

***Specchio infranto* di Mercè Rodoreda: un capitolo del tardo Modernismo europeo¹**

Pietro Cataldi, Cèlia Nadal Pasqual

I. Rodoreda e il Modernismo europeo

Nella cultura letteraria internazionale, e in Italia, si va da alcuni decenni consolidando l'uso della categoria di "Modernismo", già diffusa, in quest'uso specifico, nei paesi di lingua inglese.² La resistenza all'adozione di questo termine nei paesi non anglofoni è stata dovuta anche alla sovrapposizione con usi diversi e specifici, e per esempio il "modernismo" cattolico fra Otto e Novecento in Italia e il *Modernismo* ispano-americano diffuso dagli anni Ottanta dell'Ottocento in alcuni paesi del Sud-America e in Spagna.

Per ciò che in particolare riguarda la Catalogna, è necessario distinguere il *Modernisme* che segue la *Renaixença* catalana tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento da ciò che è stato chiamato *Modernism* in riferimento a Thomas S. Eliot e a Virginia Woolf, benché non manchino significativi legami tra i due fenomeni. Pur con il rischio di qualche equivoco, la categoria è d'altra parte di sicura utilità per definire un ampio spazio internazionale della produzione letteraria caratterizzato da forti tratti di innovazione, ma anche dal

¹ Questo scritto è frutto del confronto e della riflessione condivisa tra i due autori. Tuttavia, la stesura materiale dei §§ 1 e 3-5 spetta a P. Cataldi, mentre quella del § 2 a C. Nadal Pasqual. Sia pure nell'autonomia di due direzioni specifiche di indagine e di collocazione, questo contributo dialoga d'altra parte con quello di C. Nadal Pasqual, *Generi di massa e genealogie di scrittrici. «Specchio infranto» di Mercè Rodoreda*, in questo stesso fascicolo.

² Un quadro della questione, soprattutto per l'Italia, lo fornisce *Il modernismo italiano*, a cura di M. Tortora, Roma, Carocci, 2018.

riconoscimento della tradizione e del suo valore; ed è dunque una categoria che merita di essere parte del linguaggio comune della comparatistica anche in riferimento alle importanti esperienze in lingua catalana, e in modo esemplare alla narrativa di Mercè Rodoreda, una delle maggiori narratrici europee della seconda metà del Novecento: largamente e ripetutamente tradotta e letta in Italia, e tuttavia ancora priva di una consolidata tradizione critica e di un posto adeguato nel canone condiviso.

Senza dunque dimenticare il significato specifico del Modernisme catalano, ovvero senza sottmetterlo al rischio di un'omologazione globalizzata, poter misurare anche la letteratura prodotta in lingua catalana con questa categoria internazionale può aiutarci a scongiurare un rischio non meno grande: lasciare che una letteratura di forte respiro cosmopolita e nel Novecento tanto ben collegata alle tendenze più innovative e di qualità della ricerca internazionale resti confinata in un ambito linguistico-culturale ristretto e, perfino, per paradosso, provinciale.³

D'altra parte, mentre i movimenti d'avanguardia che caratterizzano quasi tutte le aree culturali e letterarie europee fra l'inizio del Novecento e gli anni Trenta sono stati di frequente considerati in modo unitario e comparato, grazie anche alla loro forte proiezione internazionale, la stessa cosa non è avvenuta, o è avvenuta assai meno e solo più di recente, per la letteratura modernista.⁴ Eppure i valori in gioco e la dimensione ultranazionale e translinguistica non sono meno pronunciati e significativi. Per disegnare in modo non equivoco il paesaggio nel quale intendiamo collocare l'opera di Mercè Rodoreda è dunque utile, chiariti preliminarmente i diversi e specifici usi nazionali delle categorie in gioco, riepilogare i caratteri più significativi del Modernismo internazionale, in particolare definendoli nel contrasto con quelli delle avanguardie.

³ Un'importante collocazione critica di Rodoreda nell'ambito del Modernismo catalano ed europeo – particolarmente attento anzi all'integrazione del *Modernisme* catalano nella problematica del Modernismo europeo – è in C.R. Arkinstall, *Gender, Class, and Nation: Mercè Rodoreda and the Subjects of Modernism*, Lewisburg, PA, Bucknell UP, 2004. Lo studio dedica particolare attenzione ai primi testi rodorediani (i romanzi prima di *Aloma*).

⁴ Due opere di riferimento per questa lettura in prospettiva transnazionale sono: M. Detloff, *The Persistence of Modernism: Loss and Mourning in the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge UP, 2009, e *Translocal Modernism: International Perspectives*, a cura di I. Ramalho Santos e A. Sousa Ribeiro, Berna, Peter Lang, 2008. In Italia, vedi anche *La rete dei modernismi europei*, a cura di R. Donnarumma e S. Grazzini, Perugia, Morlacchi, 2016.

Le avanguardie propongono la fine dei musei, lo schiaffo al gusto del pubblico e l'adeguamento della letteratura alla civiltà delle macchine; rifiutano le forme tradizionali della scrittura quando non addirittura i generi letterari più compromessi con il mercato, come il romanzo. Ben diversamente, gli autori riferibili al Modernismo cercano di costituire una sintesi fra passato e presente, fra rottura e continuità, fra sperimentalismo e tradizione; e puntano in narrativa sul romanzo e sul racconto, benché talvolta ibridandoli con forme per esempio saggistiche, e in poesia sulla lirica sintetica o sulle forme di poesia narrativa, incluso il poemetto.

Nondimeno, fra il Modernismo e le avanguardie esistono importanti punti di contatto. Tanto i movimenti d'avanguardia quanto il Modernismo fondano la loro novità su un terreno culturale diffuso nei gruppi intellettuali e artistici europei a partire dall'inizio del Novecento: alla cultura razionalista e positivista dell'Ottocento contrappongono il nuovo relativismo di Nietzsche, Freud, Bergson; il privilegio decadente dell'artista è rovesciato nella consapevolezza della crisi sociale che lo ha colpito nell'epoca delle masse; alla raffinatezza delle poetiche del Simbolismo si sostituisce un confronto con il linguaggio basso e prosastico; all'oggettività impersonale del Naturalismo viene preferita una concezione fortemente soggettiva della realtà.

Specificità dei modernisti e invece estranea alle avanguardie storiche è tuttavia la necessità di ridefinire in termini nuovi, anziché distruggere, il rapporto con il passato e con la tradizione, nonché con i generi letterari e con le loro strutture canoniche. E però un rinnovamento decisivo avviene dall'interno: nuovi sono i temi, che si misurano con l'alienazione della società di massa e con il basso dell'esperienza; cambiata è la concezione del tempo e dello spazio, anche in accordo con le nuove teorie scientifiche; acquisiti sono i fondamenti e le procedure della psicoanalisi; il punto di vista narrativo si moltiplica in modo da adeguarsi a una nuova concezione, mobile e talvolta disintegrata, dell'identità dell'io e della vita interiore. Per quel che riguarda il romanzo, si diffondono modalità narrative che alternano descrizioni e riflessioni, con lo sviluppo di trame non lineari e anche decisamente frammentarie e inconcluse, senza strutture gerarchiche riconoscibili, con salti temporali e talvolta associazioni libere. Il punto di vista narrativo può oscillare da un personaggio all'altro, e dall'esterno all'interno, assecondando le necessità di un nuovo realismo multiprospettico che richiama alcune soluzioni della pittura contemporanea (il cubismo, per esempio).⁵

⁵ Oltre agli studi già citati, sul romanzo modernista si veda R. Kern, *The Modernist*

Fra gli anni Dieci e gli anni Quaranta, questo insieme di caratteri forma il nuovo paradigma prevalente nella letteratura in Europa, coinvolgendo in modo più o meno stretto gran parte degli autori che contano. Valgano qui a puro titolo esemplificativo i nomi di Marcel Proust per il francese, di Virginia Woolf e Thomas S. Eliot per l'inglese, di Thomas Mann e Alfred Döblin per il tedesco, di Luigi Pirandello ed Eugenio Montale per l'italiano, di Fernando Pessoa per il portoghese, di Federico Garcia Lorca per lo spagnolo, di Joan Maragall o Víctor Català e appunto, solo pochi decenni più tardi, Mercè Rodoreda per il catalano. Questi maestri e queste maestre, e naturalmente molti altri, definiscono un nuovo canone letterario tipicamente novecentesco con il quale diviene inevitabile misurarsi anche nei decenni successivi alla Seconda Guerra Mondiale. E se l'esordio di Rodoreda avviene all'interno della temperie modernista, le opere della maturità possono essere ricondotte alla lunga persistenza dei suoi caratteri, all'insegna di quel tardomodernismo (*Late Modernism*) del quale parleremo meglio più avanti.

II. Specchio infranto e i caratteri modernisti della narrativa di Rodoreda

Mirall trencat [Specchio infranto]⁶ è un romanzo del 1974, appartenente alla piena maturità dell'autrice. Sono passati più di dieci anni da *La plaça del Diamant* [La piazza del Diamante] (1962), sicuramente la sua opera più canonica, ambientata a Barcellona nel pieno della guerra civile. In *Specchio infranto*, che Rodoreda inizia mentre è ancora in esilio a Ginevra e termina al suo ritorno in Catalogna, viene narrato il destino di tre generazioni della famiglia Valldaura. La città in cui le vicende sono ambientate è ancora una volta Barcellona, anche se lo spazio decisivo è la casa di famiglia (e il suo giardino). Rispetto a *La piazza del Diamante* il tempo storico si allunga, abbracciando la fine dell'Ottocento, l'arrivo della seconda Repubblica e, verso la fine, la guerra; ma gli eventi pubblici sono sempre relegati in secondo piano. La narrazione in prima persona da parte di un personaggio femminile (come era Colometa in *La piazza del Diamante*) è sostituita da una molteplicità di soggettività e di punti di vista o, come spiega la stessa autrice nel «Prologo»: «No podia far explicar

Novel: a Critical Introduction, Cambridge, Cambridge UP, 2011.

⁶ *Mirall trencat* è citato dall'edizione delle opere complete della scrittrice, e in particolare da: M. Rodoreda, *Narrativa completa. Novel·les i contes*, edició a cura de C. Arnau, Barcelona, Edicions 62, 2008, vol. 1, pp. 693-995. L'edizione italiana utilizzata è *Specchio infranto*, trad. it. di G. Tavani, Roma, La Nuova Frontiera, 2013.

la novel·la per un sol personatge... Havia de substituir el monòleg per l'estil narratiu» [Non potevo far raccontare il romanzo a un solo personaggio... Dovevo sostituire il monologo con lo stile narrativo].⁷ Abbiamo dunque a che fare con un romanzo corale, suddiviso in capitoli brevi: una composizione di frammenti che formano un'unica cornice, quella appunto di uno *specchio infranto*.

Si tratta di un'opera significativa del tardomodernismo europeo, pubblicata non casualmente nello stesso anno di *La storia* di Elsa Morante, con la quale condivide, fra le altre cose, la tendenza a leggere le vite individuali (con particolare attenzione a quelle dei marginali, dei bambini e delle donne) in un rapporto innovativo e problematico, di sfasamento esistenziale, con la grande storia circostante. Il modo in cui Rodoreda interpreta la seconda fase del Modernismo europeo ha d'altra parte legami significativi con la scrittura di donne e con la sua tradizione: un Modernismo narrativo di donne sul quale si è avviata una riflessione critica dalla quale è ragionevole attendersi importanti novità, e che aiuterà a rendere ragione della specificità di molte voci di scrittrici, a partire dalla poetica e dall'ideologia, pur in un quadro culturale e formale comune.⁸

L'esordio narrativo di Mercè Rodoreda avviene nella grande cornice del contesto modernista, sotto l'influenza di alcuni suoi maestri specifici, a partire da Virginia Woolf e Marcel Proust: proprio quel Proust del quale Eladi Feriols in *Specchio infranto* conserva amorosamente l'opera, per leggerla, come è ovvio, a piccoli sorsi, e che la moglie Sofia non ama, come tutte le cose amate dal marito; e la cui presenza è dunque come un *cameo* che faccia da viatico al lettore, uno dei molti modi in cui la costruzione raffinatissima di questo romanzo scongiura una ricezione in termini di *feuilleton* e rivendica l'originale (modernista, appunto) appartenenza alla grande letteratura. Certo, nella narrativa rodolediana i grandi modelli di Woolf, Proust e di altri maestri modernisti sono spesso incrociati con la tradizione del simbolismo narrativo europeo, in particolare quale si è sviluppato lungo l'asse culturale che lega la Francia del tardo Ottocento a Barcellona (e al fenomeno catalano del *Modernisme*), e che giustifica l'aggirarsi, nelle pagine sconolate di *Specchio infranto*, di *dandy* immalinconiti e fuori tempo, i cui gesti di sprezzo signorile (mettersi e togliersi i guanti, per esempio) sono al tempo stesso sedimenti storici dell'aristocrazia catalana e citazioni

⁷ M. Rodoreda, *Mirall trencat* cit., p. 700 [*Specchio infranto* cit., p. 10].

⁸ Su questo tema, vedi C. Nadal Pasqual, *Generi di massa e genealogie di scrittrici* cit.

dell'estetismo internazionale. E tuttavia il significato di questi gesti sta poi nella costruzione romanzesca, nel suo montaggio di senso, e parla dunque, appunto modernisticamente, di un mondo sospeso fra nostalgia e lutto; o, come lo definisce Rodoreda, «aquell pes de nostàlgia que tè tot el que ha viscut intensament i s'acaba» [quel peso della nostalgia che si prova per tutto ciò che si è vissuto intensamente e che è finito].⁹

I tratti modernisti della narrativa rodorediana riguardano più livelli delle sue opere già a partire dagli anni Trenta, cui d'altra parte appartiene *Aloma*.¹⁰ Ci concentriamo qui sui tre aspetti più importanti.

Primo: crisi del personaggio. Nel Modernismo si manifesta la crisi del personaggio problematico e tuttavia unitario che ha caratterizzato l'intero arco della narrativa sette-ottocentesca. A essere in gioco non è più la sua complessità, contraddizioni incluse. Il personaggio vive ora in uno spazio costitutivo di "mistero". L'impossibilità di svelare la sua verità umana non dipende solo dal fatto che sono divenuti inaffidabili e invecchiati gli strumenti che tradizionalmente servivano a questo scopo: innanzitutto la descrizione degli stati d'animo (e del carattere) affidata alla voce narrante, e il dialogato rivelatore. Non è solo una questione di tecniche narrative; il mistero non consiste cioè solo nella inedita incapacità di rappresentare la vita interiore nei termini della descrizione oggettiva che caratterizza Balzac e Stendhal e poi anche Flaubert e perfino Zola. A essere divenuto misterioso non è il personaggio come *altro* dalla voce narrante, mentre questa si vede spogliata delle sue prerogative di organizzatrice della conoscenza; a patire il mistero è proprio l'io di fronte a se stesso. Come Mr. Ramsey in *To the Lighthouse* di Virginia Woolf ignora le ferite del lutto la notte in cui muore sua moglie, e ne scopre una traccia solo una volta che, scendendo le scale, cerca e non trova il braccio di lei, così l'adolescente Aloma dichiara a se stessa di ritenere *schifoso* l'amore, salvo mostrare poi un cuore in attesa di esserne raggiunto e soggiogato. La letteratura modernista si riempie insomma di personaggi in cerca di sé, e ignari

⁹ M. Rodoreda, *Mirall trencat* cit., p. 705 [*Specchio infranto* cit., p. 15].

¹⁰ Scartando altre pubblicazioni precedenti (tra l'altro, oggi anch'esse valorizzate dalla critica), Rodoreda indicò *Aloma* come il primo romanzo da lei riconosciuto. Tuttavia, la prima versione (Premio Creixells 1937, pubblicata a Barcellona nel 1938) è stata rivista molti anni dopo dalla scrittrice (una nuova edizione è uscita, ancora a Barcellona, nel 1969); e questa seconda versione è divenuta quella di riferimento. Anche di questo romanzo esiste più di una traduzione in italiano, il che parla dell'interesse che Rodoreda ha suscitato in Italia, benché spesso manifestato in modo piuttosto disarticolato. Si vedano le traduzioni di A.M. Saludes i Amat (Firenze, Giunti, 1987) e di G. Tavani (Roma, La Nuova Frontiera, 2011).

delle ragioni e dei termini di questa ricerca perché ignari dei propri stessi movimenti interiori quando non decisamente in fuga da essi. Nel caso di *Aloma*, questo specifico fenomeno culturale è raddoppiato dalla situazione di una ragazza popolare come la protagonista, che è inesperta e non ha avuto accesso ad un minimo di “educazione sentimentale” né alle categorie necessarie per tradurre il suo istintivo rifiuto delle dinamiche sessiste che la circondano. La questione del genere e quella della classe sociale approfondiscono e ampliano lo spazio di questa ricerca letteraria, si articolano con esso, e questo permette di collocare il romanzo non solo nel movimento modernista europeo, ma anche all’interno di una genealogia più specifica – in termini storici e prestando attenzione all’intero sistema letterario –, una genealogia che si ritaglia uno spazio al di fuori delle categorie prevalentemente maschili che lo hanno plasmato in modo egemonico. Questa stessa riflessione deve essere applicata anche a *Specchio infranto*, ad esempio per l’uso assai personale del modello “maschile” del melodramma.¹¹

Se nel romanzo giovanile la voce che narra è una terza persona che tende ad assumere la prospettiva di un unico personaggio alla ricerca di sé, in *Specchio infranto* accade qualcosa di simile, ma la prospettiva si allarga, può assumere lo sguardo di tutti, in una declinazione molto più varia e plurale, ora identificabile con un’identità specifica, ora con uno sguardo sociale indefinito:

I aquell senyor notari tan famós i aquella senyora tan de llet i de seda... en fi... algú havia endevinat que durant anys s’havien trobat per simular que s’estimaven o per estimar-se de debò perquè són coses d’aquelles que nomès déu les sap...

[E quel signor notaio tanto famoso e quella signora tutta latte e miele... beh... qualcuno aveva intuito che per anni si erano incontrati per fingere di amarsi o per amarsi davvero, perché sono cose che solo Dio sa...]¹²

In questo frammento, ad esempio, la verità sulla storia d’amore tra il notaio Riera e la signora Teresa Valldaura in fin dei conti non è davvero conosciuta da nessuno, e forse nemmeno da loro stessi. Il narratore incapace di certezze circa i movimenti dell’io (o di più “io”) è dunque un narratore pertinente al nuovo oggetto da narrare, l’unico che possa ancora parlarne in modo attendibile; e l’oscillazione dei punti

¹¹ Anche su questi aspetti, vedi C. Nadal Pasqual, *Generi di massa e genealogie di scrittrici* cit.

¹² M. Rodoreda, *Mirall trencat* cit., p. 848 [*Specchio infranto* cit., p. 160].

di vista narrativi che caratterizza gran parte della narrativa modernista è la condizione di un nuovo realismo psicologico, il più storicamente adeguato, come ben vide Erich Auerbach scegliendo di concludere la grande rassegna del realismo occidentale appunto su un episodio di *To the Lighthouse*. Non pochi tratti dei maggiori romanzi di Rodoreda, e di *Specchio infranto* esemplarmente, potrebbero adeguatamente prenderne il posto.

Secondo. Un trattamento nuovo del tempo. Negli autori modernisti, il tempo lineare abitato da nessi causali che spingono dal passato verso il futuro, caratteristico della *Bildung* ottocentesca, cede il posto a un tempo multidimensionale e reversibile: quello teorizzato da Bergson come modo della coscienza umana e da Freud come dimensione dell'inconscio. La vita interiore appare sospesa fra tempi diversi, abitata da un tempo che tiene in vita tutto il vissuto dell'io e si lascia invadere dalla tensione verso il futuro: un tempo che le narrazioni letterarie trattano come un presente onnicomprensivo e senza vera proiezione prospettica. Su questa possibilità si regge, come è ben noto, il grande ciclo proustiano della *Recherche*; ma si tratta di una modalità nuova di rappresentazione che attraversa tutte le narrazioni più significative dei decenni alle spalle della Seconda guerra mondiale. La visita che il notaio Riera fa a Teresa nel capitolo I della parte seconda di *Specchio infranto*, dopo che la morte sacrificale del piccolo Jaume ha imposto l'apertura dello spiovente luttuoso che ricopre la seconda metà del romanzo, è un esempio straordinario, anche per la qualità del risultato, di questa modalità nuova. Così, dopo aver evocato la visita di Teresa al notaio, quando non erano ancora amanti, e averla riprodotta come se fosse al presente, il narratore racconta del notaio Riera che torna a casa della donna, con una coscienza del tempo biologico che contrasta con il tempo della memoria:

Travessà el carrer i s'aturà a la parada del tramvia. No havia volgut el cotxe. Aquella vista seria el seu secret... Eren vells.

[Attraversò la strada e si fermò alla fermata del tram. Non aveva voluto la macchina. Quella visita doveva restare il loro segreto... Erano vecchi.]¹³

Entrambi gli ex amanti vivono i vari momenti dell'incontro attraversati da due tempi diversi e inconciliabili: il presente della perdita e della vecchiaia, e il passato della passione d'amore. E alcuni piccoli oggetti carichi di *pathos* divengono attivatori della durata – sì, la *durée*

¹³ *Ibidem.*

bergsoniana –, portando su di sé il gomito della persistenza delle cose e il peso del loro non-esserci: la perla grigia nella cravatta del notaio, la ghianda d'oro incastonata tanto precariamente nell'ombrello di Riera, i pavoni mummificati di Teresa... Il tempo diventa in questo capitolo mirabile come le gocce d'acqua narrate dallo sguardo regredito del notaio, che «jugaven a si caic o no caic» [giocavano a cado non cado]:¹⁴ il tempo c'è e non c'è; ciascuno è per l'altro quello di decenni prima, ed è il rudere che è diventato. Riera può non percepire la paralisi delle gambe di Teresa, e scoprire che la genesi è collocata proprio dentro la fine di quel loro amore; finché il suo tentativo di baciare la mano della donna si scontra con il tocco ironico del suo ventaglio, quando anche lei ha smesso di parlare «da quella ragazza che era stata», e scuote via con leggerezza il sovrapporsi delle diverse fasi della vita: «No cal» [Non è il caso].¹⁵

Terzo. Una struttura senza centro e senza gerarchie; il montaggio. Al modello della parabola narrativa che caratterizza la tradizione del *Bildungsroman* il Modernismo sostituisce una struttura senza centro e senza gerarchie organizzative; una struttura multifocale e talvolta rizomatica, slegata e perfino inconclusa (*non conclude* è una parola d'ordine di Pirandello, i romanzi di Kafka restano sospesi nel loro mistero, e una cosa simile accade nel racconto rodolediano *La salamandra*). Alla parabola dotata di senso si sostituisce insomma un *montaggio* in cerca di un significato: montaggio di frammenti narrativi. Non casualmente, in ambito modernista questo modo nuovo di costruire le narrazioni, incluse quelle romanzesche, si sviluppa parallelamente all'affermarsi della nuova grammatica del cinema, che nel montaggio ha, come sappiamo, uno dei suoi tratti specifici.

Fin dal titolo, *Specchio infranto* è un'opera esemplare di questa modalità narrativa. L'intitolazione dei capitoli, per lo più brevi, rimanda solo apparentemente ai canoni della narrativa leggera d'intrattenimento, e, in profondità, mostra l'isolamento disperato di ogni destino e il non meno disperato tentativo di fare dei tanti frammenti dello specchio infranto un quadro, o un paesaggio, dotato di significato; proprio come cerca di fare la pittrice Lily Briscoe in *To the Lighthouse* mentre si impegna a raffigurare, rispettandone le specificità e dunque le inevitabili reciproche incompatibilità, i diversi mondi soggettivi dei personaggi in scena. Anche Rodoreda cerca, come l'*alter ego* dell'autrice di quel capolavoro, una linea che dia senso al

¹⁴ *Ivi*, p. 849 [*ivi*, 160].

¹⁵ *Ivi*, p. 852 [*ivi*, p. 164].

quadro. La fiducia in questa possibilità, la fiducia nella possibilità di narrare ciò che lega e tiene insieme i diversi frammenti, fa di Rodoreda una narratrice modernista tanto quanto la consapevolezza di non poterli tenere insieme utilizzando un unico tempo, un unico punto di vista e un unico arco narrativo la distingue dai nostalgici del romanzo ottocentesco e più che mai dagli autori di romanzi d'intrattenimento.

III. La vita interiore e *Specchio infranto*

Come è facile intuire, tutt'e tre gli aspetti appena considerati – la crisi del personaggio, il nuovo trattamento del tempo e il montaggio – trovano un centro decisivo di verifica e di riorganizzazione nella “vita interiore” dei personaggi, anche nei termini in cui Paul Ricoeur ha parlato di un confronto fra “destino” e “assenza di destino”. Non casualmente, il centro narrativo modernista per eccellenza è la vita interiore: così in Proust, così in Woolf e nella *Coscienza di Zeno* di Svevo; e così in Rodoreda.

Se nella tradizione realista i personaggi erano soprattutto le loro azioni, e in quella naturalista il loro contesto sociale, nella narrativa modernista i personaggi sono innanzitutto un campo psichico. Agiscono, beninteso; ma le azioni sono narrate in posizione subordinata: il punto di vista non è esterno e oggettivo neppure nei momenti strategici della trama, così che nel momento in cui Ramon e Maria annegano il fratellino Jaume la prospettiva diviene quella totalmente soggettiva e priva di coscienza narrativa della vittima. Non vediamo, cioè, i fatti, ma i loro effetti su una delle interiorità coinvolte; e non casualmente quella scelta è la meno indicata a suggerire le cause, per non dire i moventi, dell'azione in corso. Vediamo cioè la scena dal punto di vista più scomodo per conoscerne il significato. E non tutte le proposizioni sono facilmente attribuibili all'uno o all'altro dei personaggi in scena. Mentre una potente evocazione di uno dei grandi tabù familiari è l'epiteto che Jaume pronuncia prima di soccombere alla violenza: «“Recollida...”» [Bastarda]:

En Jaume arrencà a córrer cap a l'aigua però en Ramon tenia les comes més llargues i l'atrapa de seguida. Havia collit la forca de terra i la hi posà al coll. «Quiet!». Topà amb la soca d'un arbre. «Deixa'm, que em fas mal!». La Maria li passà una mà per la galta, com la mamà, i li digué: «Pobre nyicris...». Tenia la mà dolça e els ulls li brillaven com les estrelletes que anaven caient de les fulles. En Ramon cridà: «Ara!». La Maria tenia l'agulla de picar als dits. Quan sentí la punxada al coll la mirà com si no ho entengués i arrencà a plorar amb la boca oberta. Tenia les mans crispades, els mirava; es volgué treure la forca del coll i en Ramon

l'empenyé. Caigué a terra i quedaren una estona quiets. «Recollida...». I tot d'una el bosc s'il·luminà. Un sol petit i rodó color de taronja botia per entre els arbres i les fulles, que s'havien tornat vermelles. Tingué temps de pensar en quan es mirava les mans davant d'un llum i es veia l'ombra dels ossos voltada de carn rosada. La forca l'havia acostat a l'aigua. Estava dintre de l'aigua, d'esquena, i les fulles e les branques s'anaven tornant petites i tot semblava que fos molt lluny. Féu un esforç per moure's però quedà mig de bocaterrosa i senti molt de mal darrera del cap i un gran fred.

[Jaume si mise a correre verso l'acqua, ma Ramon aveva le gambe più lunghe e lo riprese subito. Aveva raccolto da terra il ramo a forcilla e gliela mise sul collo. «Fermo!» Sbatté contro il tronco di un albero. «Lasciami, mi fai male!» Maria gli passò una mano sulla guancia, come faceva la mamma, e gli disse: «Povero mezzacartuccia...» Aveva la mano lieve e gli occhi le brillavano come le stelline che stavano cadendo dalle foglie. Ramon gridò: «Adesso!» Maria teneva la spilla tra le dita. Quando sentì la puntura sul collo la guardò come se non capisse e scoppiò a piangere a bocca aperta. Aveva le mani rattrappite, li guardava; tentò di togliersi la forcilla dal collo e Ramon lo spinse. Cadde a terra e rimasero tutti immobili. «Bastarda...» E d'improvviso il bosco si illuminò. Un sole piccolo e rotondo color arancione spuntava tra gli alberi e le foglie, che erano diventate rosse. Ebbe il tempo di pensare a quando si guardava le mani davanti a un lume e si vedeva le ossa delle mani circondate da carne rosa. La forcilla l'aveva avvicinato all'acqua. Stava dentro l'acqua, di spalle, e le foglie e i rami si andavano rimpicciolendo e tutto sembrava molto lontano. Fece uno sforzo per muoversi, ma restò quasi bocconi e sentì un grande dolore dietro la testa e un gran freddo.]¹⁶

Oppure le azioni occupano uno spazio scheletrico, che può essere il più delle volte rievocato in una subordinata caduta lì per caso: gli amori sbagliati di Teresa e di Eladi, i figli illegittimi che ne sono nati, le adozioni impulsive e gli affidamenti calcolati... Tutta la folla di segreti e di misteri che fa la fitta coltre dolorosa di *Specchio infranto* è relegata in parentesi narrative, in sottintesi del dicibile: non sono comunque il centro. Perché lo fossero, dovrebbe esistere un punto di vista narrativo in grado di sollevarsi al di sopra di quei fatti, e di redimerli con un gesto che li collochi e ne conosca le cause e gli effetti. Ma il Modernismo è appunto la reazione alla fine di questa possibilità: una reazione che non rinuncia polemicamente, come le avanguardie, a trovare un senso, ma che pone la ricerca nel punto dove è ancora possibile radicarla: dentro la vita interiore dei personaggi, con il limite e la ricchezza che discendono da questa collocazione. E dal momento che la nuova antropologia storica da conoscere è quella di una mancanza, proprio

¹⁶ *Ivi*, pp. 840-841 [*ivi*, p. 150].

i punti di vista più fragili e meno dotati di *agency* saranno i migliori cui affidarsi: i personaggi passivi, e le parti vulnerabili dei più socialmente fortunati. E in *Specchio infranto* parlano i bambini e parlano le domestiche, parlano i figli illegittimi e le donne senza margini di destino attivo; e parlano, come sappiamo, la casa, gli oggetti e, sì, il giardino: la *natura naturata* che accoglie nasconde restituisce, oltre il tempo e indifferente ai movimenti umani. Un giardino che non è solo un contesto spaziale ma un *cronotopo* del mistero e della reversibilità: eden immacolato dove le domestiche si spruzzano in una nudità senza colpa e selva stregata dove i bambini affogano e gli amori incestuosi vengono sacrificati con il suicidio, su un alloro che è, a sua volta, tanto l'umile fonte di ingredienti per la cucina quanto il terminale di una folgorazione leggendaria, che sembra alludere alla sacralità dionisiaca dell'eccesso.

IV. Una poetica dell'ellissi: un montaggio impossibile

In epigrafe a *Specchio infranto* si legge l'arguta massima di Saint-Réal che già Stendhal aveva usato per il capitolo XIII del primo libro di *Le rouge et le noir*: «Un roman: c'est un miroir qu'on promène le long du chemin». E che la fonte sia stendhaliana è certo, data l'assenza, in questi termini almeno, di questa frase nell'opera di Saint-Réal. Altrettanto certo è che il riferimento alla poetica secca, da cronaca giudiziaria, del realismo di Stendhal vale soprattutto nei termini di un'antitesi, se l'epigrafe fa in questo caso gioco con il titolo dell'opera, a giustificarlo, certo, ma soprattutto a connotarlo nella specificità conferita al sostantivo *mirall* [specchio] dall'aggettivo *trenca* [infranto]. Che cosa succede se lo specchio che procede in una strada, fra le cose e le persone, è rotto? Che cosa ne è della fedeltà indifferente – potremmo dire antipatetica – del rispecchiamento? Come si vedranno i fatti in uno specchio rotto? Lo sappiamo: i frammenti di uno specchio non riflettono ciascuno una porzione per così dire pertinente delle cose circostanti, così che unendo tutte le immagini formate nei frammenti possa ricostruirsi la medesima immagine che sarebbe scaturita da uno specchio integro. Ben diversamente, i frammenti di uno specchio partecipano di una perversione ottica che moltiplica e sovrappone caoticamente porzioni sovrabbondanti e parziali di realtà. Ebbene, il lettore scopre molto presto che proprio come i frammenti di uno specchio infranto sono i capitoli, spesso brevi, di questo romanzo: isolati e taglienti come monadi, centrati ciascuno su un personaggio, e anzi su un personaggio in un dato tempo e spazio, in una “postura”

o “attitudine” potremmo dire, e limitati e questo. E scopre che i diversi frammenti da un lato non formano una continuità ma al massimo tollerano un montaggio, come le tessere di un mosaico in gran parte perduto, e dall’altro le diverse monadi narrative hanno aloni che si sovrappongono fra loro, zone marginali rispetto al centro focale che vanno a replicare ciò che si è trovato o si troverà, mutato dal punto di vista, in altri frammenti.

Non è dunque pensabile alcun restauro, nessuna ricostruzione dello specchio intero, cioè della realtà riflessa, tanto per una carenza di immagini – non si vede mai abbastanza da garantire i connettivi delle relazioni fra i personaggi – quanto soprattutto per quella sovrabbondanza maligna che mostra più volte, deformandola sempre, la stessa cosa, proprio come i principi della fisica novecentesca (Einstein, Plank, Heisenberg) avevano insegnato, fra gli anni Dieci e i Venti, ai modernisti classici. Vera dunque la crudeltà di Maria guardata dallo sguardo del fratellino Jaume, e vera la sua superbia irritante guardata dagli occhi gelosi della madre adottiva Sofia; ma anche vera la sua disperazione se il centro prospettico scende dentro la sua vita interiore nelle pagine che ne precedono il suicidio.

Ogni capitolo è come la scheggia tagliente di un frammento dello specchio, e a volte un solo capitolo contiene perfino più di un punto di vista. La tecnica modernista della messa a fuoco multipla, sperimentata in particolare da Virginia Woolf, è qui dunque reinterpretata con un movimento che si potrebbe dire “divisionista” (con riferimento proprio alla corrente pittorica).

Questa evoluzione di una tecnica narrativa tanto caratterizzante, così come l’evoluzione dei molti ingredienti tecnici (e non mai solo tecnici) che la accompagnano – discorso indiretto libero, flusso di coscienza, ecc. –, mostra la partecipazione di Mercè Rodoreda, all’altezza di questo suo capolavoro maturo, a quel grande fenomeno internazionale derivato dal primo Modernismo (quello fra le due guerre mondiali) in cui la barcellonese ha le sue radici, e che viene definito ormai da numerosi teorici e critici quale “tardomodernismo” (*Late Modernism*) o “neomodernismo”: un fenomeno che rilancia e rinnova i caratteri della narrativa modernista dopo la Seconda guerra mondiale e fino agli anni Settanta e oltre.¹⁷

Abbiamo parlato dei misteri e dei segreti che impediscono in

¹⁷ Sul tardomodernismo, cfr.: M. Detloff, *The Persistence of Modernism* cit.; T.S. Davis, *The Extinct Scene: Late Modernism, and Everyday Life*, New York, Columbia UP, 2016; *The Legacies of Modernism*, ed. D. James, Cambridge, Cambridge UP, 2012.

Specchio infranto la condivisione di un orizzonte comune di senso. I bordi taglienti di ogni frammento di specchio parlano di questi vuoti narrativi, che umiliano negli esclusi il bisogno di conoscere il proprio destino senza concedere a chi vi sia stato coinvolto il sollievo della verità affidata ad altri. La tecnica narrativa è una poetica delle relazioni, e ha nella figura dell'ellissi il suo doloroso nucleo identitario. Come la poetica barocca della meraviglia si esprime nella metafora e quella illuministica che contesta il principio d'autorità si fonda sull'ironia, così la poetica di questo romanzo, che racconta ciò che non è dicibile e che deve restare non detto perché parla di un mondo senza la redenzione della condivisione sociale, è centrata sull'ellissi.

La struttura reticolare dei 62 capitoletti (divisi in modo che i 18 della parte prima uniti ai 13 della terza compiano lo stesso numero 31 della seconda) non è dunque soltanto un arcipelago di monadi incapaci di conoscersi ma anche, e forse soprattutto, l'apoteosi di una forma di montaggio in cui a essere in primo piano sono le suture, i punti di contatto, e anzi di frizione e di attrito, fra un capitoletto e l'altro. Nel momento in cui ogni nuovo capitoletto inizia, il più delle volte il lettore non sa e fatica a capire a che punto del tempo si trovi; e perfino, come nel caso del capitolo VI della seconda parte, chi sia il soggetto di cui si parla (in quel caso, il nome di Eulàlia viene infine dichiarato solo dopo due pagine piene, titolo a parte). Né risulta subito chiaro se si assisterà, come accade il più delle volte, al racconto di un presente stretto e concentrato o di una diacronia lunga quanto un destino.

Di frequente, alla violenza dell'*incipit*, che si esprime innanzitutto in questa perturbante difficoltà di attribuire a referenti e contesti narrativi certi ciò che si legge, corrisponde una diversa e più esplicita violenza dell'*explicit*, in cui sgorgano rivelazioni improvvise e risolutive, delle quali tuttavia nessun uso potrà essere fatto nel seguito della narrazione, neppure da coloro cui riguardano. Perché ogni verità sconta la colpa di restare segregata nella monade scheggiata cui appartiene, e la scoperta che un gesto di Maria denuncia la sua parentela illegittima con il padre Eladi tocca nel capitolo XVI della parte prima dunque, per esempio, la sola Armanda, restando inservibile e indicibile fuori di quella angosciosa agnizione.

In ogni caso, è come se le parti estreme di ogni frammento di specchi si caricassero della facoltà di tagliare e ferire, ma non di ricongiungersi alle altre. Lo specchio infranto non c'è modo di farlo di nuovo intero. Di più, ogni nuovo capitolo inizia da un punto diverso dell'orizzonte narrativo: genera e frustra qualunque meccanismo di *suspense* e tende

le risorse moderniste del montaggio al loro punto estremo, fin dove diviene difficile e talvolta impossibile colmare lo iato, interpretando il tempo di una cronologia che dia pace alle analessi impetuose della malinconia e protegga dagli inutili slanci degli straniamenti prolettici. Non c'è un tempo che redima il lutto che rompe, così come lo specchio che dovrebbe rifletterle, tutte le cose della vita.