

La città e la casa

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

5 Maria Aurèlia Capmany

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

5.1 L'altra casa

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

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

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

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

anà apareixent als seus ulls el mar, tan blau, tan dolorosament blau i quiet – el vent bufava de terra i aturava l'escuma a penes arrisada arran de la platja – que els ulls se li ompliren de llàgrimes i aprofità un nou remolí de pols per a treure's el mocador brodat i eixugar-se les parpelles amb calma. (Capmany 1993, 142)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Se li tiene chiusi, vede:⁹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

25 Nel prologo che apre l'opera, la Capmany fa riferimento ad un cammino «que es desenrotlla en espiral» (Capmany 1993, 138). In *Tana o la felicitat* (1956) ritroviamo un altro importante riferimento al 'percorso a spirale': «Maria havia tancat la porta. L'havia tancada bé com per deixar-hi segura la decisió que havia obtingut. Era un so tan definitiu el soroll vibrant d'una porta! Podia imaginar-se, per què no?, la porta cloent-se sobre una tomba. Seuria mà sobre mà, mirant sempre, per una eternitat, els tells del jardí. Quan descobrí, no feia pas gaire temps, que una gent, els egipcis, havien guardat els seus cossos segles i segles, sentí per ells una estranya simpatia. I imaginà les eixarreïdes mònies, tancades en aquells sarcòfags, talment montruoses "pepes", mà sobre mà, pensant, sense pressa, per segles i segles, mentre esperaven passatge cap a l'últim regne, tota la seva vida. La pensarien en espiral, tornant a passar sempre sobre les mateixes coses, els mateixos gestos, les mateixes paraules. I a mesura que s'aniria desfent la llarga serpentina no serien ben bé iguals ni els rostres, ni les paraules, ni el timbre de les veus. | Havia pensat - ja era vell quan ho descobria - que seria bo romandre així assecat, amb les olors totes evaporades, i posar ordre, sempre un nou ordre, als vells pensaments. A cada nou cercle no ben bé clos, perquè el guiaria cap a un altre pla inconfusible, s'aclariria un vell gest oblidat, confòs en qui sap quin racó de memòria» (Capmany 1993, 271). Ricordiamo, in *L'altra ciutat*, il passaggio in cui Rosa, la

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

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

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

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

5.2 Il rituale del bagno

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

protagonista, osserva come l'anice, versato nel bicchiere d'acqua, compie un percorso a spirale: «tragué una ampolla d'anís, que en tirar-lo a l'aigua dibuixà una rotllana blavosa, en espiral vers el fons, fins que tota la copa posseï una transparència d'agata» (Capmany 1993, 157).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.3 La casa del padre

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

