



RODOREDA UNIVERSALE

Barbara Łuczak

GLI SMALTI

/0

Questo volume è stato realizzato nella cornice del Centro CAT di Studi Catalani dell'Università per Stranieri di Siena in collaborazione con l'Institut Ramon Llull.

cat.unistrasi.it

cat@unistrasi.it

La curatela, la presentazione e la sezione Testi di Mercè Rodoreda (selezione, note, traduzioni) sono di Cèlia Nadal Pasqual.

Mercè Rodoreda universale (titolo originale catalano: Mercè Rodoreda universal) è di Barbara Łuczak. La traduzione è di Ursula Bedogni.

Il progetto grafico della locandina e il programma del convegno “Rodoreda universale” sono di Dinamo.

Il progetto grafico del volume è di Silvia Bichisao.

La mattonella idraulica in copertina è di Huguet Mallorca (@huguetmallorca).

ISBN 978-88-32244-27-4

Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Copyright © 2025 Ateneo Internazionale – Università per Stranieri di Siena / Centro CAT

 **Unistrasi
Centro CAT**

 **institut
ramon llull**

 **EDIZIONI
Università per Stranieri di Siena**

Edizioni Unistrasi
Collana Quaderni CAT
Serie Gli smalti

Direzione e comitato editoriale
Cèlia Nadal Pasqual (direttrice), Pietro Cataldi,
Giuseppe Marrani, Simone Pisano, Elena Stefanelli.

Comitato scientifico
Simone Cattaneo (Università degli Studi di Milano),
Helena Buffery (University College Cork), Michel
Martínez (Centre d'Études Catalanes; Sorbonne
Université Paris 8), Laia Miralles (Universitat de
València), John London (Centre for Catalan
Studies; Queen Mary University of London), Albert
Lloret (University of Massachusetts Amherst),
Barbara Łuczak (Uniwersytet im. Adama
Mickiewicza w Poznaniu).

Comitato di redazione
Martí Freixas (capo redattore), Juan Carrillo, Aina
Cendra, Guillem Cunill, Arantxa Llacer, Valeria
Lehmann, Ivan lo Giudice, Alessia De Filippis, Irene
Sieni, Arianna Viotto, Irene Zurrón Servera.

Quaderni CAT

/0

GLI SMALTI

RODOREDA UNIVERSALE

Barbara Łuczak

A cura di Cèlia Nadal Pasqual

PRESENTAZIONE

CÈLIA NADAL PASQUAL

Mentre Joan Sales, editore eccezionale, sollecitava da Mercè Rodoreda una narrativa destinata ai lettori catalani del suo tempo, Armand Obiols, finissimo critico letterario sentimentalmente legato alla scrittrice, la incoraggiava a scrivere libri «che si possano leggere anche fra cent'anni».¹

Sales mirava a incidere su un presente circoscritto, per riscattare il panorama letterario del dopoguerra dalla desolazione in cui versava, incoraggiando opere capaci di affrontare la realtà; di fatto, opere realiste. L'editore cercava, cioè, testi che potessero collocarsi in quel mercato potenziale, seguendo al contempo la scia del realismo storico (una linea ovviamente opposta al simbolismo e alle avanguardie).²

Intorno agli anni Sessanta, il realismo storico catalano costituiva una forma di reazione al dominio culturale franchista, con l'obiettivo di consolidare un'estetica realista autoctona capace di ricucire lo strappo rispetto alla letteratura dell'anteguerra. *La piazza del Diamante* poteva inserirsi in questa cornice – il che non significa che sia riducibile a tale etichetta. Molto più arduo risultava invece collocarvi un altro filone della produzione rodorediana, di natura più visionaria e allegorica, che emerge in modo particolarmente evidente in opere come *Viaggi e fiori*, *Quanta, quanta guerra...* e *La morte e la primavera*.

Mercè Rodoreda conquistò presto un posto indiscusso nel canone nazionale, e tale riconoscimento ufficiale rispose, almeno in parte, all'orizzonte rappresentato da Sales. In altri termini, Rodoreda – consacrata e tradotta in più di quaranta lingue – è stata a lungo un'autrice segnata dalle dinamiche del campo letterario catalano così come si è sviluppato nella Spagna della dittatura

e della transizione. In fin dei conti, gli stigmi dell'esilio, la lunga ombra del resistentialismo e la condizione di donna che scrive sono circostanze che hanno consentito di erigere il "monumento-Rodoreda" e che, in certa misura, l'hanno anche cristallizzato; almeno fino a tempi relativamente recenti.

Il tema scotta: l'autrice della Piazza e dei suoi "libri satellite" è oggi oggetto di un processo di ridefinizione. Tutti i romanzi — sia quelli tradizionalmente considerati centrali sia quelli ritenuti periferici — vengono oggi riletti mettendo in discussione i valori e le gerarchie precedenti. Ciò implica anche l'integrazione di altri campi e generi creativi — la pittura, la poesia, il teatro — all'interno del percorso complessivo dell'autrice, nonché la sua collocazione in un universo culturale più ampio ed eclettico, vivamente internazionale: proprio quello nel quale si è mossa in vita.

L'idea di una Rodoreda superficialmente floreale, meno profonda ed enga-

gée rispetto alla storia, alla letteratura e alle grandi tematiche del mondo (la guerra, la violenza, la natura, l'arte), sta ormai lasciando il posto a una visione diversa, che richiede nuovi sguardi e nuove categorie critiche e storiografiche. È necessario ampliare il campo, approfondire la dialettica tra letteratura catalana e letteratura-mondo, interrogare le opere con nuova documentazione e attenti alle domande del presente.

Questo processo di revisione in corso, già tematizzato da diverse voci della critica e che potremmo definire come la terza svolta della ricezione rodorediana (Matas; Nadal Pasqual; Zurrón, 2024), ha ispirato la creazione del Progetto Rodoreda (2023-2025) del Centro CAT di Studi Catalani dell'Università per Stranieri di Siena in collaborazione con l'Institut Ramon Llull. Non si può dire che l'interesse in Italia per questa scrittrice sia una novità; basti ricordare le Giornate Mercè Rodoreda in Toscana (Pisa, 4-5 aprile 2008), a cura di Giovanna Fiordaliso e Monica Lupetti. Per non parlare

delle tante traduzioni: soltanto della *Piazza del Diamante* ne esistono quattro, tre in italiano e una in sardo (sulla prima edizione, per Mondadori, cfr. qui Testi di Mercè Rodoreda, p. 63).

In sintonia con questa svolta della ricezione, possiamo invece affermare che è giunto il momento di leggerla in una dimensione pienamente universale; e magari era proprio a questo che si riferiva Obiols quando, in relazione al personaggio di Colometa, diceva che «la sua vita *mutatis mutandis* è la vita di tutti».

A partire da questa consapevolezza, e nell'ambito del citato Progetto Rodoreda del Centro CAT, è stato concepito il convegno internazionale *Rodoreda universale* (Siena, 9-11 ottobre 2025); un incontro che si presenta in chiave critica e comparatistica, con particolare attenzione ai legami tra la scrittrice e il panorama letterario europeo e globale (ricezione, traduzioni, fortuna critica, genealogie), a punti di vista finora poco esplorati – dalla psicoanalisi agli studi

sulla memoria – e ad assi tematici congruenti, come lo statuto del soggetto, il trattamento della guerra e della violenza patriarcale.

Questo volumetto ha come nucleo la conferenza che ha inaugurato l'incontro senese, *Mercè Rodoreda universale*, tenuta da Barbara Łuczak dell'Università Adam Mickiewicz di Poznań, qui nella traduzione italiana di Ursula Bedogni. La accompagna un assaggio di testi rodorediani, testimonianze in miniatura di aspetti meno noti della scrittrice (il giornalismo culturale, la poesia, gli scambi con l'editore). La locandina e il programma del convegno sono riprodotti per completezza documentaria.

Con queste pagine si inaugura la collana *Quaderni CAT*, serie *Gli smalti*, presso Edizioni Unistrasi. Un ringraziamento va a quanti hanno partecipato a questo piccolo libro, graficamente curato da Silvia Bichisao, e a Mauro Aloisio, Giulio Burroni, Pietro Cataldi, Valeria Cavalloro, Giusy Falcione, Martí Freixas, Biel Huguet.

NOTE

¹ In questo caso, Obiols, che scriveva a Roreda da Vienna, si riferiva al progetto di *La morte e la primavera*. Sales, che invece era rientrato a Barcellona dall'esilio messicano nel 1948, non riteneva plausibile il successo di una pubblicazione di quel genere, diciamo troppo estranea o sperimentale. Il loro carteggio può essere consultato nelle edizioni curate da M. Casals (2008) e C. Arnau (2017).

² La storiografia definisce il realismo storico come un movimento letterario collocato tra il 1959 e il 1968, che catalizzò la volontà di rompere con la grigia situazione letteraria del tempo e di favorire una rinascita politica e culturale catalana. Ciò non significa, tuttavia, che il progetto del realismo storico rinunciasse all'ispirazione di alcuni modelli internazionali (dal marxismo a Sartre, dal neorealismo italiano ai narratori anglosassoni e nordamericani). La proposta si distinse in particolare nel genere poetico; per una visione d'insieme che includa anche la narrativa, si veda Bou (2009: 375-420).

MERCÈ RODOREDA UNIVERSALE

BARBARA ŁUCZAK

Secondo il *Diccionari de la llengua catalana* dell’Institut d’Estudis Catalans, l’aggettivo “universale” si applica a ciò «che riguarda tutti gli esseri in generale o tutti quelli di un determinato insieme» e ciò che è «adattabile a ogni uso, forma e dimensione». Parlare di una “Mercè Rodoreda universale” significa quindi interrogarsi sulla singolarità della sua scrittura, che l’ha resa una delle figure più (ri)conosciute della letteratura catalana e, soprattutto, la narratrice più tradotta (riprendendo il titolo di un articolo di Neus Real [2021]), e, tornando al DIEC, «adattabile a ogni uso, forma e dimensione», cioè, a diversi contesti linguistici e culturali. A questa domanda si può rispondere in vari modi, alcuni dei quali cercherò di formulare

nel corso di quest'intervento. Mi concentrerò su tre aspetti che ritengo importanti: gli elementi mitici presenti nella prosa di Rodoreda, che le conferiscono un carattere universale; il modo particolare in cui l'autrice rappresenta il mondo vegetale e lo integra nella struttura delle sue opere, in particolare nell'ultima fase della sua carriera; e infine il coinvolgimento del lettore nel processo della creazione di senso dell'opera letteraria, coinvolgimento che la scrittrice stuzzica utilizzando la strategia del silenzio, che pure cercherò di analizzare. Per esaminare tali questioni ricorrerò a varie interviste rilasciate da Mercè Rodoreda dagli anni '60 fino al 1982, l'anno prima della sua morte. I commenti che lei stessa dedicò alla sua opera mi serviranno per chiarire o illustrare gli argomenti che mi propongo di affrontare, ma un'altra ragione per cui cito le interviste è perché mi sembrava importante che all'inizio del convegno potessimo ascoltare la sua voce.

LOCALE VERSUS UNIVERSALE

Prima, tuttavia, va sottolineato che la scrittrice, in molte occasioni, fa riferimento più o meno direttamente al carattere universale delle sue opere o alla pretesa di attribuirglielo. Questo aspetto ritorna in modo ricorrente nelle interviste e nei prologhi che accompagnano le edizioni dei suoi romanzi e conferma il bisogno di continuare a farne oggetto di riflessione e l'attinenza della problematica proposta in questo convegno. Così, per esempio, durante l'intervista rilasciata nel 1980 a Carme Arnau e Dolors Oller, la scrittrice negò che *La piazza del Diamante* potesse essere catalogato come un romanzo «di tipo realista», perché, sosteneva, «se fosse scritto in quel modo che definiscono puramente e strettamente realista, non varrebbe nulla, sarebbe una cosa locale, non piacerebbe, non interesserebbe» (Arnau & Oller, 1991). In altre occasioni riteneva che

«Colometa potrebbe trovarsi in qualsiasi parte del mondo» (Sales-Balmes, 1966) e che «ci saranno sempre dei Quimets e ci saranno sempre delle Colometes» (Mohino i Balet, 2013: 187). In queste affermazioni si fa palese il desiderio di elevarsi al di sopra dell'ambito locale, considerato come un aspetto limitato, e fuggire verso orizzonti più ampi non solo in rapporto alla tecnica letteraria, ma anche al profilo dei personaggi. Che tale apertura fosse percepita come una meta da raggiungere è evidenziato in altre dichiarazioni della scrittrice, quando, riferendosi allo sviluppo della letteratura catalana, risalta che «a partire da Narcís Oller, alla fine del secolo scorso [XIX sec.], e di “Víctor Català”, il romanzo catalano non è più regionalista e si fa europeo» (Del Arco, 1966), o quando nega decisamente di essersi considerata una continuatrice della tradizione della prosa catalana (Arnau & Oller, 1991).

La lettura delle interviste, delle lettere della scrittrice e dei paratesti delle sue opere ci induce a concludere che

il superamento del carattere locale o regionale va raggiunto, tra le altre cose, mediante il rapporto che la scrittrice intende stabilire tra la sua opera e la letteratura universale, in particolare quella europea e nordamericana. In più occasioni cita i testi che le sono serviti come fonte d'ispirazione o, addirittura, come modelli di prosa da imitare. Nelle lettere ad Anna Murià del 1946, scrive: «[Gli scrittori americani] che ammiro di più sono Steinbeck, Faulkner, oltre alla mia preferita, che è K. Mansfield»; e le consiglia: «Ah, se vuoi scrivere dei racconti, leggi prima Dorothy Parker e Katherine Anne Porter» (Rodoreda, 1991: 87-88). Ritiene che in *Via delle Camelie* «si nota l'influenza di Moll Flanders, di Santa Teresa...» (Sales-Balmes, 1966: 58) e, nel 1980, nell'intervista succitata, esaminando con una visione globale (quasi) tutta la sua produzione letteraria, aggiunge: «Le influenze più note sono state quelle di Kafka, Joyce, Hemingway e anche quella di Katherine

Mansfield specialmente per il suo modo di dire e non dire» (Claudín, 1980). Su quest'ultima questione torneremo in seguito; ora ci limitiamo ad aggiungere all'elenco di letture di Rodoreda gli autori francesi, di cui affermava: «Se non ci fosse stato l'esilio, se non avessi conosciuto la cultura francese, io avrei scritto in un modo molto diverso. La chiarezza, la precisione, mi viene dagli scrittori francesi» (Arnaud & Oller, 1991) e da altri, come Virginia Woolf, «un altro dei miei grandi amori nella letteratura» — così la definiva la scrittrice (Claudín, 1980) —, Emily Brönte o Anton Čecov (Crusset, 1969), solo per citarne alcuni. Infine, conviene sottolineare l'importanza del genere del romanzo, che Rodoreda coltiva nel corso di tutta la sua carriera e che definisce come «spiegazione di un mondo personale che trascende il generale» (Mohino i Balet, 2003: 85).

Per concludere quest'elenco di riferimenti, commenti e indicazioni che inseriscono la prosa di Rodoreda nell'orbita

della letteratura europea e universale, un elenco che potrebbe essere sicuramente più esteso, vorrei citare un brano del prologo a una delle edizioni della *Piazza del Diamante* che risale al 1982 e fu scritto poco prima della sua morte. A proposito della genesi del suo romanzo più famoso, Rodoreda spiega: «Lo volevo kafkiano, molto kafkiano, assurdo, è chiaro, con molti piccioni; volevo che i piccioni soffocassero la protagonista dall'inizio alla fine» (Rodoreda, 2008a: 145). Questa dichiarazione mi pare interessante non solo perché l'autrice segnala l'influenza della prosa di Kafka nella *Piazza del Diamante* (anche se, più avanti, avverte che nel romanzo i piccioni vi sono presenti «con un altro significato»), ma perché, in questo commento, fa riferimento alla sfera di sensazioni che un'opera letteraria può risvegliare: parla della sensazione di soffocamento dei personaggi di Kafka e che provano anche alcuni lettori del *Processo* o del *Castello*. Le parole della scrittrice suggeriscono che l'ingresso

della sua prosa nella letteratura europea e universale dovesse essere realizzato non solamente con la tecnica e lo stile, a cui, certamente, Rodoreda attribuiva la massima importanza,¹ ma anche mediante la ricerca di una, diciamo così, comunità affettiva, che si stabilisce nel momento in cui il destinatario delle sue opere vi riconosce gli stati di spirito, le emozioni o le sensazioni che ha conosciuto nel corso delle sue letture previe.

MONDI MITICI

In un'intervista del 1980, Mercè Rodoreda pronunciava le seguenti parole, che s'inseriscono perfettamente nella dialettica “locale” versus “universale” appena citata: «Mi definirei come una scrittrice a cui interessa, più che determinati argomenti, la condizione umana. E poi, gli argomenti non hanno alcuna importanza. È già stato detto tutto» (Mohino i Balet, 2003: 197). In quello stesso anno videro la luce il romanzo *Quanta, quanta guerra...* e l'antologia *Viaggi e fiori*, mentre la scrittrice lavorava a *La morte e la primavera*, che non riuscirà a terminare e verrà pubblicata postuma.

Questa coincidenza di date non è, chiaramente, casuale. Se l'intenzione di raccontare le peripezie della condizione umana si riflette in tutti i romanzi di Rodoreda – ricordiamo, in tal senso, la definizione del romanzo espressa dalla

scrittrice: «la spiegazione di un mondo personale che trascende il generale» — è nell'ultimo periodo della sua carriera che tale idea si delinea in modo particolarmente chiaro. In *Quanta, quanta guerra... e La morte e la primavera*, Rondoreda sceglie di impregnare i suoi universi di fiction di elementi dell'immaginario mitico, cosa che, già per definizione, comporta un'universalità del contenuto, suggerita dalla formula del mito e, al contempo, si rivela una cornice particolarmente adatta per districare le complessità della natura umana. In queste opere avviene una progressiva liberazione dal contesto storico e spaziale: certamente, in *Quanta, quanta guerra...* la componente referenziale della struttura dell'universo del romanzo — le citazioni della Guerra Civile spagnola e dello spazio di Barcellona — è ben visibile, e ignorarla significherebbe perdere una parte importante dei significati che veicola il testo. Parallelamente, tuttavia, vi osserviamo un'evidente metaforizzazione dello scenario.

I paesi per cui vaga il giovane protagonista del romanzo descrivono il paesaggio di una guerra che si fa sempre più universale. Se Adrià cerca di fuggire dal conflitto armato, Rodoreda fugge dai riferimenti storici e fa sì che il suo protagonista – e, con lui, il lettore – si addentri in una realtà creata a partire da ciò che potremmo definire una poetica dell'ellissi. «Diciamo che è un romanzo di guerra con poca guerra», «ma con uno sfondo continuo di guerra», come spiega nel prologo (Rodoreda, 2008a: 999). E si può dire altrettanto di “Viatges a uns quants pobles” [Viaggi ad alcuni paesi], che preannunciano gli scenari di *Quanta, quanta guerra...*: il protagonista anonimo dei racconti si presenta come il corrispondente di un mondo sommerso in una guerra che non si manifesta in modo diretto, per quanto sia suggerita in diverse occasioni.² In *Quanta, quanta guerra...* la scrittrice proietta la sua riflessione sul fenomeno della guerra in quanto conflitto militare e sulle sue conseguenze, ma

anche su una guerra che i personaggi del romanzo portano dentro di sé. In definitiva, si tratta di una riflessione generale o generica intorno alla condizione umana. In tal senso, va sottolineata l'abilità con cui Rodoreda stabilisce il rapporto tra le componenti referenziali e non referenziali nella costruzione dell'universo di fiction di *Quanta, quanta guerra...* La Guerra Civile spagnola diventa un conflitto universale, ma senza perdere mai il carattere concreto e storico dei primi capitoli del romanzo. Tale elemento fa parte della poetica dell'ellissi di Rodoreda: gli elementi silenziati – quelli non detti – continuano a pesare nel senso che la scrittrice vuole produrre nel testo; anzi, ne sono una parte integrante e importante (più avanti torneremo su quest'aspetto).

Infine, *La morte e la primavera* è il romanzo in cui elementi come il viaggio iniziatico, il tempo ciclico, il modello dell'eterno ritorno, ecc., sono particolarmente visibili, e credo che possiamo

considerare questa direzione “mitica” e universalizzante dello sviluppo della sua opera come definitiva, come una sorta di terra d’approdo: la formula artistica verso cui, in modo più o meno consapevole e visibile, voleva avvicinarsi nel corso di tutta la sua carriera. Il lungo e arduo processo di elaborazione del testo (che, come sappiamo, è stato conservato in diverse versioni), le successive stesure, con i cambiamenti nella costruzione della narrazione e dei personaggi che ciò comporta, sono una dimostrazione, per quanto indiretta, dell’importanza che l’autrice attribuì a quest’opera (vd. anche Penalba, 2022: 331-332, 347). D’altra parte, forse è anche vero che per scrivere delle storie così «terribilmente tete» come *La morte e la primavera* – un romanzo «ancora più sconvolgente di *Quanta, quanta guerra...*», in cui «non c’è guerra, ma è peggio» (Masats, 1981: 12), «la cosa più bizzarra di questo mondo» (Mohino i Balet, 2013: 238), con parole della scrittrice – si ha bisogno della

prospettiva e dell'esperienza di tutta una vita, una vita che s'incammina inesorabilmente verso la fine. *La morte e la primavera*, romanzo incompiuto, la cui prima stesura risale, tuttavia, agli inizi degli anni '60, sarebbe davvero un "opera ultima", il coronamento di un intero processo creativo e, fino a un certo punto, anche vitale.

Comunque sia, va osservato che la tendenza a incorporare elementi dell'immaginario mitico in universi di fiction, evidente nelle opere appena citate, si manifesta fin da quando Roderda riprende l'attività letteraria negli anni '50 e pubblica la raccolta *Colpo di luna: Ventidue racconti* (1958). In quel periodo però adotta una forma più puntuale e moderata, dato che si riferisce a un elemento o a elementi di quell'universo, senza abbracciarne la totalità. A mo' d'esempio, si può citare il rapporto che l'immaginario mitico instaura tra il nome e la persona che lo porta: il nome esprime l'essenza di un individuo e ne determina l'identità

(Chevalier & Gheerbrant, 1990: 675). Nella Piazza del Diamante ci troviamo, giustamente, davanti a una specie di “metamorfosi onomastica” basata su questo principio: la catena di nomi Natàlia-Colometa-signora Natàlia-Natàlia riflette i cambiamenti d’identità che la protagonista subisce in diverse fasi della sua vita. In altre occasioni, Roderda stabilisce dei legami sottili tra un personaggio e un oggetto, in particolare un elemento della natura — tra Cecilia e il fiore del cactus, in *Via delle Camelie*, o Natàlia e la rosa di Gerico, nella Piazza del Diamante — o ricorre anche al motivo mitico della metamorfosi fisica, nei racconti di *La meva Cristina i altres contes* (1967). La rilevanza della componente mitica aumenta nel momento in cui la scrittrice applica il modello del tempo ciclico collegato al mito dell’eterno ritorno nella costruzione del giardino, che costituisce già la maggiore e la più importante parte dell’universo fittizio del *Giardino sul mare*. In tal senso, la mitificazione degli universi

rodorediani si può considerare una costante della sua prosa, che, sotterranea all'inizio, va prendendo forza finché non "espplode" nella sua ultima prosa.

UN LINGUAGGIO FLOREALE?

Le osservazioni sui vincoli mitici che uniscono i personaggi e gli elementi del mondo vegetale nella prosa di Rodoreda ci portano ad addentrarci in un altro territorio in cui la scrittrice catalana riesce a dare un tocco d'universalità alle sue opere: la pittura della natura. La parola “pittura” non ha, in questo caso, solo un senso figurato: come sappiamo, negli anni in cui visse a Parigi e a Ginevra (Giralt-Miracle in: Rodoreda, 2016: 19),³ Rodoreda si dedicò anche a dipingere e il mondo vegetale fu uno dei motivi delle sue composizioni plastiche. Per la sua natura, la pittura si basa sull’immagine e cerca la complicità del destinatario al di là delle parole; così facendo, può presentarsi come una sorta di linguaggio elementare, comprensibile a tutti. Un altro aspetto importante è che i dipinti “vegetali” di Rodoreda tendono a una certa semplicità

della forma, annullano la singolarità della pianta ritratta o addirittura i tratti distintivi della specie che rappresentano. Così, per esempio, nell'acquerello *Trois fleurs jaunes* [senza data; 134],⁴ le tre piante sono ridotte a delle forme geometriche regolari, combinate con il colore. Né il titolo del dipinto né la forma dei fiori (né, ancor meno, delle altre parti della pianta) consentono di riconoscervi una specie in concreto. In modo simile, in un acquerello senza titolo ([129]; indicato come *Margherita su sfondo verde* nel catalogo dell'opera pittrica di Rodoreda [2016]) la pianta è presentata in modo molto schematico mentre l'attenzione dell'artista si concentra sugli aspetti cromatici. Anche nel dipinto *Huit tulipes rouges* [133], in cui il nome della specie è specificato, la forma della pianta è sfumata. In questa pratica, si può notare la tendenza a cercare l'essenza del fiore, a coglierlo al di là di qualsiasi particolarità, a scoprirvi il fiore o, se preferiamo, un “fiore vero”.

Il rapporto tra le rappresentazioni floreali dei periodi parigini e ginevrini e la raccolta “Flors de debò”, pubblicata nel 1980, insieme a “Viatges a uns quants pobles”, ma scritto anteriormente, «più nel periodo di *La meva Cristina*» (Arnau & Oller, 1991),⁵ come precisava la scrittrice, mi sembra evidente. Infatti, alcuni di questi dipinti, come l’acquerello che ha il significativo titolo di “Fleur étrange bleue rouge” [131] o due composizioni che rappresentano “Piante variopinte” [137, 138], s’inseriscono perfettamente nell’immaginario e nell’estetica dei “Flors de debò”. La formula che la scrittrice adopera per creare questo volume è quella di una galleria di ritratti (floreali) che, come corrisponde a questo tipo di rappresentazioni iconiche, collocano il soggetto dipinto in primo piano, assegnandogli il protagonismo esclusivo. Tant’è che la maggior parte dei testi che compongono “Flors de debò” sono come vignette focalizzate nella descrizione di una pianta immaginata. In altri, come “Flor de vida”, la caratteristica assume la

forma di un racconto breve, una storia il cui protagonista è un essere vegetale. Orbene, questo aspetto epico e la componente temporale non ne annullano il carattere pittorico essenziale.⁶ La scrittrice chiarisce il concetto del ritratto nella descrizione della Flor Vergonya, che, considerato il carattere distintivo della figura rappresentata, è il più corto del libro: «Mentre i petali si separano dal bocciolo per farsi fiore, lei se ne disfa. Non vuole essere fiore. Non vuole essere dipinta» (Rodoreda, 2008b: 501).

Concepito come una serie di ritratti floreali, l'antologia “Flors de debò” rappresenta quindi un *florilegio* inteso in senso etimologico, un erbario poetico. Secondo la definizione del DIEC, l'erbario è una «collezione di piante essiccate e schiacciate, spesso ordinate sistematicamente in genere ai fini della ricerca o dell'insegnamento». Tradizionalmente aveva forma di “libro” (oggi sono comuni gli erbari virtuali) e raccolglieva campioni che servivano, tra le altre cose, come modelli per identificare

la specie della pianta osservata in natura: un erbario visualizzava le caratteristiche – il colore del fiore, la forma della foglia, il tipo di radice, ecc. – e, spesso, ne indicava anche la posizione tassonomica, cioè, il luogo che la specie in questione occupa nel mondo vegetale a seconda del sistema di classificazione. L'associazione tra la raccolta che stiamo commentando e l'erbario non è affatto arbitraria né tantomeno basata unicamente sull'identità degli esseri dipinti: l'autrice gioca con questa formula quando utilizza elementi che le sono propri, come dei riferimenti (pseudo) tassonomici, una terminologia scientifica (inventata) o dei particolari iconici che compaiono negli erbari. Rodoreda elabora con molta cura, anche se con non poca ironia, la decorazione vegetale delle descrizioni che formano il volume: della *Flor Trasplantada* dice che appartiene alla famiglia delle rosacee, mentre la *Flor Desesperada* «è della famiglia delle *nerufandes*», frutto dell'immaginazione della scrittrice. Nella descrizione

di quest'ultima pianta compaiono anche le figure del «millepiedi Xuri-binga-Palangriu, che nasce sotto il calice del fiore» e del suo rivale, il Salamandril, in cui riconosciamo le immagini degli insetti che spesso accompagnano i vegetali nelle stampe degli erbari tradizionali. Sono altrettanto inventati i termini “scientifici” Formica bomba e Pesce forchetta (Rodoreda, 2008b: 498, 488-489, 491).

A parte la loro dimensione pittorica, un altro elemento della poetica degli erbari ci risulta particolarmente interessante. Una collezione di piante essiccate attaccate ai fogli di carta compongono un “libro” peculiare in cui i vegetali si presentano come segni di se stessi, in modo che la distanza tra il significante e il significato smette di esistere:

Parce que la plante séchée est un signe ambassadeur authentique, l’herbier est doté d’un grand pouvoir d’irradiation métony-

mique (toute une prairie, et même plus largement, un paysage entier sont contenus dans leur modeste représentant). [...] L'herbier offre un mimétisme qualitativement préférable, du fait de l'abolition de quelque écart que ce soit entre le signifiant et la chose signifiée. [...] L'herbier est le “spectacle de la nature fait livre”, littéralement. Parce qu'il n'est pas de deux natures hétérogènes [...], il paraît résoudre le paradoxe du “livre-miroir de Nature” et permettre de surmonter l'antithèse et la contradiction (Berchtold, 2021: 399).

I fiori rodorediani sono “dipinti” davvero con parole, ma siccome non riflettono niente fuori dalla cornice del quadro — se vogliamo mantenere la metafora pittorica — rappresentano solamente se stessi, concentrandosi sulla loro “floralità” essenziale, come gli ac-

querelli citati in precedenza. Forse è questo tratto a determinare il loro carattere di “flors de debò”: dei fiori che sono davvero perché non rappresentano nessuna realtà extraletteraria (e malgrado il carattere paradossale di quest'affermazione, trattandosi di creazioni inventate). Così, dunque, al centro d'interesse della collezione si collocano le idee dell'autonomia e dell'autosufficienza che contraddistinguono questi minuscoli esseri poetico-floreali, i quali, proprio per questa ragione, possono servire anche come una perfetta illustrazione della formula artistica che Rodoreda cercava nell'ultimo periodo della sua opera, in particolare in *La morte e la primavera*. Forse ciò spiega l'entusiasmo che la scrittrice ha dimostrato per questa piccola opera, nata dalla fantasia e dall'immaginazione, e la posizione che le ha assegnato nella sua prosa, considerandola la sua favorita, che «avrebbe salvato da un incendio» (Carol, 1982: 23), un «libro piccolo, originale e inso-

lito nella nostra letteratura catalana» (Pàmies, 1980).

In "Flors de debò", Rodoreda libera le piante da implicazioni referenziali, culturali, scientifiche o simboliche. Forse l'unica competenza – universale? – che chiede al suo lettore è quella di essere sensibile al mondo naturale. In tal senso, è significativo che nel titolo della raccolta compaia la parola "fiore" al posto di "pianta": tenendo conto del modello d'erbario a cui ricorre l'autrice, sarebbe stato più corretto. Tuttavia, in effetti, è il fiore la parte della pianta che la cultura ha catturato in una rete di significati particolarmente fitta. Una volta liberati da tali condizionamenti culturali, i fiori rodorediani possono svolgere la funzione di costituirsi in una sorta di linguaggio capace di esprimere sentimenti, sensazioni o esperienze: felicità, disperazione, tenerezza, gelosia, sradicamento, pazzia, tristezza, vita o morte. Al di là di una tendenza che, come nelle favole, ne farebbe delle semplici rappresentazioni degli esseri umani

ni, i “flors de debò” rappresentano emozioni o esperienza elementari (o, se vogliamo, universali). Detto altrimenti: le piante inventate da Rodoreda, per il fatto di non rimandare a niente di esterno, impersonificano i tratti che rappresentano e ne diventano i loro sinonimi. La tendenza a trattare i fiori come segni capaci di formare un linguaggio utile a comunicare le sensazioni elementari, le emozioni più intime, i battiti del cuore, si manifesta con maggiore evidenza nel racconto “Paràlisi”, della raccolta *Sembrava de seta i autres contes* [Sembrava di seta e altri racconti] (1978):

Forse sì che ci sono persone che li amano molto, intendo i fiori,
ma ce ne devono essere poche
che come me abbiano voglia di
piangere perché d'un tratto
quando il cielo è grigio e minaccia
di piovere e gli vengono da
dire parole come lillà o camelia o
amaranto od orecchia di porco...
gelsomini del granduca! E gelso-

mini stellati rampicanti coprono la pergola. Coronati crisantemi dalie fior di bergamotto Fiore matto del melograno corallo e il primo di tutti a fiorire il fior di mandorlo. La bianca rosa delicata fior fior di mandorlo giapponese pregni di mandorle dure placenta di mandorla tostata (Rodoreda, 2008b: 412).

In questo brano, il soggetto annunciatore comincia a parlare dei fiori: ne elenca i nomi, che presto invadono il linguaggio e servono come mezzo d'espressione di emozioni. La mancanza di punteggiatura, le ripetizioni, le parole che escono a raffica, il monologo interiore come forma d'espressione del flusso di coscienza, fanno intendere che si tratta di emozioni profonde, sconcertanti e assolutamente sincere, essendo situate in un livello preverbale. Parlare dei fiori o, più precisamente, “parlare fiori” (o “pensare fiori”) si presenta allora come un progetto poetico

il cui scopo è scoprire o inventare un linguaggio elementare, privo delle norme semantiche o grammaticali di una lingua in concreto. È difficile determinare in che misura questa specie di linguaggio floreale potrebbe essere usato come mezzo di comunicazione tra individui, ma, curiosamente, Rodoreda non è l'unica autrice a proporsi un progetto simile. Nel racconto “A Dill Pickle” (dalla raccolta *Bliss and other stories*, 1920), di Katherine Mansfield, un'autrice — come dicevamo — ammirata da Rodoreda, troviamo un brano che trasmette gli stessi significati di quelli appena commentati:

But whenever it is very fine and warm, and I see some bright colours — it's awfully strange — I hear your voice saying: “Geranium, marigold and verbena.” And I feel those three words are all I recall of some forgotten, heavenly language... (Mansfield, 1920: 230).

Questa presentazione della natura è molto diversa da quella che si osserva in alcune delle opere precedenti di Rodoreda, dove, come abbiamo detto, gli elementi naturali appaiono collegati ai personaggi, soprattutto quelli femminili. Nel modo in cui la scrittrice rappresenta la natura e la rende protagonista delle sue opere avviene quindi un'evoluzione. In tale processo, il punto d'inflessione lo segna il romanzo *Giardino sul mare*, che sembra non sia stato dovutamente apprezzato, spesso eclissato dalle opere che hanno ricevuto più attenzione da parte della critica e dei lettori: *La piazza del Diamante*, *Via delle Camellie* o *Specchio infranto*. Sembra, tuttavia, che se, secondo Rodoreda, «i protagonisti importanti dello Specchio [infranto] sono la casa, il giardino e, soprattutto, l'infanzia, i bambini» (Masats, 1981: 10), è perché, per quanto riguarda il giardino, prima il mondo vegetale si era dischiuso in *Giardino sul mare*. In questo romanzo, il giardino è uno spazio autonomo, in espansione, che non solo

costituisce la parte essenziale dell'universo fittizio, mentre gli altri spazi — in particolare Barcellona — restano piuttosto al margine, ma, impersonato dal giardiniere, diviene il protagonista principale della storia.

La prosa di Rodoreda, infatti, è attraversata da correnti sotterranee — come la crescente rilevanza di elementi mitici e della natura — che, presenti fin dall'inizio della sua carriera (tralasciando i primi romanzi rifiutati dalla stessa scrittrice), in un momento dato si manifestano con più forza. La mia maniera di vedere la sua opera — forse un po' semplificata, in quanto tiene conto soltanto della funzione che la rappresentazione del mondo vegetale svolge nella struttura dell'universo del romanzo — parte dal fatto che ne distingue due periodi: un periodo “minerale” e un altro “vegetale”. La prima fase sarebbe rappresentata da *Aloma* (anche se il giardino vi ha un ruolo importante), *La piazza del Diamante* e *Via delle Camelie*, mentre la fase “vegetale” comincerebbe, in modo

decisivo, con *Giardino sul mare* e troverebbe la sua continuazione in *Viaggi e fiori* e *La morte e la primavera*, in relazione, almeno in parte, al soggiorno e alla residenza definitiva di Rodoreda a Romanyà de la Selva, nelle Gavarres. Nel 1982, alla fine del prologo della *Piazza del Diamante* che ho già citato, scriveva:

La piazza del Diamante è lontano da me. Come se non l'avessi scritto io. Molto lontano. In questo momento, mentre sto per finire questo prologo, mi preoccupa il mio giardino. Vi stanno già fiorendo il pruno, rosa pallido, e il mirto, rosa corallo. Si sta alzando la tramontana e me li rovinerà. Vado a vedere cosa succede con il vento e i fiori (Rodoreda, 2008a: 149).

In questa dialettica minerale-vegetale, il romanzo *Specchio infranto* occupa un posto particolarmente interessante, dato che rappresenta un confronto tra

queste due sfere: la tensione che esiste tra la città e il giardino fa sì che si debbano considerare come forze nemiche che rappresentano una minaccia mutua (vd. anche Bieder, 1982: 359-364). E se in città il mondo minerale, fatto di pietre, cemento, asfalto coesiste con il mondo vegetale, che si vede rilegato in un secondo piano, nei “romanzi minerali” di Rodoreda, quest’ultimo è latente, occulto dietro i muri e sotto i pavimenti, in attesa dell’occasione per manifestarsi quando meno te l’aspetti. Il giardino di Specchio infranto, il luogo dei giochi dei bambini, ma anche della morte di Maria e del piccolo Jaume, rappresenta perfettamente questa forza occulta e la presenza repressa che a un certo punto ritorna e reclama la sua parte d’attenzione. «Doveva essere l’ultimo giardino di quel quartiere e nel pronunciare mentalmente la parola giardino il suo cuore fu invaso da un’onda di malinconia come quando nel vendere la casa c’era passata davanti dopo un

paio di mesi e una scavatrice stava demolendo le ultime pareti», scrive Rodoreda nel racconto “Un caffè”, forse una delle sue ultime opere (Rodoreda, 2008b: 520). In contrapposizione a una visione idilliaca e semplificata che farebbe coesistere più o meno pacificamente questi due mondi, *Specchio infranto* rappresenta l’antagonismo tra il mondo minerale e quello vegetale (o naturale se vi includiamo l’elemento animale, che nel romanzo è rappresentato dal topo). Sulla linea di *Giardino sul mare*, o perfino rafforzando tale aspetto, e al di là di una visione antropologizzatrice o falsamente riconciliatrice, la scrittrice catalana tratta la natura come un soggetto che non rappresenta nient’altro che se stesso, “selvaggia”, se vogliamo, ma soprattutto autonoma. Non è mia intenzione inserire Mercè Rodoreda in movimenti ecologisti contemporanei, né farne una pioniera,⁷ ma ritengo che la sua maniera di risaltare la soggettività della natura, soprattutto a partire da *Giardino*

sul mare, rima con alcune delle tendenze contemporanee.⁸ E vi scorgo anche una prova dell'universalismo e di attualità della sua opera.

UN SILENZIO CHE RISUONA

L'ultima strategia che mira all'universalismo che voglio sottolineare brevemente è la prassi di invitare il lettore a collaborare attivamente nel tessere la rete di significati dell'opera. “Un autore non è Dio. Non può sapere cosa succede dentro le sue creature”, scriveva la scrittrice nel prologo di *Specchio infranto* (Rodoreda, 2008a: 701). E siccome di fronte a questa impossibilità è meglio tacere e restare in silenzio, nella sua prosa Rodoreda dice tanto quanto tace o, addirittura, in alcune occasioni tace più di quanto dica. I silenzi, il non detto, ciò che si nasconde tra le righe, i punti di sospensione (esplicativi, come nel racconto “Paràlisi”, o impliciti in tutti i suoi romanzi e una buona parte dei racconti brevi, in particolare in quelli della raccolta *La meva Cristina i altres contes*), la già citata poetica dell'ellissi, svolgono un ruolo non meno

importante della parola. In una delle interviste, la scrittrice sosteneva:

Credo che le situazioni spiegate a metà impressionino il lettore più di quelle allungate. Forse questa preferenza si deve al fatto che i romanzi in cui si danno troppe spiegazioni mi stancano e li abbandono. [...] Considero inoltre che a dover finire il romanzo sia il lettore. Si deve lasciar spazio all'immaginazione. [...] Dire solo le cose che lo scrittore ritiene che siano essenziali (Bonada, 1975).

Si tratta perciò di una strategia del silenzio deliberata e applicata in modo consapevole ed efficace. Da questo punto di vista, l'uso della narrazione in prima persona nella *Piazza del Diamante*, *Via delle Camelie*, *Giardino sul mare*, *La morte e la primavera* e in numerosi racconti, così come del discorso indiretto in *Specchio infranto*, non può stupirci; anzi, si presenta come una solu-

zione pertinente, quasi indispensabile. «Penso che una cosa importante sia adottare lo stile indiretto. Se scrivi dicendo i sentimenti o le emozioni che ha un personaggio, non lo vedi. Ora, se lo fai parlare e spiegarsi, allora lo vedi meglio, può significare più cose», diceva Rodoreda nel 1980 (Arnau & Oller, 1991). Lasciare spazio all'immaginazione del lettore affinché ciò che legge possa “significare più cose”, affinché possa colmarsi di significati che nessuna descrizione o spiegazione dell'autore sarebbe capace di produrre: è questa l'essenza della strategia che la scrittrice applica quando dice e non dice, quando suggerisce e tace. Ne è un bell'esempio un brano della *Piazza del Diamante* (uno dei miei favoriti di tutta la prosa roderiana), che presenta Natàlia quand incontra Pere, il suo ex fidanzato, nella Rambla de les Flors:

Mi disse che un giorno aveva incontrato Julieta e che Julieta gli aveva detto che io mi ero spo-

sata e che quando gliel'aveva detto pensò che mi augurava buona fortuna. Chinai il capo perché non sapevo cosa faré né cosa dire e pensai che dovevo appallottolare la tristezza, farla piccola in fretta, che non mi avvolga, che non mi scorra nemmeno per un minuto nelle vene e intorno. Farne una palla, una pallottola, un pallino da caccia. Inghiottirla. E, siccome era abbastanza più alto di me, mentre stavo con la testa un po' china sentivo pesare tutto il male che Pere portava dentro di sé sopra i miei capelli e mi pareva che lui mi vedesse tutta dentro con tutte le cose mie e con la mia pena. E meno male che c'erano i fiori (Rodoreda, 2008a: 192).

In questa citazione, m'interessa soprattutto l'ultima frase. Quale funzione svolgono i fiori in questa scena? In che senso la loro presenza può essere con-

siderata una circostanza favorevole? Non lo sappiamo, dato che Rodoreda attraverso Natàlia non ce lo dice, ma è molto probabile che, per non rispondere alle domande di Pere, la narratrice — che «non sapeva cosa fare né cosa dire» — guardi (fa vedere che guarda?) i fiori. È grazie ai fiori che può restare in silenzio. Letta così, la scena rappresenta quindi un doppio silenzio: Natàlia tace di fronte a Pere e di fronte al destinatario del suo monologo (che neppure sappiamo chi sia, perché non ce lo dice; perfino lo stato di questo monologo — interiore? pronunciato davanti a qualcuno? — è incerto). Dietro questo silenzio, tuttavia, si cela tutto il dramma della vita — attuale e futura — della protagonista, tutta quella tristezza, che il lettore deve sentire basandosi su ciò che dice il personaggio, ma anche prendendo come riferimento le proprie esperienze, aspettative, sogni, drammi e delusioni. È una strategia intelligente e azzeccata che, in definitiva, non può fallire mai: il lettore troverà nel testo ciò

che vi ha messo lui e così – si direbbe quasi automaticamente – potrà riconoscersi nella storia che gli racconta la scrittrice, la farà sua.

In conclusione, bisogna aggiungere che, nella prosa rodorediana, la strategia che consiste nel far parlare il silenzio si manifesta non solo a livello di discorso – nei monologhi dei personaggi e in ciò che preferiscono tacere –, ma la scrittrice ne fa anche il motore dell'azione in alcune delle sue opere. I personaggi di *Specchio infranto* «hanno dei segreti», dice l'autrice (Rodoreda, 2008a: 705), e anche quelli di *Giardino sul mare* nascondono il loro passato e le loro emozioni. Questa tendenza raggiunge il suo apice nella *Morte e la primavera*, la cui trama è fitta di segreti, silenzi e non detti che forse sono uno dei fattori che rendono così difficile la ricostruzione del testo a partire dai frammenti e versioni che lasciò la scrittrice. E notiamo che, a parte gli elementi appena citati e la narrazione in prima persona, in quest'ultimo romanzo in-

compiuto troviamo anche i due aspetti universali che avevamo sottolineato in precedenza: l'inclusione degli elementi mitici di cui abbiamo parlato e la presenza del mondo vegetale: il bosco dei morti, i glicini che tormentano la vita degli abitanti del paese, l'edera che «s'arrampicava fino in cima alla casa del signore [e] moriva ogni anno» (Rodoreda, 2008b: 554)...⁹ Sarà, allora, *La morte e la primavera* l'opera più universale di Mercè Rodoreda?

NOTE

¹ In diverse occasioni, Mercè Rodoreda sottolinea il posto che la tecnica letteraria occupa nella sua maniera di comprendere e creare letteratura: «io ho letto molta poesia e penso che ti insegni a dire le cose in un modo che rende interessante lo stile, perché, come ti ho detto prima, il modo di dire le cose è molto importante, è tutto» (Arnau & Oller, 1991); «L'importante in *Specchio infranto* è lo stile. Lo stile. La tecnica» (Mohino i Ballet, 2003: 187).

² Nel paese dei guerrieri, il primo visitato dal narratore, i soldati passano «rasenti, gridando e strillando, immersi nella polvere», «mezzi nudi»; nel “Viaggio nel paese delle donne abbandonate” leggiamo che: «Tutto il mondo [...] è pieno di guerre e gli uomini impazziscono per andare in guerra»; nel paese della pena, la gente piange «per quelli che facevano la guerra» (Rodoreda, 2008b: 451, 456, 459), ecc.

³ Giralt-Miracle (Rodoreda, 2016) osserva che «le poche opere di Rodoreda che ci sono arrivate con dei titoli sono in francese, fatto che ci fa davvero ritenere che le realizzò a Parigi o a Ginevra». La scrittrice, dal canto suo, diceva durante un'intervista rilasciata a Baltasar Porcel: «Nel 1954 andai a Ginevra. Cominciai a dipingere come una disperata ispirandomi a Klee» (Mohino i Ballet, 2003: 41).

⁴ Tra parentesi quadre indico i numeri che sono stati usati per catalogare le opere pittoriche di Rodoreda (2016).

⁵ I primi frammenti di “Flors de debò” furono pubblicati nella rivista *El Pont*, nel 1969.

⁶ Pensiamo, ad esempio, al quadro noto come *Las hilanderas*, di Diego Velázquez, che, a partire dal mito di Aracne, “tesse” una storia con una progressione temporale evidente.

⁷ Tuttavia, su una “immaginazione ecologica” di Rodoreda vd. l’articolo di Penalba, anche quando afferma, a proposito della *Morte e la primavera*: «È piuttosto come se la scrittrice anticipasse il nuovo paradigma postumano» (Penalba, 2023: 5).

⁸ Per una revisione delle letture ecocritiche della prosa di Mercè Rodoreda, vd. Zurón Servera (2024).

⁹ O, con le parole di Penalba (2023: 5), «un món poblat per animals, arbres i elements naturals que gairebé competeixen en protagonisme a les descripcions de cada capítol».

TESTI DI MERCÈ RODOREDA

A CURA DI CÈLIA NADAL PASQUAL

I

SU ANNA MURIÀ: UN ARTICOLO NELLA RIVISTA *CLARISME*

Durante gli anni repubblicani, Mercè Rodoreda si dedicò intensamente alla scrittura e al giornalismo. In quest'articolo, redatto per la rivista *Clarisme*, una Rodoreda ventiquattrenne difende la necessità di incrementare la produzione romanzesca in catalano. Con ciò risponde senza esitazioni a due grandi uomini di lettere, Manuel Brunet e Josep Pla. Quest'ultimo, noto per il suo antifemminismo, farà parte della giuria che negherà il premio Sant Jordi del 1960 a *La piazza del Diamante* (che in

quel momento s'intitolava *Colombetta*). Rodoreda dedica la seconda parte dell'articolo ad alcune romanziere catalane: Víctor Català (pseudonimo di Caterina Albert), Carme Karr, Carme Monturiol e Maria Teresa Vernet; inoltre commenta positivamente il romanzo *Joana Mas* di Anna Murià, con la quale stringerà una profonda amicizia negli anni successivi.

Nel corso delle sue collaborazioni giornalistiche, Rodoreda rivela senso dell'umorismo ed entusiasmo, ma non fa sconti a nessuno; neppure alle scrittrici, malgrado l'interesse che le suscitavano. In occasione di un'intervista a Teresa Vernet, dichiarò che le risultava difficile lodare le donne: «Fare un elogio a un uomo costa poco. Si accontentano subito. Ma a una donna... — e romanziara, per giunta! [...] A un uomo basta che dici: “è molto piacevole...”, e ci crede!».

*JOANA MAS, ANNA MURIÀ
CLARISME (25 NOVEMBRE 1933)*

Abbiamo seguito con molto interesse la polemica sollevata intorno alle dichiarazioni antiromanzesche di Josep Pla e di Manuel Brunet. I loro attacchi al romanzo sono benvenuti. Sarebbe opportuno che i signori e Pla sprecassero più spesso qualche parola in buona fede e malintenzionati, e che alcuni signori Rafael Tasis i Marca, in buona fede benintenzionata, consegnassero ai direttori e, questi, ai tipografi, degli articoli coscienziosi a mo' d'arma di difesa di questo nostro romanzo catalano. Bisogna superare il disinteresse del pubblico e, più si parla del romanzo – alcuni, bene; altri, male – più aumenterà l'interesse.

Abbiamo bisogno di romanzi. Sì, signor Rafael Tasis i Marca. (Ne attendiamo uno vostro; non basta con *Vent'anni*.) E, come scrivete giustamente, di ogni genere. Eccellenti e medio-

cri. Ora non è il momento di un Proust.
— Che forse non avremo, ma che, se uscisse, il pubblico sicuramente non lo leggerebbe. — E, in questo momento, ciò di cui abbiamo bisogno è che si legga, e in catalano. Signor Brunet, speriamo che non facciate fatica a cambiare parere. Voi, malgrado tutto, siete capaci di farvi leggere, scrivete un romanzo! Aspettiamo, dal vostro talento, una reazione favorevole. E, nonostante i vostri attacchi contro quello che oggi vi sono sgraditi, speriamo di leggere romanzi vostri, perché domani vi gradiranno.

Dobbiamo essere quindi grati del fatto che ci siano dei coraggiosi che scrivono dei romanzi e, tra questi, vi includiamo Anna Murià.

Vi sono pochi valori femminili. Bisogna citare sempre, con rispetto e ammirazione, i nomi di Víctor Català, di Carme Karr, per esempio; ma, perché non scrivono! Ora i romanzi firmati da donne sono pochi. E pochi romanzi possono essere considerati tali. Si deve parlare, è vero, di *Teresa o la vida amo-*

rosa d'una dona, di Carme Monturiol, e aggiungere il nome di Maria Teresa Vernet, di cui presto leggeremo *Final i preludi* pubblicato dalla casa editrice Proa. Dopo questi nomi, cosa? Per ora ce n'è un altro: Anna Murià.

Joana Mas non è niente di eccezionale. Tuttavia, qui, in Catalogna, in questo momento, *Joana Mas* è il romanzo di una scrittrice che ci mancava; e, per la dignità con cui è scritto, e perché è un romanzo di quelli che si lasciano leggere, bisogna elogiarla; non perché crediamo di farle un favore, ma perché se lo merita.

Se, come sospettiamo, è un esordio, dobbiamo aver fiducia di una ragazza che inizia così bene, che colpisce nel segno e che, con uno stile privo di artifici letterari, pulito e chiaro, fa tante osservazioni e muove, con tanta abilità, i suoi personaggi.

II

LAMENTO DI CALIPSO

Mercè Rodoreda si era dedicata alla poesia con particolare attenzione al pubblico infantile; tuttavia, è nella Parigi del dopoguerra che si immerge di nuovo nella composizione di versi e dà forma alla sua creazione poetica più rappresentativa. Benché in un primo momento i componimenti fossero pubblicati su riviste e in ordine sparso, ottennero una buona accoglienza. Ne è prova il fatto che l'autrice ricevette per due volte il riconoscimento della *Flor Natural* dei Jocs Florals: nel 1947 a Lon-

dra e nel 1948 a Parigi. Fu inoltre nominata Mestre en Gai Saber dei Jocs Florals di Montevideo del 1949. Con il franchismo imperante, un premio di letteratura catalana come quello dovette svolgersi in esilio (così avvenne dal 1941 al 1977). La resistenza, la clandestinità e la distanza sono alcuni dei tratti di un circolo letterario prezioso ma forse troppo ristretto al cui interno dovette circolare i suoi versi. Successivamente, e fino a tempi recenti, la lirica rodorediana fu oggetto di scarsa attenzione. Un'edizione complessiva dell'opera poetica si rese disponibile tardivamente, grazie al volume *Agonia de llum* [Agonia della luce] del 2002 (2^a ed., 2022), a cura di Abraham Mohino i Balet, il cui sottotitolo — *La poesia secreta de Mercè Rodoreda* — non nasconde l'esito di questa difficile storia di trasmissione.

Il sonetto che qui si riproduce in lingua originale e in traduzione italiana, dedicato a Calipso, è il terzo del ciclo *Món d'Ulisses* [Mondo di Ulisse].

LAMENTO DI CALIPSO

Io guardo la tua terra nuda e rossa, deserta,
qui sul mare furioso sotto questa scogliera,
la tua reggia di pietra come una bocca aperta
e il deserto ove ronza la vespa e stentò il gregge.

Sono ciò che si lascia, io, ciò che fugge e passa:
la brezza tra le foglie, la stella che desiste,
sgorgo che ride e piange e la tenera massa
di caprifogli che argina per un poco la notte.

Ti ho voluto per sempre, stanco di mare e onde,
sicuro nel mio corpo, curve e miele esaltato,
straniero che ritorni incontro alla tua morte.

Ora essere un leone vorrei che gioca e uccide
o l'immobile ulivo ritorto nel furore,
ma in petto mi agonizza scarlatto uno scorpione.

PLANY DE CALIPSO

Jo veig la teva terra nua i roent, deserta,
vora la mar en fúria sota un penya-segat,
el teu palau de pedra com una boca oberta
i l'erm on brunz la vespa i on famejà el ramat.

Jo sóc allò que es deixa, allò que fuig i passa:
l'oreig entre les fulles, l'estel que ha desistit,
el doll que riu i plora i aquella tendra massa
dels xuclamels que aturen un instant més la nit.

T'he volgut meu per sempre, cansat de mar i onada,
segur en la meva carn, corba i mel exaltada,
estranger que t'entornes cap a la teva mort.

Ara voldria ésser lleó que juga i mata
o l'olivera immòbil en son furor retort,
però al pit m'agonitza un escorpi escarlata.

III

DIALOGHI CON L'EDITORE JOAN SALES

Da quando visse a Ginevra, la scrittrice mantenne una lunga corrispondenza con Joan Sales (Barcellona, 1912–1983), responsabile del Club Editor. Parlano della *Piazza del Diamante*, che aveva subito riscosso l'entusiasmo dell'editore, quando il titolo non era stato ancora deciso. Come già ricordato, quello che poi sarebbe diventato il romanzo più letto e tradotto delle lettere catalane era stato presentato mesi addietro al prestigioso premio Sant Jordi di 1960, ricevendo una valutazione poco favore-

vole da parte della giuria. Fu tuttavia grazie a quell'occasione che un attentissimo Joan Fuster (Sueca, 1922–1992) individuò il testo e lo fece pervenire a Sales, segnalando l'eccezionale qualità dell'opera. Rodoreda e Sales discutono in modo affettuoso ma senza peli sulla lingua dei diversi progetti letterari di Rodoreda. Lui, molto attento al campo letterario; lei, molto fedele a se stessa.

JOAN SALES A MERCÈ RODOREDA
BARCELLONA, 12 MAGGIO 1961

Gentile amica,

ieri Joan Triadú mi ha dato una copia di *Colombetta* (o *Un volo di colombe*), tessendomene un grande elogio e confermandomi quello di Joan Fuster.

Mentre io procedo nella sua lettura [...], sarebbe molto opportuno che lei me ne inviasse altre DUE copie, non importa se sfocate o scadenti, per spedirle alla CENSURA. La censura ci trattiene gli originali per mesi e mesi, e quindi è meglio prevenire.

In caso contrario, si verificano dei ritardi spiacevoli: addirittura di un anno, se bisogna aspettare di avere il libro composto per consegnare alla censura le bozze.

Per quanto riguarda il titolo, neanche quello nuovo proposto (*Un volo di colombe*) mi convince. Vi vedo lo stesso inconveniente dell'originario, ossia che dia un'idea molto errata del genere del romanzo, come se fosse ciò che qui chiamano un romanzo «bianco» — o, peggio, «rosa». Mi dice Triadù (ma me l'aveva già detto Fuster) che una volta letto il romanzo, il lettore capisce il perché del titolo; ma bisogna pensare che lo scopo principale di un titolo è fare da «gancio», ovvero attirare alla lettura del libro chi che non ne ha nessuna idea. Credo che un titolo come *Colombetta* o *Un volo di colombe* sortirebbe l'effetto contrario, vale a dire, allontanerebbe molti lettori convinti — dal titolo — che il libro non faccia al caso loro.

Le sembrerò impertinente, ostinato o perfino ossessivo nel attribuire tanta importanza a una cosa meramente convenzionale come il titolo. Comprendo che le possa fare quest'impressione, ma se lei dovesse affrontare — come noi qui — la dura battaglia di CONVINCERE LA

NOSTRA GENTE AFFINCHÈ LEGGA LIBRI CATALANI, capirebbe che dobbiamo ricorrere a tutti gli espedienti – tra cui anche quello di pensare a dei titoli che abbiano un «gancio».

Nel frattempo la saluta con tutto l'affetto,

Joan Sales

MERCÈ RODOREDA A JOAN SALES
GINEVRA, 8 MARZO 1962

Caro amico Sales,

ho ricevuto le bozze alle cinque del pomeriggio. Sono le quattro del mattino e ho appena finito di rivederle.

Vi ho indicato in modo più o meno chiaro perché voglio le correzioni così come le ho segnate. Mi sembra ridicolo che mi abbiate affidato questo compito. Vi avevo consegnato un testo impeccabile e voi l'avete rovinato con battute e aggiunte, come toppe su una tela tesa e bella. Le correzioni, *che in realtà non sono correzioni*, non daranno tanto lavoro come sembra. In ogni caso, se ciò vi danneggia economicamente, dato che non mi è mai piaciuto danneggiare nessuno, ditemi, a suo tempo, a quanto ammonta il danno.

Non posso colmare i vuoti come mi chiedevate, per compensare, perché si tratta di vuoti che non esistono. Limitatevi al testo che vi ho consegnato e alle correzioni che ho appena fatto sulle bozze, ristabilendo il testo originale. Se vi siete permesso delle libertà assurde, non è colpa mia. Ma, insisto, sono pronta a non danneggiarvi economicamente. Pagherò quel che costa, ma voglio che il romanzo venga bene.

Con tutto l'affetto,

M. Rodoreda

MERCÈ RODOREDA A JOAN SALES
GINEVRA, 3 FEBBRAIO 1964

Caro amico Sales,

[...]

Non capite le mie lettere, deve essere per la depressione di cui soffrite. Coraggio! *La Morte e la Primavera* è un romanzo a cui ho lavorato per un anno e mezzo e che sarà molto buono ma per ora è impantanato per un sacco di ragioni. Tra le tante, perché non è ancora abbastanza vivo, abbastanza spontaneo, perché gli manca la sovrana naturalezza. E *Cecília Ce* è un altro romanzo che ho iniziato per staccarmi dalla *Morte e la Primavera*. Lo capite? Un romanzo mandato all'ultimo [premio] Martorell che si chiamava *Un po' di storia* [*Una mica d'història*, titolo originario di *Gardino sul mare* (N.d.C.)]. Un romanzo che

non viene come voglio e che si chiama *La Morte e la Primavera*. E un romanzo, work in progress, che si chiama, per adesso, come il nome della protagonista: *Cecília Ce*.

Non pensate più a quelli di Seuil che ci hanno risposto picche. Peggio per loro se *La piazza* non gli è piaciuta. Ci sono ancora delle altre case editrici, Stock, per esempio (non so in questo preciso momento come si scrive). Per finire, non vi impuntate troppo. Fate la seconda edizione della *Piazza* e lasciatevi finire *Cecília* e, soprattutto, scacciate via la depressione non per combattere per *La piazza* ma per vivere tranquillo. Innaffiate i gigli. Seminate dei fiori di San Giuseppe. Potate i roseti. Fate crescere i lillà.

Con tutto l'affetto,

M. Rodoreda

JOAN SALES A MERCÈ RODOREDA
BARCELLONA, 5 MARZO 1970

Cara amica Mercè Rodoreda,

ho appena ritirato alle Poste un pacco di Mondadori e ho scoperto che conteneva 6 esemplari dell'edizione italiana della Piazza. [...]

L'edizione italiana è molto bella. In copertina hanno piazzato *La ragazza dai capelli ricci* di Picasso, conservata presso l'Art Institute di Chicago. È molto bella, non c'è niente da dire (è del periodo "blu"), solo che io non mi ero mai immaginato Colombetta né così bella né con una faccia così imbronciata. Vi confesserò di averlo guardato a lungo e mi è venuto un dubbio: e se l'usassimo anche noi nella prossima edizione? [...]

Ma forse dobbiamo mantenere la nostra copertina, con cui l'originale catalano ha già raggiunto le sette edizioni e presto uscirà l'ottava; penso che non si debba mai cambiare, in linea di massima, una cosa che funziona. [...]

Tornando all'edizione italiana, il traduttore, Giuseppe Cintioli, ha scritto non una prefazione, ma una postfazione; cioè, è alla fine del libro invece che all'inizio, sotto il modesto titolo di Nota. È uno studio piuttosto ampio (8 pagine in caratteri minuti) e mi è sembrato molto scrupoloso, molto approfondito, con una visione molto personale del significato del vostro romanzo. È giusto che ciascuno dica la sua in piena libertà; d'altra parte, è tipico delle grandi opere il prestarsi alle interpretazioni più varie.
[...]

Con tutto l'affetto dal vostro

Sales

Dimenticavo di dirvi che nell'edizione italiana hanno messo una fascetta che

recita: «Una donna e la tragedia degli anarchici sullo sfondo della guerra civile spagnola». Non c'è da preoccuparsi per questa «tragedia degli anarchici», che devono aver messo per il pubblico italiano — sprovveduto come quello francese rispetto ai gineprai della Catalogna.

BIBLIOGRAFIA

PRESENTAZIONE

Bou, Enric. “La renovació literària”. In *Panorama crític de la literatura catalana. VI. Segle XX: De la postguerra a l'actualitat.* Barcellona: Vicens Vives, 2009, 375-420.

Matas, Meritxell & Nadal, Cèlia & Zurrón Servera, Irene. “La Mercè Rodoreda del segle XXI”. Giornate di studio internazionali “Scrittura e traduzione nel s. XXI: il catalano e le altre lingue” del Centro CAT & AJILLC. Siena: Università per Stranieri di Siena, 4-5 marzo 2024.

Rodoreda, Mercè. *Cartes de guerra i d'exili (1934-1960)*, a cura di Arnau, Carme. Barcellona: Institut d'Estudis Catalans, 2017.

Rodoreda, Mercè & Sales, Joan. *Mercè Rodoreda i Joan Sales, Cartes completes (1960-1983)*. Ed. Casals, Montserrat. Barcellona: Club Editor, 2008.

MERCÈ RODOREDA UNIVERSALE

Arnau, Carme & Oller, Dolors. “Una conversa amb Mercè Rodoreda.” *Serra d’Or*, 382, ottobre 1991 [1980].

Berchtold, Jacques. *La Nouvelle Héloïse. Le lieu et la mémoire*. Parigi: Classiques Garnier, 2021.

Bieder, Maryellen. “The Woman in the Garden: The Problem of Identity in the Novels of Mercè Rodoreda.” In *Actes del Segon Col·loqui d’Estudis Catalans a Nord-Amèrica*. Barcellona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1982, 353-364.

Bonada, Lluís. “Mercè Rodoreda, condenada a escribir en Romanya de la Selva estas vacaciones.” *Diario de Barcelona*, 14 agosto 1975.

Carol, Màrius. “Mercè Rodoreda: «El Nobel no será nunca para un escritor catalán».” *El Periódico*, 23, 19 marzo 1982.

Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Parigi: Robert Laffont, 1990.

Claudín, Victor. Entrevista. Arxiu Mercè Rodoreda 6.4.2.13. Barcellona: Fundació Mercè Rodoreda, Institut d'Estudis Catalans. 1980.

Cruset, José. “Mercè Rodoreda: una contenida tensión confidencial.” *La Vanguardia*, 18 dicembre 1969.

Del Arco, Manuel. “Mercè Rodoreda.” *La Vanguardia*, 16 dicembre 1966.

Mansfield, Katherine. *Bliss and Other Stories*. Londra: Constable and Company, 1920.

Masats, Josep. “Mercè Rodoreda: ficció i vida des del jardí.” *Papers*, suplement de *Canigó* 1, 3 ottobre 1981, 9-12.

Mohino i Balet, Abraham. *Mercè Rodoreda. Entrevistes*. Barcellona: Fundació Mercè Rodoreda, Institut d'Estudis Catalans, 2013.

Pàmies, Josep Maria. “Mercè Rodoreda: celosa de su intimidad.” *El Correo Catalán*, 18 maggio 1980, 25.

Penalba, Neus. “Un «pou sense fons»? Com llegir *La mort i la primavera* de Mercè Rodoreda.” *Rassegna iberistica* 45, 118, 2022, 31-348.

Penalba, Neus. “«Com si la terra respirés»: Una lectura ecocrítica de *La mort i la primavera*.” *Journal of Catalan Studies* 24, 2, 2023, 1-19.

Real, Neus. “Mercè Rodoreda, la narradora catalana més traduïda.” *Catalan Historical Review* 14, 2021, 197-210.

Rodoreda, Mercè. *Cartes a l'Anna Murià* (1939-1956). Barcellona: Edicions de l'Eixample, 1991.

Rodoreda, Mercè. *Narrativa completa. Volum I. Novel·les*. Barcellona: Edicions 62, 2008a.

Rodoreda, Mercè. *Narrativa completa. Volum II. Contes i novel·les*. Barcellona: Edicions 62, 2008b.

Rodoreda, Mercè. *Obra plàstica*. Barcellona: Fundació Mercè Rodoreda, Institut d'Estudis Catalans, 2016.

Sales-Balmes, Lluís. “Conversación con Mercè Rodoreda.” *Destino*, 7 maggio 1966, 58.

Zurrón Servera, Irene. “El giro ecocrítico ante Mercè Rodoreda.” *Impossibilitia* 27, 2024, 154-167.

TESTI DI MERCÈ RODOREDA

Rodoreda, Mercè. “Parlant amb Maria Teresa Vernet”, *Clarisme*, 16 dicembre 1933. In Rodoreda, Mercè. *Avui, que ens són familiars la browning i els gàngsters. Periodisme, humor i sàtira (1932-1934)*. Ed. Ibarz, Mercè. Barcellona: Comanegra, 2024, 67-71.

Rodoreda, Mercè. “Joana Mas, Anna Murià”, *Clarisme*, 25 novembre 1933. In Rodoreda, Mercè. *Avui, que ens són familiars la browning i els gàngsters. Periodisme, humor i sàtira (1932-1934)*. Ed. Ibarz, Mercè. Barcellona: Comanegra, 2024, 213-214.

Rodoreda, Mercè. *Agonia de llum. La poesia secreta de Mercè Rodoreda*. Ed. Mohino i Balet, Abraham. Barcellona: Angle, 2002, 85.

Sales, Joan. “Joan Sales a Mercè Rodoreda, Barcellona, 12 maggio 1961.” In *Mercè Rodoreda i Joan Sales, Cartes completes (1960-1983)*. Ed. Casals, Montserrat. Barcellona: Club Editor, 2008, 33-34.

Rodoreda, Mercè. "Mercè Rodoreda a Joan Sales, Ginevra, 3 febbraio 1964." In *Mercè Rodoreda i Joan Sales, Cartes completes (1960-1983)*. Ed. Casals, Montserrat. Barcellona: Club Editor, 2008, 94-101.

Sales, Joan. "Joan Sales a Mercè Rodoreda, Barcellona, 5 marzo 1970." In *Mercè Rodoreda i Joan Sales, Cartes completes (1960-1983)*. Ed. Casals, Montserrat. Barcellona: Club Editor, 2008, 400-403.

RODOREDA UNIVERSALE

CENTRO STUDI CATALANI

MERCÈ RODOREDA NEL
MONDO: PROSPETTIVE
CRITICHE E COMPARATE

9-11 OTTOBRE 2025
SIENA VIA DEI PISPINI 1 (AULA 5C)

INTERVENTI

RELAZIONE INAUGURALE

Introduce: Cèlia Nadal Pasqual

Barbara Łuczak Mercè Rodoreda universale

PRIMA SESSIONE

Presiede: Elena Stefanelli

Gabriella Gavagnin Suggestioni dantesche nella
Piazza del Diamante

Pietro Cataldi Corpi che narrano: vita interiore e
incontri nella *Piazza del Diamante*

SECONDA SESSIONE

Presiede: Pietro Cataldi

Alessandra Ginzburg Se la vita è come uno
specchio infranto

Cèlia Nadal Pasqual L'inconscio non esiste ma
insiste

TERZA SESSIONE

Presiede: Anna Baldini

Igiaba Scego La mia Mercè Rodoreda

Emanuele Zinato Una creaturalità sotto assedio: logica dell'inconscio e allegoria storica in Mercè Rodoreda

Amaranta Sbardella Con sudore, dolore e allegria. Traiettoria e traduzione di *La morte e la primavera*

QUARTA SESSIONE

Presiede: Valeria Cavalloro

Laura Fortini I racconti di Mercè Rodoreda e la costellazione del narrar breve delle scrittrici

Valentino Baldi Brevitas e silenzio

QUINTA SESSIONE

Presiede: Simone Pisano

Francesca Rubini Quel vivere senza parole: dissonanze del sogno d'amore in Alba de Céspedes e Mercè Rodoreda

Ivet Zwatrzko i Pou Mercè Rodoreda e Natalia Ginzburg: persistenze moderniste nel secondo Novecento

Meritxell Matas Mercè Rodoreda e le compagne inglese di scrittura

SESTA SESSIONE

Presiede: Marta Marfany

Guillem Cunill Un'idea di Rodoreda

Emanuela Forgetta Mercè Rodoreda lettrice di Lewis Carroll?

SETTIMA SESSIONE

Presiede: Giuseppe Marrani

Francesco Ardolino Alla ricerca delle tracce di una poesia ontologica

Marianna Marrucci Un vuoto in una pietra. Su Viaggi e fiori

Irene Zurrón Servera Un senso di coscienza collettiva nel teatro di Mercè Rodoreda

OTTAVA SESSIONE

Presiede: Cèlia Nadal Pasqual

Matilde Fè, Elisa Ferlanti, Martí Freixas,

Anna Fernàndez-Clot Quattro letture di Mercè Rodoreda

Morena Marsilio Per una ridefinizione del canone letterario internazionale: leggere Mercè Rodoreda a scuola

Comitato scientifico e organizzatore del convegno: Pietro Cataldi, Anna Fernàndez-Clot, Martí Freixas, Giuseppe Marrani, Marta Marfany, Cèlia Nadal Pasqual (dir.), Simone Pisano, Elena Stefanelli, Irene Zurrón.

Il convegno “Rodoreda universale” è un'iniziativa del Centro CAT di Studi Catalani dell'Università per Stranieri di Siena in collaborazione con l'Institut Ramon Llull. L'evento si inserisce all'interno del Progetto Mercè Rodoreda.

SOMMARIO

PRESENTAZIONE CÈLIA NADAL PASQUAL	7
MERCÈ RODOREDA UNIVERSALE BARBARA ŁUCZAK	17
TESTI DI MERCÈ RODOREDA	63
I. SU ANNA MURIÀ: UN ARTICOLO NELLA RIVISTA CLARISME	65
II. LAMENTO DI CALIPSO	70
III. DIALOGHI CON L'EDITORE JOAN SALES	74
BIBLIOGRAFIA	87
APPENDICE	95

GLISMALTI

10

GLI SMALTI