

La città e la casa

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

8 Mercè Rodoreda

Sommario 8.1 *El colomar era el cor*. – 8.2 «Dieu est au fond du jardin». – 8.3 La casa cadavere.

8.1 *El colomar era el cor*

Che la Rodoreda, prima di scrivere *La plaça del Diamant* (1962), abbia letto o meno il racconto *Gli uccelli* di Daphne Du Maurier è difficile da stabilire. Il dato evidente è che in entrambe le opere gli uccelli, con la loro presenza, arrivano a saturare lo spazio in cui sono immersi i protagonisti. Scrive la Rodoreda a proposito della genesi del suo romanzo: «la volia [la novel·la] kafkiana, molt kafkiana, absurda, és clar, amb molts coloms; volia que els coloms ofeguessin la protagonista del começament fins a la fi» (Rodoreda 2008a, 145).¹ I colombi della Rodoreda soffocano la protagonista, la opprimono e finiscono con l'occupare lo spazio vitale a lei destinato, proprio come fanno i protagonisti del racconto *Gli uccelli* della Du Maurier. Per intenderci, l'autrice che aveva ispirato il celebre omonimo film di Hitchcock:

1 A differenza del racconto inglese, nel quale si verifica un vero e proprio attacco da parte degli uccelli, una sorta di ribellione della natura nei confronti dell'uomo, nel caso del romanzo catalano gli uccelli sono in piena sintonia con chi ha deciso di ospitarli in casa, ovvero Quimet, il marito di Natàlia; incurante del fatto che ciò implichi un inevitabile accumulo di incombenze per sua moglie.

Gli uccelli (1963).² Ma mentre nel racconto inglese è un'intera comunità a lottare, nel romanzo catalano è una donna da sola.

L'apparizione di un singolo esemplare anche per Colometa,³ protagonista de *La plaça del Diamant* (1968), preannuncia la successiva occupazione di massa. Proprio come nel racconto della scrittrice inglese, il primo uccello fa il suo ingresso dalla finestra e lascia tracce di sangue: «el colom el va veure [Quimet] un dematí en el punt d'obrir els finestrons del menjador. Tenia una ala ferida, estava mig esmorteït i havia deixat miques de sang per terra» (Rodoreda 2008a, 201). Ma, forse, questo è soltanto un caso. La cosa certa è che, già dal primo momento in cui quel colombo entra in casa, Quimet, il marito⁴ della protagonista, gli riserva un'attenzione particolare.⁵ Quando il numero dei colombe aumenta, addirittura egli progetta una gabbia speciale (Rodoreda 2008a, 201), che sembri una casa signorile: «amb balcó corregut, teulada vermella i porta amb trucador». Solo dopo una conversazione con alcuni suoi amici e soliti frequentatori della casa, Cintet e Mateu, Quimet trasforma quel progetto iniziale in un vero e proprio *colomar*. L'uomo a quel punto ha le idee chiare, «en comptes de fer-li una casa de senyors li faria un colomar» (2008a, 201).

Dopo essersi procurato degli altri esemplari per iniziare la cova, l'uomo dà il via ai lavori per edificare la colombaia. Racconta Colometa ricordando quella giornata:

vam fer el colomar. El dia que en Quimet havia triat per començar-lo es va posar a ploure a bots i barrals. I va instal·lar la fusteria al menjador. Al menjador es serraven els pals, es preparava tot; la porta, acabada de dalt a baix, va pujar del menjador al terrat amb balcó i tot. En Cintet venia i ajudava i el primer diumenge que va fer bo tots érem al terrat a mirar en Mateu que feia una

2 Il regista britannico si ispirò a Daphne Du Maurier anche per altri due sue film: *La taverna della Giamaica* (1936) e *Rebecca la prima moglie* (1938). Secondo Truffaut la sua opera è piena di adattamenti letterari, di opere che il regista modifica in base ai propri bisogni fino a farle diventare «i film di Hitchcock» (Truffaut 2009, 56).

3 Ricordiamo che il vero nome della protagonista è Natàlia; fu suo marito Quimet a cambiarle il nome in Colometa suggerendo così l'annullamento della sua identità.

4 Carme Arnau (1992) fa riferimento all'influenza che Katherine Mansfield ha sulla Rodoreda, in particolare si riferisce al racconto *Mr. and Mrs. Dove* (1922) e alla raccolta di racconti dal titolo *The doves nest* (1923) (Arnau 2012, 42). Afferma la Rodoreda in un'intervista: «Vaig tenir una època d'un gran enamorament de la Katherine Mansfield» (Oller, Arnau 1991). Si legga a proposito della relazione Rodoreda-Mansfield: «Katherine Mansfield i Mercè Rodoreda: (Episodis domèstics, servitud dels detalls)» (Balaguer 1995).

5 Racconterà Natàlia nel capitolo successivo: «en Quimet deia que els coloms eren com les persones amb la diferència que els coloms feien ous i podien volar i anaven vestits de ploma, però que a l'hora dels fills i mirar d'alimentar-los, eren igual» (Rodoreda 2008a, 207).

finestra a la golfa, amb amplit ample, perquè els coloms, abans de volar cap a terra, poguessin estar quiets i rumiar on anirien. Em va buidar la golfa de totes les coses que jo tenia: el cove de la roba, les cadires mitjanes, la caixa de la roba bruta, el cistell de les gafes... | - A la Colometa la traiem de casa. (Rodoreda 2008a, 203)

La stessa protagonista è obbligata a prendere fisicamente parte ai lavori, deve dipingere di blu la colombaia, glielo ha ordinato il marito:

van dir [Quimet, Cintet, Mateu] que, abans de deixar sortir el coloms del colomar, l'havien de pintar. L'un el volia verd, l'altre el volia blau, l'altre de color de xocolata. El van pintar blau i el pintor vaig ser jo. Perquè quan el colomar va estar fet en Quimet sempre tenia feina els diumenges i em va dir que, si trigàvem massa a pintar el colomar, les pluges farien malbé la fusta. Amb l'Antoni adormit o plorant per terra, vinga pintar. Tres capes. (2008a, 203)

Terminati i lavori, i colombi vengono sistemati nella loro nuova dimora.⁶ Man mano che aumentano le coppie di colombi che Quimet porta a casa, lo spazio vitale della protagonista diminuisce.⁷ Quegli uccelli finiscono con l'occupare i luoghi essenziali del suo vivere domestico (Bou 2013, 177): la soffitta, il terrazzo, una stanza, il salotto e, a un certo punto, tutta la casa. La voce fuori campo del XIII capitolo in cui viene narrata la costruzione della colombaia non mente: «- a la Colometa la traiem de casa» (Rodoreda 2008a, 203). Se nel caso de *Gli uccelli* della Du Maurier si produce una contrapposizione di questo tipo: animale *versus* uomo e donna; nel caso de *La plaça del Diamant* la lotta è animale e uomo *versus* donna. Cosa importa a Quimet se sua moglie Colometa, oltre a tenere in ordine casa sua e quella presso la quale è a servizio, cucinare e badare ai figli, deve provvedere anche ai colombi? La donna è costretta infatti a pulire la loro sporcizia

6 «El dia que la pintura va ser seca vam pujar tots al terrat i vam deixar sortir els coloms a passejar pel colomar. Primer va sortir el blanc, amb els ullets vermells i les potes vermelles amb les ungles negres. Després va sortir el negre, negre de potes i gris d'ulls amb el gris dels ulls voltat d'una ratlleta fent rodona, groga. Tant l'un com l'altre van pensar una bona estona mirant a totes bandes, abans de baixar. Van ajupir el cap i el van alçar unes quantes vegades, va semblar que anaven a baixar però encara s'hi van pensar una bona estona. I a l'últim, amb un esbatec d'ales, van arrencar volada; l'un va anar a parar a tocar de l'abeurador, l'altre a tocar de la menjadora. I ella, com una senyora endolada, va sacsejar el cap i les plomes del coll amb una mena d'estarrufament i ell s'hi va acostar, va obrir la cua i vinga fer la roda, volta que volta. I parrupegem i parrupegem. I en Quimet va ser el primer que va parlar, perquè tots callàvem i va dir que els coloms eren felços» (Rodoreda 2008a, 204).

7 «Al cap d'una setmana va dur una altra parella molt estranya, amb una mena de caputxa que els deixava sense coll, i va dir que eren coloms monja. [...] I al cap de quinze dies va venir amb una altra parella de coloms de cua de gall d'indi» (Rodoreda 2008a, 204).

e finanche andare comprare per loro il mangime, caricarselo addosso e portarlo a casa. I colombi «no havien estat fets per viure entre reixat, sinó per viure entre el blau» (Rodoreda 2008a, 208), è un'osservazione giusta quella fatta da Cintet, amico di Quimet, se solo questo non comportasse un ulteriore aggravio di lavoro per Colometa. L'uomo pensa, teorizza, senza tener conto che dietro quella sua teorizzazione ci possa essere lo sfruttamento della donna. Da quel momento, lasciati liberi, gli uccelli iniziano a frequentare anche il terrazzo. Dopo le loro incursioni, essi ritornano nella colombaia, «com velles a missa». Ma il problema è di Colometa che non può più stendere i panni sul terrazzo perché i colombi lo sporcano. Nonostante ciò si continuerà a pretenderli puliti: «i des d'aquell dia no vaig poder estendre la roba al terrat perquè els coloms me l'empastifaven. L'havia d'estendre a la galeria. I gràcies» (208).

Tornata, un giorno, dalla «casa sotterrani» (2008a, 233) presso la quale è a servizio, Colometa avverte un battito d'ali. Vedere dinanzi a sé i bambini, rimasti da soli a casa, che giocano sereni col mangime dei colombi, la tranquillizza. Inoltre, è stanca,⁸ come sempre, e perciò, per quel giorno, dimentica quel battito. Ma il sospetto che qualcosa non vada a Colometa rimane e per questo, in un'altra occasione, anticipa il ritorno a casa. Con il fiato sospeso, quel giorno, la donna fa girare la chiave nella toppa e incredula osserva lo scenario che le si presenta davanti: i colombi sono ovunque, hanno occupato l'intera casa. I bambini, durante la sua assenza, hanno preso l'abitudine di farli entrare in casa⁹ per poi ricondurli alla colombaia prima del suo ritorno. Colometa, inorridita, non sa da dove iniziare per porre fine a quell'infestazione:

La galeria era plena de coloms i també n'hi havia al passadís i els nens no eren enlloc. Tres coloms, així que em vam tenir davant, se'n van anar cap al balcó del carrer, que estava obert de bat a bat, i van fugir deixant unes quantes plomes i ombra. Quatre més, se'n van anar cap a la galeria de pressa, de pressa, de tant en tant fent un saltiró i obrint les ales, i quan van ser a la galeria es van girar a mirar-me i vaig espantar-los amb el braç i van fugir volant. Vaig començar a buscar els nens fins i tot per sota dels llits i me'ls vaig trobar a l'habitació fosca [...]. La Rita estava asseguda a terra amb un colom a la falda, i el nen tenia tres coloms da-

⁸ Ricordiamo la vicinanza del personaggio della Rodoreda con il *Candide* di Voltaire, in entrambe le opere il senso stesso dell'esistenza è relazionato alla sofferenza, sia nel fisico che nello spirito (Arnau 2012, 26). Scrive la Rodoreda nel prologo che accompagna l'opera: «Si Voltaire no hagués escrit *Candide* és possible que *La plaça del Diamant* no hagués vist mai la llum del sol» (Rodoreda 2008a, 146).

⁹ Anche nel racconto *Gli uccelli* di Daphne Du Maurier (2008, 15, 37-8) ci sono due bambini e una camera piena di uccelli, ma in questo caso i bambini subiscono la loro intrusione. Nel romanzo della Rodoreda, invece, sono i bambini che invitano i colombi ad entrare in casa.

van i els donava veces i les hi prenien de la mà amb el bec. Quan vaig dir, ¿què feu?, els coloms es van esverar i van alçar el vol i topaven per les parets. I el nen, amb les mans al cap, es va posar a plorar. I la feina que vaig tenir per poder treure aquells coloms d'allà dintre... (Rodoreda 2008a, 230)

Già da qualche tempo, i colombi sono padroni assoluti della casa mentre lei non c'è: «entraven per la galeria, corrien pel passadís, sortien pel balcó del carrer i tornaven al colomar fent la volta» (231). A Quimet la cosa appare altamente poetica, addirittura l'episodio gli ispira la metafora del cuore:

Quimet ho va trovar molt bonic i va dir que el colomar era el cor, d'on surt la sang que fa la volta al cos i torna al cor i que els coloms sortien del colomar que era el cor, donaven la volta al pis que era el cos i tornaven al colomar que era el cor. (231)

I colombi, oltre a comportare poco impegno, possono essere molto redditizi. Questo è quanto pensa il marito di Colometa che intanto delega alla moglie l'incombenza di allevarli. Sogna di diventare ricco allevando colombi, spera, un giorno, di ricevere un premio: «els coloms el farien un home conegut [...], faria barreja de races i algun dia guanyaria un premi de criador de coloms» (233). E quel giorno, avrebbe costruito una casa di proprietà nella parte alta di Barcellona e ai colombi avrebbe riservato una colombaia speciale:

amb una rampa que pujaria fent cargol fins a dalt del tot i la paret de la rampa estaria plena de covadors i al costat de cada covador hi hauria una finestreta i a dalt hi hauria una terrassa coberta d'una teulada amb punxa i per sota de la teulada els coloms es llançarien a volar pel Tibi i pels voltants. (Rodoreda 2008a, 233)

Nel frattempo, però, Quimet va regalando coppie di colombi per il solo gusto di regalare mentre Natàlia, o meglio Colometa, si sfianca come «una beneita» (233). Poiché i colombi sono ormai abituati a muoversi tra le pareti di casa, Quimet decide di allestire un *covador* nella stanzetta che rimane giusto al di sotto del terrazzo. Del resto, a detta dell'uomo, è un'operazione semplicissima, basta fare un buco che dal terrazzo porti direttamente alla camera. Forse i padroni di casa non avrebbero gradito quella modifica, suggerisce Mateu, il più assennato dei suoi amici. Anche Colometa tenta d'opporsi ma il risultato è ovviamente nullo. Detto, fatto. Perché quando Quimet si mette in testa

qualcosa, lo si deve fare e basta.¹⁰ Bisogna tenere i colombi sempre puliti così nessuno si sarebbe lamentato. Questo, è inutile sottolinearlo, implica un'ulteriore pressione sulle fatiche della moglie. Così, col benepiacito del marito, i colombi entrano ufficialmente in casa di Colometa. La loro presenza ossessiva condiziona le giornate e la sua esistenza; per lei, ormai, ogni spazio è insidiato dal verso dei colombi. Per strada: «quan anava pel carrer a casa dels meus senyors a treballar, el parrupeig dels coloms em seguia i se'm ficava al mig del cervell com un borinot» (Rodoreda 2008a, 234). In camera da letto: «quan portava els nens a dormir i els açava la camisa i els feia ring-ring al melic per fer-los riure, sentia el parrupeig dels coloms i tenia el nas ple de pudor de febre de colomí» (234). Nello spazio intimo: «quan no em veia ningú m'olorava els braços i m'olorava els cabells quan em pentinava i no entenia com podia dur enganxada al nas aquella pudor, de colom i de cria, que gairebé se'm tirava a sobre» (234-5).

A chi può confidare le sue pene, la povera Colometa? Il verso perenne di quegli animali, i resti di mangime o l'odore di zolfo¹¹ che porta attaccato alle mani? Il tanfo nauseabondo delle uova covate a metà e incidentalmente cadute che la fa indietreggiare nonostante il naso tappato. Il 'male' dei colombi ha prodotto metastasi in quella casa, basta lasciare aperta la porta della stanza-colombaia e «els coloms s'escampaven pertot arreu i sortien pel balcó del carrer sense parar com en un joc de bogeria» (Rodoreda 2008a, 234). A chi può dire di quel male così esclusivamente suo?

Ma il tempo della vendetta non tarda ad arrivare. Stanca, stremata da quella sua esistenza asfissiante, Colometa ha i nervi a fior di pelle, basterebbe una piccola goccia per scatenare una tempesta. La rottura di un vaso a casa dei signori in cui lavora dà il via ad una concatenazione di eventi inarrestabile. Quel vaso, rotto incidentalmente e che la donna è costretta a detrarre dalla sua paga, rappresenta l'alterazione di un equilibrio che non potrà mai più tornare al suo stato iniziale. Quando Colometa torna a casa - «carregada amb les veves, cansada que no podia més» (Rodoreda 2008a, 242-3) - risale a fatica le scale. Per poter riprendere fiato, si arresta giusto in corrispondenza di una bilancia disegnata sul muro: «quan estava cansada era on se m'acabava l'alè» (243). L'azione è altamente simbolica poiché la bilancia ci rimanda, inequivocabilmente, alla giustizia.¹²

10 Dice la madre di Quimet nel vedere i colombi nella cameretta che: «allò només s'ho podia haver empecat el seu fill» (Rodoreda 2008a, 235). In un'altra circostanza, la donna fa riferimento alla testardaggine del figlio: «i un dia la mare de Quimet em va explicar a Natàlia] que era un tossut i que, quan era petit, la feia tornar boja» (190).

11 Degli abbeveratoi.

12 Alcuni critici hanno visto nel simbolo della bilancia la contrapposizione del rapporto esistente tra Natàlia e suo marito Quimet: l'aggressività di Quimet contro la passività di Natàlia (Busquets 1985, 313). Simbolo di giustizia, verità e equilibrio (Arnaud 2010, 169).

La visione di questo simbolo, unita alla 'spada' che idealmente da lì a poco Colometa impugnerà, completa il quadro.¹³ La tensione le invade ogni singolo muscolo. Una volta in casa, senza una ragione apparente, dà un paio di schiaffi al bambino che, ricorda la stessa protagonista, «va plorar, i la nena, quan el va veure plorar, també es va posar a plorar, i ja érem tres, perquè jo també em vaig posar a plorar i els coloms parrupejaven» (Rodoreda 2008a, 243). L'arrivo di Quimet peggiora la situazione: infastidito dai loro pianti, esige silenzio e tranquillità attorno a sé. Perciò, racconta Colometa, «em vaig empassar el mal» (243). La donna lava il suo volto e quello dei bambini e decide di tacere sull'episodio del vaso. Non lo racconterà mai a suo marito. Preferisce tacere ma, intanto, cova vendetta.

La profezia del vaso spezzato si compie. Recita la Bibbia (Ger 19,11):¹⁴ «spezzerò questo popolo e questa città, come si spezza un vaso d'argilla, che non può essere riparato». Come una brace, il desiderio di vendetta inizia ad infuocare Colometa che – è decisa – si farà giustizia da sola. Tutto quello che il marito le dice, ormai, non lo sente neanche, in testa ha un unico pensiero fisso: «l'acabament del poble dels coloms» (Rodoreda 2008a, 243):

Sentia la brasa a dins del cervell, encesa i vermella. Veces, abeuradors, menjadors, colomar i cabassos de colomassa, tot a passeig! Escala de paleta, espart, bola de sofre, bútxeres, ullets vermells i potes vermelles, tot a passeig! Cua de gall dindi, caputxa, monja, colomins i colomons, tot a passeig! La golfa del terrat per mi, la trapa tapada, les cadires a dintre de la golfa, la volta dels coloms aturada, el cove de la roba al terrat, la roba estesa al terrat. Els ulls rodons i els becs punxents, el tornasol malva i el tornasol poema, tot a passeig! (243)

È questo un momento fondamentale, quello in cui la protagonista decide di riappropriarsi del suo spazio vitale. E per farlo inizia una vera e propria battaglia contro i colombi, un vero e proprio massacro che la libererà dalla loro presenza. In realtà, è soltanto illusione poiché, anche quando non ci saranno più, quegli uccelli continueranno a tormentarla. Infervorata dalla rabbia, Colometa inizia la sua segreta battaglia contro i colombi partendo dagli elementi più indifesi. Come

¹³ Secondo l'interpretazione aristotelica della giustizia: «la spada starebbe ad indicare la giustizia distributiva, la bilancia, la giustizia commutativa che tiene in equilibrio i rapporti sociali» (Campanale 2016, 85). Un'altra «espasa invencible» è quella di San Michele che combatte contro Satana: «Sant Miquel arcàngel cuirassat d'or amb espasa invencible guerrejant amb Satanàs i amb tota una legió d'àngels en fúria no l'hauria impressionada més» (Rodoreda 2008a, 934).

¹⁴ A proposito degli elementi biblici nell'opera di Mercè Rodoreda si legga «Fonts i usos bíblics en la narrativa de Mercè Rodoreda» (Campillo 2010).

presa da una furia, inizia a scuotere le uova causando la morte degli embrioni.¹⁵ La guerra dura «mesos i mesos de mal dormir i de fer malbé els ous dels coloms» (Rodoreda 2008a, 245). L'idea, inconsapevolmente, gliela dà sua suocera durante una visita alla colombaia:¹⁶ «- no, [...] potser els avorririen. Els coloms són molt gelosos i no volen forasters» (236). È la stessa protagonista a rivelarlo: «la mare d'en Quimet, sense voler, m'havia donat el remei...» (244). Adattando le parole tratte dalla commedia *Gli uccelli* (414 a.c.) - titolo quanto mai appropriato - di Aristofane, diciamo: la donna saggia impara molto dai suoi nemici.¹⁷ Dopo una dedizione costante che le ha permesso di conoscere dall'interno le abitudini e i movimenti di quel 'popolo', ella sferra un attacco diretto verso il punto più debole.

A poco a poco i colombi si diradano¹⁸ e lo stesso Quimet, convinto che quegli uccelli, ormai, non valgano gran cosa, perde interesse e molla la presa. Colometa riesce così a recuperare parte del suo spazio vitale. Anche se poi, internamente, sarà costretta a portarli sempre con sé:

Jo no sabia si estava adormida o si estava desperta, però veia els coloms. Com abans els veia. Tot era igual: el colomar pintat de blau fosc, els covadors plens a vessar d'espert, el terrat amb els filferros que s'anaven rovellant perquè no hi podia estendre la roba, la trapa, els coloms fent la processó de la galeria al balcó del carrer després de travessar tot el pis a passa menuda... Tot era igual, però tot era bonic. Eren uns coloms que no empastifaven, que no s'espuçaven, que només volaven aire amunt com àngels de Déu. Fugien com un crit de llum i d'ales per damunt dels terrats... (Rodoreda 2008a, 303)

15 L'episodio mostra un riscontro autobiografico. Rivela nell'intervista rilasciata a José Martí Gómez (1969): «en mi casa compraron palomos y yo tuve celos de ellos y con mis ocho años me dedicué a destruir sus hijos»; era figlia unica e non tollerava le attenzioni dei genitori verso quegli uccelli. Contatto che s'intensifica sempre più dal momento in cui, una volta morti i colombi, la Rodoreda inizierà ad usare quella colombaia come spazio per scrivere (Martí Gómez 1969).

16 Le aveva consigliato di non avvicinarsi alle uova dei colombi.

17 L'originale: «pur dai nemici molto apprende il saggio» (Aristofane 1987, 306).

18 A causa, da una parte l'estinzione provocata da Natàlia, dall'altra la difficoltà di procurarsi il mangime durante la guerra: «es va fer molt difícil de trobar veces i els coloms començaven a marxar» (Rodoreda 2008a, 250).

8.2 «Dieu est au fond du jardin»¹⁹

Madeleine de Scudéry, incurante delle offese di Molière che la definisce ridicola (Bruno 2015, 259), porta avanti la sua iniziativa intellettuale che prevede l'opera di una mappatura del sentire e delle emozioni. Dal 1653 tiene aperte le porte del suo salotto (Bruno 2015, 264) ad altre donne affinché possano partecipare al suo progetto. Si tratta di un salotto «consacrato a una forma collettiva di scrittura» che favorisce «l'articolarsi di un discorso intersoggettivo» (Bruno 2015, 265). Da questo salotto nasce la *Carte de Tendre* (1654), una mappa speciale che istituisce la rappresentazione dello spazio intimo attraverso un percorso aptico (Bruno 2015, 252). Superata la staticità della mappa, attraverso il movimento iscritto nell'itinerario, si ricongiungono gli affetti ai luoghi.

Salotti come quelli di Madame de Scudéry non possono essere considerati spazi chiusi data la loro apertura verso altri mondi tra cui, principalmente, il giardino (Bruno 2015, 265). Madeleine de Scudéry è una grande estimatrice di giardini e nell'organizzare la sua *Carte de Tendre* lo rende evidente. Nella sua opera, giardino e mappa mostrano un legame profondo, dal momento in cui l'attraversamento aptico - suggerito dalla mappa - attiva «tutta una sequenza cumulativa di risposte emozionali» (Bruno 2015, 266). Il percorso emozionale genera un sentimento e il moto in esso iscritto non si risolve in funzione puramente cinetica o cinestetica (Bruno 2015, 266). Vi è un passaggio - come nel design di giardini - che rende possibile al mondo esterno del paesaggio di tradursi in paesaggio interiore e viceversa: lungo questo cammino, che conduce al corso intimo dell'immagine in movimento, giardino e mappa emotiva si interconnettono 'intimamente' (Bruno 2015, 266).

Come la *Carte de Tendre* nasce al chiuso di un salotto, così il 'giardino emozionale' della Rodoreda inizia a germogliare tra le mura di una piccola stanza parigina. In più di un'occasione, la stessa scrittrice racconta del pensiero ricorrente del giardino durante il suo esilio a Parigi:²⁰

¹⁹ Citazione di Robert Kanters che la Rodoreda introduce in apertura del romanzo *Jardí vora el mar* (1967) e che dona al giardino una connotazione epifanica. In un suo racconto - «Paràlisi», della raccolta *Semblava de seda i altres contes* - la frase «God, first, planted a garden» mette in risalto l'origine primigenia e divina del giardino. Nella *Genesis* il Paradiso viene presentato come un giardino al centro del quale vi è l'albero del bene e del male che rende immortali; ricordiamo che la Rodoreda fu un'attenta lettrice della Bibbia. Vicino al misticismo cristiano, anche il Romanticismo tedesco sostiene che, per chi è in grado di vederle, nella natura sono ravvisabili le tracce dell'Eden. Per Runge, ad esempio, pittore che ben rappresentò questo movimento, il paesaggio si connota come lo spazio in cui è ancora visibile il legame tra Dio, l'uomo e la natura. In *Jardí vora el mar*, la Rodoreda pare essere particolarmente attratta da questa forma di desiderio panteista (Arnau 2000, 81-2). Il frammento «God, first, planted a garden» è tratto da *Semblava de seda i altres contes* (Rodoreda 2008a, 411).

²⁰ Scriverà in una lettera la Rodoreda: «i té ja sóc a París. Que me'n trobo, de perduda. He caminat tot el matí, mirant, als aparadors, abrics que no m'he de comprar.

me gusta tener plantas, árboles, flores. La tierra es muy importante. Cuando era pequeña y luego de jovencita siempre había vivido en una torre, rodeada de un jardín con flores, en el barrio de Sant Gervasi. Durante la época de miseria negra me pasé muchos años viviendo en París, en una habitación alquilada situada en el barrio de Saint Germain-des-Prés. Allí mi único aliciente era vivir en un barrio bonito, con flores. (Rius 2013, 238)

Con ancora maggior enfasi, conferma lo stesso desiderio durante l'intervista del 1981 che rilascia a Josep Masats. Alla domanda: «què signifiquen per a vos els jardins?», risponde: «els jardins són l'alegria del món!». Ed aggiunge, con un sussulto di gioia negli occhi:²¹

primerament a casa del meu avi, on vivia amb els meus pares a Sant Gervasi, hi havia jardí, i el meu avi era un entusiasta dels jardins després, totes les amistats del meu avi a Sant Gervasi eren gent que tenien torres amb jardins; és a dir, estava envoltada de jardins. I aleshores ha passat que viure els anys d'exili a París en una cambreta de minyona, de tres metres per un i mig, que no s'hi cabia; d'allò ve el somni del jardí; és a dir: s'idealitza el fet d'estar tants anys sense jardí. (Masats 2013, 214)

Non è un giardino qualunque quello a cui ricorre costantemente la scrittrice catalana ma il giardino della sua infanzia trascorsa a Sant Gervasi, oggi un quartiere di Barcellona, anticamente un vero e proprio paese «moblat amb modestes torres d'estiueig o d'artesans i pensionistes, cada una, amb el seu tros de jardí» (Molas 2003, 5). Ben ritratto, come ci ricorda Molas (2003, 5), dai versi di Carner (1993):

Trobeu carrers - de tanques - on només viuen grills: adés adés traspunten el pebre ter, l'acàcia. | Un vell fanal tremola, poruc, de la fal·làcia | de la humitat que, al vespre, li mostra cent espills.

Nel suo giardino di famiglia, «l'avi Gurguí»²² fa costruire un monumento a Jacint Verdaguer ed è sempre lì, in quel giardino colmo di «roses, moltes roses, hortències, acàcies, xicrandes i, dins un petit estany, una munió de menúfars», che il suo amato nonno la inizia ai versi «més encrespats del romanticisme» (Molas 2003, 5). Poco distante dal suo, è il

Un policia em renya (amorosament, val a dir) perquè travesso els Camps Elisis fora de lloc. | Records. Records. Records» (Campillo 2006, 110).

21 «Fa amb un esclat d'alegria amb els ulls il·luminats» (Masats 2013, 214).

22 Nonno materno.

grande giardino dei Brusi²³ dinanzi al quale, molte volte, da ragazza, la Rodoreda si era persa in contemplazione. Ma non è esclusivamente alla statica contemplazione del giardino che la Rodoreda ha desiderio di ritornare, per lei l'attraversamento di quello spazio vegetale è di vitale importanza. Non potendovi tornare fisicamente, allestisce un giardino letterario da poter attraversare lentamente «tot mirant els arbres i el dibuix de les branques contra el cel» (Rodoreda 2008a, 671).

Recuperare quel giardino vuol dire recuperare se stessa.²⁴ Dice in un'intervista: «un paisatge és un estat d'esperit, diuen. Potser sí. Però també podem dir que l'estat d'esperit és el que inventa el paisatge. Jo, en tot cas, sóc d'aquesta segona filiació» (Farreras 2013, 57). Come la Scudéry, la Rodoreda riesce a interconnettere 'intimamente' giardino e mappa emotiva e a operare una decisa rottura dei confini spaziali posti in partenza. Il salotto in rue de Beauce (Bruno 2015, 264), aprendosi, dà vita alla 'mappatura del tenero', la stanza parigina dell'esilio, deflagrando, fa spazio all'Eden personale. L'abbattimento di quelle pareti provoca, in entrambi i casi, un'espansione spazio-temporale che a tratti ricorda la tomba di Antigone secondo la visione di María Zambrano (1989). Sofocle suggellò l'ingiustizia subita da Antigone con un rapido suicidio, la Zambrano - dilatando la scena della permanenza nella tomba - le concede un «tempo indefinito per vivere la sua morte».²⁵ Antigone non si uccide né muore nel senso definitivo del fenomeno, in lei l'unione tra la vita e la morte genera un'esperienza di «vita inestinguibile» (Zambrano 1989, 32) che trascende la loro separatezza e opposizione (Cavarero 2003, 221).

La Rodoreda, proprio come la Antigone della Zambrano, non perisce in quella stanza parigina e sa prendere quel tempo necessario che strappa alla morte: tutt'attorno miseria, dentro di sé la salvezza del giardino. Perpetuando, in un certo senso, la concezione del *locus amoenus* celebrata dalla letteratura medievale; uno tra tutti, il luogo in cui si rifugia la celebre brigata del *Decameron*²⁶ per scampare alla peste.²⁷ Il racconto della brigata vince sulla peste del 1348 così

23 Adoperato dalla Rodoreda (2008a, 710) come modello per il giardino di casa Valldaura in *Mirall trencat* (1974) (Arnau 1993, 257), oggi parco pubblico.

24 «Per a ella, els jardins, i sobretot el seu, van ser de seguida un referent d'identificació i, amb el pas dels anys i l'aïllament de l'exili, es van anar convertint en un 'paradis perdut' que havia de recuperar per, al seu torn, recuperar-se a si mateixa» (Molas 2003, 5).

25 Per la Zambrano quella tomba diviene 'scena unica' del colloquio di Antigone con i suoi familiari che, a turno, la intrattengono (Cavarero 2003, 221).

26 Il giardino, anche per Boccaccio, continua a svolgere una funzione allegorica. Durante la tessitura del testo, l'elemento realistico sottostà alla dialettica vita-morte che domina la cornice.

27 Nonostante l'opposizione del realismo boccacciano ad una visione più mistecheggiante ravvisabile in Dante e Petrarca, nel *Decameron* ritroviamo «un riverbero mistico del verziere» (Basile 2003, 214).

come la suadente allusione al giardino – che nell'introduzione dell'opera pare evocare una delle decorazioni del Ghirlandaio: «dipinto tutto forse di mille varietà di fiori, chiuso dintorno di verdissimi e vivi aranci e di cedri» (Boccaccio 1992, 1: 325) – ha la meglio sulla città deserta e squallida. Nel caso del *Decameron*, Firenze, nel caso della Rodoreda, la sua Barcellona tormentata dalla Guerra Civile. Anche in Mercè Rodoreda la forza polisemica del giardino si oppone alla miseria personale e collettiva generata dal conflitto,²⁸ mentre grazie alla scrittura sa essere delicata interprete di quella città dall'aspetto «deprimente e sinistro» che aveva ritrovato al suo rientro dall'esilio.²⁹

La Rodoreda separa una porzione di terra prescelta da un contesto più ampio e la riorganizza secondo ritmi individuali. Come un giardiniere mette in atto un rito edenico e demiurgico e ricrea un Paradiso terrestre (*pardēš*, in ebraico antico, indica il giardino) che rimanda all'Eden dei libri sacri (Basile 2003, 213). Un Eden effimero, come il resto delle cose create dagli uomini, ma comunque in grado di riprodurre, nella finitudine ordinata, «l'eco ancestrale di più vasti, sacri e inaccessibili spazi a cui l'essere lega – o vorrebbe legare – il suo destino» (Basile 2003, 213). «Què més t'agrada fer?» chiede Mercè Vilaret a Mercè Rodoreda in un'intervista. «Què més m'agrada fer?» – risponde la scrittrice – «Matar-me en un jardí, cuidant les plantes, tallant roses velles, les hortènsies velles, regant set i vuit hores, canviant els aspersors de lloc...» (Vilaret 2013, 253). Quel rito edenico la Rodoreda lo perpetua fino alla fine dei suoi giorni, in maniera duplice, nel suo giardino a Romanyà de la Selva e nei suoi romanzi.

Con la sua scrittura Mercè Rodoreda sa ricreare alberi maestosi e splendide fioriture,³⁰ in alcuni casi rende addirittura 'vivi' i suoi giardini letterari. Si pensi ad esempio a *Jardí vora el mar*,³¹ romanzo del 1967, in cui la scrittrice riesce a ricreare l'immagine di un giardino antropomorfo, dotato di un'anima³² e perciò in grado di soffrire, sentire, in definitiva di vivere. Fa ricorso, una volta ancora, a quella 'monade vegetale' che è il giardino della sua infanzia poi mitizzato in età adulta; al contempo 'mondo a parte' in cui trovar riparo – la rotondità

28 Prima dalla Guerra Civile poi dalla Seconda guerra mondiale.

29 Rivela nell'intervista che Montserrat Roig (2013, 92) le fa nel 1973: «cuando volví por primera vez después de la guerra, en 1948, el aspecto de Barcelona era deprimente, siniestro. La gente caminaba triste y abrumada por la calle...».

30 Scrive Joaquim Molas (2003, 6) nell'introduzione che accompagna *Agonia de llum* (produzione poetica inedita della Rodoreda): «la passió per les flors, que, en les converses de diari, saltava de la branca d'un paràgraf a l'altra, [...] va omplir les seves novel·les».

31 In cui già il titolo connota una delle costanti della narrativa rodorediana (Arnau 1993, 215).

32 Afferma la Rodoreda in un'intervista del 1983: «ya ve usted que no estoy sola, esto [riferendosi al giardino] está tan lleno de vida que mete miedo...» (Tébar 2013, 246).

della sfera favorisce il ripiegamento – e elemento partecipe del mondo a cui è intrinsecamente legata (D’Ippolito, Montano, Piro 2005, 5).

La Rodoreda fa narrare la storia al protagonista del romanzo, il giardiniere di una ricca dimora estiva provvista di un giardino magnifico. Lo depone in quella casa non appena terminato il servizio militare e lì lo lascia fino al termine del romanzo:³³ «tota la vida servint en aquella casa...» (Rodoreda 2008a, 526). Lo lega così tanto a quegli spazi, in particolare al giardino di cui si occupa con estrema devozione, che gli fa sperimentare una compenetrazione totale. Racchiude tutta la sua esistenza in quel ‘giardino monade’ e lo rende incapace di abbandonarlo perché lì vi raduna tutto ciò che per lui è essenziale, compreso il ricordo della sua defunta sposa Cecília. Racconta il giardiniere: «mentre jo siguí aquí no serà ben bé morta...» (2008a, 691). Vuole un rapporto così altamente simbiotico tra il giardiniere³⁴ e lo spazio vegetale che, in alcuni casi, si risolve in vera e propria metamorfosi arborea: «a l’hivern faig com les plantes... quiet» (613). O ancora, «en el jardí alguna cosa havia canviat i no hauria pogut dir ben bé què era. Em començava a sentir vell» (680). Gli insegna a percepirne il respiro e a riconoscerlo come essere tra gli esseri:

sempre m’ha agradat passejar pel jardí a la nit, per sentir-lo respirar. I quan em cansava me n’anava xino-xano cap a la meva caseta i sentia el viure tranquil de tot el que és verd i de colors a l’hora de la llum. (Rodoreda 2008a, 512)

Lo rende oltremodo sensibile dinanzi ai maltrattamenti umani:³⁵

Les carolines, trepitjades. I els llopins virolats. Tot era bo per llençar. Com si una planta fos una eina que si es fa malbé se’n compra una altra igual. Encara ballaven i jo anava amb tota la sang pel cap. (522)

Lo intristisce dopo le intemperie – «aquella pedregada va fer moltes desgràcies. Branques trencades i flors trinxades» (Rodoreda 2008a, 626) – e lo rende in grado di stabilire con i fiori un dialogo esclusivo, un po’ come quello che Alice³⁶ – in virtù della sua diversità – rie-

33 Cambiano i proprietari ma lui resta e spera di poterlo fare fino alla fine dei suoi giorni: «potser el que comprarà la casa se’m quedarà...», dice il giardiniere (Rodoreda 2008a, 691).

34 «Vinculada a les flors, sense flors durant anys, vaig sentir la necessitat de parlar de flors i que el meu protagonista fos un jardiner. Un jardiner és una persona diferent de les altres i això ens ve de tractar amb flors» (Rodoreda 2008a, 698).

35 Soffre nel vederlo maltrattato durante le feste che i signori tengono nella casa.

36 Afferma la Rodoreda a proposito dell’opera di Lewis Carroll: «*Alice in the Wonderland*, [...] sirve para aprender a escribir con la cabeza» (Roig 2013, 94).

sce a stabilire con il Giglio Tigrato, la Rosa e le Margherite.³⁷ Lo vuole asserragliato in quel giardino per proteggerlo dal mondo esterno e, perché non s'annoi durante la permanenza, lo rende amante della solitudine³⁸ e dei rituali. Arrivata l'ora del riposo, lo fa distendere su un arsenale di sementi:

Llopí virolat... Flor trompeta... Caputxina nana: plantar les llavors de tres en tres... Bombolla... Verònica... Prímula japònica... Betònia... | - Miri sota el llit. | Vaig estirar la post. | Quin arsenal! (Rodoreda 2008a, 616)

Anche ad Aloma, protagonista del romanzo omonimo,³⁹ la scrittrice catalana fa vivere un rapporto simbiotico con il giardino della propria infanzia.⁴⁰ È ad esso che l'induce a tornare ogni volta che ha bisogno di smaltire un'emozione forte. Come quando suo fratello Joan⁴¹ le chiede di rivolgersi a Robert, il cognato venuto dall'Argentina, per chiedergli dei soldi:

A la nit estava tan nerviosa que no va poder dir res a Robert. Quan es va quedar sola va baixar l'escala de puntetes i va sortir al jardí. A la banda de mar ja clarejava. Es va asseure a la barana del sortidor i va mirar la casa, que semblava un'ombra, com si no l'hagués de veure mai més. De tant en tant queia una fulla seca damunt de les plantes d'aigua. Un ocell va fer un crit a dins d'un arbre. Li hauria agradat esperar que es fes de dia, però li va agafar fred i se'n va anar cap a dalt. (115-16)

O, ancora, dinanzi alla notizia dell'imminente vendita della sua casa natale e, dunque, del suo giardino:⁴²

No va parar en tota la tarda. Necessitava cansar-se. Enfilada en una escala anava ficant per entre les fustes de l'enreixat els brots de llesamí que penjaven. Va arrencar les fulles velles de les violetes, es va acostar a mirar els crisantems: ja s'havien obert els primers. (41)

37 «“Noi possiamo parlare”, ribatté il Giglio Tigrato, “quando c'è qualcuno con cui valga la pena di farlo”» (Carroll 2014, 136).

38 «Em passava els dies tot sol amb les meves llavors i les cabeces, amb les meves coses, i el meu eucaliptus» (Rodoreda 2008a, 557).

39 *Aloma* è un romanzo del 1938, rivisto e corretto dall'autrice nel 1968.

40 Il giardino diviene al contempo rifugio e confidente della protagonista (Molas 2003, 6).

41 Aloma è orfana e vive nella casa paterna con suo fratello Joan che ha ereditato la casa, sua cognata Anna e il nipote Dani.

42 A causa di problemi economici il fratello è costretto a vendere la casa paterna.

Fa sì che ne sia gelosa.⁴³

Quan va arribar al reixat Robert va donar una rosa a Coral. Aloma n'hi s'havia adonat que l'hagués collida. Era una de les últimes roses grogues que s'havien obert a la vora del llessamí i, amb la llum del fanal, semblava blanca. Va sentir que el cor se li estrenya. Les roses eren d'ella, que les regava: d'ella i ningú més. (84)

Stabilisce un grado di intimità così forte tra Aloma e il giardino che quando la ragazza si concede fisicamente a Robert prova vergogna a guardarlo:

Es va posar la bata i va anar a obrir la finestra perquè necessita-va respirar una mica d'aire net. Li van venir ganes d'abocar-se a l'ampit, de mirar el jardí, però no va poder. Li feia vergonya que els seus arbres la veiessin. Era com si acabés de sortir d'una mena de mort. (84)

Con *Aloma* la Rodoreda vuole riprodurre lo stesso legame unico che tiene unita lei stessa al proprio giardino, ponendo particolare attenzione allo sgomento che la perdita di quel luogo sacro procura. In quel 'mitico verziere' ripone la possibilità di salvezza del suo personaggio: recuperarlo equivale a recuperare loro stesse. Scrive la Rodoreda, ripete Aloma: «potser només sóc feliç quan estic al meu jardí, mirant les estrelles» (Rodoreda 2008a, 79).

La scrittrice catalana fa del giardino, come di consueto avviene in letteratura, uno «spazio d'intimità esclusiva» (Basile 2003, 213). Intervenendo letterariamente in uno spazio così speciale innesca, in alcuni casi, una vera e propria «lettura figurale» (213) aperta a riflessioni di carattere esistenziale e dunque orbitanti attorno ai due punti cardine: la vita e la morte. È il caso di *Mirall trençat*, opera matura della Rodoreda, che attraverso il simbolismo del giardino, interconnesso a quello dell'acqua, diviene delicata espressione dell'infanzia (e al contempo della morte). L'infanzia di cui narra la Rodoreda appare come un universo autonomo regolato da leggi e dinamiche interne, non esente da forti e accentuate ambiguità.⁴⁴ Per rendere la sua descri-

⁴³ Sentimento che la Rodoreda ben esprime nella scena in cui Robert, il fratello di Anna venuto dall'Argentina e con il quale Aloma visse una tormentata storia d'amore, colse una rosa per offrirlo a Coral, conoscente di famiglia e cacciatrice di uomini.

⁴⁴ «D'una banda la infantesa é l'únic període de la vida humana en el qual hi ha una veritable entesa i compenetració en les relacions humanes [...]; tot és meravellós i l'objecte més insignificant esdevé un tresor [...]. Però d'una altra banda, els instints són incontrolats i la crueltat impera; una crueltat que va des dels fets més aparentment insignificants (matar sargantanes...) fins a un altre del tot monstruós: l'assassinat del petit Jaume» (Arnaú 1993, 288-9).

zione ancora più efficace la contrappone al mondo degli adulti,⁴⁵ simboleggiato dalla casa. Per cui, lo spazio degli adulti, ovvero la casa,⁴⁶ viene connotato come emblema di solitudine e delusione; lo spazio dei bambini, il giardino, viene reso come uno spazio felice e quasi mitico data la presenza di uccelli esotici,⁴⁷ piante magnifiche ed alberi maestosi, tra cui tre cedri centenari e un alloro monumentale.⁴⁸ Uno spazio magnifico nel quale, però, dietro ogni ramo, la scrittrice pare insinuare l'enigma, il pericolo. Osserva Enric Bou:

su prosa exquisita, de perfils acerados, es óptima para la construcción de un mundo enigmático de fuerza singular. Una aproximación a los misterios de la realidad, en apariencia cotidiana, despejando las incógnitas de una vida misteriosa. (2008, 148)

Una sensazione, quella del pericolo imminente, che la scrittrice va costantemente alimentando nelle descrizioni:

Respirà profundament [Eladi] unes quantes vegades, dubtà un moment, i entrà dins la massa d'arbres negres. Les acàcies florien a la primavera i els lilàs, apilotats, a penes tenien flor. Tota aquella barreja de verdor selvatje cobria els caminets que se sabia de memòria. (Rodoreda 2008a, 805)

A la tardor, quan les fulles es tornaven de color de foc, jugaven [Maria, Ramon e Jaume] a enterrar-se. S'ajeien a terra sota els arbres, es posaven grapats de fulles al damunt i esperaven que en caiguessin més. [...] Respiraven amb delícia aquella olor de podrit i arrancaven boletes a les soques. (831)

45 «Els dos espais i ahora escenaris preferents de l'autora (la casa i el jardí) són rigorosament delimitats: als infants els correspon el jardí i als adults la casa» (Rodoreda 2008a, 284).

46 «Els importants de *Mirall...* com a protagonistes són la casa, el jardí i, sobretot, les criatures, els nens» (Masats 2013, 215).

47 «La primera vegada que la dugué a mirar els ocells li explicà com es deien: Els de les plomes rogerenques, amb el coll blau i verd que brilla, són els faisans; les gallinetes de Guinea són les negres, esquitxades de pics blancs. Els paons i les paones...» (Rodoreda 2008a, 789).

48 «Tots els arbres hi són connotatius de la immortalitat; car del cedre hom en fa un emblema de la grandesa, de la noblesa, de la força i de la perennitat. Però és, essencialment, un símbol d'incorrupció; les heures que inunden el jardí són també, encara que no amb tant de relleu, un símbol de permanència» (Arnau 1993, 285). Leggiamo in *Mirall trencat*: «les heures eren mestresses del lloc: per terra, abraçades per les soques, suaus amunt d'arbres morts» (Rodoreda 2008a, 958). Ma, scrive Carme Arnau (1993, 285), in quest'opera «el veritable centre del jardí és el llorer, un llorer d'aspecte imponent [...]; un símbol universal d'immortalitat».

Obrí [Armanda] la porteta que portava al camp. Dos o tres ratolins s'amagaren sota la pila d'escombraries, alta que feia esgarifar. Tancà i continuà el passeig. A mida que s'endinsava, el verd es feia més profund. Quan arribà a l'estany, les miques del cel per entre els fullatges tenien un blau gris de calitja. L'aigua respirava fosca, clapada de cel... (958)

Il messaggio lugubre che, volutamente,⁴⁹ la scrittrice infonde nelle descrizioni relative al giardino viene intensificato dalla presenza dell'acqua:⁵⁰

La bassa d'aigua era fonda, i el terreny, a les vores, feia pendís. Aquell racó era ombriu i desolat, i l'aigua, voltada d'arbrissos morts coberts d'heura que s'arrosegaven per terra, era verda. A dintre s'hi veia l'ombra dels arbres allargassada i les taques negres de fulles per entre esquitxos de sol. (Rodoreda 2008a, 822)

La Rodoreda ricorre alla duplice simbologia dell'acqua: la purezza⁵¹ e la morte;⁵² la prima legata all'infanzia, la seconda all'impossibilità di recuperare tale purezza in età adulta. Attribuisce all'acqua una funzione «superlativamente mortuaria» (Bachelard 1942, 65),⁵³ proprio come Bachelard fa con la scrittura di Poe, ma ne accentua l'aspetto di genere e la «ofelizza» (Durand 2009, 109). Per ben due volte, nell'opera analizzata, la Rodoreda ricorre alla figura shakespeariana di Ofelia (Rodoreda 2008a, 910), la prima volta col suicidio in un

49 In quel giardino morirà il piccolo Jaume, ucciso dai suoi fratelli Ramon e Maria, e la stessa Maria che opererà per il suicidio. L'agghiacciante episodio della morte di Jaume viene descritto alla fine del XVII capitolo (Rodoreda 2008a, 840-1).

50 «L'aigua respirava fosca, clapada de cel...» (Rodoreda 2008a, 958) pare ricollegarsi al discorso di Bachelard sulla tensione esistente tra l'acqua e il cielo. L'acqua tende verso il cielo, viceversa il cielo tende alla terra. Scrive Bachelard (2008, 212): «Attraverso il limpido specchio del lago, il cielo diventa un'acqua aerea. Il cielo è per l'acqua un richiamo a una comunione nella verticalità dell'essere. L'acqua che riflette il cielo è una profondità del cielo. Questo duplice spazio mobilita tutti i valori della *revêrie* cosmica. Da quando un essere che sogna senza limiti, da quando un sognatore aperto a tutti i sogni vive intensamente in uno di questi due spazi, vuole vivere anche nell'altro».

51 Lo è anche di fecondità.

52 «A l'univers de ficció de *Mirall trencat* l'aigua, la infantesa i la mort es relacionen tan estretament que, a la fi, resulta difícil poder-les destriar» (Arnau 1993, 288).

53 Nell'opera di Poe l'acqua finisce col rappresentare il corrispettivo sostanziale delle tenebre, una sorta di invito a morire (Durand 2009, 109). Tra le letture della Rodoreda, spesso veniva annoverato Poe: «siguen velando sus ocios el Quijote, Alan Poe y Lovcraft» (Berasategui 2013, 230).

canale⁵⁴ della giovane Bàrbara dai capelli chiari⁵⁵ come la Madonna del Bronzino;⁵⁶ la seconda volta⁵⁷ con la morte della giovanissima Maria⁵⁸ che, dall'alto della *teulada*, si getta sul trionfale alloro di casa Valldaura, metaforicamente «un mar d'aigua negra» (Rodoreda 2008a, 901). Con questi suicidi fortemente simbolici e rituali, la Rodoreda non solo dà ai due personaggi femminili la possibilità di compiere un atto di ribellione ma, soprattutto, offre loro l'eternità facendole divenire delle nuove Ofelie fluttuanti per sempre sull'acqua (Arnau 1993, 290). In particolare, la scrittrice lega il suicidio di Maria a due degli elementi verso i quali si sentì sempre particolarmente attratta, la vegetazione e l'acqua (Arnau 1990, 13). Fa in modo che, precocemente, Maria capisca quale sia il suo destino – rimanere per sempre in quel giardino – e poi l'accompagna al suicidio affinché la sua volontà si compia.⁵⁹ Architetta per lei una morte solenne: la camicia da notte bianca, virginale, il buio, un tetto e un imponente alloro.⁶⁰ Maria, gettatasi dall'alto, si infilza nei rami dell'albero divenendo, per l'eternità, sua sposa.⁶¹ «El llorer marit meu fins a la mort clavada en una espina com una fulla» (Rodoreda 2008a, 971) dirà la

54 «La Bàrbara s'havia suïcidat. L'havien trobada ofegada en el canal» (Rodoreda 2008a, 739).

55 «Quins cabells més rossos i més llargs que tens» (Rodoreda 2008a, 739).

56 «Un dia, en el museu, s'aturà davant de la Sagrada Família del Bronzino i el cor li féu un salt: la Verge s'assemblava a la Bàrbara d'una manera prodigiosa – el mateix arc de celles, el mateix oval de la cara, el coll com una columna de marbre, els cabells partits, el cap una mica inclinat» (Rodoreda 2008a, 739).

57 Alle due giovani donne è inoltre collegata la violetta, non a caso il fiore che Ofelia vorrebbe donare a suo fratello morto: «Ecco una margherita. Vi darei delle viole, ma si sono tutte seccate quando è morto mio padre» (Shakespeare 2004, 215). Leggiamo in *Mirall trencat*: «anava [Bàrbara] grisa i duia una capota de vellut i unes quantes violetes al pit» (Rodoreda 2008a, 736), ed era inoltre violinista. «Al peu de l'arbre més vell de tots, les violetes la miraven. Una a una les anà [Maria] trepitjant» (898).

58 «Els personatges femenins, en morir joves i a l'aigua, esdevenen unes noves Ofèlies que flotaràn eternament, i que donen un sentit concret a llur acte de rebel·lia» (Arnau 1993, 290).

59 Maria sapeva che «aquell món d'ombres i branques no duraria sempre» e perciò si uccide per preservarlo in eterno, giacché «només volia i només voldria allò per sempre» (Rodoreda 2008a, 831). Maria si uccide per non soccombere al mondo degli adulti e per conservare intatti e per sempre l'infanzia e il ricordo del giardino. Ramon, suo fratello e compagno di giochi, decide invece di proseguire il corso della sua esistenza inoltrandosi nell'età adulta e nell'oblio forzato del giardino: «Maria se suïcida ben conscient que amb aquest acte allargarà indefinidament la seva infantesa, mentre que Ramon s'incorpora al món dels adults, però a partir d'ara, la seva vida serà, tan sols, anar tirant amb decència» (Arnau 1993, 290).

60 «Llorer altíssim» (Rodoreda 2008a, 971).

61 «Oh, germà meu... vaig caure damunt del llorer i la branca del vent i del llamp em travessà i em sortí per l'esquena. Casada amb el llorer» | «Em vaig clavar al llorer i molts anys molts anys he anat d'una banda a l'altra estimant el llorer que m'ajudà a morir de pressa» (Rodoreda 2008a, 973).

ragazza quando, sotto forma di fantasma, ritornerà ad appropriarsi per l'eternità di quello spazio. Il soggetto rapito da quel luogo magico, il giardino, e da quell'età altrettanto magica, l'infanzia, è costretto a scegliere una volta per tutte: immolarsi alla vita e dunque compiere lo scatto verso la deludente età adulta o, al contrario, darsi alla morte e perpetuare all'infinito il sogno di quell'età.⁶²

8.3 La casa cadavere

Il poeta greco Mimnermo, stabilendo una relazione intertestuale con Omero, fa splendere nei suoi noti versi l'immagine della transitorietà delle foglie come metafora dell'esistenza umana:

Al modo delle foglie che nel tempo | fiorito della primavera nascono | e ai raggi del sole rapide crescono, | noi simili a quelle per un attimo | abbiamo diletto del fiore dell'età | ignorando il bene e il male per dono dei Celesti. | Ma le nere dee ci stanno sempre accanto, | l'una con il segno della grave vecchiaia e l'altra della morte. Fulmineo | precipita il frutto di giovinezza, | come la luce d'un giorno sulla terra. E quando il suo tempo è delegato | è meglio la morte che la vita. (Lorenzini 2004, 155)⁶³

Il senso dei distici appena citati sembra aderire alla perfezione al testo di *Mirall trençat*, opera che Mercè Rodoreda pubblica nel 1974. Più che riprendere il senso del tema iliadico, la scrittrice catalana opta per la transcodificazione in chiave oppositiva di Mimnermo.⁶⁴ Tale scelta è visibile soprattutto in un passaggio della riflessione che vede coinvolta Teresa Goday, potente personaggio femminile che domina al centro del romanzo. Il riferimento va alla parte finale dell'opera, quando Teresa, ormai avanti con l'età e malata, inevitabilmen-

62 «Maria se suïcida ben conscient que amb aquest acte allargarà indefinidament la seva infantesa, mentre que Ramon s'incorpora al món dels adults, però a partir d'ara, la seva vida serà, tan sols, anar tirant amb decència» (Arnau 2013, 290). Elemento che era stato già adoperato nel suo primo romanzo *Aloma* del 1938. Anche qui, dinanzi al passaggio che dall'infanzia porta all'età adulta, proprio come in *Mirall trençat*, aveva fornito ai suoi personaggi una duplice possibilità di scelta: rimanere e quindi divenire adulti o farla finita e optare per una giovinezza eterna. In *Aloma*, la protagonista sceglie la vita, suo fratello Daniel, la morte (Arnau 2013, 290).

63 Mimnermo, fr. 2.1-8 W. L'intertesto dell'elegia di Mimnermo è l'*Iliade* della quale viene attuata una transcodificazione in chiave oppositiva (D'Ippolito 1993, 52).

64 Leggiamo nell'*Iliade* (6.146-149): «Come stirpi di foglie, così le stirpi degli uomini; | le foglie, alcune ne getta il vento a terra, altre la selva | fiorente le nutre al tempo di primavera; | così la stirpe degli uomini: nasce una, l'altra dilegua» (Omero 1950, 205). Per Omero la sostituzione delle nuove foglie alle vecchie è rappresentativa delle nuove generazioni che sostituiscono quelle che le hanno precedute, per Mimnermo, invece, la caducità delle foglie simboleggia la brevità dell'esistenza.

te vede contrapposto il suo splendido passato alla morte. Racconta la voce narrante:

El jardí tenia un verd lluent. Cada fulla formava part del gran exèrcit que les pluges de la tardor farien morir. Es [Teresa] mirà les ungles: bombades. La traurien d'aquella casa en una caixa de fusta triada. S'hi podria com les fulles. (Rodoreda 2008a, 930)

Il senso pessimistico della riflessione connesso all'immagine delle foglie poggia, come in *Mimnermo*, sul dramma individuale dell'esistenza che non trova sollievo dinanzi alla trasmissione da parte di altre generazioni del legato esistenziale. Tale sentimento, nell'opera della Rodoreda, è confermato dal periodo che segue: «li [a Teresa] vingueren ganes de plorar. Per aquella onada de primavera que entrava amb la claror i que no li servia de res?» (Rodoreda 2008a, 930). La lettura di questo passaggio provoca anche in chi legge una vertigine esistenziale soprattutto perché, a quest'altezza dell'opera, di Teresa Goday sa già tutto. L'ha vista indossare abiti e gioielli meravigliosi, l'ha vista muoversi sinuosa per le ricche stanze della sua casa, sa dei suoi passati incontri furtivi, amorosi, col sensibile notaio Riera, simboleggiati dal ciliegio in fiore (2008a, 854, 842). Nel saperla paralizzata, immobile in quella casa che tanto aveva desiderato e modellato a suo gusto, chi legge prova un immenso senso di pietà e al contempo subisce il peso di in una riflessione ontologica. Quale il senso di quella primavera? È tempo che infonde ciclicamente la vita o crudele ricordo di una giovinezza sfiorita? Per Teresa Goday così come per *Mimnermo* la proiezione di quei raggi di sole non sono che il crudele miraggio di un tempo perduto.

La stessa caducità che regna sul corpo di Teresa si estende anche sulla casa in cui trascorre gran parte della sua esistenza: 'la torre' a Sant Gervasi. Notiamo un parallelismo tra il corpo di Teresa e la casa in cui abita: tanto è splendente la casa, tanto lo è Teresa, tanto invecchia e muore Teresa, tanto a poco a poco invecchia e muore la casa. Il passaggio del tempo travolge la materia tutta finendo col degradarla irrimediabilmente. Sembra risuonare di continuo nel testo della Rodoreda il monito di *Qohelet*: *vanitas vanitatum et omnia vanitas*,⁶⁵ che la tradizione rabbinica suole attribuire a Salomone⁶⁶ nonostante *Qohelet* sia il participio presente di genere femminile (Mancuso 2004, 9) del verbo disusato *qàhal*, con l'accezione di 'convocare', 'parlare' o 'predicare' (Zeller, Mondolfo 1979, 350). Più che un nome *Qohelet* indica

⁶⁵ Locuzione tratta dal *Libro Sapienziale* della Bibbia sia ebraica sia cristiana (*EccI* 1,2 e 12,8). Nell'edizione di riferimento: «Vanità delle vanità, dice Cohelet» e «Vanità delle vanità, dice Cohelet, il tutto è vanità» (Robaldo et al. 1966, 706, 713).

⁶⁶ La paternità salomonica è oggi unanimemente respinta (Mancuso 2004, 7).

una funzione ed equivale a 'colei che anima il discorso', 'la pubblica predicatrice'. In questo caso, si tratterebbe di una donna saggia, di una 'maestra' che riflette e fa riflettere sul senso dell'esistenza, proprio come Diotima⁶⁷ aiuta Socrate⁶⁸ a riflettere sull'amore. Colma di esperienza, dotata di grande sapienza, *Qohelet* guarda la vita terrena in modo disincantato, la sola cosa che le preme è il desiderio di conoscere, di sapere, di capire. A tutti i perché formulati c'è un'unica risposta: *hevel*. Ogni cosa in questo mondo è *hevel*,⁶⁹ nulla, vana, e insipiente è colui che si affanna ad accumulare in vita. Nulla si può dinanzi all'eterno ripetersi del tutto: «niente di nuovo avviene sotto il sole» (*Eccl* 1,9; Robaldo et al. 1966, 706), uno stesso destino tocca al giusto e all'empio,⁷⁰ *Qohelet* l'ha capito e lo rivela all'umanità. Nonostante lo scetticismo marcato e l'eterno ripetersi degli eventi non sprofonda nel relativismo assoluto ma accetta la vita con tutte le sue naturali antinomie (Mancuso 2004, 9): «tempo di nascere e tempo di morire, tempo di uccidere e tempo di guarire, tempo di guerra e tempo di pace» (*Eccl* 3,2-8; Robaldo et al. 1966, 707). La Rodoreda pare aver recepito il messaggio e lo espone magistralmente nello scritto preso in esame.⁷¹ La casa di Sant Gervasi, col susseguirsi degli anni e dei diversi padroni, ciclicamente, languisce o trionfa; quando Teresa e suo marito Salvador Valldaura la comprano dal marchese di Castelljussà è in stato di semiabbandono: «tot està rovellat, senyor Valldaura; però ja ho anirem adobant» (Rodoreda 2008a, 749). Il loro intervento è decisivo, la convertono in una dimora da sogno: «cremant branques mortes i plantant peònies i begònies als parterres que havien fet a banda i banda del passeig dels castanyers» (2008a, 752). Rinasce il giardino come anche viene infusa nuova vita agli interni della villa, il cui salone ci viene descritto così:

el sostre, altíssim, amb fustes fent dibuixos, les cortines de vellut gris a cada banda de les finestres, el gran quadro damunt del so-

67 «E invece il discorso su Eros che una volta ascoltavi da una donna di Mantinea, Diotima, che era sapiente in queste e molte altre cose» (Platone 2014, 131).

68 Nel parlare dell'amore, Socrate cede la parola a Diotima che egli indica come sua maestra (Cavarero 2009, 95).

69 «Il termine, che tradizionalmente si traduce con "vanità", ha uno spettro semantico assai ampio, che spazia dall'idea di cosa vacua e impalpabile, quasi immateriale - fumo, ad esempio -, all'idea di spreco, di azione inutile, per la cui esecuzione si spendono preziose energie» (Mancuso 2004, 8).

70 «Vi è una sorte unica per tutti, per il giusto e l'empio» (*Eccl* 9,2; Robaldo 1966, 711).

71 «Si les novel·les de Mercè Rodoreda contenen una determinada visió del món que es relaciona amb les diferents etapes de la vida, la que se desprèn a *Mirall trencat* és la més tràgica de totes, a causa de l'aparició de la mort. [...] A les seves ficcions, l'autora tracta de copsar i de reflectir la condició de l'home, una condició aflitiva car, a la vellesa, tot es tenyeix amb uns caires d'estranyesa. Si cada edat fa nèixer una nova identitat, la que sorgeix ara és la més trista de totes» (Arnao 1993, 256-7).

fà, amb el forc d'allis penjat i la gran carabassa a terra, al costat de dos conills morts i d'una pila d'esbergínies. Al peu de l'entrada hi havia un gerro alt, amb unes plomes que tenien una mena d'ull a l'acabament. [...] Al mig de la sala hi havia una taula amb potes de bèstia i una butaca vermella i daurada al costat. Darrera la taula, contra la paret, [...] un armari negre que brillava: a cada porta hi havia un soldat estrany, fet de trossets de petxina, amb un sabre d'or a la mà. (767-8)

Addirittura Teresa progetta e fa costruire al centro del vestibolo un «brollador de mosaic negre» (Rodoreda 2008a, 754) che fa riempire di pesci:

l'havien fet a darrera hora: l'aigua hi queia d'una gran copa de pedra, plantada al mig, carregada de raïms i de peres d'alabastre. Havia estat una idea seva i cada dia li agradava més. Amagades entre fulles, tres nimfes es començaven a obrir: eren les primeres. (Rodoreda 2008a, 754)⁷²

Tanto splendente è la casa di Sant Gervasi, tanto radiosa è Teresa Goday con indosso «el vestit de setí blanc i el collaret de brillants amb set robins» (Rodoreda 2008a, 763). Ma *nihil sub sole novum* (Eccl 1,9), è solo un angoscioso ripetersi degli eventi che a nulla portano se non alla morte. Lo splendore della casa, la bellezza di Teresa e ogni altra cosa al mondo non sono nulla, soltanto 'vanità'. È questo il messaggio di fondo che la Rodoreda si premura di far intendere ad ogni istante lungo la sua narrazione. Quando Teresa vede per la prima volta la casa esclama quasi senza fiato: «Déu meu, sembla un castell!» (Rodoreda 2008a, 748). È una casa magnifica nonostante lo stato di semi-abbandono, situata nella parte alta di Sant Gervasi, «en un carrer a mig fer, al costat d'un camp, voltada d'un gran jardí que, a la banda de darrera, més enllà d'una esplanada, es convertia en bosc» (748). La stessa Rodoreda non ne occulta le qualità nel presentarla per la prima volta al lettore:

al peu del reixat començava un caminal molt ample, amb castanyers a banda i banda; al fons, alta de tres pisos, amb dues torratxes i totes les teulades de rajoleta verda, coberta d'heura amb les fulles que ja s'anaven tornant vermelles, la casa es retallava sobre un cel de tardor. Feia vent i els tres graons que pujaven fins a l'entrada estaven mig colgats de fulles. A un costat, tocant a la porta, hi havia dues gerres grosses, vernissades, plenes de terra, i uns quants testos amb plantes mortes. (2008a, 749)

⁷² La descrizione del *brollador* ci viene fornita anche a pagina 766.

Nella descrizione, però, ha l'accortezza di aggiungere un segnale di monito: le piante morte nei vasi e le foglie secche che occludono l'entrata.⁷³ Ecco ritornare il tema delle foglie come simbolo di caducità dell'esistenza umana. Mutuando dalla pittura la Rodoreda ricorre a quegli oggetti simbolici che rimandano alla precarietà dell'esistenza, all'inesorabile passaggio del tempo e alla vanità dei beni terreni. A ben guardare, in *Mirall trençat* pare effettuare una vera e propria ecfrasi riproducendo in parole l'iconografia della *vanitas*; genere pittorico che, mediante l'uso di simboli precisi – quali ad esempio teschi o fiori recisi –⁷⁴ si fa portatore di un potente messaggio: caduca è la bellezza che sfiorirà nel tempo, alla morte nessuno scampa. Anche la Rodoreda, in una combinazione sapiente di fioriture stagionali e simboli di perpetuità, dice dello splendore e della transitorietà della gioventù, delicata come i petali dei fiori recisi raffigurati nei dipinti, destinati a cadere al primo soffio di vento.

La bellezza di Teresa si trasforma presto in crudele ricordo del passato: «havia envellit de manera laxa. Tot li penjava: les galtes, el sotabarba, la carn de sota els braços...» (Rodoreda 2008a, 946). Paralitica, aspetta soltanto l'ineluttabile discesa verso la morte non trovando consolazione nelle cose realizzate. Ad un certo punto del romanzo, a proposito di Teresa, si narra di come: «d'aquells dits que bufava per desglajar-los⁷⁵ aviat n'havien sortit meravelles: lletres cargolades, flors adormides, rams i rams de roses i de pensaments» (Rodoreda 2008a, 933). Sono tutti elementi effimeri, inutili, che non salvano quando si avvicina la fine. Lo stesso destino spetta alla casa che ritroviamo al termine del romanzo come un cumulo di macerie, nient'altro che un corpo corroso che va incontro alla morte: «tot el que un temps havia estat ordenat, dirigit, l'abandó i el pas de les estacions ho havien convertit en una malaltia» (933). Determinante è la lettura dell'ultimo capitolo in cui ci viene descritto l'attraversamento di ogni parte della casa da parte di un ratto. L'ormai vecchia 'torre' di Sant Gervasi al pari di un corpo morto e in putrefazione è costretta a subire il passaggio del ratto attraverso le sue membra:

travessava sales amb sostres daurats, sales amb llums de llàgrimes de cristall, amb canelobres de porcellana trencats, entretei-

73 Lo stesso simbolo lo ritroviamo nel quadro che campeggia sulla parete del salone: «el gran quadro damunt del sofà, amb el forc d'alls penjat i la gran carabassa a terra, al costat de dos conills morts i d'una pila d'esbergínies» (Rodoreda 2008a, 767-8).

74 «Abbiamo diletto del fiore dell'età | ignorando il bene e il male per dono dei Celesti. | Ma le nere dee ci stanno sempre accanto, | l'una con il segno della grave vecchiaia e l'altra della morte» (Mimnermo fr. 2.2-4 W).

75 Teresa, da ragazza, aiutava la madre a vendere pesce al mercato. In seguito a due fortunate unioni, prima con il ricco e anziano Nicolau Rovira, poi con Salvador Valldaura, acquisisce una vera e propria fortuna.

xits de teranynes. Sales amb papers bufats, desengantxats en els racons més humits, amb mobles, amb gerros, amb calaixos apilats per terra. Allà dins hi havia viscut gent. De la vanitat, de l'odi, de les miques d'amor, en quedava la pols i un trist espectacle d'esplendor i d'oblit. Travessà el vestíbul; sortidor enllà, per damunt de plantes d'aigua morta, per sota la copa de pedra curulla de raïms i de peres; tot trencat. [...] Anava escales amunt, s'agafà a un tros de cortina, pujà a la finestra, sortí per un vidre trencat, corregué per l'ampit, s'arrapà a la canal plujana i baixà amb molt de compte. Arribà a terra i per entre herbes altes, per damunt de pedretes, anava fent camí. [...] Passà per davant del banc cobert de glicines, caminà per damunt d'arrels que sortien de terra com si en fossin els nervis. (Rodoreda 2008a, 992)

Lo stesso ratto che penetra nella casa cadavere viene ritrovato morto alla fine del suo percorso.⁷⁶ Muore Teresa, muore la casa e ogni elemento di questo mondo che, in quanto materia, è destinato solo temporaneamente ad occupare uno spazio. Ogni molecola, ogni atomo, si disgrega cedendo il passo al nulla o ad uno spazio infinito.

76 «Al caps d'uns quants dies vingueren més obrers a tallar arbres, a tirar la casa a terra. De seguida veieren a la soca d'un castanyer de l'entrada, cargolada en un esvoranc, una rata fastigosa, amb el cap mig rosegat, voltada de mosques verdes» (Rodoreda 2008a, 995).