperándome hasta muchos años después. Una persona muy querida y entrañable para mí, Encarnación García Dini, me la regaló las pasadas navidades en una edición de 1980, de la editorial Edhasa. Y fue casi una revelación, una punzada en el alma, un fragmento de un espejo roto (un *mirall trencat*) nítido y transparente que, sin darme cuenta, me iba dejando un corte profundo mientras lo leía. Porque el estilo de Rodoreda es así, elegante, transparente y único.

La Plaza del Diamante será para mí la novela del “Y”, de la repetición insistente de la conjunción copulativa. En la primera parte de la novela, esta repetición me produjo un efecto casi infantil, como lo era Colometa; pero en la segunda parte, tal repetición se vuelve inquietante y va produciendo una sensación parecida a la de una aguja fina que

fuerza penetrando lentamente en la piel, reflejando con elegancia la angustia y el dolor de Natalia en su grado máximo.

También es la novela del Estilo Indirecto llevado al extremo; es un estilo indirecto que crea una tensión especial al reproducir ese tipo de diálogos que normalmente se ignoran en un ejercicio escolástico; ello subraya y acompaña perfectamente ese aspecto de ingenuidad y sencillez que caracteriza a Colometa.

Me ha sorprendido encontrar algunas incorrecciones gramaticales, sin duda debidas a la traducción (Enrique Sordo) o simples errores de imprenta: “*una ala*”, “*hacer el vermut*” (aunque también he encontrado “*tomar el vermut*”), “*se hecharan sobre la manta*”..., y algunos pasos donde me ha parecido encontrar soluciones de traducción algo enrevesadas que obstaculizan la lectura, aunque de modo irrelevante.

Otra característica que avala una vez más el carácter ingenuo e infantil del personaje y que incluso, a veces, le da un aire cómico, es el recurso en las descripciones físicas, de tomar como término de comparación los rasgos de un animal o de una planta. Así, Quimet tiene *ojos de mono*, Cintet *ojos de vaca*, un camarero era *como un espárrago*, la señora Enriqueta tenía *boca de pez y nariz de cucuricho*... Solo la descripción de Mateu se salva.

Pasando al contenido y también en tema de animales, una imagen que asociaré siempre a esta novela es la de las langostas. El famoso “cuadro de las langostas” del que antes nos ha hablado María Rosa Giacón. ¡Cómo no iba a sorprender esa imagen tan lúgubre e inquietante, tan oscura, como lo era el cuadro que tenía en su casa la señora Enriqueta!

Tenía un cuadro colgado con un cordel amarillo y rojo, que figuraba unas langostas con corona de oro, cara de hombre y pelo de mujer y toda la hierba de alrededor de las langostas, que salían de un pozo, estaba quemada, y el mar del fondo y el cielo de arriba eran de color de sangre de buey y las langostas llevaban corazas de hierro y mataban a coletazos.

Algo horripilante: sangre, fuego, muerte, sin olvidar los patrióticos colores del cordel que colgaba el cuadro. Natalia se queda impresionada nada más verlo, y cada vez que volvía a casa de la señora Enriqueta, reparaba en él. Fíjense hasta qué punto estaba obsesionada con el cuadro de las langostas que incluso el mismísimo día de su boda, con el cura delante, Colometa se pone a pensar en lo que diría éste (Mosén Joan) si un día viera el cuadro de las langostas. Más adelante, cuando Natalia ya tiene hijos, son ellos quienes se quedan ensimismados ante el cuadro, como si de un actual aparato de televisión se tratara, mientras la madre habla con la señora Enriqueta.

Asocio esta imagen de las langostas con Salvador Dalí; si no fuera por la carencia de luz del cuadro de Rodoreda podría ser un cuadro del maestro catalán. No recuerdo ningún cuadro suyo donde aparezca este crustáceo: solo su famoso teléfono de langosta. Pero la asociación está ahí y me resulta inevitable.

Por supuesto, el animal símbolo de la novela es la paloma. Personalmente, me resulta angustiosa esa presencia, pues es un animal que no soporto. Quizá por ello, me he empeñado en que tampoco a Natalia le hacían demasiada gracia. Pero no está tan claro. Esa angustia que provoca el aumento de número de dicho animal, el revuelo que ocasionan, el olor penetrante que causan cuando utilizan una de las habitaciones del piso (la del niño) para meterlas y seguir criándolas, pues el terrado ya no era suficiente... Todo ello traduce, para mí, el aislamiento progresivo de Natalia. O, mejor dicho, de Colometa, pues Natalia es más la mujer que sale a flote, la mujer que ha madurado. Hay varias frases en la novela donde veo (o he querido ver) cierto hastío hacia las palomas. En el capítulo XXI Colometa-Natalia encuentra con horror todas las palomas por la casa, y descubre que sus hijos, Antoni y Rita, buscan la compañía de las palomas cuando su madre los deja solos. Y el capítulo XXII empieza así: “Sólo se oía zureos de palomas. Me mataba limpiando porquería de palomas. Toda yo olía a palomas.[...] Cuando iba por la calle a trabajar a casa de mis señores, el zureo de las palomas me perseguía y se me metía por el cerebro como un moscardón”.

Me impresiona profundamente la elegancia y naturalidad de Mercé Rodoreda en la narración de episodios tremadamente desagradables. Pienso, por ejemplo, en el episodio de la solitaria que tenía Quimet, cuando cuenta cómo era el gusano, cuánto media, dónde lo metieron, qué hicieron con él.

Dejando de lado estos detalles, lo poderoso de esta obra es la historia de esta mujer “*que no sabe para qué está en el mundo*”, como nos ocurre a todos en algún momento de nuestras vidas. Ese personaje ignorante y sumiso que yo despreciaba en mi juventud es ahora real y entrañable.

He empezado diciendo que leer a Mercé Rodoreda ha sido casi una revelación. Lo ha sido porque me ha permitido ver y comprender cosas que antes no sabía ver ni comprender. Durante mi infancia y adolescencia siempre me han acompañado frases como “*No sabéis lo que es el hambre*”, “*Una guerra tendríais que pasar*”, casi siempre en tono reprobatorio, a veces con una punta de amargura e incluso de envidia. Frases que, como una letanía, nos decían nuestros abuelos, nuestros padres, nuestros tíos..., pero que a mis oídos, como a los de muchas personas de mi generación, sonaban a

“*estribillo*”, a “*la canción de todos los días*”; algo que todos sabíamos que había sucedido de verdad pero que no nos parecía real.

Mercè Rodoreda me ha seducido completamente y, gracias a ella, he podido dar sustancia y cuerpo a esas frases que aun oigo como ecos. Y me ha dolido hacerlo, como el corte limpio y doloroso que provoca un cristal roto. Por eso puedo identificar a Rita, la hija de Natalia, la niña a quien estuvo a punto de envenenar, la niña delgadísima que dormía sobre un jergón con su hermano cubiertos por una manta raída para olvidar el hambre y el frío, con mi madre; es mi propia madre cuando me habla de su infancia, o Natalia es mi abuela cuando me hablaba del horror de aquella época. Son tantas madres y abuelas que vivieron aquel momento tan duro y cruel de nuestra historia, mostrando toda su ternura y toda su fuerza para salir adelante.

OMAGGIO A MERCÈ RODOREDA

Scoprii Mercè Rodoreda alla fine degli anni sessanta. Era la traduzione spagnola de *La Plaça del Diamant*; io non leggevo il catalano (e ancora lo leggo a fatica) ma l'entusiasmo fu tale che comprai l'edizione originale a Barcellona, in una piccola libreria della Diagonal. Perché *quello* era il libro per imparare finalmente il catalano, quello era il “mio” libro! Non ricordo come avvenne la scoperta, ma il Portogallo c’entra. Credo che a segnarmelo sia stato un mio caro amico, il poeta Alexandre O’Neill, che era molto attento alla letteratura catalana e che mi aveva segnalato anche Salvador Espriu e Josep Pla. È vero che Pla, ideologicamente, era l’opposto della Rodoreda, ma ricordo che lo perdonavamo per la sua “innocenza”, o presunta tale, quel modo semplice e quasi ingenuo di descrivere i luoghi e i giorni. E soprattutto ci piacevano i racconti di quei suoi viaggi a piedi, perché già allora amavamo gli scrittori che avevano consumato le scarpe, Rimbaud e Robert Walser, ad esempio.

A quell’epoca Mercè Rodoreda apparteneva ancora a una piccola cerchia di lettori che si consideravano (ci consideravamo) una sorta di iniziati che “sapevano”, e nella classificazione delle nostre affinità il mondo si divideva anche fra chi aveva letto *Piazza del Diamante* e chi non aveva letto *Piazza del Diamante*. La prefazione di García Márquez, che peraltro a quel tempo non era ancora García Márquez, sarebbe arrivata molto dopo, e con essa la diffusione per il grande pubblico. Io e Maria José, per essere sinceri, in Italia non facemmo molti proseliti. C’era un ambiente ostico per il romanzo, allora: gli intellettuali che facevano opinione, alcuni diventati poi romanzieri tardivi, ne asserivano il decesso e ne celebravano i funerali. La forza di quel romanzo, al contrario, risiedeva proprio nella vitalità della narrazione, nella forza trascinante della storia, di quelle che afferrano l’attenzione come un incantesimo dal quale non si può uscire finché il rito non è compiuto. E soprattutto nella figura di una donna raccontata da una donna, con certi dettagli che solo un personaggio femminile raccontato da una donna può descrivere. Subito, fin dalle prime righe, quando Colometa vestita a festa guarda estasiata la luminaria della piazza del Diamante e le coppie che ballano, ma si sente smarrita e inadeguata e il suo pensiero va a sua madre morta che non le può dare buoni consigli e all’elastico della sottoveste che la stringe in vita e la tormenta. Potenza di un elastico! Ci ha già fatto capire il personaggio, e siamo già solidali dell’ingenua ragazza

che si appresta a ballare con un corteggiatore sconosciuto. Un ballo che non finirà quella sera, perché la trascinerà in un vortice che sarà il valzer triste di tutta la sua vita.

L'altro grande fascino di quel romanzo era una presenza nell'assenza: la Guerra Civile spagnola. È difficilissimo raccontare per omissione, è un'arte che necessita di un talento sottile e solo grandi narratori ne sono stati capaci: il Joyce di *Gente di Dublino*, ad esempio, il Conrad de *La linea d'ombra* o il Cechov di certi racconti. Nell'assenza descrittiva, la Guerra Civile impone la sua presenza immanente e totale: è la guerra e la metafora di essa, è la vita incomprendibile e feroce, in altre parole è l'Assurdo. Alla fine del romanzo, il muto grido contro la notte dell'inerme Colometa armata di un coltello puntato nel buio, ne è il simbolo. E, insieme, simboleggia il dolore umano che non trova parole: è *L'urlo* di Münch, è l'orecchio di Van Gogh, è la disperazione di Giobbe, è il piccolo cane sepolto nella sabbia di Goya.

Per noi fu la volta degli altri libri di Mercè: *El carrer de les camelies*, bellissimo anch'esso, *Aloma*, i racconti, e tutto il resto. E poi l'allegria di vedere che l'editoria italiana comunque se n'era accorta, con la prima traduzione mondadoriana di Giuseppe Cintioli, nel 1970; fino alla splendida traduzione di Anna Maria Saludes per Bollati Boringhieri, la più bella fra le lingue che conosco. Infine, la ricerca delle sue immagini, per vedere il suo volto e i momenti della sua vita, per credere di averla conosciuta, noi che non avevamo avuto il privilegio di conoscerla. E, quando andiamo a Barcellona, l'inevitabile visita alla Plaça del Diamant, ora ristrutturata, con la lapide che la ricorda e il piccolo monumento. Cose che ci capitano di fare per una clandestina forma di pellegrinaggio che ad alcuni potrà sembrare feticismo.

ANTONIO TABUCCHI

MERCÈ RODOREDA TRADUÏDA AL'ITALIÀ (I ALSARD)

Pau Montserrat
(Università di Firenze)

1970 – *La piazza del Diamante* per Giuseppe Cintioli, editada per Arnoldo Mondadori, Milano 1970, i amb una *Nota* del traductor, pp. 207-14. La traducció havia estat calcada de la castellana d'Enrique Sordo (1982). Fet controlable pels errors idèntics en ambdues traduccions.

1986 – Segona traducció d'una obra de M. R. és el conte: *Sembrava de seda* (1974) que amb el mateix títol *Sembrava di seta*, apareix a la revista “Noi donne”, n. 9, Mensile dell’Udi (Unione donne italiane), settembre 1986, pp. 94-8, per Anna Maria Saludes i Amat, amb un dibuix de Cinzia Leone i presentació de Anna Maria Crispino.

1987 – Segueix *Aloma* (1938, versió 1969) que es publica amb el mateix títol: *Aloma*, dins la col·lecció Astrea, n. 12, Giunti, Firenze 1987, amb una *Nota critica* (pp. V-XI) i traducció per Anna Maria Saludes i Amat.

La col·lecció Astrea de “narrativa al femminile della Giunti” ha estat creada i és dirigida per Roberta Mazzanti estudiosa de literatura anglo-americana.

1987 – *El parc de les magnòlies* del recull *Sembrava de seda* (1978) es traduït amb el títol *Il parco delle magnolie*, per Anna Maria Saludes i Amat i apareix a la revista “Sinopia”, anno III, n. 9, 1987, pp. 3-12.

1990 – Nova traducció de *La plaça del Diamant*, per Anna Maria Saludes i Amat, amb el títol *La piazza del Diamante*, per la col·lecció Varianti de l'editor Bollati Boringhieri, Torino.

1990 – *Jardí vora el mar* es traduït per Clara Romanò, amb el títol *Il giardino sul mare*, i amb una *Nota introduttiva* (pp. 5-10), plena de incomprensibles errors. Casa editora: La Tartaruga, Milano.

Laura Lepetit és la directora de la casa editorial i el seu interès resideix en publicar quasi sempre, literatura femenina i tota classe de dones escriptores. Dins el seu catàleg hi han autors tan prestigiosos com V. Woolf, G. Stein, J. Austen, G. Paley, B. Pym, N. Gordimer, E. Wharton, però també Esther Tusquets.

1991 – *El carrer de les Camèlies* (1966) es publica amb el títol *Via delle Camelie*, en traducció de Clara Romanò i nota introductòria d'Angela Bianchini (pp. 7-10), per La Tartaruga edizioni, Milano.

1992 – El conte *Paràlisi* del recull *Semblava de seda* (1978) apareix amb el mateix títol *Paralisi* a la revista “Linea d'Ombra”, n. 73, luglio-agosto 1992, pp. 79-83, en la traducció d'Anna Maria Saludes i Amat i Sabrina Kalmeta.

1992 – La novel·la *Mirall trencat* (1974) amb el títol *Lo specchio rotto* en versió d'Anna Maria Saludes i Amat apareix en la col·lecció Varianti de la Bollati Boringhieri, Torino, amb una *Postfazione* de la traductora, pp. 275-280.

1992 – Les *Cartes a l'Anna Murià (1939-1956)* (1985 i 1992), amb el títol *Un vestito nero con paillettes. Lettere 1939-1956* han estat publicades a cura de Clara Romanò, *A colloquio con Anna Murià* (pp. 11-19) i amb una *Prefazione* d'Angela Bianchini (pp. 5-10) per les edicions de Rosellina Archinto, Milano.

1993 – Els *Vint-i-dos contes* (1958) apareixen amb el títol *Colpo di luna. Ventidue racconti* en traducció de C. Romanò, dins la col·lecció Varianti de la Bollati Boringhieri, Torino.

1994 – La novel·la *Quanta, quanta guerra*, es publica amb el títol *Quanta, quanta guerra*, traducció d'Anna Maria Saludes i Amat, dins la col·lecció Varianti de la Bollati Boringhieri, Torino. El mateix any es publica la novel·la postuma *Isabel i Maria*, amb el títol *Isabel i Maria* en traducció de Clara Romanò, i *Introduzione* de Carme Arnau (pp. 7-10), La Tartaruga, Milano.

1995 – *Viatges i flors es tradueix amb Viaggi e fiori* a càrrec d'Angelo Morino, dins la col·lecció Varianti de la Bollati Boringhieri, Torino.

2001 – La peça teatral *La senyora Florentina i el seu amor Homer* apareix amb el títol *La signora Florentina e il suo amore Homer*, en versió de C. Romanò dins la col·lecció de Teatro de la casa Sellerio de Palermo, amb una nota introductòria: *Incontro d'amore*

(pp. 9-13). La traductora ha utilitzat el text que amb el mateix títol va llegir a la Taula Rodona dedicada a M. R. al Congrés de Venècia de 1992: *La cultura Catalana tra l'Umanesimo e il Barroco*, 24-27 marzo 1992, publicat a cura de C. Romero i R. Arqués, dins els *Atti del V Convegno dell'Associazione Italiana di Studi Catalani*, Editoriale Programma, Padova, 1994.

2004 – La novel·la postuma *La mort i la primavera* (1986) s'edita a cura de Brunella Servidei: *La morte e la primavera*, Palermo, Sellerio, dins la col·lecció Il contesto n. 7.

2006 – Giagu Ledda tradueix al sard la *Plaça* amb el títol *Sa Pratza de su Diamante*, Nugoru, 2008, Papiros.

2008 – El dies 4 i 5 d'abril del 2008 es comemora a Mercè Rodoreda en el seu centenari en amb les Jornades Mercè Rodoreda a la Toscana. Participació i relacions de diversos estudiosos. Es realitza a la Universitat de Pisa, seu en la que es va celebrar l'encontre. Es presenta també una exposició amb els seus llibres traduïts en italià, fotografies, pintures, etc. Són en curs de publicació les Actes.

2008 – Octubre 2008, tercera traducció de *La plaça del Diamant* a l'italià: *La piazza del Diamante* a càrrec de Giuseppe Tavani, que escriu la Postfazione, *Nota di lettura* de Sandra Cisneros, Roma, La Nuova Frontiera – Il Basilisco.

2009 – Juliol 2009, segona traducció de *El carrer de les Camèlies* a l'italià: *Via delle Camelie*, per G. Tavani, Roma, La Nuova Frontiera - Il Basilisco.

GIUSEPPE GRILLI è professore ordinario di Letteratura Spagnola all’Università degli Studi di Roma Tre e professore di Lingua e letteratura catalana all’Università di Pisa. Ha insegnato a Catania, all’Orientale di Napoli, e in altre università europee e americane. Ha pubblicato più di venti volumi di catalanistica, ispanistica e letterature comparate, tra cui il recente *Sobre el primer Quijote* (2007, Premio Internacional de Ensayo Miguel de Cervantes). Membro de la Real Academia de Buenas Letras di Barcellona e dell’Aula Carles Riba, ha ottenuto nel 1996 la *Creu de Sant Jordi*. È autore di *Modelli e caratteri dell’ispanismo italiano* (2002), e dei più recenti *Cronache del disamore. Percorsi del romanzo iberico tra il XIX e il XX secolo*, *Intrecci di vite*, dedicato a *La Dorotea* di Lope de Vega. Tra i volumi pubblicati in catalano, si ricordano spacialmente *Indagacions sobre la literatura catalana* (1983), *El mite laic de Joan Maragall* (1987); ha curato il secondo volume dell’*Antologia dels Poetes Catalans* ideata da Martí de Riquer (1997).

La presentazione è una giustificazione delle *Jornades*; nel rievocare, commentare e rendere omaggio all’opera di Mercè Rodoreda, esse sono state anche una testimonianza di un segmento della catalanistica italiana e, in particolare, dell’azione svolta da Anna Maria Saludes in trent’anni di insegnamento del Catalano all’Università di Firenze.

ANNA MARIA SALUDES (Bayonne, Francia, 1939) si è laureata a Barcellona e ha insegnato nelle università di Napoli e Firenze. Si è interessata di relazioni italo-catalane e ha studiato alcune figure della letteratura catalana del Novecento. Si è occupata del romanzo tardo medievale (*Curial e Güelfa*) ed ha tradotto in italiano opere di R. Llull. Ha introdotto alla poesia avanguardista catalana (J. Salvat-Papasseit, Junoy, Foix, Dalí, Brossa); di Mercè Rodoreda ha tradotto quattro romanzi e alcuni racconti. I suoi interessi attuali sono dedicati alle scritture memorialistiche d’intellettuali novecenteschi, come Armand Obiols (1904-1971), di cui ha pubblicato testi inediti o relegati nella pagine dei giornali degli anni Venti e Trenta del secolo scorso.

Il testo di A. M. Saludes per questi Atti descrive in breve sintesi la fortuna di Mercè Rodoreda in Italia, oltre a presentare i tre relatori della prima parte delle Giornate che conobbero da vicino la scrittrice, da diverse angolature personali e professionali. Il

terzo paragrafo chiude con delle riflessioni intime e su qualche aneddoto negli anni Settanta a Barcellona della relazione intrattenuta con la Rodoreda.

JOSEP MARIA CASTELLET nació en Barcelona en 1926. Cursó estudios en la Universidad de Barcelona. Fue nombrado director literario de Edicions 62 en 1964. Durante 30 años publicó, como editor, 3.500 títulos que recogen la literatura y el pensamiento universal. Es autor de antologías sobre la poesía española en lengua castellana y en lengua catalana. Asimismo ha publicado una docena de libros de ensayos y memoria literaria.

“Conocí a Mercè Rodoreda a principios de los años 60. A través de mi relación editorial con ella surgió una amistad que duró hasta su muerte. La visité repetidamente en Barcelona, en Romanyà de la Selva y también en su apartamento de Ginebra. De nuestras conversaciones, que abarcan por primera vez algunos aspectos personales e inéditos de su vida, surgió el núcleo que desarrollé en mi intervención en las Jornadas de la Universidad de Pisa”.

ROSA CABRÉ I MONNÉ és professora titular del Departament de Filologia Catalana de la Universitat de Barcelona. El seu àmbit de treball són els segles XIX i XX. És Investigadora principal del grup de recerca interuniversitari GELIV, que treballa en el projecte *La Literatura Catalana en el vuit-cents: Liberalisme, Renaixença(es), Modernitat*, subvencionat pel Ministeri de Ciència i Innovació (amb la referència FF12008-01548/ Filo i una duració de tres anys: 2009-2011).

Una lectura de *Quanta, quanta guerra* i del personatge d'Adrià desenvolupa un concepte que actua de *leit-motiv* i que emmarca, alhora, tant la vida en general com les etapes de creixement d'Adrià.

MARIÀNGELA VILALLONGA és doctora en Filologia Clàssica per la UAB, és catedràtica de Filologia Llatina de la Universitat de Girona. Dirigeix un projecte de recerca sobre els autors llatins del Renaixement català. Des de la seva creació, dirigeix la Càtedra M. Àngels Anglada de la UdG des d'on promou estudis sobre l'escriptora que li dóna nom, sobre la influència dels clàssics en la cultura catalana i sobre la relació entre la literatura i el paisatge. És membre numerari de la Secció Filològica de l'Institut

d'Estudis Catalans.

Des de 1972 fins a 1983, Mercè Rodoreda va viure la major part del seu temps a Romanyà de la Selva, on és enterrada. El treball tracta de l'estreta relació de Mercè Rodoreda amb Romanyà de la Selva i explica els dotze punts de l'itinerari literari Rodoreda Romanyà que s'ha creat l'any 2008. És un viatge pel Romanyà descrit per Mercè Rodoreda en les seves darreres obres, les que va escriure o acabar allà, *Mirall trencat*, *Viatges i flors*, *Quanta, quanta guerra*, un viatge a través de l'obra rodorediana més essencial i pel Romanyà més secret.

CARLES CORTÉS (Alcoi, 1968) és doctor en Filologia Catalana, professor titular de literatura contemporània a la Universitat d'Alacant i membre del Grup d'Investigació de la Literatura Catalana Contemporània i del Grup d'Estudis Transversals d'aquella universitat. También és membre de l'Équipe Internationale de Recherche sur les Interférences des Codes (TRAVERSES) de la Université Paris VIII-Saint Denis. Com a investigador, ha centrat la seua atenció en la narrativa d'escriptores del segle XX com Mercè Rodoreda.

En aquesta ponència, hem destriat diverses situacions en les quals es retraten els personatges de l'escriptora a través del joc simbòlic d'elements contraris. Destaquem així que l'enfrontament d'oposats enriqueix el coneixement que obté el lector de la realitat descrita. Aquest recurs és més evident en la darrera narrativa publicada; tant a *Quanta, quanta guerra...* com a *La Mort i la Primavera* observem un plantejament constant de la recerca de la complementació entre els elements simbòlics utilitzats.

GRACIELA RICCI è docente della Facoltà di Scienze della Comunicazione presso l'Università di Macerata, titolare delle cattedra di Letteratura Spagnola, Lingua e Cultura spagnola, Linguistica generale, Linguaggi settoriali, Didattica dell'analisi testuale (presso la SSIS), responsabile didattica SSIS. Dottore in Scienze Psicologiche (Univ Bruxelles). Studiosa di Borges, ha pubblicato 16 libri in Italia, Spagna e Argentina, e circa 70 saggi in volumi collettivi. Tra i titoli pubblicati: *Las redes invisibles del lenguaje*, *La lengua en y a través de Borges* (Alfar, Sevilla 2002), *Borges: identità, plurilinguismo, conoscenza* (coordinador) (Giuffrè, Milano 2006); *I mondi e i modi della traduzione* (EUM, Macerata, 2006)

Questo lavoro analizza il romanzo di Rodoreda *La morte e la primavera*, in rapporto alla vita della scrittrice e ad alcuni gioielli che per lei sono stati molto importanti e che si ritrovano nel romanzo menzionato in forma simbolica: un suo braccialetto d'oro antico a forma de serpente articolata e due anelli simmetrici composti da un diamante e un'acquamarina ciascuno. Il titolo del lavoro allude al noto brano poetico di Jorge L. Borges: “Borges y yo”, de *El Hacedor (L’artefice)*, perché ci sono vari punti di contatto nell’opera dei due autori, che commento brevemente (ad esempio, l’attrazione per la dualità e per l’alchimia). Ci si sofferma soprattutto sulla simmetria, sugli elementi duali del romanzo (ad esempio, la proliferazione degli occhi e dello sguardo) e sulle polarità che attraversano l’opera, specialmente nella prima e nella seconda parte.

ALESSANDRA GIOVANNINI è ricercatore di Lingua Spagnola presso la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell’Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”. Nata a Napoli e laureatasi in Lingue e Letterature Straniere moderne presso l’Università Federico II di Napoli, si è dottorata in Iberistica e Iberoamericanistica all’Università di Palermo. Si è occupata e si occupa di letteratura spagnola contemporanea, di teatro dei secoli XVI e XVII, di didattica dello spagnolo come lingua straniera, di traduzioni di testi letterari, di narrativa catalana contemporanea.

Nel rendere omaggio alla grande scrittrice catalana, si cerca di riflettere nel contesto di un ampio spettro della letteratura ispanica contemporanea, che privilegia la città di Barcellona come una sorta di *locus amoenus*. È un *recorrido personal* attraverso la città come luogo letterario, fatto di letture e studi su autori e opere spagnoli e catalani, in cui la figura della Rodoreda ricopre un ruolo pionieristico e di primo piano, attraverso le storie delle sue protagoniste racchiuse nei suoi romanzi e racconti.

MONICA LUPETTI è dottore di ricerca in Lusitanistica, è stata professore a contratto nella Facoltà di Lettere dell’Università di Pavia. Attualmente è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze dell’Università di Pisa. I suoi più approfonditi ambiti di ricerca sono la lessicografia e grammatica iberica tardo-barocca, ma si è dedicata anche alla paremiologia e alla narrativa breve lusofona.

La riflessione proposta è incentrata sulla narrativa breve di Mercè Rodoreda, che a tutt'oggi non ha conosciuto la dovuta risonanza in terra lusofona, dov'è tradotta solo in sporadici casi antologici. In particolare, si analizzano alcune figure femminili che animano i racconti della scrittrice catalana, stabilendo parallelismi e antitesi situazionali con alcuni racconti di Sophia de Mello Breyner e Clarice Lispector.

GIOVANNA FIORDALISO è dottore di ricerca in Ispanistica, è stata assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze dell'Università di Pisa. Attualmente è docente a contratto presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pisa. I suoi interessi si sono concentrati sulla letteratura spagnola contemporanea e sulla scrittura autobiografica come genere letterario.

Proponiamo la lettura de *La Plaça del Diamant* di Mercè Rodoreda stabilendo legami e continuità con i romanzi di altre scrittrici più giovani: in particolare, portiamo l'esempio di Montserrat Roig e quello di Soledad Puértolas, che, come Mercè Rodoreda, hanno scelto di ambientare i loro romanzi in scenari e in ambienti domestici altamente significativi, in cui diventa fondamentale la relazione con l'interiorità del personaggio, che in questi ambienti non solo si forma, ma con cui arriva a identificarsi, acquistando concretezza e spessore.

CATARINA NUNES DE ALMEIDA è nata a Lisbona nel 1982. Si è laureata in Lingua e Cultura Portoghese, alla Facoltà di Lettere dell'Università di Lisbona. Dal 2005 pubblica poesia in diverse riviste letterarie. Nel 2006, con il libro *Prefloração*, a vinto il Premio di Poesia Daniel Faria e il Premio del PEN Club Portoghese per l'Opera Prima. Nel frattempo, ha partecipato in diversi incontri internazionali di poesia. La sua seconda raccolta di poesia, *La Metamorfosi delle Piante dei Piedi*, è stata pubblicata nel 2008 in Italia e Portogallo. Ha incominciato, nel 2007, la preparazione di una Tesi di Dottorato sull'orientalismo e la poesia portoghese contemporanea ed ha insegnato Lingua Portoghese all'Università di Pisa.

In questo testo si propone una riflessione sui punti di contatto fra la poesia della catalana Mercè Rodoreda e quella della portoghese Sophia de Mello Breyner Andresen, soprattutto per quello che riguarda l'evocazione nostalgica della Grecia - in particolare, il ricupero dell'immaginario epico dell'*Odisseia* nella loro poesia.

JOAQUIM MALLAFRÈ GAVALDÀ és professor de la Universitat Rovira i Virgili i traductor. Creu de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya (1998) per la seva labor pedagògica i com a traductor al català d'obres de Beckett, Fielding, Joyce, Thomas More, Pinter, Sterne, etc. És membre de la Secció Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans i de la Fundació Mercè Rodoreda, i com a tal ha organitzat diverses activitats en l'any del centenari de l'escriptora.

Semblava de seda és l'únic conte traduït al castellà per Mercè Rodoreda. És una traducció fidel, si bé s'hi observa la voluntat de reescriptura de la pròpia autora. Hi trobem alguns canvis de mot, amplificacions, alguna supressió i el català usa expressions més genuïnes o idiomàtiques, que en castellà resulten més neutres en algun cas. Els trenta exemples triats ens il·lustren sobre el procés de traducció en general i el seu en particular.

ROSA BERTRAN Després d'una atenta observació de la construcció dels textos de les dues “Alomes” (original de Mercè Rodoreda de 1969 i traducció italiana d'Anna Maria Saludes de 1987), es dóna pas a un doble comentari de text considerant els trets rellevants, tant lingüístics com literaris, de la novel·la de Rodoreda i de la seva percepció en la traducció italiana.

En primer lloc trobem una clau de lectura de la novel·la, amb una anàlisi de diferents aspectes del text com ara la bellesa, la repressió, l'imaginari o la denúncia, tots ells vistos en l'espill de la versió italiana. I tot seguit un petit estudi comparatiu-lingüístic amb exemples de modalitats de la traducció, com són les modulacions, les equivalències, les adaptacions, les intensificacions o atenuacions.

MARIA CARMELA GAROZZO è nata a Catania nel 1980. Ha vissuto e studiato a Firenze, dove si è specializzata in Lingua e letteratura spagnola. Da sempre affascinata dalla città di Barcellona, si è appassionata alla lingua e alla cultura catalana grazie ai romanzi di Mercè Rodoreda. Ha quindi concluso il suo percorso di studi con una tesi in Letteratura catalana dal titolo “Uno sguardo su Barcellona (1938-1966): percorsi letterari e spazi urbani in tre romanzi di Mercè Rodoreda”. Attualmente vive a Roma e

si occupa di comunicazione e organizzazione di eventi, ma continua a coltivare il suo interesse per la letteratura catalana.

Propongo di rileggere i romanzi di Mercè Rodoreda partendo, più che da un'analisi testuale, da uno studio topografico e ambientale delle passeggiate per le strade di Barcellona. Scopriamo in questo modo un “territorio letterario” che ci permette di mettere in relazione geografia urbana e romanzi, a cui si sovrappone uno spazio emozionale analogo a quello in cui si trovò Mercè Rodoreda al momento della scrittura, durante il suo esilio parigino e ginevrino.

BRUNELLA SERVIDEI (Lugo di Romagna, 1962) si è laureata in Lingue e Letterature Straniere (specializzazione in inglese e castigliano) con una tesi sull'*Ulisse* di James Joyce. Ha vissuto a Londra, Dublino, Sydney, Madrid e si è poi stabilita per otto anni a Barcellona dove ha collaborato a riviste letterarie come *Quimera*, *Lateral* e *Pou de lletres* e dove ha lavorato come lettrice e traduttrice con varie case editrici. Attualmente insegna lingua e letteratura spagnola al liceo linguistico di Ravenna.

Ne *La morte e la primavera*, l'imbattersi del protagonista con la morte segna la fine dell'infanzia e l'inizio dell'incubo che è la vita vera. La narrazione si svolge creando un equilibrio, quasi un'armonia fra poeticità e crudeltà. Qualche esempio dei cambi effettuati dall'autrice fra la prima e la seconda versione continua: le ombre, il desiderio... Significato del titolo; l'utero terreno; importanza fondamentale di temi come la ribellione e l'abbandono.

DIEGO SÍMINI è professore associato di Letteratura spagnola all'Università del Salento (Lecce). Dottorato di ricerca all'Università di Pisa (edizione delle *comedias* di Fajardo Acevedo). Ha compiuto studi sul teatro barocco spagnolo e sul rapporto tra teatro italiano e spagnolo nel '600. Si occupa anche di letteratura ispanoamericana (Scorza, Martínez Moreno, Restrepo, Rosencof), ed esercita la traduzione.

Proponiamo uno studio di *La senyora Florentina* in quanto denuncia del maschilismo e del condizionamento femminile, studiando i rapporti tra i personaggi, con la realizzazione di una solida solidarietà tra le donne. Si individua il percorso di maturazione di Florentina, legato anche alla presenza di Zerafina e si sottolinea

l'importanza dei personaggi assenti. Un caso a parte è quello del figlio nascituro di Zerafina.

LUCA SPINI si è laureato in lingua e letteratura catalana alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze con Anna Maria Saludes i Amat, con una tesi su Mercè Rodoreda e Natalia Ginzburg. Nel 2005 ha partecipato al *Premi Mercè Rodoreda* indetto dalla *Fondazione Rodoreda* di Barcellona con uno studio sulle due scrittrici. Si occupa di traduzioni dal catalano e, attualmente, dei rapporti economici fra la Catalogna e la Toscana con particolare attenzione all'*Archivio Datini* conservato presso la città di Prato.

L'intervento vuole sottolineare le affinità fra due scrittrici del Novecento: Mercè Rodoreda e Natalia Ginzburg. Le affinità non si limitano ad una sensibilità comune che riconosce in Proust, Kafka e Checov dei maestri assoluti, ma si estendono ai temi e ai motivi presenti nelle loro opere. Sono presi in considerazione in modo particolare i primi romanzi, *Aloma* di Mercè Rodoreda e *La strada che va in città* di Natalia Ginzburg.

ANNELISA ADDOLORATO è dottore di ricerca in Filologia spagnola (UCM). È docente a contratto nelle università di Milano e Pavia, dove insegna Cultura spagnola, Traduzione spagnolo/italiano (Milano) e Lingua spagnola (Pavia). È autrice di un volume su O. Paz e di varie pubblicazioni. È traduttrice, corrispondente di Academiasofia e socia dell'AISPI. Si occupa di studi culturali, comunicazione, poesia (XX-XXI secolo).

Analisi delle strategie narrative che Rodoreda declina nei temi: fuga, viaggio, mutamento, reali protagonisti di vari suoi romanzi e racconti. I numerosi riferimenti a guerra e dopoguerra sofferte da personaggi, spesso femminili, che fantasticano per evitare la miseria quotidiana, supportano lo studio della cultura catalana del '900 (biobibliografia, esilio).

CARMEN BENAVIDES DELGADO ha estudiado derecho en Granada, donde ejerció durante ocho años como abogado. En 1989 se trasladó a Empoli (Fi). En el 1991 se licenció en derecho en la Universidad de Florencia donde ha ejercido como abogado.

Il personaggio di Natalia-Colometa, protagonista de *La Plaza del Diamante*, è una giovane innocente e semplice, rassegnata a condurre un'esistenza scandita dal volere altrui. La drammaticità degli eventi che vive la porta a cambiare e a crescere: la sua storia rappresenta il doppio sapore della lieta semplicità e delle forti, complesse emozioni.

LÍDIA CAROL GERONÈS insegna lingua e letteratura catalana presso l'Università di Trento e letteratura catalana presso l'Università di Bologna. Si occupa di letteratura catalana contemporanea, in particolare, dell'esperienza della guerra come materia letteraria e delle relazioni fra letteratura e cinema.

Nell'articolo “*Una tarda al cinema* con Mercè Rodoreda” si sottolineano possibili rapporti fra la scrittrice catalana e il cinema di genere. Se le trasposizioni di *Aloma*, *La Plaça del Diamant* e *Mirall trencat* provano il vivo interesse in campo cinematografico per la capacità affabulatoria della scrittrice, le trame dei romanzi sembrano trovare ispirazione proprio nell'intreccio delle pellicole sentimentali.

ENCARNACIÓN GARCÍA DINI es Profesora Asociada de Didáctica de la Lengua Española en el Departamento de Lingüe y Letterature Romanze de la Universidad de Pisa. Sus investigaciones en ámbito lingüístico tienen como objeto el estudio de aspectos morfosintácticos de la Lengua Española con finalidad didáctica (*Ideogénesis y morfogénesis de dos lexemas verbales*, *Una propuesta para la enseñanza del español en Italia*, *La fuerza de las propias opiniones*, *El verbo “andar” y su entorno*, *Frases fijas y estructuras repetidas*, *Aspetti di cultura linguistica nella didattica dello spagnolo come L2*). Su último trabajo, *Antología en defensa de la lengua y la literatura españolas (siglos XVI y XVII)*, está publicado en Cátedra en 2007.

Cuánta, cuánta guerra es una novela que me ha permitido recordar pormenores de una realidad que se contraponía a la que yo misma había heredado por tradición familiar: gracias a las fuertes pinceladas con que se trazaban episodios de la guerra civil, descubrí una prosa en la que convergían un finísimo realismo y un elevado lirismo, que me llevaron a leer las demás obras de esta novedosa escritora catalana.

MARIA ROSA GIACON è dottore di Ricerca dell'Università di Padova, con una tesi sulle fonti francesi del romanzo dannunziano, Maria Rosa Giacon si dedica da molti anni a riconoscimenti nell'ambito dell'intertestualità e della semiologia del testo narrativo. È autrice di numerosi saggi su scrittori italiani tra fine Ottocento e primo Novecento, quali Fogazzaro, D'Annunzio, Pascoli, Soffici, Palazzeschi.

La regressione autorale al punto di vista dell'umile narratrice interna, lo svilupparsi del racconto per significazione metaforica e allegorica, tutta innervata nel mondo delle "cose", assicurano il perfetto corrispondersi fra punto di vista e voce narrativi, sì da condurre l'autrice della *Piazza del Diamante* a risultati di grande originalità nel panorama della letteratura europea.

M. PILAR LÓPEZ-BREA SÁNCHEZ es lectora de Lengua Española en la Universidad de Pisa, es traductora y licenciada en Filología Románica por la UCM. Su interés investigativo se centra en la glotodidáctica. Ha participado en el congreso *Globalizzazione e Lingua Nazionale* (Livorno, 2003). Su último trabajo, *A propósito de cuantificadores*, está en curso de publicación.

Leer a Mercé Rodoreda ha sido casi una revelación. Una lectura personal de *La Plaza del Diamante* va a ser una experiencia privada, íntima porque Rita es mi propia madre cuando me habla de su infancia, o Natalia es mi abuela cuando me hablaba del horror de aquella época. Son tantas madres y abuelas que vivieron aquel momento tan duro y cruel de nuestra historia, mostrando toda su ternura y toda su fuerza para salir adelante.

ANTONIO TABUCCHI è nato a Pisa nel 1943. Si laurea nel 1969 con Silvio Guarnieri e Luciana Stegagno Picchio, con una tesi sul "Surrealismo in Portogallo". In questi anni compie numerosi viaggi a Parigi e a Lisbona che destano in lui interessi letterari su autori che già aveva conosciuto attraverso la lettura di numerosi testi provenienti dalla fornita biblioteca dello zio materno. Tra tutti gli autori conosciuti, Tabucchi è particolarmente colpito da Fernando Pessoa, di cui curerà lo studio e le traduzioni. Dopo aver conseguito la laurea, si perfeziona alla Scuola Normale Superiore di Pisa negli anni '70 e nel 1973 viene chiamato ad insegnare Lingua e Letteratura Portoghese a Bologna. Successivamente si trasferisce a Genova e infine a Siena. Il suo

esordio è del 1975, con il romanzo *Piazza d'Italia*, cui segue, tre anni dopo, *Il piccolo naviglio*. Seguono *Il gioco del rovescio* (1981) e *Donna di Porto Pim* (1983). Dopo queste raccolte pubblica il romanzo che lo farà conoscere al grande pubblico, *Notturno indiano*, del 1984, da cui viene tratto il film omonimo, per la regia di Alain Comeau. I racconti di *Piccoli equivoci senza importanza*, del 1985, gli valgono il Premio Comisso e il Selezione Campiello ed è questo il periodo in cui i libri di Tabucchi conoscono una crescente fama anche all'estero, con traduzioni in ventidue lingue. Negli anni seguenti pubblica raccolte di racconti: *I volatili di Beato Angelico*, *L'angelo nero* e *Sogni di sogni*, il racconto lungo *Requiem*; il romanzo breve *Il filo dell'orizzonte*, e la sua unica opera teatrale: *I dialoghi mancati*, del 1988. Nel 1990 pubblica, invece, *Un baule pieno di gente*. La sua opera più famosa, il romanzo *Sostiene Pereira*, che ne consacra la fama, è del 1994. Seguono *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa*, del 1994, dedicato al suo autore più amato, *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, del 1997, e *La gastrite di Platone*, del 1998. Nel 2001 esce *Si sta facendo sempre più tardi*, e due anni più tardi *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*, sette testi di poetica, per la maggior parte inediti o inediti in Italia, che illuminano un pensiero, una parola, una suggestione presente nei romanzi dello scrittore. I suoi due ultimi titoli, entrambi pubblicati da Feltrinelli, sono *Tristano muore* (2006) e *Il tempo invecchia in fretta* (2009). Lisbona è la città in cui vive scrivendo per sei mesi l'anno, insieme alla moglie, Maria José de Lancastre, e ai figli. Passa il resto dell'anno tra Parigi e la Toscana.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

GET Grup d'estudis transversals: literatura
i altres arts en les cultures mediterrànies



institut
ramon llull



Círculo de Lectores



Anterior

Inicio