

La città e la casa

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

Emanuela Forgetta

Introduzione

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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