

5. MERCÈ RODOREDA: NARRATRICE DELLA CITTÀ*

Enric Bou

Nel Parnaso degli scrittori catalani del XX secolo Mercè Rodoreda occupa un posto particolare. Protagonista del secolo, anche se non in prima linea, la sua esperienza vitale, complessa e tortuosa, le permise di star bene accanto ad alcune gravi vicissitudini. Di formazione autodidatta, riuscì a costruire con impegno una degna carriera letteraria e già prima della fine della guerra civile pubblicò cinque romanzi (che poi ripudiò) e vinse il premio Joan Crexells per il miglior romanzo pubblicato nel 1937. Narratrice eccezionale, seppe trovare la voce che le permise di esprimere un mondo particolare, personale e insinuante, che trasmette uno sguardo di carattere riflessivo partendo da un istinto naturale. Quando morì venne riconosciuta ben più in là delle frontiere. Ne sono testimone le parole di Gabriel García Márquez in un articolo pubblicato nel giornale “El País” in occasione del suo decesso nel 1983: «Una mujer invisible que escribe en un catalán espléndido unas novelas hermosas, duras, como no se encuentran muchas en las letras actuales» («Una donna invisibile che scrive in un catalano splendido dei bei romanzi, duri, come pochi altri nel panorama letterario attuale»)¹. Al romanziere colombiano dispiaceva il fatto che era poco

* Questo testo, riveduto, è la conferenza tenuta all'Università di Trieste il 23 maggio 2006 in occasione del quarto “Omaggio alla Catalogna” dedicato a “Mercè Rodoreda, il romanzo *La plaça del Diamant* e la Guerra civile in Catalogna”.

¹ G. García Márquez, *¿Sabe usted quién era Mercè Rodoreda?*, “El País”, 18 maggio 1983, p. 11.

conosciuta al di fuori della Catalogna, ma questo non è più così. Nei venticinque anni trascorsi dalla morte la sua opera si è fortificata e ha acquisito un valore solido nel complesso della letteratura catalana di tutti i tempi. Traduzioni e lettori in tutto il mondo testimoniano la notevole diffusione che ha raggiunto. Le si può applicare senza esitazione il seguente aforisma di Julio Ramón Ribeyro:

El artista de genio no cambia la realidad, lo que cambia és nuestra mirada. La realidad sigue siendo la misma, pero la vemos a través de su obra, es decir, de un lente distinto. Este lente nos permite acceder a grados de complejidad, de sentido, de sutileza o de esplendor que estaban allí, en la realidad, pero que nosotros no habíamos visto (L'artista geniale non cambia la realtà, ciò che cambia è il nostro sguardo. La realtà rimane la stessa, però la vediamo attraverso la sua opera, vale a dire, da un diverso punto di vista. Questo punto di vista ci permette di accedere a gradi di complessità, di senso, di sottigliezza o di splendore che stavano lì, nella realtà, ma che noi non avevamo visto)².

Mercè Rodoreda visse in un'epoca di grandi cambiamenti sociali ed estetici. Soffrì persecuzioni ed esilio e questo la pregiudicò, per lo meno, in quattro diversi ambiti: politico, in quanto simpatizzante della Repubblica spagnola; geografico, vivendo lontano dal suo paese tra gli anni 1939 e 1973; linguistico, perché durante l'esilio in Francia e in Svizzera rimase isolata dal suo mondo espressivo catalano, all'interno di quello più ampio, spagnolo; e personale perché rimase separata da suo figlio dal momento in cui abbandonò la Spagna. Contro le difficoltà riuscì a costruire un'opera letteraria di grande rilievo.

Una vita in esilio

Secondo una nota definizione di Gilles Deleuze e Félix Guattari un'opera letteraria minore funziona sotto tre aspetti restrittivi: un alto grado di «deteritorializzazione» del linguaggio; la contaminazione di tutti gli aspetti della vita letteraria a causa di problemi eco-

² J.R. Ribeyro, *Prosas apátridas*, Barcelona, Seix Barral, 2007, p. 133.

nomici, commerciali, legali e, a causa della politicizzazione di tutto, in quanto la letteratura si vede obbligata a compiere una missione di definizione collettiva³. L'opera di Mercè Rodoreda riesce a riproporre la posizione dei filosofi francesi, dato che, a dispetto di appartenere a una letteratura minore, supera e ridefinisce alcune di queste condizioni. Malgrado l'allontanamento fisico, riesce a creare una lingua letteraria in apparenza realista e di grande effetto simbolico. Lasciando da parte la censura o per decisione di non lasciarsi affogare in un mare di dati e date, i suoi grandi romanzi possono venir letti in chiave storica o politica, dopo aver obbligato i lettori a un atto di smontaggio.

Mercè Rodoreda è considerata da molti lettori e critici una tra le scrittrici europee più originali del XX secolo. Il riconoscimento non fu facile. La sua prosa divina, dal profilo pungente, è ottima per la costruzione di un mondo enigmatico di singolare forza, un'approssimazione ai misteri della realtà, in apparenza quotidiana, riflettendo le incognite di una vita misteriosa. Il successo la accompagnò solo negli ultimi vent'anni della sua vita, una vita che in genere, fu sempre marcata dalla solitudine e dall'originalità. Sarebbe facile affermare che la sua vita (il processo della sua liberazione) e il suo sviluppo come scrittrice seguano vie parallele. Nel suo caso, opera e vita, senza mai confondersi, rispondono a esigenze e problemi ben diversi.

Per imposizione, Rodoreda si sposò con un suo zio quando compì vent'anni. Infelice del matrimonio e con un figlio, la letteratura e l'immersione nella lettura, si presentarono come una soluzione conveniente per procurarsi una vita alternativa. Incominciò a scrivere nel 1933, e pubblicò vari romanzi che poi rinnegò. Durante l'esilio in Francia – prima scappò dalle truppe di Franco, poco dopo da quelle di Hitler –, ebbe poche occasioni per tornare a dedicarsi alla sua passione di scrittrice. Fuggendo da Parigi il suo convoglio fu bombardato in tre occasioni, visse in case abbandonate o tra i boschi, in edifici simili a quelli che romanzò Irene Nemirovsky. Rodoreda li evocò in lettere impressionanti scritte alla confi-

³ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.

dente del momento, la scrittrice Anna Murià. Visse in condizioni precarie a Bordeaux e Limoges, guadagnandosi da vivere con il cucito. Certe scene dell'esilio vissute nella Francia occupata dai nazisti, rivissero in versione letteraria nei racconti che vinsero il premio "Víctor Català" nel 1957. Finita la guerra mondiale ritornò alla letteratura in modo alquanto curioso. A metà degli anni Quaranta, vivendo in grande miseria, soffersse per quattro anni un male al braccio destro che le impediva di scrivere a mano. Questo fatto la costrinse a scrivere a macchina e a dedicarsi al disegno. Trovò nell'arte (nei collage e nei dipinti di Paul Klee) e nella scrittura (in sonetti di notevole fama) un rifugio da un'esistenza difficile. All'epoca si era consolidata la sua relazione sentimentale con il poeta e critico Joan Prat, conosciuto con lo pseudonimo letterario di Armand Obiols. Nel 1948 tornò per un breve lasso di tempo a Barcellona, partecipò ai *Jocs Florals* (Giochi Floreali) dell'esilio, ma la possibilità di pubblicare nuovamente nella sua città significò la conferma di una vocazione, o meglio, la possibilità di riprendere una dedizione alla letteratura che dal 1933 era stata la sua passione essenziale. Gli scritti di questa epoca possono esser letti in chiave di lotta contro un destino imposto e un'umiliazione collettiva. La cosa più caratteristica resta però la creazione di una prosa innovativa, con ombre e silenzi, con un'attitudine speciale nel ritrarre le sfumature di un'anima femminile.

La fortuna arrivò definitivamente quando, nel 1962, pubblicò il romanzo *La plaça del Diamant*. Mercè Rodoreda viveva allora a Ginevra, dove si era trasferito nel 1954 Armand Obiols, che lavorava come traduttore alle Nazioni Unite. Il romanzo venne presentato al più prestigioso premio del romanzo in catalano, il "Sant Jordi", del 1960, con il titolo di *Colometa* e causò un piccolo scandalo letterario. La giuria non lo premiò. Uno dei suoi giurati, Joan Fuster, lo raccomandò all'editore Joan Sales che aveva appena fondato la casa editrice El club dels novel·listes. Il romanzo di Rodoreda divenne immediatamente un successo per la critica e per il pubblico. Due anni dopo, un gruppo di critici convocati dalla rivista "Serra d'Or" lo dichiararono il miglior romanzo catalano del periodo 1939-1963. Durante la recente Fiera del libro di Frankfurt è tornato ad essere considerato uno tra i migliori romanzi di tutti i tempi scritti in catalano. Nel 1978 Francesc Betriu realizzò una miniserie

televisiva, che era una versione più che degna del romanzo. La situazione di Rodoreda nel sistema letterario cambiò in modo radicale. Continuò a scrivere con più libertà, continuò a lavorare in progetti di racconti, romanzi e opere teatrali. Dopo un lungo periodo di esilio poté tornare a Barcellona e rimanervi a lungo. Nel 1971, dopo la morte del suo compagno sentimentale, si trasferì definitivamente nella sua terra natale. Si costruì una casa nel paese gironese di Romanyà de la Selva, un luogo che secondo Josep M. Castellet in *Los escenarios de la memoria* era come un belvedere sul paese, allontanato da esso, osservandolo dall'alto⁴. Quando morì, nel 1983, era una scrittrice molto conosciuta, amata dal pubblico. Ricevette vari premi, tra cui il "Premi d'Honor de les Lletres Catalanes" nel 1980. Il riconoscimento è stato confermato da un'ingente quantità di edizioni e traduzioni dei suoi principali libri e da numerosi studi critici che le sono stati dedicati.

Racconti e romanzi

Rodoreda lesse con passione le vicende di Katherine Mansfield. In una lettera affermava: «El meu amor en aquest gènere és la meravellosa K. Mansfield»⁵ («La mia passione in questo genere è la meravigliosa K. Mansfield»). Alcuni dei suoi personaggi si ispirano al mondo della scrittrice neozelandese. L'influenza della Mansfield si osserva soprattutto nell'impatto che ebbero alcuni racconti di *The Garden Party* provocando un'eco diretta in "Zerafina" o "la bambinaia" di *La meva Cristina i altres contes*. Come Mansfield, Rodoreda divenne un'abile cronista di situazioni disastrose che sono presenti nella vita quotidiana, sviluppando un istinto acuto nel presentare esseri umani in situazioni di solitudine estrema o illustrando la disperazione della donna nel mondo moderno, senza alcun sentimentalismo.

⁴ J.M. Castellet, *Los escenarios de la memoria*, Barcelona, Anagrama, 1988, p. 62.

⁵ M. Rodoreda, *Cartes a l'Anna Murià. 1939-1956*, Barcelona, Edicions de l'Eixample, 1991, p. 71.

Il racconto è per Rodoreda un mezzo di espressione alternativa: luogo di sperimentazione, a volte, di voci e modi che poi esplorerà in lungo e in largo nei romanzi; oppure una via di fuga verso un mondo di fantasie e sogni che spesso trovano espressione in simboli di natura vegetale che localizza in parchi e giardini. Certi racconti la situano alle porte del teatro, una dedizione che mantenne inedita e che si pubblicò postuma. Ma il racconto fu per Rodoreda anche un mezzo scelto per ritornare alla scrittura in catalano. Dall'incertezza dell'esilio a Parigi, Mercè Rodoreda pianificò il suo ritorno alla letteratura come una manovra d'impatto: «*penso fer contes que faran tremolar Déu*»⁶ («penso scrivere racconti che faranno tremare Dio»), così scrisse all'amica Anna Murià. Il racconto fu così lo strumento scelto per tornare alla letteratura dopo vent'anni di silenzio. Il volume *Vint-i-dos contes* (1958) fu seguito da altri due volumi *La meva Cristina i altres contes* (1967), e *Sembrava de seda i altres contes* (1978), i quali sono la fedele testimonianza delle sue inquietudini degli anni successivi, scritti parallelamente ai suoi grandi romanzi, quelli che le diedero la fama definitiva: *La plaça del Diamant* (1962) e *Mirall trencat* (1974).

Alcuni racconti sono già stati abbozzati nelle lettere degli anni Quaranta, cosa che ci indica fino a che punto molti tra questi siano ispirati a fatti autobiografici. Così, per esempio, in una lettera scritta a Limoges il 29 agosto del 1940 narra la sua fuga da Parigi, da poco occupata dai tedeschi, esperienza che riappare nel racconto *Orleáns, 3 quilòmetres*. Ma, poco alla volta, interiorizza esperienze, raffina la sua arte e crea analisi suggestive di frammenti di realtà da prospettive insolite, introducendo sempre un minimo di inquietudine.

Nei racconti di Rodoreda vengono compiute alcune esigenze imposte da Julio Cortázar a questo genere letterario, specialmente per quanto riguarda l'intensità e l'emotività. Sono piccoli episodi domestici che illuminano la condizione umana (specialmente la condizione della donna) o che diventano simboli di una situazione sociale o storica. Alcuni dei suoi racconti migliori come *La salamandra*, sono localizzati in un remoto ambiente rurale, in un paese

⁶ *Ibidem*, p. 70.

e tempo indefiniti. A questi viene aggiunta la componente fantastica (una donna trasformata in salamandra) che aumenta il carattere inquietante e simbolico del racconto. In un'intervista la scrittrice dichiarò che il racconto «rappresenta un complesso di colpe». Messa sotto pressione affinché dichiarasse a che cosa si riferiva, negò la spiegazione, dato che era «troppo personale». Altri racconti, come *La meva Cristina i altres contes*, risultano essere un incrocio di tradizione biblica e di assurdo kafkiano. L'autrice si situa così – e dialoga con – una lunga tradizione che va da Čechov a Carver e passa inevitabilmente attraverso Mansfield o Cortázar. Partendo da una situazione quotidiana, o di giochi di fantasia, Rodoreda ci avvicina a una rivalutazione dell'esistenza. Il racconto nelle sue mani nomina spazi muti e dà voce al silenzio.

I romanzi, in particolare *La plaça del Diamant* e *Mirall trençat*, costituiscono le opere meglio riuscite. Come già indicava Joaquim Molas, in *La plaça del Diamant* Rodoreda utilizza tecnicamente monologhi interiori, alternando lo stile diretto e indiretto⁷. Narra le vicissitudini della sua protagonista-narratrice, in un processo di oppressione e liberazione ambientato in un quartiere di Barcellona (Gràcia) da poco prima della proclamazione della Repubblica fino al dopoguerra. I cambi di nome della protagonista, Natàlia, Colometa (piccioncino), Senyora Natàlia, rendono conto dell'evoluzione del personaggio, dalla manipolazione per parte del suo primo marito, uomo dominante, alla relazione con il secondo, sessualmente impotente a causa di una ferita di guerra. Allo stesso tempo, lo spazio urbano, quello interiore ed esteriore, risultano in correlazione con lo stato morale della protagonista. Molteplici elementi simbolici (colombe, bilance, ecc.) confermano al lettore la trasformazione del personaggio. All'ombra di quest successi rimangono altri notevoli libri, *El carrer de les Camèlies* (1966) e *Jardí vora el mar* (1967).

Il suo secondo romanzo di successo, il più ambizioso, è *Mirall trençat* (1974). Presenta l'evoluzione di una saga familiare, i Vall-

⁷ J. Molas, «Pròleg» a Mercè Rodoreda, *La meva Cristina i altres contes*, Barcelona, Edicions 62, 1967, pp. 5-6.

daura, seguendo l'ascesa e la caduta dei membri. Il centro dell'azione è una torre con un giardino nella quale vive la famiglia. Lusso e successo, decadenza e morte, sono i segni del cambiamento e le coordinate di una profonda riflessione sulla fugacità e il trascorrere del tempo. Si tratta di un'opera polifonica, con molteplici voci e prospettive. Il segreto rotto in mille pezzi è il *leitmotiv* del romanzo, cosa che viene difficilmente colta dal lettore. La tristezza e l'inquietudine, il ricordo e il segreto, o elementi simbolici – come il fuoco – dominano l'azione. Nel romanzo è di gran importanza il gioco intertestuale con altre opere letterarie, cinematografiche e pittoriche. Secondo Carme Arnau, si tratta di un romanzo poetico: «la prosa roderiana se convierte en poética una poeticidad que hace referencia a la teoría afectiva, es decir a la voluntad [...] de expresar sentimientos más que ideas»⁸ («La prosa roderiana si trasforma in poetica una poeticità che fa riferimento alla teoria affettiva, vale a dire alla volontà [...] di esprimere sentimenti più che idee»).

Quanta, quanta guerra (1980) è l'ultimo romanzo che pubblicò in vita. Narra l'avventura del giovane Adrià Guinart che trascorre tre anni percorrendo un paesaggio di grande bellezza, fuggendo dai disastri della guerra. L'atavismo, un mondo onirico e notturno, presiedono l'azione minima alla quale si sovrappongono immagini di una bellezza misteriosa: «Un raggio di luna mi cadde addosso come una spada, il fiume lo rifece». La guerra è metafora dell'esistenza, presieduta dall'assurdo che implica la morte, la distruzione. Altri due romanzi si pubblicarono, postumi, dato che l'autrice li aveva lasciati incompleti, che prolungano questa vena narrativa, apocalittica e simbolica: *Isabel i Maria* e *La mort i la primavera* (1986).

Negli ultimi anni si sono pubblicati volumi che raccolgono aspetti meno conosciuti dell'opera letteraria di Mercè Rodoreda, come ad esempio *El torrent de les flors* (1993) che include quattro opere teatrali. Spicca la densità di un'opera come *La senyora Florentina i seu amor Homer*. Dalla paronomasia⁹ del titolo si apre

⁸ C. Arnau, *Una lectura de Mirall trencat de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Proa, 2000, p. 153.

⁹ Paronomasia = Similitudine fonetica con differenza di significato: amor-Homer (n.d.e.).

una visione disincantata delle relazioni amorose e l'ingrandimento di un personaggio fugace, la Zerafina di uno dei suoi racconti più celebri. Il teatro di Mercè Rodoreda è all'insegna dell'ampliamento di un mondo molto personale partendo dalla brutalità delle sue viscere. Si conoscono raccolte parziali del suo ricco epistolario. Se si compie il proposito di pubblicare le sue *Opere Complete*, sarà senz'altro l'apporto più originale del 2008, anno in cui si celebra il centenario della nascita.

La plaça del Diamant: storia, spazio e finzione

Analizziamo più dettagliatamente uno dei suoi romanzi migliori, *La plaça del Diamant* (1962)¹⁰. In questo la presenza della città e di alcuni elementi dei quartieri di Sant Gervasi e Gràcia, così come l'incorporazione di alcune esperienze urbane molto concrete, si trasformano in un'allegoria per esprimere situazioni di alienazione ed esilio. Da una prima lettura, eccessivamente facile, si potrebbe dire che il ricorso a questa forma le sarebbe stato imposto in parte dalle condizioni politiche del momento in cui scrisse il romanzo e anche da alcune circostanze della sua avventura personale che la spinsero a vivere un lungo esilio, durato molti anni, in Francia e in Svizzera. Come accade anche in altri romanzi, *Moby Dick*, *The Golden Bowl*, o *La febre d'or*, in *La plaça del Diamant* un elemento in relazione con il titolo cristallizza molti significati suggerendo in modo diretto o indiretto il tema centrale presentato nell'opera. Il romanzo di Mercè Rodoreda è molto più vicino alla pura allegoria che altri romanzi realisti del XIX secolo appena citati. Questa è più vicina ai romanzi di William Faulkner o di James Joyce. La piazza, la Plaça del Diamant, si trasforma nel centro di un piccolo mondo e la relazione del personaggio principale con questo spazio e le persone che lo circondano si trasforma in un'allegoria del suo stato d'animo e riflette con precisione l'evoluzione della protagonista. In realtà, la piazza appare solo in due passi del romanzo, al principio

¹⁰ Tutte le citazioni si rifanno all'edizione seguente: *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor, 1994.

e alla fine e la radicale opposizione tra le due apparizioni si trasforma in uno dei punti chiave del romanzo.

L'uso allegorico che Rodoreda fa della città si può mettere in relazione con la manipolazione della realtà che fu annotata da Josep-Miquel Sobrer a proposito del registro linguistico utilizzato dall'autrice in questo romanzo:

Els aspectes plaents de la vida que la narradora va exposant apareixen sempre enfosquits per alguna circumstància lamentable. El llenguatge no sembla escaure als fets narrats, no sembla ser-ne familiar. L'estil, viu i palpitant, suggereix immediatament un contingut o bé còmic o bé sarcàstic, qualitats totalment absents, almenys intrinsecament, de la novel·la¹¹ (Gli aspetti piacevoli della vita che la narratrice espone appaiono sempre oscurati da qualche circostanza deplorabile. Il linguaggio sembra inadatto ai fatti narrati, sembra esserne estraneo. Lo stile vivo e palpitante, suggerisce immediatamente un contenuto comico o sarcastico, qualità totalmente assenti, almeno intrinsecamente, al romanzo).

Nei testi pubblicati dalla Rodoreda dopo la guerra civile, si coglie un'attenzione particolare alle allusioni di tempo e spazio. In modo indiretto, senza dimenticare date e dati caratteristici di una visione patriarcale del mondo, questi occupano in modo molto raffinato una posizione centrale nell'opera della autrice. Possiamo distinguere due tipi di coordinate spazio-temporali in Rodoreda. In certi casi ci presenta un'ambientazione rurale, in paesi e tempi indefiniti. Così succede in racconti come *La salamandra* o romanzi come *La mort i la primavera*. In altri, utilizza spazi molto conosciuti, generalmente della città di Barcellona, del quartiere di Gràcia, che sono però presentati in termini poco precisi con, apparentemente, poca attenzione ai dettagli geografici e urbani concreti, come succede in *La plaça del Diamant* o *El carrer del les Camèlies*. I nomi dei luoghi reali sono praticamente inesistenti. Sono luoghi muti, silenziosi, come corrisponde alla prospettiva femminile della situazione nel mondo, oppressa e messa a tacere. Sono luoghi che acquisiscono nuova vita e raggiungono un senso nuovo. Esattamente la stessa cosa succede con le "date" della grande sto-

¹¹ *Ivi*, p. 373.

ria: sono invisibili, incorporate nel testo del romanzo ed è il lettore il responsabile di decifrarle, dar loro vita, riportarle dalla piccola storia alla Storia con la maiuscola.

Una spiegazione eccessivamente facile sarebbe quella di attribuire questa manipolazione dello spazio, da parte della Rodoreda, a una specie di reazione per esprimere i problemi personali. Questo implicherebbe che tutta l'opera di Mercè Rodoreda venga letta in chiave di ricerca della maturità. Potrebbe anche esser letta come un rifugio interiore, il mito dell'infanzia che secondo una delle sue studiose, Carme Arnau, utilizzerebbe per scappare dalle difficoltà della vita precedente. Le biografie hanno presentato con meticolosità i dettagli più scabrosi della sua vita intima, i quali non fanno che potenziare una lettura determinista. Ricordiamo che si sposò con uno zio, contro la sua volontà, quando aveva solo vent'anni. La guerra civile spagnola e l'esilio posteriore le impedirono di esprimersi liberamente, fino ai suoi sessanta anni¹². Tra gli altri fattori di destabilizzazione contro i quali doveva lottare Mercè Rodoreda si possono tener presenti quelli che hanno a che fare con la repressione della creatività. Si possono considerare tra questi le quattro varietà di esilio che visse quando finì la guerra civile spagnola: politico, a causa della sua partecipazione tra le file dei repubblicani; geografico, in quanto dovette vivere in Francia e Svizzera tra il 1939 e il 1973; linguistico, perché da catalana soffrì un doppio esilio rispetto alla maggior parte dei repubblicani spagnoli; e personale, dato che quando scappò dalla Spagna si separò dal marito e abbandonò suo figlio, che rivide appena dopo dieci anni.

Non è però l'approssimazione biografica che ci aiuta a conoscere meglio l'opera di Rodoreda, in realtà, non spiega le difficoltà interne ad essa; molte difficoltà che riscontriamo durante la lettura dei suoi testi rimarrebbero irrisolte. L'uso dello spazio come mezzo d'espressione allegorico è realmente singolare in *La plaça del Diamant*, quasi sorprendente, perché introduce un'analogia con l'estra-

¹² Si vedano tra le biografie quella di Montserrat Casals, in specie i capitoli II e III. M. Casals Couturier, *Mercè Rodoreda. Contra la vida, la literatura. Biografia*, Barcelona, Edicions 62, 1991.

niazione. Malgrado la critica si sia interessata alla sua approssimazione sofisticata alla realtà, ben pochi hanno rilevato le sue strategie non realiste. Così disse Emilie Bergmann: «la fantasia e l'allegoria che ritroviamo in *La plaça del Diamant* culminano in *La meva Cristina i altres contes* e in altre posteriori»¹³. L'utilizzo di un discorso figurativo, permette alla scrittrice catalana di esprimere ciò che la repressione aveva trasformato in indicibile, offrendole così un veicolo col quale agire su qualsiasi tipo di rivendicazione personale e nazionale. Nel decodificare il suo messaggio rimane al lettore un senso più chiaro e trasparente.

L'immagine della città in *La plaça del Diamant* funziona come una specie di specchio per il destino del personaggio principale. In questo modo, Rodoreda articola una relazione tra spazio fisico e psichico con un effetto che non è stato ottenuto da altri scrittori che hanno utilizzato Barcellona come scenario delle loro finzioni. La città – Barcellona – si trasforma in un personaggio più che il romanzo stesso, non è un mero telone di fondo o scenario locale. Questo processo illustra perfettamente l'opinione di Mieke Bal secondo il quale lo spazio ha una parte attiva in alcune finzioni: «Così lo spazio si trasforma in 'luogo attivo', più che in un luogo d'azione. Influenza la trama e questa si subordina alla presentazione dello spazio»¹⁴. La città, il luogo dell'esistenza, si trasforma in un'estensione fisica, cosa che la protagonista stessa non può esprimere. Nel caso di *La plaça del Diamant*, si trasforma in un'allegoria dell'indicibile: l'evoluzione del destino della protagonista, il processo di liberazione come essere umano, fino a giungere al controllo della sua vita.

Diversi aspetti della narrazione richiamano l'attenzione contro una visione letterale della città. Ad esempio, nei riferimenti tempo-

¹³ «The potential for the fantastic and the allegorical seen in *La plaça del Diamant* is realized in *La meva Cristina i altres contes* and later works». E. Bergmann, 'Flowers at the North Pole': *Mercè Rodoreda and the Female Imagination in Exile* in "Catalan Review", 1987, n. 2, p. 83.

¹⁴ «Space thus becomes an 'acting place' rather than the place of action. It influences the fabula, and the fabula becomes subordinate to the presentation of space». M. Bal, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 1985.

rali in cui si svolge l'azione del romanzo, approssimativamente tra il 1930 e il 1950. Il lettore non rintraccia alcun riferimento di carattere storico che ci aiuti a situarlo nel contesto di un tempo concreto e di comprendere meglio i problemi di Colometa e del resto degli abitanti della città. Tutti i riferimenti alla Storia (con la maiuscola), – dai leader politici del momento alle circostanze politiche della guerra e del dopoguerra –, sono espressamente taciuti. Detto in un'altra maniera, sono rappresentati indirettamente attraverso la sensibilità, apparentemente innocente, di Colometa.

Così le allusioni ai fatti politici più significativi accaduti durante la Repubblica e la Guerra Civile, hanno una presenza ovvia nelle pagine del romanzo. Ma dato che la voce narrante è Colometa, abbiamo di questi un'informazione sempre molto frammentata: «I tot anava així, amb maldecaps petits, fins que va venir la república i en Quimet se'm va engrescar i anava pels carrers cridant i fent voleiar una bandera que mai no vaig poder saber d'on l'havia tret» (cap. XIV, p. 76) («E tutto andava così, con piccole preoccupazioni, fino a che non arrivò la repubblica e Quimet si entusiasmo e andava per strada gridando e sventolando una bandiera che mai seppi da dove l'aveva tirata fuori»).

Quando le cose si complicano, in piena guerra civile, la protagonista non riesce a capire che cosa stia succedendo:

Tant en Cintet com en Quimet no paraven de parlar dels escamots i que haurien de tornar a fer el soldat, i tot el calgués. Jo els vaig dir que bé, molt bé, fer d'escamot bé, però que ells ja havien fet el soldat i vaig dir a en Cintet que em deixés en Quimet tranquil, que no me l'esverés amb els escamots perquè prou maldecaps teníem. En Cintet va estar vuit dies sense mirar-me la cara. I un dia va venir a trobar-me, ¿quin mal és, fer d'escamot? (cap. XXIV, p. 119) (Sia Cintet che Quimet non parlavano che dei soldati e che sarebbero dovuti tornare ad arruolarsi. Io gli dissi bene, che andava molto bene entrar a far parte delle squadre degli *escamots* [uomini d'azione], ma che loro i soldati li avevano già fatti e dissi a Cintet che lasciasse Quimet in pace, che non lo influenzasse più con quelle cose perché noi avevamo già abbastanza preoccupazioni. Cintet rimase otto giorni senza guardarmi. Un giorno venne a trovarmi. Che male c'è a far parte delle squadre degli *escamots*?).

In modo simile, i riferimenti alla città sono sempre accuratamente nascosti dietro a un velo di allusioni allegoriche. Si tratta di un notevole esempio dell'approssimazione femminile alla realtà, ponendo enfasi a quegli aspetti che in apparenza non hanno importanza dal punto di vista pratico e rimangono lontani dalle leggi del potere e del denaro. Rodoreda dà più importanza ai sentimenti e alle relazioni, alle esperienze interne e annota così con gran classe i cambiamenti che in apparenza sono insignificanti.

Il romanzo può essere diviso in due parti corrispondenti alle due esistenze della protagonista, vale a dire la trasformazione di Colometa in Natàlia. In ognuna di esse lei vive in due parti diverse del Carrer Gran de Gràcia. Attraversare questa via per andare a lavorare o a far compere, nella prima parte o per confermare il controllo sul suo destino, nella seconda. Ma vi sono dei problemi più specifici che si possono studiare a proposito dei due spazi principali della città che vengono utilizzati nel romanzo per evocare una visione alternativa della realtà: le case e le vie.

Ci sono tre case ad avere una simbologia molto specifica. L'appartamento nel quale vissero Quimet e Colometa, una giovane coppia appena sposata, la casa della famiglia per la quale Colometa lavora come assistente, e infine, nella seconda parte (del romanzo e della sua vita), la casa di Antoni dove si inverte quel ruolo che marcò la sua esistenza: all'inizio è anche qui assistente, ma presto si produce un cambio di ruoli, quando si sposa con Antoni e quella casa diventa il suo domicilio. Qui, nello spazio domestico, assistiamo in modo molto grafico alla trasformazione del personaggio, da assistente a donna di casa, da persona controllata a una che controlla la sua propria vita, da Colometa in (signora) Natàlia. Queste case costituiscono tre spazi diversi per le azioni della protagonista e sono, in un certo modo, alterazioni del suo stato d'animo. Nella prima casa Colometa appare sottomessa in modo quasi brutale alle decisioni del marito, attento sempre alle sue amicizie e alla famiglia. La prima volta che entra nell'appartamento è evidente il suo rifiuto: «El pis estava abandonat. La cuina feia pudor d'escarbats i vaig trobar un niu d'ous llarguets de color de caramel [...]» (cap. III, p. 30) («L'appartamento era abbandonato. La cucina era sporca, c'erano scarafaggi e trovai un nido di uova lunghetti di color

caramello [...]»¹⁵. Solo la scomparsa definitiva di Quimet, la sua morte, libera Colometa da quello spazio fisico ed emotivo nel quale aveva vissuto con il marito, che l'aveva obbligata ad avere una vita soffocante negandole i principi più elementari di libertà.

In modo parallelo alle colombe in gabbia, così troviamo lei segregata nello spazio domestico. In questo senso è molto espressivo il capitolo in cui descrive la costruzione e il dipingere della colombaia. Una voce, di qualche amico di Quimet, dice verso la metà della costruzione: «A la Colometa la traïem de casa» (cap. XIII, p. 73) («Ci portiamo la Colometa da casa»). I colombi occupano lo spazio più necessario, come ad esempio la terrazza: «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» (cap. XIV, p. 78) («E da quel giorno non potei più stendere i panni sulla terrazza perché i colombi me li sporcavano. Dovevo stenderli nel ripostiglio. E grazie»). La presenza dei colombi diventa ossessiva e dimostra la relazione di Natàlia con la propria casa.

Només sentia papurreig de coloms. Em matava netejant els coloms. Tota jo feia pudor de colom. Coloms al terrat, coloms al pis; els somiava. La noia dels coloms. Farem una font, deïa en Cintet, amb la Colometa a dalt amb un colom a la mà. Quan anava pel carrer cap a casa dels meus senyors a treballar, el papurreig dels coloms em seguia i se'm ficava al mig del cervell com un borinot (cap. XXII, p. 111) (Solo sentivo il verso dei colombi. Mi ammazzavo pulendo i colombi. Puzzavo completamente di colombi. Colombi in terrazza, colombi in appartamento; li sognavo. La ragazza dei colombi. Faremo una fontana, diceva Cintet, con Colometa in cima tenendo in mano un Colombo. Quando camminavo per strada verso la casa dei signori dai quali lavoravo, il verso dei colombi mi seguiva e mi entrava nel cervello come il ronzio di un calabrone).

La prima volta che Natalia decide di liberarsi, lo fa anche in funzione dei colombi. Succede dopo aver rotto un vaso nella casa dei signori dove lavorava, i quali glielo addebitano dalla paga, e dopo una discussione con Quimet. Natàlia pensa in modo marcato

¹⁵ Citazione dalla prima edizione M. Rodoreda, *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor, 1962. L'indicazione riguarda capitolo e pagina.

e inusuale: «I va ser aquell dia que vaig dir-me que s'havia acabat. Que s'havien acabat els coloms. Coloms, veces, abeuradors, covadors, colomar i escala de paleta, ¡tot a passeig! Però no sabia com...» (cap. XXV, p. 123) («Mi dissi quel giorno che era finita. Che era finita per sempre con i colombi. Colombi, mangime, abbeveratoio, cove, colombaia, scala di muratore. Via tutto! Ma non sapevo come...»).

Il secondo spazio interiore è uno spazio domestico, che potremmo però qualificare a lei estraneo, la casa dei signori, al lato opposto del Carrer Gran. È il luogo di lavoro e, in qualche modo, di liberazione rispetto al marito, dato che lui si oppone fermamente alla possibilità che lei lavori fuori casa. Però in questa casa è sottomessa alla piccola tirannia dei signori, ai loro capricci, incluso allo stesso spazio, la torre che Colometa non riesce a spiegarsi di che cosa si tratti e che le produce notevoli fastidi mentali. Attraverso la voce apparentemente innocente della protagonista, Rodoreda evoca abilmente la distanza sociale tra Colometa e i signori. Quando inizia a lavorare in casa loro la sorprende il modo in cui essi vivono e il tipo di malattie che soffrono. La casa nella quale vivono è uno spazio del tutto incomprensibile per Colometa, perché le produce disorientamento e questo fatto si rispecchia sulla sua insicurezza interiore. Lo possiamo notare quando finisce di evocare questo luogo dicendo: «I si parlo tant de la casa, és perquè encara la veig com un trencaclosques, amb les veus d'ells que, quan em cri-daven, no sabia mai d'on venien» (cap. XVIII, p. 95) («Se parlo così della casa, è perché la vedo ancora come un rompicapo, con le loro voci che, quando mi gridavano, non sapevo da dove provenissero»). La differenza tra i due mondi è sottolineata da una risposta di Quimet: «vaig explicar la història del reixat a en Quimet i va dir-me que com més rics més estranys» (cap. XX, p. 101) («Spiegai la faccenda dell'inferriata a Quimet e mi disse che quanto più ricchi tanto più strani»).

Il terzo luogo, la casa di Antoni, pare a Colometa uno spazio opprimente, perché privo di luce naturale e dove tutti i fiori sono artificiali. Questo è uno spazio maschile, come i precedenti, però, a differenza degli altri, non le è stato imposto. Lo guarda con precauzione, fissandosi solo sugli aspetti oscuri. «La casa era senzilla i fosca, fora de dues habitacions que donaven al carrer que baixava a

la plaça de vendre» (cap. XXXVI, p. 174) (“La casa era semplice e scura, due stanze davano alla strada sulla piazza del mercato”). La descrizione mette in rilievo l’effetto dell’ordine, e, a differenza degli altri due dove è vissuta, le pare una cosa organizzata intorno ad un centro. Questa comunque non è la prima volta che vi entra perché nella sua vita precedente conosceva il lato pubblico del posto, in quanto cliente del negozio dove prendeva le provviste per i suoi colombi. Le sensazioni che le suscita questa prima visita all’interno sono notevoli perché incrementano la reazione positiva rispetto allo spazio e alla persona che lo occupa: «La meva senyora sempre deia que feia bons preus i que era un adroguer honrat que sempre donava el pes. I era de poques paraules» (cap. XX, p. 105) (“La mia signora diceva sempre che faceva buoni prezzi, che era un droghiere onesto che sempre dava il peso giusto. Ed era di poche parole”). In un primo momento l’autrice prova solo simpatia e pietà per l’uomo taciturno che vive da solo in quel luogo, cosa che funziona come presagio di alcuni avvenimenti posteriori del romanzo. Ciò che è più importante è che questa è la prima di una serie di connessioni in cui si intrecciano i due spazi domestici, relazione che si risolve dopo l’intento del suicidio, quando Antoni le propone di lavorare a casa sua come assistente e, più tardi, di sposarlo. Dal momento che la protagonista decide di sposarsi con Antoni, guarda alla sua vecchia abitazione da una prospettiva molto diversa, come una persona che ha trovato la pace, malgrado alcuni spettri del passato che ancora la perseguivano. La descrizione della sua nuova residenza è degna di nota, perché contrasta apertamente con quella che fece dell’appartamento che condivise con Quimet:

Em vaig quedar plantada damunt de les rajoles tacades de sol, al peu del balcó. Del presseguer va fugir una ombra, i era un ocell. I damunt del pati, venint de les galeries, va caure un nuvolet de pols. A la sala de les campanes de vidre vaig trobar una teranyina. S’havia fet de campana a campana. Sortia del peu que era de fusta, passava per la punxa del cargol i anava a parar al peu de fusta de l’altra campana. I vaig mirar tot allò que seria la meva casa. I se’m va fer un nus al coll. Perquè d’ençà que havia dit que sí, m’havien vingut ganes de dir que no. No m’agradava res: ni la botiga, ni el passadís com un budell fosc, ni allò de les rates que venien de la clavaguera» (cap. XL, p. 184) (Rimasi immobile sulle piastrelle bruciate dal sole, dinnanzi al balcone. Dal pesco volò via un’ombra, era

un uccello. Sopra il cortile, cadde dal ripostiglio una nuvoletta di polvere. Nel salone dove c'erano delle campane di vetro trovai una ragnatela. Era fatta da campana in campana. Iniziava dal manico che era di legno, passando per la punta della lumaca e finiva al manico dell'altra campana. Vidi tutto ciò che sarebbe stato la mia casa. Mi venne un nodo in gola perché avevo detto di sì, mi venne voglia di dire di no. Non mi piaceva niente: né il negozio, né il corridoio scuro come le viscere, né che i topi uscissero dalla fogna).

Il fatto che menzioni i topi ci ricorda tre tipi di affinità tra i due spazi, l'appartamento in cui visse con Quimet e la casa di Antoni. Una negativa, dato che i colombi si associano alla purezza e i topi alla contaminazione, e una di similitudine, dato che a Barcellona i colombi sono considerati topi con le ali. In terzo luogo, gli animali che minacciano la sicurezza di Colometa-Natàlia vengono da due luoghi opposti: dalla terrazza nel primo caso, da sotto terra nel secondo.

L'uso di questi tre spazi ci mostra il grado sofisticato che può raggiungere l'uso dell'allegoria nel corso del romanzo. L'allegoria serve innanzitutto per eludere i problemi principali della narrazione, però permette anche di indirizzare verso una lettura non univoca del testo, sottolineando la necessità di comprendere l'argomento su due livelli, quello letterale e quello figurato.

In modo simile, gli spazi esterni, in particolare le strade, sono colmi di quel senso allegorico. Le strade, piene di vita e di situazioni enigmatiche, che si presentano ad ogni angolo, sono luoghi della conoscenza, di cambiamenti e di scoperta della persona stessa. Per la timida protagonista del romanzo sono spesso pieni di minacce e presagi funesti. All'inizio del romanzo, la narratrice si riferisce a strade e piazze concrete del quartiere di Gràcia: la Piazza del Diamante, dove Colometa conosce Quimet e suoi amici; il Carrer Gran, che è la strada che separa il quartiere dei ricchi da quello dei poveri e che altresì divide i due periodi di vita di Colometa-Natàlia; e il Parc Güell, anche questo associato a Quimet. All'inizio del romanzo scopriamo che il padre di Quimet fu la persona che portò Gaudí all'ospedale quando fu investito da un tram. Però, questo dato, che è una conferma della personalità egocentrica e ossessiva di Quimet, è significativo da un altro punto di vista: una

conversazione sull'architettura che sarà il primo sintomo della crisi della relazione di Natàlia e Quimet:

En Quimet va començar a parlar del senyor Gaudí, que el seu pare l'havia conegut el dia que el va aixafar el tramvia, que el seu pare havia estat un dels que l'havien dut a l'hospital, pobre senyor Gaudí tan bona pèrsona, ves quina mort més de misèria... I que al món no hi havia res com el Parc Güell i con la Sagrada Família i la Pedrera. Jo li vaig dir que tot plegat, massa onades i massa punxes. Em va donar un cop al genoll amb el cantell de la mà que em va fer anar la cama enlaire i em va dir que si volia ser la seva dona havia de començar per trobar bé tot el que ell trobava bé (cap. II, p. 21) (Quimet comenciò a parlar del signor Gaudí, che sua padre conobbe il giorno in cui Gaudí venne investito da un tram. Il padre era stato tra quelli che l'avevano portato in ospedale, povero signor Gaudí, una persona così buona, vedi, che morte miserabile... Diceva che al mondo non vi era niente di simile del Parc Güell, della Sagrada Família e della Pedrera. Io gli dissi che secondo me sono tutte troppo ondulate, troppo appuntite. Mi colpì al ginocchio con il taglio della mano, cosa che mi fece scattare la gamba verso l'alto e mi disse che se volevo essere la sua donna dovevo iniziare ad apprezzare tutto ciò che piaceva a lui).

Il disprezzo da parte di Colometa per l'architettura di Gaudí non può esser letta in chiave puramente estetica, ma piuttosto come riflesso della cieca e incosciente opposizione che nutre verso il suo futuro marito. Man mano che il romanzo prosegue, i nomi delle strade risultano meno importanti e anonimi. È un altro modo di rappresentare la rottura progressiva di Colometa con il suo passato e manifesta l'intento di controllare la propria vita. Lo spazio urbano si trasforma in un'estensione fisica che la protagonista non riesce ad esprimere. Barcellona risulta una parola proibita, che non viene pronunciata in nessuna pagina del romanzo.

A seconda che i nomi e i luoghi specifici spariscono, determinati oggetti ed esperienze urbane acquisiscono una dimensione più complessa. Così, ad esempio, il passar del tempo e i cambiamenti che vive la protagonista sono tipici di un "osservatore di passaggio" dell'urbe – come lo è la routine di osservare le bambole in una vetrina del negozio del Carrer Gran – che si ripete in vari passi del romanzo:

Altra vegada un tramvia va haver de parar en sec mentre travessava el carrer Gran; el conductor em va renyar i vaig veure gent que reia. A la botiga dels hules em vaig aturar a fer veure que mirava, perquè si vull dir la veritat he de dir que no veia res: només taques de colors, ombres de nina... I de l'entrada sortia aquella olor antiga d'hule que, pel nas se'm ficava al cervell i me l'enterbolia. L'adroguer de les veces tenia la botiga oberta (cap. XL, p. 179) (Un'altra volta un tram dovette frenare di colpo mentre attraversavo il Carrer Gran; l'autista mi sgridò e vidi la gente che rideva. Mi fermai a guardare il negozio di tele cerate, fingevo di guardare, a dire il vero non vedevo niente: solo macchie di colore, ombre di bambole... Dall'entrata usciva quell'odore antico di tela cerata che mi penetrava dal naso nel cervello e mi imbambolava. Il droghiere del mangime aveva il negozio aperto).

In questo breve frammento identifichiamo buona parte dei punti di riferimento di Colometa mentre cammina per strada: le bambole, le tele cerate, i tram, la drogheria di Antoni. Così possiamo ricordare la posizione del *flâneur* baudeleriano, che vede le strade come un paesaggio o come una stanza e si rifugia nella grande urbe¹⁶.

Prospettive di lettura

Dinanzi a una vita così agitata, usata e disprezzata dagli uomini, la conclusione logica del periplo sarebbe quella del femminismo. Non fu esattamente così. Intervistata da due giornaliste, che le chiedevano se il fatto che i protagonisti dei suoi romanzi sono donne risponda ad un approccio femminista, Rodoreda rispose in modo tagliente. «Credo che il femminismo sia come il morbillo. Nell'epoca delle suffragiste aveva un significato, ma nell'epoca attuale, quando tutto il mondo fa quello che gli pare e piace, penso che il femminismo non abbia senso»¹⁷. Nonostante questa affermazio-

¹⁶ W. Benjamin, *Paris, capital of the Nineteenth Century*, in P. Demetz (ed.), *Reflections. Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, New York, Schocken Books, 1989, pp. 156-158.

¹⁷ C. Arnau, D. Oller, *La entrevista que nunca se publicó*, "La Vanguardia", 2 de Julio, 1991.

ne, tale opinione non è stata considerata dai lettori, soprattutto nel mondo anglosassone. Lì si sono pubblicati innumerevoli studi. Nei corsi universitari è una delle scrittrici catalane più lette, tanto nell'ambito del dopoguerra quanto come scrittrice che seppe rappresentare, come poche altre, le vicissitudini della condizione femminile. La bibliografia di Isidra Mencos, *Mercè Rodoreda: A Selected and Annotated Bibliography (1963-2001)*¹⁸, illustra in dettaglio i modi e i luoghi di come è stata letta e compresa questa scrittrice. Lettori di ogni genere si sono lasciati trasportare dall'incanto del suo mondo. Tra questi spicca l'opinione di Gabriel García Márquez quando considerò la sua opera più conosciuta, *La piazza del Diamante*, «como la más bella novela que se ha publicado en España después de la Guerra Civil»¹⁹ («il più bel romanzo che si sia mai pubblicato in Spagna dopo la Guerra Civile»). Rodoreda tuttavia non si è mai interessata al femminismo, questo è subliminale, sotterraneo e permea la maggior parte delle sue opere. Per ciò questa scrittrice risulta essere così attraente per il femminismo accademico nordamericano. E anche per il resto dei mortali, poiché ci attrae per la capacità e la bellezza di una costruzione verbale con cui indaga gli aspetti nascosti dell'essere. Scrisse Kathleen Gleen:

Attraverso i suoi testi traspare una connessione di violenza, sottile ed evidente, verbale e fisica, minacciosa e ovvia. Le sue vittime, giovani o anziani, celibi o sposati, donne o uomini con caratteristiche femminili, sono esseri marginali, oggetti più che soggetti, per cui la vita decide il loro destino, stando ai margini della società e non integrati in essa.

Così è, dato che le protagoniste dei suoi racconti e dei suoi romanzi sono frequentemente donne in apparenza deboli ma che sono riuscite a situarsi in una posizione di forza. Dalla difesa dinanzi all'Uno invasore si dipinge la complessità dell'Altro partendo da brevi appunti, ritagli della sua vita. Vite di donne che temono la fine dell'amore. O che devono sopravvivere a situazioni avverse. Si-

¹⁸ I. Mencos, *Mercè Rodoreda: A Selected and Annotated Bibliography (1963-2001)*, Lanham, Md., Scarecrow Press, 2004.

¹⁹ G. García Márquez, *op. cit.*

tuazioni d'innocenza, di giovani innamorati, nei quali si intravede la paura, il sospetto, di un possibile futuro tradimento.

L'opera di Mercè Rodoreda venne letta da due prospettive: quella femminista e quella storica in chiave strettamente biografica. Proposta assurda, dato che l'opera di ogni scrittore è solo un pallido riflesso dell'avventura personale dell'autore che si nasconde dietro il nome scritto sulla facciata. E questo senza tener conto dell'enorme possibilità dell'auto-finzione. L'opera di Rodoreda si smonterebbe se venisse letta in semplice chiave aneddotica. Per questo appaiono discutibili le proposte che vogliono distinguere due voci nella sua opera narrativa, basandosi sulle due personalità dell'autrice. La scrittrice userebbe l'una o l'altra a seconda della storia, il periodo, l'oggetto della sua narrazione. Una sarebbe una voce realista, ereditata dalla miglior tradizione del secolo XIX, attenta a un ritratto dettagliato, intimo della quotidianità. L'altra voce si caratterizzerebbe per un'attenzione agli aspetti sinistri, mitici, soprannaturali della realtà. Questo tipo di distinzione potrebbe essere utile per gli antichi manuali di insegnamento secondario. Nel mondo dei lettori adulti la realtà è più complessa. Allo stesso modo Rodoreda non si limita a "rispecchiare" un'esperienza autobiografica, espressione di una società repressa durante la dittatura, e nemmeno è una specie di profemminista, ignorante nel profondo di alcune denunce e caratteristiche, per ciò che concerne la condizione femminile. La sua opera non si può dividere semplicemente, in modo autonomo, nell'articolazione di queste due voci.

La presenza di elementi magici e simbolici fusi nella realtà quotidiana facilita questa messa a fuoco. Gli uccelli, l'acqua, i fiori e i giardini, per citare solo alcuni degli elementi più frequenti. Colombe, bilance, luci blu della città in tempo di guerra. Caratteristico del mondo di Rodoreda è la sua attenzione ai minimi dettagli, la capacità di rappresentare segmenti della realtà da una prospettiva intima e di confondere elementi reali ed elementi fantastici in fusione con le due voci presupposte. Nel suo romanzo più noto questo fenomeno è particolarmente centrale. La caratteristica di sapere creare una voce narrativa radicalmente appartata dal resto dei personaggi. Romanzi come *La plaça del Diamant* sono scritti in prima persona e trasportano il lettore al suo interno. Così l'identificazio-

ne tra voce e narratrice regge i fondamenti di una definizione di identità. Ci troviamo dinanzi a un realismo soggettivo, una variante del realismo psicologico, in cui non è importante, come nella variante joyciana, il fluire della coscienza, ma siamo più vicini alla vena proustiana di un'autentica ricostruzione della memoria. Il lettore è prigioniero della voce della narratrice ed è attraverso questa che percepisce la realtà. In un'ambiguità chiaramente deliberata, Rodoreda mette in gioco una voce che non sappiamo se è orale o scritta. Il carattere orale è quello che le permette lo sviluppo di un peculiare stile letterario. Come evidenziò Josep Miquel Sobrer, il lettore ascolta direttamente le parole di Natàlia, e questo è uno degli effetti stilistici più studiati ed effettivi del romanzo²⁰.

Diceva Julio Ramón Ribeyro in un altro aforisma geniale: «Forse ciò che può farci tornare al gusto della lettura sarebbe la distruzione di tutto ciò che è scritto e iniziare innocenti, allegramente, da zero»²¹. Prima di accendere una discussione varrebbe la pena di leggere l'opera di Mercè Rodoreda. Opera irripetibile, perché ci offre un orizzonte letterario singolare, in un incontro di generi e voci, che le servono per esprimere l'avventura dell'isolamento e inquietudine che marcarono buona parte del suo secolo.

Con uno sguardo originale che ci fa tremare, uno sguardo che narra la città da una prospettiva innovatrice.

²⁰ J.M. Sobrer, *L'artifici de La plaça del Diamant, un estudi lingüístic, In memòria de Carles Riba*, Barcelona, Editorial Ariel, 1973, pp. 363-375.

²¹ J.R. Ribeyro, *op. cit.*, p. 14.

