

# Generi di massa e genealogie di scrittrici

## *Specchio infranto* di Mercè Rodoreda

Cèlia Nadal Pasqual

### I. Cultura di massa e cultura “delle donne”

Nel corso della sua traiettoria di narratrice, Mercè Rodoreda tende a conservare aspetti che sono diventati un “marchio di fabbrica”. Alcuni sono ben noti, come la presenza di giardini e fiori, la centralità dei personaggi femminili, l’ombra della guerra e il registro umile della diegesi. La ricorrenza di questi elementi costituisce un tratto di continuità – di identificabilità – tuttavia compatibile con l’innovazione creativa. *Specchio infranto*, in questo senso, si distingue per essere il romanzo in cui più forte è la sperimentazione con i materiali della cultura di massa o “bassa” (il *feuilleton*, la telenovela, la saga popolare) all’interno di un’operazione letteraria articolata e sottile.

Ricordando la ricchezza di elementi e di generi coinvolti nell’opera, Carme Arnau ha affermato che, «si d’una banda la podem definir com a narració psicològica [...] de l’altra, té característiques de la novel·la gòtica i, també, de la novel·la sentimental i/o fulletonesca»<sup>1</sup> [se da un lato possiamo definirla una narrazione psicologica [...], dall’altro ha caratteristiche da romanzo gotico e, anche, da romanzo sentimentale e/o da *feuilleton*].<sup>2</sup> La stessa Rodoreda conferma nel «Prologo» l’interesse per la componente da «fulletonesca»:

---

<sup>1</sup> C. Arnau, *Una lectura de «Mirall trencat» de Mercè Rodoreda*, Barcellona, Institut d’Estudis Catalans, 2000, p. 16.

<sup>2</sup> Dove non diversamente indicato, le traduzioni sono mie.

El segle passat havia estat fulletonesc. Almenys jo me l'imaginava així. Amb senyors i senyores voltats de fills naturals, fills que els pares allunyaven de les seves vides respectables. Un segle d'amors prohibits. Carregat de secrets de família. [...] *Mirall Trençat* és una novel·la on tothom s'enamora de qui no s'ha d'enamorar...

[Il secolo scorso era stato all'insegna dei feuilleton. Almeno così l'immaginavo io. Con signori e signore circondati da figli naturali, figli che i genitori tenevano lontani dalle loro vite rispettabili. Un secolo di amori proibiti. Carico di segreti di famiglia. [...] *Specchio infranto* è un romanzo dove ciascuno si innamora di chi non dovrebbe...].<sup>3</sup>

Il riferimento a questo genere è una chiave decisiva per collocare correttamente l'autrice nel panorama della narrativa europea,<sup>4</sup> poiché è proprio l'utilizzazione di materiali considerati di bassa provenienza – dal romanzo rosa al *mélo* – a far entrare *Specchio infranto* in uno spazio specifico, periferico e tuttavia potente, del tardomodernismo; cioè all'interno di una genealogia letteraria alternativa al modello egemonico maschile o mascolinizzato – mi riferisco all'influenza che esso ha esercitato sulle dinamiche della ricezione e sui modelli di scrittura, e non solo alla sproporzione numerica tra uomini e donne riconosciuti nel canone. In questo senso, il binomio prodotto d'arte / prodotto di consumo in ambito letterario ha determinato una classificazione gerarchica che, se da un lato ha favorito lo sviluppo di una visione critica del rapporto tra produzione letteraria e interessi mercantili (diciamo dei compromessi per far sì che un prodotto sia innanzitutto “commerciale”), dall'altro rischia di generare un rigido snobismo, nonché, quando si tratta di scrittura delle donne, una specifica violenza epistemica.

Nel contesto storico moderno, il ritorno ai prodotti che hanno trionfato nell'Ottocento, come il melodramma e il *feuilleton*, parla dell'emergere di un terzo spazio: non si tratta di cultura e letteratura popolare nel senso più spontaneo e autentico (canzoni contadine o di trasmissione orale, teatro popolare), e neppure delle sue riutilizzazioni letterarie; e

<sup>3</sup> *Mirall trençat* (incluso il «Prologo» dell'autrice) è citato dall'edizione delle opere complete della scrittrice, e in particolare: M. Rodoreda, *Narrativa completa. Novel·les i contes*, a cura di C. Arnau, Barcellona, Edicions 62, 2008, vol. 1, pp. 693-995; d'ora in avanti *Mt*. L'edizione italiana utilizzata è Ead., *Specchio infranto*, trad. it. di G. Tavani, Roma, La Nuova Frontiera, 2013; d'ora in avanti *Si*.

<sup>4</sup> Per una proposta di collocazione di questa autrice nella costellazione modernista, rimando al saggio di P. Cataldi e C. Nadal Pasqual «*Specchio infranto*» di Mercè Rodoreda: un capitolo del tardomodernismo europeo, pubblicato in questo stesso fascicolo.

neppure, a maggior ragione, di prodotti vicini all'alternativa elitaria. Si tratta di una tipologia nuova e specifica, di prodotti della cosiddetta cultura di massa. All'interno di questo terzo spazio si trovano titoli di successo come le *soap opera*, una certa narrativa rosa (pensata per un pubblico prevalentemente femminile) o derivante da un'industria capace di compromettere la qualità artistica a favore del profitto (economico, ideologico, simbolico). Questo universo è stato a un certo punto raccolto sotto l'etichetta, discussa e diversamente valorizzata, di *paraletteratura*, per sottolineare il diverso statuto rispetto alle opere letterarie della tradizione (buone o cattive). Naturalmente, la differenza tra letteratura e paraletteratura non è ontologica, ma fondata sul consenso storico e culturale: la paraletteratura è ciò che i circoli culturali egemonici considerano tale.<sup>5</sup>

Il rinnovamento operato da Rodoreda con *Specchio infranto* è indiscutibilmente letterario, anche se non è ascrivibile alla pura modalità alta delle grandi poetiche, frutto di una sperimentazione "difficile", tale da richiedere uno sforzo nella ricostruzione della lettera del testo e dei riferimenti culturali, esigendo un lettore raffinato che possieda una capacità ermeneutica e una formazione talvolta assai specifica (si pensi per esempio alle opere di Joyce, Eliot e Beckett). Il filone cui appartiene Rodoreda, invece, prevede una decifrazione letterale molto accessibile, così come la contaminazione di materiali diversi, senza escludere quelli "bassi" o quelli della paraletteratura. Ciò si traduce in una sperimentazione freatica capace di transitare nel terzo spazio della cultura di massa senza abbassarsi a soluzioni di compromesso sullo statuto letterario, e di farlo con una piena capacità di rispondere al rinnovamento dei destinatari: non il pubblico incolto e non un'élite ristretta, e non i "non lettori"; ma quella intellettualità di massa, interclassista e via via maggioritaria che si è formata e stabilizzata nel corso del Novecento.

L'allargamento del pubblico è a sua volta un'espansione democratica, anche se, come rivela nel confronto con altre scrittrici

<sup>5</sup> Cfr. il classico volume di V. Spinazzola, *La democrazia letteraria*, Milano, Edizioni di Comunità, 1984, e, complementare in un'altra luce, C. Lanch, *Contro la cultura di massa* [1981], ed. it. a cura di J-C. Micéa, Milano, Eléuthera, 2022. Sulla "paraletteratura", si veda L. Ricci, *Paraletteratura. Lingua e stile dei generi di consumo*, Roma, Carocci, 2013. Utile a questa lettura di *Specchio infranto* è la tesi di G. Petronio, che contesta la suddivisione della letteratura in generi gerarchicamente disposti, una soluzione dalla quale deriverebbero il valore e la "letterarietà" delle opere (G. Petronio, *Sulle tracce del giallo*, Roma, Gamberetti, 2000). Dal momento dunque che la "paraletteratura" rischia di favorire definizioni univoche e squalificanti, Petronio la ritiene una «categoria fraudolenta».

che appartengono alla stessa costellazione, davanti a questo tipo di proposte, i letterati e i critici di professione – quelli dei circoli culturali egemoni – hanno registrato più reticenze o contraddizioni rispetto alla comunità di lettori del gruppo di massa. Così, per esempio, Grazia Deledda, imparentata con le poetiche del melodramma e con i generi di consumo, unico premio Nobel assegnato a una donna in Italia, pur avendo goduto di grande successo editoriale, di vendita e di pubblico, ha subito una notevole accondiscendenza critica e una certa difficoltà di internazionalizzazione.<sup>6</sup> Mercè Rodoreda è un caso analogo di successo e di canonizzazione, a sua volta accompagnata da voci che hanno relativizzato l'importanza del suo lavoro e perfino da perplessità sulla sua vita privata. In ambedue i casi, la gestione della cultura (alta/bassa) si incrocia con la questione di genere.

## II. Il melodramma in *Specchio infranto*

L'elemento melodrammatico può provocare, se pertiene alla paraletteratura o se viene giudicato secondo la misura delle poetiche "alte", una reazione di disprezzo. Tuttavia, l'"immaginazione melodrammatica" è stata affrontata come un fenomeno letterario moderno in studi famosi come quello pubblicato da P. Brooks nel 1976 proprio con questo titolo. Brooks si è occupato soprattutto di autori maschi, in particolare Balzac e Henry James. Qualche anno prima, nel 1972, anche il critico cinematografico T. Elsaesser, in relazione alle narrazioni familiari, aveva ragionato sull'immaginazione melodrammatica in un articolo intitolato *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*. Questi due studi mettono in gioco elementi cruciali che permettono di porre in relazione alcuni ingredienti di *Specchio infranto* con il melodramma – inteso tanto come forma d'arte quanto come modalità generale, fondata, per dirla con Brooks, su una modalità – e perfino su un'estetica – dell'eccesso.<sup>7</sup>

Innanzitutto, il binomio prodotto d'arte / mercato è strettamente legato ad un altro nesso che ha a che fare con l'invenzione del

<sup>6</sup> Sull'utilizzazione di risorse del melodramma nella scrittura di Deledda, si veda P. Deriu, *Grazia Deledda. La scrittura dell'eccesso*, Milano, Unicopli, 2021 e C. Nadal Pasqual, *Grazia Deledda nella cultura letteraria catalana: traduzioni, canoni, rappresentazioni della violenza*, in «*Sento tutta la modernità della vita*». *Attualità di Grazia Deledda a 150 anni dalla nascita*, a cura di D. Manca, Nuoro-Cagliari, ISRE-AIPSA, 2022, vol. 3, pp. 575-596. Emblematico del recente movimento di revisione critica di questa autrice è il volume a cura di M. Farnetti, *Chi ha paura di Grazia Deledda? Traduzione, ricezione, comparazione*, Roma, Iacobelli Edizioni, 2010.

<sup>7</sup> P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica* [1976], trad. it a cura di D. Fink, Parma, Pratiche, 1985.

cinema: si tratta del rapporto che si instaura tra il prodotto letterario e l'audiovisivo. È chiaro che la letteratura (anche la letteratura di estrazione chiaramente alta) si nutre di strategie proprie del mondo della settima arte, come la tecnica del montaggio, che nel Novecento rivoluziona le modalità di narrazione; ed è anche chiaro che esiste una trasmissione intermediale di certi generi o forme: il *feuilleton* o il romanzo d'appendice, per esempio, hanno trovato il loro equivalente negli episodi delle *telenovelas* o nelle serie recenti. Questo vale sia per la sfera artistica sia per quella pseudo-artistica o direttamente per i prodotti del mercato para-artistico.

In *Specchio infranto* sono dunque stati riconosciuti tratti tipici del "televisivo" e del cinematografico, considerandolo per altro un romanzo che si presta particolarmente agli adattamenti audiovisivi. Un elemento che lega quest'opera al *mélo* è la forma della saga e del romanzo familiare (*the Family Melodrama*). Un altro elemento è la strutturazione per brevi capitoli, così come la quantità di fili e trame interne e, soprattutto, l'accumularsi di vicende morbose: suicidi, segreti, tradimenti, malattie, infedeltà, figli bastardi, incesti, fratricidi, eredità, manipolazioni. Il *plot* di *Specchio infranto* non consiste nel manifestarsi di una sciagura quale evento centrale della storia e quale motivo di riflessione volta a definire la tragedia esistenziale, ma nella concentrazione seriale e disseminata di disgrazie, in un intreccio di personaggi di carattere ed estrazione sociale diversi. All'interno di questo tessuto, ogni morte, tradimento o vendetta può essere della massima importanza o del tutto secondario a seconda del punto di vista di ciascun personaggio: un tratto che relativizza la centralità degli eventi più pesanti e ne sostituisce la funzione di spartiacque con un terreno d'azione più frammentato e complesso. Tutto ciò disegna un'atmosfera decadente e una modalità melodrammatica di superficie, un'atmosfera morbosa in cui si accumulano eventi che stabiliscono un regime di eccessi, quasi fosse una quotidianità ordinaria. Il melodramma è una modalità di rappresentazione che Rodoreda reinterpreta e utilizza in forma misurata, ed è un modo di mettere a fuoco, quasi oscenamente, eventi eccezionali che in *Specchio infranto* risultano però piuttosto elementi normali della convivenza.

Probabilmente uno dei passaggi più melodrammatici è la morte di Maria, la giovane figlia illegittima di Eladi (marito di Sofia e genero di Teresa) che intrattiene una relazione incestuosa con suo fratello da parte di padre, Ramon. La ragazza si suicida e lo fa con un gesto

magniloquente e teatrale: si getta dall'alto della casa rimanendo infilzata nei rami di un grande alloro che la attende in basso nel giardino (parte seconda, cap. XV). Un fulmine, in un giorno di tempesta, aveva colpito l'alloro – così simbolico – e aveva spaccato il ramo principale, lasciando una punta acuminata. Possiamo dire che era tutto pronto. Un corpo attraversato dal ramo; l'idea è *gore*<sup>8</sup> ed eccessiva. E poi arrivano i dettagli truculenti: il filo di sangue rappreso che scola dalla bocca della morta e che Armanda deve ripulire, gli uomini che per rimuovere il cadavere hanno bisogno di cognac, così da non svenire di fronte a tanto orrore, la matrigna «amb el cor palpitant d'una alegria estranya» (*Mt*, p. 907) [col cuore palpitante di una strana gioia (*Si*, p. 217)] il giorno in cui portano via il corpo (parte seconda, cap. XVI).

Tuttavia, e come contrappunto a questa modalità eccessiva, è notevole che nella narrazione il gesto del suicidio non abbia mai una focalizzazione che lo illumini pienamente. C'è un grande preludio (Maria che si aggira nel giardino) e uno sviluppo successivo (il ritrovamento della ragazza morta, i preparativi per la sepoltura). Però del momento in cui il suicidio viene portato a termine ci restano solo due frasi di una precarietà interessante: mentre Maria è di notte sul tetto

una teula es despreguè i un peu li relliscà. En el moment de tirar-se daltabaix li sortí un gemec de la boca oberta. (*Mt*, p. 901)

[Una tegola si staccò e un piede le scivolò. Nel momento in cui si gettava di sotto, dalla bocca aperta le uscì un gemito (*Si*, p. 212)]

Sulla base della prima frase, sembra che cada o scivoli; ma è solo un piede. La seconda frase dice il contrario: non scivola ma si butta, tutta intera. Sintatticamente, però, l'azione principale non è ciò che per noi costituirebbe il fatto centrale, cioè buttarsi di sotto; poiché il gesto del suicidio costituisce solo una frase subordinata in funzione di un complemento circostanziale di tempo: «Nel momento in cui si gettava di sotto». L'oggetto dell'azione principale non è neppure Maria, ma solo un gemito che “le esce” dalla bocca. Tutta l'azione ci arriva come ostacolata dalla subordinazione, dalla sineddoche, dalla metonimia e dalla distanza (la bocca per Maria; il gemito per l'azione suicida, che la trasforma in soggetto passivo). I fatti ci vengono riportati con una parzialità inconcludente: che cosa è successo esattamente? È stato solo uno spavento o si è compiuta una tragedia?

<sup>8</sup> L'aggettivo deriva dal genere cinematografico omonimo, caratterizzato da scene particolarmente cruente.

Nel capitolo successivo la *suspense* è gestita non dando una risposta immediata a queste domande. Si parla invece delle faccende domestiche delle cameriere, che si prendono cura della cucina, tritano le cipolle e pelano i pomodori. Solo alla fine, con effetto ritardato, il filo della narrazione riporta all'evento e all'enigma della sera prima. Ancora una volta, le informazioni arrivano in modo scaglionato e indiretto: Júlia (una delle cameriere) va a raccogliere delle foglie di alloro; le prende come al solito dalla parte bassa della pianta: in quella parte bassa del cespuglio le lasciano crescere «perquè les minyones poguessin agafar fulles sense que els calgués agafar l'escala» (*Mt*, p. 904) [perché le domestiche potessero cogliere le foglie senza bisogno della scala (*Si*, p. 214)]. Vede tracce di sangue e in un primo momento non capisce che cosa siano. Alza la testa e intravede una specie di lenzuolo bianco, come se fosse caduto sui rami (il lettore a quel punto pensa che sia la camicia da notte di Maria, ma gli viene comunque negata l'inquadratura con la visione esatta dell'oggetto). Per paura o perché turbata, la cameriera non capisce che cosa stia succedendo; e tuttavia fugge. Avverte le altre, che però non vanno presso l'alloro: se prima la scena è stata guardata troppo dal basso, in modo che chi guardava non vedesse il corpo, ora salgono tutte di sopra per vedere che cosa sia successo. E adesso sì, guardando dal balcone sembra tutto pronto per una visione dallo zenit e finalmente perfetta dell'oggetto che fino ad ora è rimasto fuori campo. I gesti delle donne (piangere, farsi il segno della croce) lasciano capire che Maria è morta sull'arbusto, ma, così come non ci è stata mostrata l'immagine nitida della ragazza che si uccide – solo un suono che corrisponde a quel momento –, allo stesso modo non ci viene mostrata neppure l'immagine della ragazza morta: chi legge la dovrebbe vedere attraverso gli occhi prestati dalle ancelle, ma la narrazione salta proprio nell'attimo in cui queste guardano, nell'attimo in cui queste non avrebbero voluto vedere ciò che hanno visto. Non vediamo l'immagine nei loro occhi, ma i loro occhi che si serrano davanti a questa immagine: «L'Armanda es tapà la cara amb les mans [...]. Les altres dues es senyaren amb els ulls tancats» (*Mt*, p. 904) [Armanda si coprì il volto con le mani [...]. Le altre due si fecero il segno della croce a occhi chiusi (*Si*, p. 215)] (cap. XV). L'assenza di una funzione di specchio nelle pupille di queste donne che stanno guardando al posto nostro aggiunge un ulteriore grado di mediazione: la loro incapacità di sopportare la visione della scena, la loro rinuncia a osservare. Esiste un modo più anti-melodrammatico di riferirsi al melodramma?



Più ancora, se la narrazione dedica tanto spazio a questioni di dettaglio del tutto irrilevanti ai fini della *fabula* e riguardanti le attività quotidiane di queste osservatrici – che si dedicano a garantire un'argenteria pulita a puntino, che fanno i conti al caffè dopo essere andate al mercato, che si cuociono il riso –, la ricostruzione degli sguardi intorno alla scena principale del “delitto” (dal basso e dall'alto) occupa meno di dieci righe.

La magniloquenza melodrammatica del gesto suicida di Maria non corrisponde, narrativamente, alla sua rappresentazione obliqua e pluriprospectiva, non univoca, sottoesposta. Non corrisponde allo sgranarsi della rappresentazione in una somma di sguardi reticenti, preliminari o postumi, mediati e parziali: quello della ragazza che precipita completamente priva di coscienza narrativa, come nel caso della morte di Jaume; quello della domestica che vede solo segni dei quali resiste a fare una ricostruzione; quello del gruppo di donne di servizio, guidate da Armanda, che costituiscono l'unico sguardo diretto ma che ci viene rappresentato attraverso tre puntini di sospensione: capiamo che cosa hanno visto solo perché si coprono gli occhi.

Da un lato, tutto ciò ha a che fare con un gesto carico di pathos funebre, *gore*, e con un modo di trattare la trama tipico della *suspense*: l'interruzione del capitolo XV nel momento chiave, il ritardo della conclusione in quello successivo, i ricordi premonitori del sacrificio di Jaume da parte di Maria (cap. XV) e dell'alloro spezzato dal fulmine da parte di Armanda, la lunga scia di sangue e la stoffa bianca che la domestica registra prima di salire al balcone (cap. XVI). D'altra parte, però, c'è troppa elaborazione formale e manca la tautologia tipica dell'immaginazione melodrammatica, la sovrapposizione caratteristica del genere *mélo*. Il gesto di Maria è eccessivo, ma la sua rappresentazione, come si direbbe nel linguaggio cinematografico, è *off* (al di fuori del campo dell'inquadratura). Mancano cioè l'eccesso e l'immediatezza tipici di quella cultura teatrale melodrammatica che si era consolidata nell'Ottocento. Ricordiamo che la vicenda di *Specchio infranto* inizia proprio in quel secolo, nel 1883,<sup>9</sup> e ne comprende lo scorcio, aprendo al Novecento, con il superamento di quel modello e l'affermarsi del cinema. E consideriamo anche, accanto alla categoria estetica del decadente, quella del *vintage*, che rivaluta gli oggetti del passato non ancora diventati antichi ma già vecchi, e ne trasforma l'uso

<sup>9</sup> In una dichiarazione dell'autrice si legge: «La història comença el 1883 i acaba uns quinze anys després de la Guerra Civil» [La storia inizia nel 1883 e si conclude circa quindici anni dopo la Guerra civile] (M. Rodoreda, *Autorretrat*, a cura di M. Miró e A. Mohino, Barcellona, Angle editorial, 2018, p. 207).



(come esemplarmente è accaduto nel postmoderno, con le riprese in funzione di citazione). In questo modo, l'autrice evoca il vecchio mondo della borghesia catalana di prima della guerra e lo mette in scena, più che facendone una caricatura, sottomettendo i loro *cliché* a un trattamento nuovo.

Non dobbiamo, quindi, rinfacciare a Rodoreda un uso del *mélo* tipico e teatrale, anacronistico; ma pensare anche alla musica e al melodramma simbolisti, al cinema (l'urlo di Maria sostituisce i tratti di suono che convenzionalmente preludono o annunciano l'arrivo di un pericolo). E sentire come i fatti della cronaca siano trattati anche a partire dalla metabolizzazione del realismo magico sudamericano – che influenzò anche Deledda –, soprattutto quando Maria diventerà un fantasma, e come l'esacerbazione degli avvenimenti morbosi, vera cifra dei prodotti più impudichi del consumismo, consenta, anche in *Specchio infranto*, una ricerca innovativa di realismo interiore.

### III. Dall'alto e dal basso

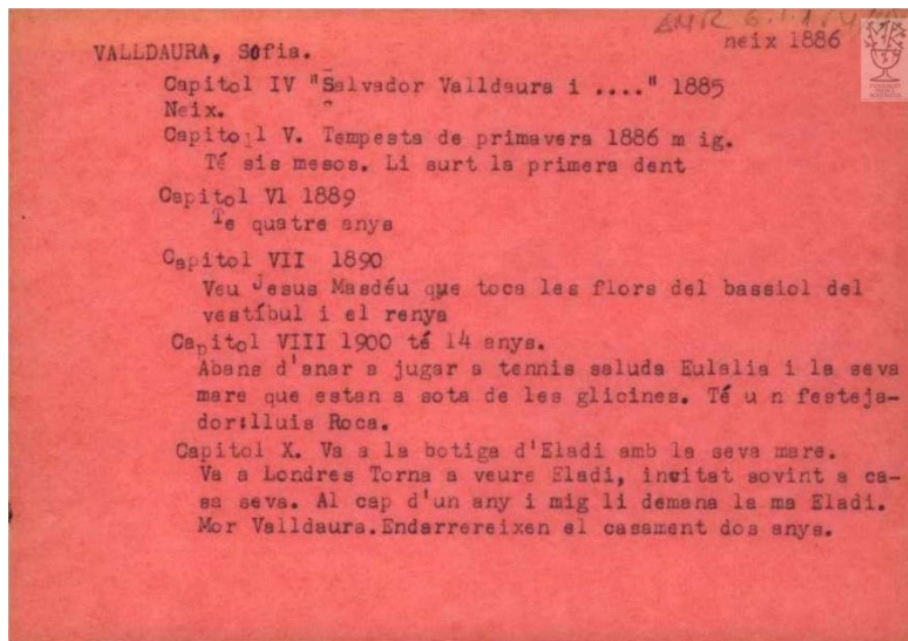
L'uso riappropriato del melodramma e del *feuilleton* va insieme alla scelta di misurarsi con materiali, modi e tradizioni che provengono dal basso: un'espressione linguistica piatta, la moda passeggera, i generi di consumo. Questa operazione tutta letteraria si compie in dialogo e non in contrapposizione alla cultura di massa. Nei suoi confronti, la scrittrice catalana non solo raccoglie gli aspetti più vivi del tardomodernismo europeo, ma li riformula anche secondo una logica alternativa. In definitiva, molti sono gli elementi tanto in contraddizione quanto in relazione dialettica sia con le convenzioni del melodramma sia con le svolte poetiche del Novecento.

Per quanto riguarda il trattamento del tempo e il montaggio, se da un lato Rodoreda assorbe alcune strategie dai cosiddetti prodotti di consumo, o di intrattenimento, dall'altro li incrocia con altre tecniche in essi ben poco presenti: nel capitolo XI della parte seconda («Ramon va via di casa»), per esempio, viene narrata una situazione che verrà raccontata di nuovo nel capitolo successivo («Maria ha ascoltato alla porta»): i due capitoli accolgono la rappresentazione della stessa realtà da diverse angolazioni visive e secondo diversi filtri soggettivi. Si tratta di una medesima cosa, che accade nello stesso momento, ma la narrazione ripercorre due volte lo stesso tempo, che si ripete al fine di rappresentare la pluralità di prospettive. Inoltre, la non esplicita, precaria o irregolare capacità autoanalitica dei personaggi, che non riescono a darsi interpretazioni sufficientemente chiare e riparatrici,

ma piuttosto vivono prospettive interiori parziali e una condizione di passività di fronte ai propri sintomi, lascia il lettore orfano di adeguate ricostruzioni; diciamo orfano di uno specchio univoco e intero, a parte ciò che può guadagnare con la propria stessa rielaborazione. È senz'altro la fine del Naturalismo e dell'idea del romanzo quale specchio del reale alla maniera di Flaubert, ma il realismo modernista, di cui fa ad esempio parte il trattamento del tempo, risulta a sua volta un riflesso "deformato" per gli usi elaborati dei *cliché*, degli elementi morbosi, del romanzo rosa, del simbolismo; un modo della sperimentazione letteraria senza anacronismi.

Questo ha a che fare con la crisi dei personaggi, che a sua volta caratterizza la tradizione del Modernismo, e che Rodoreda gestisce secondo un raffinato patto narrativo. Abbiamo già detto che la comprensione letterale della scrittura rodorediana è piuttosto agile, e tuttavia chi legge deve affrontare una lettura faticosa per altri aspetti, una cosa non comune nei generi paraletterari: deve tenere presente l'intero albero genealogico della famiglia, collegare una certa quantità di dettagli, ricordare piccoli oggetti e notare il significato delle loro riapparizioni, collegare le cause ad effetti mai esplicitati, calcolare date ed età con una certa precisione; deve compiere, insomma, un'azione approfondita di critica. Questa possibilità di approssimazione al testo impedisce di assimilare la narrazione a quelle poetiche che eterodirigono il ritmo della ricezione, tendenzialmente istantaneo, tipico dell'audiovisivo e, in certo modo, della letteratura di consumo. Apre invece la porta a una lettura riflessiva, analitica e protesa alla decifrazione ermeneutica; una lettura che si avvicina, per alcuni versi, a quella richiesta dai testi della tradizione "ermetica" e antipopolare.

In parte, ciò potrebbe essere dovuto al modo in cui Rodoreda ha lavorato, prendendo appunti dettagliati e arrivando a creare una scheda per ogni personaggio con informazioni specifiche e dati apparentemente minori. L'autrice ha così disegnato coordinate plausibili su cui lasciar fluire lo sviluppo del romanzo, assicurandosi che l'insieme delle informazioni, che non sempre hanno bisogno di essere mostrate o fatte apparire esplicitamente nella narrazione, sia comunque coerente. In altre parole, se l'autrice sa che un tale personaggio aveva una data età quando è successa una certa cosa, noi, lettori di *Specchio infranto*, non è detto che lo si sappia. Avere accesso alle schede può aiutare ad approfondire lo studio dell'opera, ma le informazioni che esse contengono non sono un requisito per fruirne.



Esempio di scheda relativa al personaggio Sofia Valldaura compilata da M. Rodoreda per *Specchio infranto* (Archivio della Fondazione Mercè Rodoreda dell'Institut d'Estudis Catalans. AMR 6\_1\_1\_4\_48)

Qual è, insomma, il limite della ricostruzione che il testo richiede? Che sia suscettibile di questa approssimazione investigativa lo dicono sia l'immensa quantità di suggestioni ed echi interni, sia, in generale, l'effettiva possibilità di stabilire connessioni fra i vari elementi e fili narrativi. In *Specchio infranto*, infatti, ogni personaggio (o ogni posizione assunta dalla voce narrante) lega i propri fili, ma non sempre in modo costante e non sempre in modo esplicito; e tutto sembra fluttuare: Armanda, per esempio, tende a legare quelli degli altri e a custodirne i segreti; Maria, quando vede su una rivista la foto della madre biologica, non indovina chi sia, ma "il filo sciolto" lo sa legare il lettore al suo posto, poiché ha gli elementi necessari per farlo; Teresa si irrita, facendo due più due, perché Joaquim, che era stato innamorato della moglie del console del Giappone, è gentile con Sofia, quando lei ha solo quattro anni, e le dice che i suoi occhi sono da giapponese (dovrebbe fare due più due anche il lettore; ma non è detto che ci faccia caso); nel giorno in cui Salvador Valldaura è morto, una tortora aveva tubato alla finestra: lo stesso animale compare alla finestra di Teresa quando muore il nipote e, in seguito, alla donna sembra di vedere la collana viola dell'uccello nel segno che il bambino ha sul collo (parte prima, cap. XVIII). In questo caso, la tortora compare all'inizio e alla fine dello stesso capitolo (è dunque più agevole notarlo), ma in altri casi gli elementi sono più dispersi, tanto che il grado di ovvietà è sfumato: Teresa ha un figlio illegittimo il cui nome è Jesús Masdeu; Eladi ha una figlia illegittima di nome Maria. Fino a che punto è evidente o subliminale questa simmetria "religiosa" nella popolosa mischia di personaggi? Si tratta, in definitiva, di un "gioco" che presenta al dunque differenti gradi di difficoltà.

Un altro caso: nel capitolo XIII della parte seconda, Eladi Farriols va dal notaio Riera:

De sobte l'envaí una mena de malestar. Un vidre al balcó, a la banda dreta, a la part de baix, tenia un defecte: una bombolla que reflectia els llumets vermells. Aquella tara li duia un record gris com la tarda, que venia de qui sap quines profunditats, de qui sap quins camins obscurs, potser de quan era petit? (*Mt*, pp. 893-894)

[D'improvviso lo invase una specie di malessere. Un vetro della portafinestra, a destra in basso aveva un difetto: una bollicina che rifletteva le lucine rosse. Quel difetto gli portava un ricordo grigio come il pomeriggio, che veniva da chissà quali profondità, da chissà quali sentieri oscuri, forse di quando era piccolo? (*Si*, p. 204)]

Eladi non se lo ricorda, ma il lettore forse sì: un difetto simile era in un vetro nella casa di Pilar, la sua amante (e madre biologica di Maria). Si tratta tuttavia di un dettaglio apparso molte pagine prima e, in più, c'è la falsa spia della voce narrante, che suggerisce un ricordo d'infanzia. È certo che questo allontana il testo da quei prodotti paraletterari che puntano sul consumo immediato; e, tuttavia rimane la domanda: è sempre necessario ricostruire tutto?

Una parte certamente sì. Ma la questione spinge, più in generale, a fare i conti con una seconda modalità di lettura, diciamo di tipo post-critico, e che consiste nel prendere profondamente atto dell'atmosfera misteriosa – dello stesso mistero che ogni personaggio rappresenta per se stesso – sulla superficie rigorosa dei fatti, nonché nell'accogliere le connessioni che si producono spontaneamente, potendo rinunciare alla possibile ricostruzione di altre (rinunciando, per esempio, a fare calcoli sull'età esatta di un certo personaggio in un certo momento).

Se pensiamo a due opzioni di lettura polarizzate – quella “poliziesca”, che consiste nella ricostruzione accurata tipica delle poetiche difficili, e l'altra più spontanea e immediata, tipica dei generi popolari –, anche solo come esercizio di verifica delle possibilità del testo, vedremo che le due modalità convergono in un romanzo rappresentativo appunto di quel “terzo spazio” da cui abbiamo presto le mosse; un luogo in cui la creazione letteraria di Rodoreda non si dissolve, ma si dispiega, e matura il rovesciamento delle logiche degli spazi già consolidati (l'alto e il basso; il colto e il semplice) nella loro versione più impermeabile ed esclusiva.

Occorre, quindi, fare i conti con la “brutalità” dell'immaginazione melodrammatica, e dire apertamente che in *Specchio infranto* le cose non parlano, urlano: Maria si uccide, Teresa perde l'uso delle gambe, Jaume ha al collo un collare viola che tradisce come la sua morte non sia stata un incidente. Le cose gridano ma non si sentono fra loro. A volte, il lettore è pienamente raggiunto dall'acuto del grido, ma la sua mediazione è stata profondamente tecnica e stilisticamente elaborata.<sup>10</sup> In altri, si mescola con la non-onniscienza dei personaggi, e se vuole il senso preciso di certe cose deve andare a cercarselo. Tutto ha a che fare con il richiamo e con la presa di distanza che *Specchio infranto* mette in scena rispetto alla mimesi tautologica, eccessiva

<sup>10</sup> Ne abbiamo visto un esempio flagrante con il pezzo di tela bianca sull'alloro (cap. XV): la domestica ipotizza che si tratti di un lenzuolo, e tuttavia chi legge mette insieme i particolari (la collocazione, il colore) e subito fa un'ipotesi superiore: è la camicia da notte di Maria, e, dunque, lei stessa. Quest'impegno efficiente da parte del lettore non sempre corrisponde dunque a quello messo in opera da parte dei personaggi, e viceversa (per esempio quando Eladi va dal notaio).

e unifocale dell'azione del melodramma nella sua declinazione più banale (più assorbita dal mercato). Ciò conferma che a contare non sono gli effetti (e perfino gli effettacci) della trama, ma la forma di un ritratto umano molto più sottile e sfuggente. Lo dice la stessa Rodoreda:

*Mirall trencat* és la història d'una família de l'alta burgesia catalana. [...] Faig reviure una època sense cap propòsit, sense cap missatge. Són tres generacions. El que és important de *Mirall trencat* és l'estil. L'estil, la tècnica.

[*Specchio infranto* è la storia di una famiglia dell'alta borghesia catalana. [...] Faccio rivivere un'epoca senza alcuno scopo, senza alcun messaggio. Sono tre generazioni. Ciò che è importante di *Specchio infranto* è lo stile. Lo stile, la tecnica.]<sup>11</sup>

Siamo davanti ai frammenti disgiunti e allo stesso tempo agglutinati nel piccolo mondo sociale del romanzo (se si vuole, lo spazio, o la cornice, in cui sono custoditi i pezzi di specchio rotto). La gestione dei frammenti al servizio di uno spazio centripeto ma incapace di saldare le crepe si vede nell'articolazione dei dettagli, che sono come spille che legano tra di loro i personaggi, le esperienze e i fatti su una linea temporale che attraversa inesorabile più generazioni e che va avanti e indietro, si blocca, si ripete. Tutto, come se niente fosse; ovvero, come ha scritto l'autrice in una frase diventata famosa del romanzo *Quanta, quanta guerra*, «le cose importanti sono quelle che non lo sembrano». La posizione del lettore che ho definito post-critica, quindi, non è una posizione inerte o narcotizzata, ma una forma di sintonia con questa proposta di naturalizzazione dei nuovi precetti culturali su cui è stata costruita la cultura modernista.

#### IV. La scrittura delle donne: una genealogia modernista?

*Specchio infranto* è una delle opere più lette della letteratura catalana. Mi risparmio la sfilza di pregiudizi misogini che hanno segnato la ricezione di quest'opera e di questa scrittrice, che tuttavia è abbondantemente tradotta, oltre che essere considerata una dei più grandi classici della narrativa catalana moderna. Gli attacchi, spesso maschilisti, anche in forma inconsapevole, sono prevedibili e tipici del loro tempo, ma per *Specchio infranto* questa presenza di materiali considerati di bassa estrazione culturale e destinati a un pubblico femminile è sicuramente stata la condizione di una percezione particolarmente condiscendente. L'operazione di Rodoreda, tuttavia,

<sup>11</sup> M. Rodoreda, *Autorretat* cit., p. 207.



costituisce un filone che ha avuto precedenti e successori. In tempi recenti, un'analoga analisi dell'uso del *melò* e del *feuilleton* è stata applicata ad altre autrici contemporanee che possono inserirsi nel grande spazio modernista, anche solo ritagliandosi un margine in posizione di contrappunto: una genealogia tutta per loro.

In uno dei suoi rami recenti si può collocare il caso di Elena Ferrante, con la quale è possibile tracciare un'ipotesi di genealogia in termini critico-comparativi. Ferrante rappresenta una sorta di culmine esibito dell'operazione rodolediana, se non altro per il modo in cui lavora sui contatti e gli scambi con i generi di consumo (ancora cioè legati alle narrazioni per il consumo di massa):

Elena Ferrante non guarda del resto solo alla tradizione del romanzo ottocentesco, ma ha introiettato anche alcuni meccanismi narrativi della serialità televisiva; e non alludo affatto a quelle produzioni statunitensi che anche il pubblico colto o, come si dice, sofisticato si fa un vanto di seguire, quanto proprio alle telenovelas più imbarazzanti. La segmentazione di una lunga storia in capitoli brevi, che si concludono, otto volte su dieci, su un effetto di suspense viene più dalle *soap operas* che da Sue o da Dumas. Per scandalizzarsene occorrerebbe conservare un certo candore.<sup>12</sup>

Ferrante esibisce i trucchi del *feuilleton* e della *telenovela* senza pregiudizi, senza ironia, senza virgolette. Tutto mostra che con lei si assiste alla riformulazione o addirittura alla rifondazione dei modelli romanzeschi, sempre più inclusivi e sempre meno suscettibili di una distinzione tra alto e basso, e tutto mostra un impulso contro la logica del Modernismo nella sua versione più eletta. Non sappiamo fino a che punto Mercè Rodoreda cercasse di dare un contributo a questo fenomeno nella sua dimensione politica e culturale, ma è chiaro che la Repubblica di Weimer, la Torino di Gramsci o la Seconda Repubblica in Catalogna sono realtà europee che hanno favorito la crescita di un pubblico di massa e quindi di forme letterarie che, senza essere subordinate al mercato, lo occupano prendendolo a contrappelo. È proprio in questo contesto che possiamo collocare anche la strategia compositiva di Elsa Morante, che include materiali tipici della letteratura di consumo, non però con l'obiettivo di parlare a un pubblico di second'ordine, ma per sintonizzarsi sui nuovi tempi. Lo ricorda de Rogatis ragionando di *L'amica geniale* di Ferrante,<sup>13</sup> a

<sup>12</sup> R. Donnarumma, *Il melodramma, l'anti-melodramma, la Storia: sull'Amica geniale di Elena Ferrante*, in «Allegoria», 73, 2016, pp. 138-147: p. 138.

<sup>13</sup> T. de Rogatis, *Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'«Amica geniale»*, in



proposito della quale sottolinea come l'innovazione non stia tanto nei temi ma innanzitutto negli elementi formali. Non è proprio questa l'idea anche di Rodoreda sull'importanza dello stile e della tecnica?

Lo spazio fuori campo attivo delle donne,<sup>14</sup> il margine in cui le scrittrici sono state relegate in un modo o nell'altro danneggia la comprensione dell'operazione letteraria che esse compiono, ma forse anche offre loro condizioni specifiche di sperimentazione. In ogni caso, i commenti che si sentono oggi sugli elementi troppo popolari o "ammiccanti" di queste opere ci ricordano i molti riconoscimenti e premi letterari allora negati a Mercè Rodoreda (tra cui quello per *Specchio infranto*), l'esplicita condiscendenza registrabile nelle presentazioni delle opere di Grazia Deledda,<sup>15</sup> l'ipotesi che sotto il nome di Elena Ferrante si nasconda uno scrittore uomo e la persistente misoginia del canone letterario generale, anche nella sua versione più specializzata e raffinata. La fortuna presso il pubblico, non solo di donne, e il crescente interesse di una parte della critica parlano di un'altra possibilità; forse già la costruiscono.

---

«Allegoria», 73, 2016, pp. 123-137: p. 127. Sui rapporti fra Rodoreda ed Elsa Morante, cfr. E. Forgetta, *La città e la casa. Spazi urbani e domestici in Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Mercè Rodoreda*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2022.

<sup>14</sup> A D. Brogi si deve, fra le altre cose, la valorizzazione del concetto di «fuori campo attivo» (cfr. Ead, *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi, 2022).

<sup>15</sup> Alcuni critici di rilievo hanno criticato gli eccessi "quasi melodrammatici" di Deledda, che avrebbero portato a un adeguamento difettoso al verismo ben fatto; così V. Spinazzola, nel prologo a *Cenere* (Milano, Mondadori, 1973), dichiara che la vocazione della scrittrice si nutre di un «disordinato ultraromanticismo» che tende all'enfasi e al melodramma. N. Sapegno, curatore del meridiano a lei dedicato, nella sua introduzione (del 1971, ma che Mondadori ha ritenuto ancora degna di ristampa nel 2006) elenca tutti i presunti difetti dell'opera e parla di «atteggiamento antiletterario» e di un rifiuto «della tradizione illustre», che però ritiene in lei «piuttosto istintivo che consapevole» («Prefazione», p. XIV). Sapegno non prevede nessun tipo di *agency* poetica in queste scelte deleddiane e solo recentemente una rilettura della funzione degli elementi di estrazione bassa e legata al melò (cfr. nota 5) ha potuto pensare per Deledda una collocazione appropriata «nella carta millimetrata del Novecento», per dirla con un'espressione di L. Baldacci (*Novecento, passato remoto*, Rizzoli, 2000), magari aprendo per questa carta le possibilità di ricerche diverse in gran parte dedicate alle scrittrici.