

# «La salamandra»: traduir la violència.

## Una proposta italiana

CÈLIA NADAL PASQUAL  
Universit  per Stranieri di Siena  
[nadal@unistrasi.it](mailto:nadal@unistrasi.it)

DOI: <https://doi.org/10.31009/anuaritricat.2023.i11.02>  
Data de recepció: 18/12/2023

**Resum:** Aquest article conté una traducció italiana inèdita del conegut conte «La salamandra» de Mercè Rodoreda. La traducció, d'autoria col·lectiva, va acompanyada d'un breu estudi introductori (««La salamandra»: traduir la violència») organitzat en tres parts. La primera és un estat de la q estiu sobre la recepció de Rodoreda a Itàlia a partir de les principals operacions editorials i de les traduccions —amb una menciu als contes i al que queda tal vegada per fer. La segona es dedica a l'operació de llegir i de traduir un text sobre la violència sexual, tot proposant la categoria del trauma com a lent de lectura de la narració. En la tercera part (de síntesi), recepció, relectura i traducció es recullen com a tres importants fronts, per bé que ara restringits a un petit cas d'estudi, que contribueixen a destriar allò que aquu anomenam «la nova onada Rodoreda, tant en el pla nacional com en l'internacional». Per acabar, s'adjunta un apèndix en forma de relació bibliogr fica amb totes les traduccions italianes de l'obra de Mercè Rodoreda.

**Paraules clau:** Mercè Rodoreda, «La salamandra», traducció, representació de la violència, recepció italiana.

**Abstract:** This article contains an original translation into Italian of the well-known short story «La salamandra» by Mercè Rodoreda. The translation, by collective authorship, is preceded by a brief introductory study (««The salamander”: translating violence») organized in three parts. The first is a state of the art of the reception of Rodoreda in Italy through the main publishing operations and translations —with a mention of the short stories and of what remains, perhaps, to be done. The second is devoted to the operation of translating a text about sexual violence, while proposing the category of trauma as a reading key. In the third part (a sort of synthesis), reception, re-reading and translation are put together as three important fronts, although restricted to a small case study, which contribute to describe what we call «the new Rodoreda wave». Finally, there is an appendix in the form of a bibliographic list with all the Italian translations of Mercè Rodoreda's work.

**Keywords:** Mercè Rodoreda, «La salamandra», translation, representation of violence, Italian reception.

## 1 «La salamandra»: traduir la violència

### 1.1 Rodoreda a Itàlia: un eixam de traduccions

Cap autor català no ha estat mai tan traduït al món com Mercè Rodoreda (Real 2021: 89-103). Itàlia, en aquest sentit, no sembla haver-li fet cap mal paper: la recepció de l'escriptora, si la miram a través de les edicions d'aquest país, revela un interès molt persistent —tot i aix , el nom de Rodoreda encara està relativament consolidat en el seu cànon internacional; hi tornarem més endavant. Un interès persistent no només perquè pràcticament tota la seva

obra, quantitativament discreta, pot llegir-se avui en italià; sinó també perquè, al llarg del temps, la major part de les novel·les s'hi han traduït almenys dues vegades. La *plaça del diamant* (1962), per exemple, va sortir al cap de vuit anys per una editorial de primera línia, Mondadori (1970); i s'ha tornat a traduir aproximadament cada dues dècades (primer, va ser la versió de Saludes, del 1990; després, la de Tavani, del 2008). A tot això, encara hi podem afegir una quarta traducció italiana, però en llengua sarda: *Sa Pratzza de su Diamante*, de Giagu Ledda (Papiros, 2008).

A més, i a part d'algunes publicacions «disperses», a Itàlia s'han realitzat operacions interessants: en l'última, sobretot a partir de la feina de Giuseppe Tavani, la casa romana Nuova Frontiera tirà endavant un projecte prou unitari: el de tornar a proposar l'autora barcelonina al públic italià a partir de la renovació de moltes de les traduccions precedents (que en general ja tenien prop de dues dècades). Així fou amb *Aloma*, *La plaça del Diamant*, *El carrer de les Camèlies* i *Mirall trencat*. L'editorial també incorporà *Quanta, quanta guerra* (trad. de Stefania Maria Ciminelli, 2016) i *La mort i la primavera* (*La morte e la primavera*, trad. d'Amaranta Sbardella, 2020). Una operació semblant a la de Nuova Frontiera ja l'havia realitzada l'editorial torinesa Bollati Boringhieri, que els cinc primers anys de la dècada dels noranta tragué a les llibreries cinc títols rodoresians (són volums acurats, amb cobertes boniques). En aquells mateixos anys, La Tartaruga en va treure tres més (cf. Apèndix. Relació de traduccions italianes).

Podem, en definitiva, individuar tres grans moments de la recepció de Rodoreda a Itàlia. En línies generals, destaquen: la recepció inicial, potent però alhora amb algunes fragilitats: més escassa i sense un projecte comprensiu o representatiu del llegat de l'autora; la recepció de principis dels 90 (dues editorials i vuit publicacions); i la que gira al voltant de la segona dècada del segle XXI, el centre de la qual són els sis títols de Nuova Frontiera. Aquest últim moment, però, s'enceta de fet el 2008, any en què sortiren les dues traduccions de *La plaça* (de Tavani i de Ledda) i tingueren lloc, a la Universitat de Pisa, les *Jornades Mercè Rodoreda a la Toscana* (amb publicació de les actes el mateix any), mentre que al Palazzo Vitelli de la mateixa ciutat s'inaugurà una exposició amb les traduccions italianes, i documents, fotos i pintures entorn de l'escriptora.

Tot i que al llarg d'aquestes tres dècades s'han generat traduccions d'obres pertanyents a diversos gèneres (teatre, cartes, contes, fins i tot les novel·les inacabades), el més transmès, amb diferència, ha estat, previsiblement, la novel·la —Nuova Frontiera no ha editat cap obra d'un altre gènere. Precisament per això, de Boringhieri també cal parlar-ne com l'única editorial que s'ha interessat per la narració breu, una aposta potser més arriscada en termes de mercat. Això val per la prosa poètica de *Viatges i flors* (amb una excel·lent traducció d'Angelo Morino, del 1995) i pels contes: el 1993 Clara Romanyò firma la traducció de *Vint-i-dos contes* sota el títol *Colpo di luna: veintidue racconti*. De fet, i a part d'alguna altra traducció esparsa,<sup>1</sup> de contes de Rodoreda en italià només existeix aquest volum, de

<sup>1</sup> Destaca l'activitat d'Anna Maria Saludes, que tradueix contes solts en algunes revistes italianes: «Sembrava di seta» a *Noi donne* (1986: 94), «Il parco delle magnolie» a *Sinopia* (1987: 3-12) o «Paralisi»,

manera que els altres textos i reculls (*La meva Cristina i altres contes* [1967] i *Semblava de seda i altres contes* [1979]) encara esperen el seu moment. «La salamandra» (dins *La meva Cristina...*) és sens dubte un dels més famosos —simptomàticament, es va triar la imatge d'una salamandra per a la coberta del volum *Tots els contes*, publicat a la col·lecció El Balancí d'Edicions 62 (Rodoreda 2008c). No ens consta que aquest text hagués estat mai abans traduït en italià.<sup>2</sup>

## 1.2 «La salamandra» o la violència d'una faula

«La salamandra» conta la història d'una noia que va a pentinar-se en un indret bucòlic, sota un salze a ran d'un estany. Un dia, de cop i volta apareix un home. La segueix tot provocant-li una sensació de por. La immobilitza. Per bé que de manera en part el·líptica, el conte narra una escena de violència sexual: segons el text, la dona sent mal, els ossos a punt de trencar-se, la boca d'ell com una cremada. L'ingredient abusiu d'aquesta trobada s'infereix tant de l'absència d'acció de control com de la manca d'expressió de la pròpia voluntat o consentiment per part de la dona, així com de l'element làbil, ambigu o, si es vol, d'identificació còmplice amb l'agressor que normalment i realistament s'imprimeix en la *psique* de la víctima. Així, l'escena es repeteix l'endemà: ella hi torna a ser, ell li tapa els ulls, ella sent «la llengua gelada per l'angúnia» (2008a: 295).<sup>3</sup> La parella de l'home (la seva dona legítima) se'ls apareix i la increpa anomenant-la bruixa; una espècie d'insult premonitori. La protagonista i l'home, malgrat tot, se segueixen veient com dos clandestins. Però sembla que l'energia que mou la protagonista sense nom no sigui l'amor, sinó més aviat una passió, que també s'ha d'entendre en el sentit malaltís de l'obsessió, d'un impuls d'arrels massa ombroses.

En qualsevol cas, la il·legimitat social d'aquest comportament implicarà un preu molt alt que només pagarà ella. La comunitat de veïns comença a percebre-la com a tabú, com a perill, com a bruixa, i els primers gestos de protecció i rebuig s'acaben transformant en gestos d'agressió. La reversibilitat és, de fet, un altre gran dispositiu d'aquesta narració. Hi ha, doncs, un *crescendo*, el moment culminant del qual és quan la porten a la foguera, amb una atmosfera de comunió col·lectiva com de forces del bé que volen destruir el mal. El suposat mal, ella, enmig de les flames, es transforma en salamandra: símbol antic de la luxúria, però correlat modern de la condició amfíbia de la víctima, del seu jo desposseït, dissociat: en part rèptil, en part la dona que fou.

juntament amb Sabrina Kalmeta, a *Linea d'Ombra* (1992: 79-83).

<sup>2</sup> La versió que en presentam aquí forma part del *Projecte Rodoreda* del CAT – Centre d'Estudis Catalans de Siena (<https://www.unistrasi.it/1/732/7810/Progetti.htm>) i del programa de Llengua i traducció catalana de la Universitat per a Estrangers de la mateixa ciutat. Cf. els crèdits de la traducció a la nota 14. La publicació d'una antologia de contes d'aquesta autora és un dels objectius del projecte citat.

<sup>3</sup> El text de referència de «La salamandra» prové de les *Obres Completes* de M. Rodoreda: *Narrativa completa*, vol. 2, a cura de Carme Arnau (2008a).

L'estil de la narració recrea trets de l'oralitat i del to popular, per la qual cosa produeix un efecte d'estil planer, típic de Rodoreda i que a més es combina, com sovint passa en els seus contes, amb elements màgics, aparentment pintorescos, com de faula.<sup>4</sup> Aquest efecte, que s'allunya de l'estil difícil i alt de certes poètiques d'arrel modernista, resulta tanmateix d'una barreja gens casual d'elements associables al registre d'espontaneïtat amb altres d'artificials en el sentit que formen part de l'artifici de la tradició, que dialoguen amb la convenció literària pròpia del gènere de les contarelles.<sup>5</sup> Ho delaten tota una sèrie d'elements. En primer lloc els espais: el llac, tractat com a *locus amoenus* just quan s'enceta l'acció; el bosc de les arrels, de ressonàncies mítiques. També els ritus socials: «La salamandra» sembla un conte de bruixes (és un conte de bruixes, i aquest acord col·lectiu de ressementitzar la protagonista com si ho fos ja és en si mateix una modalitat atribuïda i imposada de la transformació, que en un segon moment es remata amb la conversió en animal). També hi contribueixen la vestimenta i l'ambientació popular, típica de la rondalla o del conte folklòric. Pel últim, tornant a l'estil, destaca la forma de la dicció i de la sintaxi d'alguns passatges; aquest és el del moment en què la posen a la força sobre la foganya abans d'encendre-la:

[uns homes joves] van enfonsar la porta a cops de destrat. I jo cridava, perquè em treien de la meva casa, i a un el vaig mossegar i em va donar un cop de puny al mig del cap, i em van agafar pels braços i per les cames i em van tirar com una branca més damunt la pila, i em van lligar els pues i els braços i allà em van deixar amb la faldilla arromangada (2008a: 298).

Salta a la vista l'abundància de la conjunció *i*. Aquests enfilalls de *is* passen bé quan hom llegeix, però produeixen un efecte diferent en la traducció. No és pas una diferència en la tradició o sistema de puntuació de la llengua catalana respecte de la italiana (que efectivament, tot i tractar-se de sistemes similars, de vegades es fa present), sinó més aviat d'un símptoma clar que allò que en el plat (en les pàgines) sembla natural, ha hagut de ser en canvi prèviament tractat, ben compost i cuinat en l'espai creatiu de l'escriptura. El tema de la puntuació, en Rodoreda, mereixeria una consideració a part. El que ara importa és que la repetició de la conjunció, sobretot en funció de coordinada copulativa, pren el lloc d'una possible expressió de la causalitat, de la jerarquització, de l'articulació lògica en general, que roman sospesa. La intervenció d'aquests homes és pura acció, pura successió de gestos, i la violència és substantiva però també formal. Dins el context de la narració, en aquesta escena l'agressió es rebla *i*, successivament, el foc, més que fondre-la, la cristal·litza.<sup>6</sup> Potser

<sup>4</sup> Sobre aquest tema, vegeu Anna Rueda (1994: 201-222).

<sup>5</sup> Es fa referència sempre al Modernisme d'origen anglosaxó (*Modernism*) que la crítica ha elaborat en termes de Modernisme internacional. Una reflexió sobre la col·locació de Rodoreda en el panorama d'aquest moviment (el Modernisme i el Tardomodernisme europeu) pot llegir-se a Cataldi; Nadal Pasqual 2023: 382.

<sup>6</sup> És cert que la salamandra supera les formes humanes de patiment, però també ho és que el preu ha estat una espècie d'indefensió passiva. En part, ens recorda la Colometa quan, en els moments més crítics,

a partir de casos com aquest s'entén millor per què Rodoreda s'enfadava tant quan li deien que la seva escriptura era fàcil.<sup>7</sup>

Coherentment amb l'estratègia de manipular la convencionalitat tant del gènere del conte popular com del registre oral —sovint també convencional— que s'hi associa, val a dir que un dels trets de modernitat del text és el de reportar un punt de vista sense afegir-hi mai un sentit redemptor o moral. A «La salamandra» no és només que no hi hagi fades ni salvacions dolces; és que, per a la protagonista, tampoc no hi ha una clau que reveli el sentit del que li passa i que la porti més enllà de la seva experiència genuïna, és a dir, viscuda talment com la viu i no pas traduïda en termes d'indagació o d'elaboració analítica. La dona-salamandra, dins la lògica «alternativa» del trauma, no pot treure cap tipus d'indemnització social ni interior, cap tipus d'aprenentatge, per amarg que sigui; res.

Al contrari d'això, la metamorfosi de la víctima en salamandra pot llegir-se com una representació de la travessia directa del trauma, entès no com a mer moment d'ensurt o d'epifania momentània, sinó com a procés i com a condició: com a conformació psíquica. El trauma s'entén, a més, com a realitat no-narrable, que es resisteix al logos i a les elaboracions: com una formació amfíbia, justament, que conté la fricció d'allò que ha passat factualment —i que s'ha imprès en l'individu, en l'inconscient, en el cos— amb allò que efectivament es registra en la consciència: o no consisteix el trauma també en aquella part dels fets viscuts que la sobrepassen? Un moment emblemàtic d'aquest «excedent» és quan la transformació s'acompleix: sobre els troncs cremats, ella ja no és el que havia estat abans, però si mai sabem que una cosa així d'insòlita ha tingut lloc és perquè la protagonista observa la reacció dels altres: corren, criden esverats, i algú diu «és una salamandra» (2008a: 299). Cap emoció de desesperació o disgust s'expressa per part de la dona ja metamorfosada.<sup>8</sup>

La violència, com a experiència, és transparent. Tan transparent que quasi no es veu. Els senyals més evidents de l'abús es barregen amb una espècie de desconexió, de joc d'inversions i miralls i d'ambigüitats que ho fa tot confús. Com un tornassol que emet dues impressions en la mateixa superfície, i alhora com una pell de guepard en què la superfície groguenca conviu amb el negre de les taques sense barrejar-s'hi; d'igual manera, les evidències de l'abús poden conviure amb les impressions contràries sense «canviar-ne el color» (sense tenyir-les d'una interpretació que el confirmi). Es bescanvia, així, una possible solució de síntesi amb un mecanisme de negacions i oblits. Aquesta és, efectivament, una

diu que es va haver de fer de suro.

<sup>7</sup> Ho recorda Mercè Ibarz (2022), comparant per això Rodoreda amb Calvino, i recopilant declaracions més o menys conegudes de l'autora en les quals reivindica que escriure bé és escriure amb simplicitat (al famós pròleg de *Mirall trencat*), i que allò que sembla simple, és fruit d'una operació conscient i sovint costosa.

<sup>8</sup> El tema de la metamorfosi és recurrent en Rodoreda (així com en la seva bibliografia crítica); de la cèlebre metamorfosi onomàstica i psicològica de Colometa als contes, com «Una fulla de gerani blanca», «La sala de les nines», «El senyor i la lluna», «El riu i la barca», «La meva Cristina», «La gallina» o «Una carta». D'altra part, els estudis sobre «La salamandra» estan sovint relacionats amb la transformació de la dona en animal, central en la narració. Vegeu, entre d'altres: Gregori (1998: 281-299), Bolo (2020), Kirsch (1998-1999: 188-199), Balaguer (1998: 439-455).

idiosincràsia de l'experiència traumàtica universal. Rodoreda la pren com a material brut i no pas, ja ho hem dit, com a resultat d'una destil·lació analítica.

A això encara se li ha d'afegir que qui canalitza l'experiència és una subjectivitat espontània i essencial: la dona que es pentinava a l'estany i que, com Aloma, com Natàlia, com Cecília C. i fins i tot com Teresa Goday, resulta ser un perfil d'aquells, tal com els descrigué Blanca Álvarez referint-se a les heroïnes rodoredianes, «sin sofisticadas neurosis, víctimas de su sexo» (1982: 36). El trauma de «La salamandra» és primordial, efectivament el contrari de «sofisticades neurosis». La tendència modernista de concebre personatges que deixen d'estar sota el discurs d'un narrador omniscient per travessar el misteri del propi món interior, es combina, per tant, amb la caracterització, tan pròpia de Rodoreda, d'aquestes protagonistes de classe baixa, sense «educació sentimental», sense lectures de Freud i, pel que fa a la tècnica narrativa, sense una veu tercera disposada a disseccionar, i, sovint, ni tan sols a glossar, la part més obscura d'allò que viuen. I no perquè aquesta obscuritat no es trobi en perfecte sintonia amb la realitat psicològica profunda de totes elles.

En el conte de Rodoreda, la narració és en primera persona. Aquesta és una diferència remarcable respecte a la potser més famosa narració moderna d'una metamorfosi: la transformació de Gregor Samsa en escarabat. D'altra part, tant en el conte que ens ocupa com en l'obra de Kafka es desenvolupen una sèrie de trets poètics típics de la pedrera del Modernisme. En aquest context creatiu, la vivència absurda o neomàgica de l'individu que s'ha metamorfosat es descriu, en ambdós casos, com l'ingrés a una condició inconeguda i del tot inèdita: els personatges expressen discrepàncies entre les expectatives humanes d'abans, que en certa manera perpetuen, i la condició nova del present: tots dos han de reconèixer la nova condició en què es troben i s'han d'acostumar als seus nous cossos ja que no hi neixen ja adaptats.<sup>9</sup> Roman, per tant, una persistència del passat en el present transformat. En «La salamandra», però, és l'element afegit del trauma el que fa que aquest text aparegui al nostre esguard contemporani més veí al d'Apol·lo i Dafne transformada en llorer segons la vella narració d'Ovidi. Potser és un fil per estirar, i per teixir, amb relació a les metamorfosis de *La meva Cristina* enteses com a modalitat d'un *storytelling* que preveu una mitificació de la realitat, més que no una substitució de la realitat pel mite.<sup>10</sup> D'altra part, la violència sexual i de gènere (observable en el mite de Dafne i en «La salamandra», on primer és sexual i després social/patriarcal, amb l'acusació d'adulteri i el ritus de la punició

<sup>9</sup> Sobre això, una perspectiva posthumanista interessant és la de Bagnoni a «Menos-que-humano...» (2021: 16-30).

<sup>10</sup> D'acord amb Barbara Luczak quan escriu «Carme Arnau habla de la evolución de lo “real” a lo “mítico” que observa en Rodoreda. Nosotros preferimos referirnos a una evolución de lo “real” a lo “real mítico”, siendo el mundo racional, empírico y cotidiano el que está sometido al proceso de mitización» (2000: 169), crec que la mitificació d'allò real inclou també la realitat del món interior. En cas d'incidència traumàtica, aquesta tècnica resulta una forma de mimesi particularment eficaç; podem parlar, per tant, d'una forma moderna (modernista i, després, tardomodernista) de realisme. Potser això casa amb el que ja deia l'autora al pròleg de *Mirall trencat* (2008b: 697-721) referint-se a les transformacions interiors o de l'ànima: «a més a més, la metamorfosi és natural».

a la foguera)<sup>11</sup> és un tema evident en què la metamorfosi casa amb les etapes de patiment i de cristal·lització d'aquests tipus d'agressió. Que Dafne es transformi amb vegetal està llavors en la mateixa línia interpretativa de la dissociació com a mecanisme interior; el que Rodoreda fa amb un rèptil.

### 1.3 Recepció, relectura i traducció

Aquestes pinzellades de comentari posen tanmateix de relleu algunes qüestions d'importància transversal en l'obra de l'autora, com ara la fina articulació entre poètica i representació del món interior. Però operacions crítiques d'aquest estil són possibles gràcies a aproximacions analítiques d'origen recent, com ara la teoria dels efectes, els *Trauma Studies*, els estudis de gènere, la postcrítica i les últimes aportacions sobre literatura i psicoanàlisi (perquè si Rodoreda era junguiana, nosaltres ja som post-lacianians).<sup>12</sup> Al marge de la important difusió de Rodoreda en el context internacional i del seu indiscutible reconeixement nacional —no lliure de contradiccions, però particularment sòlid al cap i a la fi—, potser el fet que avui trobem tants volums a les llibreries que revisen i que reivindiquen la revisió d'aquesta figura, cançons de grups pop, comptes de twitter i memes a ella dedicats, adaptacions artístiques com la de *Viatges i flors* al CCCB o *La plaça del Diamant* al teatre Nacional, constitueix un fenomen que ens parla obertament d'una nova estació rodorediana, relacionada amb la mateixa sensibilitat cultural que en el camp dels estudis literaris ha fundat o aplicat aquestes noves aproximacions de què parlàvem abans. La raó per la qual cal traduir (que també vol dir rellegir o donar a rellegir) Rodoreda avui està íntimament lligada a això. La traducció i la mediació pel que fa al cas de la violència de «La salamandra» és, de fet, un intent més de situar-la en aquest nou espai d'obertura dels significats representatius —que en cada fase històrica brillen de diferent manera— i sumar ni que sigui un gra de sorra a la història de la seva recepció. Recepció, relectura i traducció, per tant, són tres grans fronts, per bé que ara restringits a un petit cas d'estudi, que contribueixen a nodrir però també a destriar millor allò que aquí anomenem la «nova onada Rodoreda».

Què pot voler dir això, en un context com el d'Itàlia? Potser que cal apostar per una canonització conscient de l'autora de *La plaça del Diamant* com a clàssic internacional; no

<sup>11</sup> Cf. Carles Cortés: «La régénération provoquée par le feu dans “La salamandra” renvoie, sans doute, à la chasse aux sorcières propre au Moyen Age et pendant les siècles suivants en Europe. Le topique de brûler les femmes impures est également traité dans une narration précédente de Merce Rodoreda, dans *Del que hom no pot fugir*: «Què en teniu a dir de les dones? Sembla que us hagin fet molt de mal... – Totes són per llençar al foc...» (p. 100)» (2006: s. p.).

<sup>12</sup> El coneixement, per part de Rodoreda, de la literatura psicoanalítica i les conseqüències que això hagi pogut tenir en la seva obra seria objecte d'un estudi que encara està per fer. Sabem que establí contacte amb el pensament d'Erich Fromm i Sigmund Freud primer, i que durant l'exili llegí Marie-Louise Von Franz, Gaston Bachelard i Carl Gustav Jung (Comas, 2020). En el present estudi, els estudis de psicoanàlisi i literatura són una eina transversal atribuïda a l'exercici crític i no al creatiu.

només posant per exemple «La salamandra» i les altres narracions breus al costat de les *novelle* de Tozzi i de Pirandello, sinó també dins de les genealogies de l'escriptura de dones i dins aquests nous aires hermenèutics i de resignificació: ja ho veiem que és ara, per exemple en l'adaptació teatral de Carlota Subirós, que Natàlia deixa de ser per sempre una figa-flor i Quimet es confirma com a gran manipulador republicà (que una cosa no treu l'altra).<sup>13</sup> La consolidació d'aquests tipus de lectures, tot i que sembla mentida i que fa temps que s'hi pica pedra, ha sortit dels marges en els ultimíssims anys, forma part d'un fenomen recent.

He definit Rodoreda com l'autora de *La plaça* no tant per confirmar el mite sinó perquè, efectivament, aquesta novel·la va entrar a Itàlia per la porta gran, aviat beneïda amb l'elogi de García Márquez i amb un Tabucchi que al cap d'uns anys va reconèixer que dins el seu cercle de «lectors entesos», «nella classificazione delle nostre affinità il mondo si divideva anche fra chi aveva letto *Piazza del Diamante* e chi non aveva letto *Piazza del Diamante*» (2010 [2008]: 217). D'altra part, la primera traducció, la de G. Cintioli per a Mondadori, havia partit de la castellana d'Enrique Sordo (1982) i n'havia reproduït els errors. Una prova com una altra que el món literari català podia interessar però era massa *di nicchia*, i un residu d'això encara és present. Les contradiccions de la recepció tanmateix robusta de Rodoreda tenen un origen almenys en part imaginable: dona, catalana, exiliada... Fa mandra i tot haver-ho de dir, però, al mateix temps, no és d'estranyar que aquest interès persistent que l'autora ha trobat a Itàlia contrasti encara amb un gest indecís pel que fa al seu reconeixement com a clàssic modern a la mateixa alçada de popularitat de García Márquez mateix.

## 2 «La salamandra». Traducció en italià<sup>14</sup>

Passai sotto il salice, arrivai alla distesa dei crescioni e mi inginocchiai sul bordo dello stagno. Attorno a me, come sempre, c'erano le ranocchie. Uscivano quando arrivavo, si avvicinavano saltando e, appena iniziavo a pettinarmi, le più dispettose mi toccavano la gonna rossa decorata con cinque treccine o mi tiravano l'orlo della sottoveste pieno di volant e di balze. E l'acqua si faceva triste e gli alberi che salivano verso la collina diventavano neri a poco a poco. Però quel giorno le ranocchie si infilarono in acqua d'un balzo e lo specchio dello stagno andò in frantumi e quando l'acqua ritornò a essere lisca vidi il volto di lui vicino

<sup>13</sup> De la crítica de Bernat Puigtobella: «Carlota Subirós ha sabut delinear bé el perfil del Quimet, un maltractador de manual i condemnat després per la guerra a fer una mena de *ghosting* permanent, i també ha volgut ressaltar, per contrast, la bondat del Mateu, un amic del Quimet amb qui la Natàlia té una relació especial, que en la novel·la només està subtilment insinuada però que la dramaturgia ha subratllat bé» (2003: s. p.).

<sup>14</sup> Aquesta traducció és el fruit d'un treball col·lectiu, dirigit per C. Nadal Pasqual i realitzat per sis estudiants de traducció de nivell avançat de català de la Universitat per a Estrangers de Siena: Irene Sieni, Catalina Gabriela Lastun, Claudia Fantelli, Francesca Mariotti, Valentina Scinaro Tenghi i Annacaterina Stella. La versió final ha estat revisada per Amaranta Sberdella.



al mio come se dall'altra parte due ombre mi stessero guardando. E perché non sembrasse che ero spaventata, mi alzai senza dire niente, mi misi a camminare sull'erba con molta calma e, appena sentii che mi seguiva, guardai indietro e mi fermai. Tutto taceva e il cielo era già in parte macchiato di stelle. Lui si era fermato poco lontano e io non sapevo cosa fare, però all'improvviso mi venne paura e cominciai a correre e quando mi accorsi che mi stava raggiungendo mi fermai sotto al salice, con la schiena contro il tronco, e lui mi si piantò davanti con le braccia tese su entrambi i lati in modo che non potessi fuggire. E in quel momento, guardandomi negli occhi, mi strinse contro il salice e io, con i capelli sciolti, tra lui e il salice, mi morsi le labbra per non gridare dal dolore che sentivo nel petto, come se tutte le ossa si stessero per spezzare. Mi poggiò la bocca sul collo e proprio in quel punto sentii una bruciatura.

L'indomani, quando arrivò, gli alberi della collina erano ormai neri ma l'erba era ancora tiepida dal sole. Mi abbracciò di nuovo contro il tronco del salice e mi mise la mano sugli occhi. E subito mi sembrò di addormentarmi e che le foglie mi dicessero cose che avevano senso ma che io non capivo, e che me le dicessero sempre più sottovoce e sempre più lentamente. E quando ormai non le sentivo più, con la lingua ghiacciata per l'angoscia gli chiesi: e la tua donna? E lui mi disse: la mia donna sei tu, soltanto tu. Con la schiena schiacciavo quell'erba che quasi non osavo calpestare quando mi pettinavo – giusto un po', per sentire l'odore che, ferita, emanava. Soltanto tu. Dopo, quando aprii gli occhi, vidi la treccia bionda che penzolava, e lei se ne stava piegata, a fissarci con lo sguardo vuoto. E quando si rese conto che l'avevo vista mi afferrò per i capelli e mi disse: strega. Sottovoce. Ma all'istante mi lasciò andare e prese lui per il colletto della camicia. Su, su, su, gli diceva. E se lo portò via, spingendolo.

Non tornammo più allo stagno. Ci trovavamo nelle stalle, nei pagliai, nel bosco delle radici. Però dal giorno in cui la sua donna se l'era portato via, la gente del paese mi guardava come se non mi guardasse e, quando passavo, c'era chi si faceva il segno della croce un po' di nascosto quando passavo. Dopo qualche tempo, quando mi vedevano arrivare si infilavano in casa e chiudevano la porta. Iniziai a sentire una parola che mi seguiva ovunque, come se la sussurrasse l'aria o venisse dalla luce e dal buio. Strega, strega, strega. Le porte si chiudevano: io attraversavo le strade di un paese morto e quando vedevo degli occhi tra gli spiragli di alcune tende erano sempre occhi di ghiaccio. Una mattina faticai molto ad aprire la porta di casa – una porta di legno vecchio, screpolato dal sole; nel mezzo avevano appeso una testa di bue con due ramoscelli verdi conficcati negli occhi. La sganciai, quanto pesava!, e la lasciai a terra perché non sapevo che farmene, e i rametti presero a seccarsi e, nel frattempo, la testa andava in putrefazione, e tutta la parte del collo, dal lato in cui era tagliato, era un fremito di vermi color del latte.

Un altro giorno trovai un colombo senza testa e con il petto rosso di sangue, e un altro un agnello nato morto prima del tempo e due orecchie di ratto. E quando la smisero di appendere bestie morte alla mia porta cominciarono a tirare pietre. Di notte sbattevano contro le finestre, contro le tegole, grosse come un pugno... Dopo fecero la processione. Fu agli inizi dell'inverno. Era un giorno ventoso, con nuvole che correvano, e la processione

andava molto lentamente, tutta bianca e viola di fiori di carta. Stesa a terra, guardavo attraverso la gattaiola e, quando ce l'avevo ormai quasi davanti alla porta, con il vento, con la santa e le decorazioni, il gatto, spaventato dalle fiaccole e dai canti, volle rientrare e appena mi vide fece un grande miagolio con la schiena incurvata come l'arco di un ponte. E la processione si fermò, e il prete benediceva e benediceva, e i chierichetti cantavano, e il vento torceva le fiamme dei ceri, e il sacrestano andava avanti e indietro, e tutto era uno svolazzare dei fogli bianchi e viola dei fiori di carta. Alla fine la processione se ne andò, e quando l'acquasanta si era a malapena asciugata sulla parete andai a cercarlo e non lo trovai da nessuna parte. Lo cercai nelle stalle, nei pagliai, nel bosco delle radici – li conoscevo a memoria; mi sedevo sempre sopra la radice più vecchia, che era bianca e liscia come un osso. E quella notte, quando mi sedetti, mi accorsi di colpo che ormai non aspettavo più niente; vivevo interamente rivolta all'indietro, con lui dentro di me come una radice nella terra. L'indomani scrissero strega sulla mia porta, con un pezzo di carbone, e di notte, sotto la mia finestra, due uomini dissero a voce alta, perché potessi sentirlo, che avrebbero dovuto bruciarmi da piccola, insieme a mia madre che se ne fuggiva in alto con ali di poiana mentre tutti dormivano. Che avrebbero dovuto bruciarmi quando ancora non avevano bisogno di me per sbarbare agli e legare il grano e l'erba medica e raccogliere l'uva dalle vigne povere...

Una sera mi parve di vederlo all'entrata del bosco delle radici, ma quando mi avvicinai lui fuggì e non riuscì a capire se era lui o il desiderio che io avevo di lui o la sua ombra a cercarmi smarrita tra gli alberi, come me, andando avanti e indietro. Strega, dicevano; e mi lasciavano al mio male, che non era ciò che loro avrebbero voluto infliggermi. E pensavo allo stagno, e ai crescioni e ai rami sottili del salice... L'inverno era buio e piatto e senza foglie; solo ghiaccio e rugiada e luna gelata. Non mi potevo muovere perché camminare d'inverno è camminare davanti a tutti e io non volevo che mi vedessero. E quando arrivò la primavera, con le foglie piccole e vivaci, prepararono il fuoco in mezzo alla piazza, con legna secca, tagliata per bene.

Mi vennero a cercare quattro uomini del paese, i più vecchi. Io non li volevo seguire, glielo dissi dall'interno, e ne vennero quindi di giovani, con mani grandi e rosse, e sfondarono la porta a colpi di accetta. E io gridavo perché mi portavano via dalla mia casa, e uno lo morsi e mi tirò un cazzotto in mezzo alla testa, e mi afferrarono per le braccia e per le gambe e mi gettarono come uno dei tanti rami sulla pila, e mi legarono i piedi e le braccia e mi lasciarono là con la gonna sollevata. Girai la testa. La piazza era piena di gente, i giovani davanti ai vecchi e i bambini di lato con un rametto d'olivo in mano e il grembiule nuovo della domenica. E, mentre guardavo i bambini, mi accorsi di lui: stava accanto alla sua donna, che era vestita di scuro, con la treccia bionda, e le teneva il braccio sulla spalla. Girai la testa e chiusi gli occhi. Quando li riaprii, due vecchi si stavano avvicinando con le fiaccole accese e i ragazzini si misero a cantare la canzone della strega bruciata. Era una canzone molto lunga e, quando l'ebbero finita, i vecchi dissero che non potevano accendere il fuoco, che io non glielo lasciavo accendere, e allora il prete si avvicinò ai ragazzetti con una bacinella piena d'acquasanta e gli fece bagnare i rametti d'olivo e glieli fece lanciare

sopra di me e presto fui ricoperta di rametti d'olivo, tutti con le foglie appena germogliate. E una vecchia minuta, ingobbata e sdentata si mise a ridere e se ne andò e poco dopo tornò con due cesti pieni di rametti molto secchi di erica arborea e disse ai vecchi di spargerli lungo i quattro lati del rogo, e lei li aiutò, e a quel punto il fuoco attecchì. Salivano quattro alberi di fumo e quando le fiamme si alzarono mi sembrò che dal petto di tutta quella gente uscisse un profondo respiro di pace. Le fiamme salivano inseguendo il fumo e io vedevo tutto dietro un torrente d'acqua rossa – e, dietro quell'acqua, ogni uomo, ogni donna e ogni bambino era come un'ombra felice perché bruciavo.

L'orlo della gonna mi era diventato nero, sentivo il fuoco sui reni e, di tanto in tanto, una fiamma mi mordeva il ginocchio. Mi sembrò che le corde che mi legavano si fossero già bruciate. E allora successe una cosa che mi fece stringere i denti: le braccia e le gambe mi si ritraevano come le antenne di una chiocciola che un giorno avevo toccato con il dito e sotto alla testa, là dove il collo si unisce alle spalle, sentivo che qualcosa si allungava e mi pungeva. E il fuoco fischiava e la resina bolliva... Vidi che alcuni di quelli che mi guardavano alzavano le braccia e che altri correvano e si scontravano contro chi era ancora erano rimasti fermi, e tutto un lato del rogo si sprofondò affossò con un grande schizzare di scintille, e quando il fuoco tornò a bruciare la legna che lì giaceva, mi sembrò che qualcuno dicesse: è una salamandra. E mi misi a camminare sopra le braci, molto lentamente, perché la coda mi pesava.

Avevo la faccia a filo di terra e camminavo con le mani e con i piedi. Andavo verso il salice, sfregando contro il muro, però quando arrivai all'angolo mi scostai un po' e da lontano vidi la mia casa, che sembrava una fiaccola accesa. Per strada non c'era nessuno. Mi avvicinai al muretto, attraversai velocemente la casa tra fiamme e braci verso il salice, verso i crescioni, e quando riuscii mi girai perché volevo vedere come bruciava il tetto. Mentre lo stavo osservando cadde la prima goccia, una goccia di quelle grosse e calde che fanno nascere i rospi, e subito dopo ne caddero altre, prima piano e poi rapidamente, e presto tutta l'acqua dall'alto piombò giù e il fuoco si spense con una grande nuvola di fumo. Io me ne stavo ferma e quando non vidi più niente, perché si era fatta notte e la notte era scura e spessa, mi misi a camminare nel fango e nelle pozzanghere, e alle manine piaceva affondare in quella poltiglia morbida, ma i piedi, dietro, si stancavano di rimanere così appiccicati. Avrei voluto correre, però non potevo. Un tuono mi lasciò inchiodata a metà cammino; dopo ci fu un lampo e tra le pietre vidi il salice. Respirai con affanno mi avvicinai allo stagno; e quando dopo il fango, che è fatto con la polvere della terra, trovai la melma, che è la polvere adagiata dell'acqua, mi rannicchiai al riparo, tra due radici. E in quel momento vennero le tre piccole anguille.

Al mattino, non so se dell'indomani o di un altro giorno, uscii lentamente e vidi le montagne alte sotto un cielo macchiato di nuvole. Corsi tra i crescioni e mi fermai al tronco del salice. Le prime foglie erano ancora dentro ai boccioli, che erano già verdeggianti. Non sapevo da che parte andare; se mi distraevo, i fili d'erba mi pungevano gli occhi, e tra di loro mi addormentai fino a quando il sole non fu alto. Appena mi svegliai, cacciai una zanzara

piccina, dopo cercai vermi tra l'erba. Infine, tornai nella melma e feci finta di dormire perché subito dopo arrivarono le tre anguille, assai euforiche.

La notte in cui decisi di tornare al paese c'era una grande luna. L'aria era ricca di odori e le foglie già tremolavano su tutti i rami. Ci andai per il cammino delle pietre, con molta cautela, perché le cose più piccole mi facevano paura. Quando arrivai davanti alla casa, mi riposai: si vedevano solo rovine e ortiche, con ragni che tessevano e tessevano. Feci il giro da dietro e mi fermai davanti al suo orto. Accanto alle malvarose i girasoli si inerpicavano fino a far inclinare i loro fiori rotondi. Passai per la recinzione di rovi senza pensare perché lo facessi, come se qualcuno mi stesse dicendo: fa' questo, fa' quello; ed entrai da sotto la porta. La cenere del camino era ancora tiepida: mi ci sdraiai un attimo e dopo aver corso un po' da tutte le parti mi infilai sotto al letto. Ero talmente stanca che mi addormentai e non vidi che spuntava il giorno.

Quando mi svegliai c'erano delle ombre per terra, perché era di nuovo calata la notte e la sua donna andava avanti e indietro con una candela accesa. Le vedevo i piedi e una parte delle gambe, magre nella parte più in basso, gonfie più in alto, con le calze bianche. Poi vidi i piedi di lui, grandi, con i calzini blu scesi alla caviglia. E vidi cadere i vestiti di entrambi, e sentii come si sedevano sul letto, e i piedi gli penzolavano, quelli di lui accanto a quelli di lei, e un piede di lui andò verso l'alto e cadde un calzino, e lei si tolse le calze tirandole con entrambe le mani, e dopo sentii lo sfregare delle lenzuola mentre si coprivano. Parlavano a bassa voce, e dopo un po', quando già mi ero abituata al buio, entrò la luna dalla finestra, una finestra di quattro vetri separati da due listelli che si incrociavano, e camminai fino alla luce e mi misi proprio sotto alla croce e cominciai a pregare per me perché dentro di me, benché non fossi morta, non c'era niente che fosse del tutto vivo, e pregavo forte perché non sapevo se ero ancora una persona o solo un animaletto, o se ero mezza persona e mezza bestiola, e pregavo anche per capire dove fossi, perché c'erano momenti in cui mi sembrava di essere sott'acqua, e quando stavo sott'acqua mi sembrava di essere sulla terra e non potevo mai sapere dove fossi veramente. Quando la luna se ne andò si svegliarono, e io tornai al mio nascondiglio sotto il letto, e con piccoli batuffoli di polvere cominciai a farmi una specie di tana. E passai molte notti tra la polvere e la croce. A volte uscivo e me ne andavo vicino al salice. Quando ero sotto il letto, ascoltavo. Era tutto uguale. Solo tu, diceva lui. E una notte che le lenzuola strusciavano per terra mi arrampicai aggrappandomi alle pieghe e mi infilai nel letto, accanto a una gamba di lui. E me ne stavo immobile come un morto. Si rigirò un po' e la gamba mi pesava addosso. Non mi potevo muovere. Respirai forte perché mi soffocava e con la guancia gli sfiorai la gamba, stando attenta che non si svegliasse.

Però una mattina lei fece le pulizie. Vidi le calze bianche e la scopa spettinata e, quando meno me lo aspettavo, un pezzo della treccia bionda penzolò fino a terra e la scopa si infilò sotto al letto. Dovetti fuggire perché sembrava che la scopa mi cercasse, e all'improvviso sentii un urlo e vidi i piedi di lei correre verso la porta. Tornò con una fiaccola accesa ed entrò per metà sotto al letto e mi voleva bruciare gli occhi. E io, così appesantita, non sapevo dove fuggire, e sbattevo dappertutto, accecata: contro i piedi del letto, contro le pareti,

contro le gambe delle sedie... Fino a che, non so come, mi ritrovai fuori e andai verso la pozzanghera d'acqua sotto l'abbeveratoio dei cavalli e l'acqua mi coprì, ma due ragazzi mi videro e andarono a cercare delle canne e cominciarono a punzecchiarmi. Mi girai verso di loro, con tutta la testa fuori dall'acqua, e li guardai dritto negli occhi, e allora lanciarono via le canne e fuggirono, però tornarono subito con altri sei o sette più grandi e presero a tirarmi pietre e manciate di polvere. Una pietra mi colpì una manina e me la ruppe, e tra pietre tirate male e tanta paura riuscii a fuggire e mi infilai dentro la stalla. E lei venne a cercarmi con la scopa, mentre i ragazzini aspettavano sull'uscio e non la smettevano di gridare, e mi punzecchiava e voleva farmi uscire dal mio angolino di paglia e io mi muovevo di nuovo accecata e sbattevo contro i secchi, contro i cesti, e contro i sacchi di carrube, contro le zampe dei cavalli, e un cavallo si imbizzarì perché sbattei contro una delle sue zampe e mi ci aggrappai. Un colpo di scopa mi prese in pieno la manina rotta e per poco non me la staccò, e da un lato della bocca mi uscì un filo di bava nera. Però riuscii comunque a fuggire da una fessura e, mentre scappavo, sentivo la scopa sbattere all'impazzata.

A notte fonda andai al bosco delle radici. Uscii da sotto alcuni cespugli mentre la luna crescente brillava. Mi sentivo smarrita. La manina rotta non mi faceva male, ma si teneva a un unico nervo e dovevo alzare il braccio affinché non strisciasse troppo. Camminavo leggermente storta, ora sopra una radice, ora sopra una pietra, fino a quando non arrivai alla radice dove a volte mi sedevo prima che mi portassero sul rogo in piazza, e non riuscii a passare dall'altra parte perché scivolavo. E dai, dai, dai, verso il salice, e verso i crescioni e verso la mia casa della melma dentro l'acqua. E il vento muoveva l'erba e faceva volare dei pezzetti di foglie secche e portava via sul ciglio della strada i fili corti e lucenti dei fiori. Mi sfregai un lato della testa su un tronco e, a poco a poco, arrivai fino allo stagno e ci entrai tenendo il braccio in aria, stanco, con la manina rotta.

Attraverso l'acqua rigata di luna vidi arrivare le tre anguille. Le vedevo un po' sfocate; si aggrovigliavano le une con le altre, si annodavano al centro e poi si slegavano formando nodi scorrevoli, fino a che la più piccola mi si avvicinò e mi morse la manina rotta. Dal pugno usciva un po' del liquido, che lì dentro l'acqua sembrava quasi fumo, e l'anguilla non lasciava andare la manina e tirava lentamente e, mentre tirava, mi guardava. E quando le sembrava che fossi distratta dava uno o due strattoni, testarda. E le altre giocavano ad aggrovigliarsi come se facessero una corda, e quella che mi mordeva la manina tirò con furia, e il nervo doveva essersi già strappato perché se la portò via e, quando l'ebbe con sé, mi guardò quasi a dire: ce l'ho. Chiusi gli occhi un attimo e quando li aprii l'anguilla era ancora là, tra l'ombra e le briciole di luce che tremolavano, con la manina in bocca: un piccolo fascio d'ossa incastrate, coperte da un lembo di pelle nera. E non so perché tutto d'un tratto vidi il cammino delle pietre, i ragni di casa mia, le gambe penzoloni al lato del letto; bianche e blu, come se tutte e due fossero seduti sopra l'acqua, però vuote; come il bucato steso, che l'andare e venire dell'acqua faceva dondolare. E io mi vedevo sotto la croce fatta d'ombra, sopra un fuoco di colori che si alzava stridendo e che non mi bruciava... E mentre vedevo tutte queste cose le anguille giocavano con quel pezzetto di me e lo lasciavano e lo riafferravano, e la manina andava da un'anguilla all'altra, volteggiando come una piccola

foglia, con le dita separate. E io ero da tutte e due le parti: nella melma, con le anguille, e pure in quel mondo, chissà dove... Fino a quando le anguille si stancarono e l'ombra risucchiò la manina... un'ombra morta, che stendeva a poco a poco la polvere dell'acqua, giorni e giorni e giorni, in quell'angolo di melma, tra radici d'erba e di salice che avevano sete e vi bevevano da sempre.

## **Apèndix. Relació de traduccions italianes de l'obra de Mercè Rodoreda**

### **2.1 Novel·la**

#### ***Aloma* ([1938] 2<sup>a</sup> ed. revisada 1969)**

*Aloma*. Trad. d'Anna Maria Saludes i Amat. Florència: Giunti, 1987.

*Aloma*. Trad. de Giuseppe Tavani. Roma: La Nuova Frontiera, 2011.

#### ***La plaça del Diamant* (1962)**

*La piazza del Diamante*. Trad. de Guiseppa Cintiolli. Milà: Arnoldo Mondadori, 1970.

*La piazza del Diamante*. Trad. d'Anna Maria Saludes. Torí: Bollati Boringhieri, 1990.

*La piazza del Diamante*. Trad. de Giuseppe Tavani. Roma: La Nuova Frontiera, 2008.

*Sa Pratzza de su Diamante*. Trad. de Giagu Ledda. Nugoru: Papiros, 2008.

#### ***El carrer de les Camèlies* (1966)**

*Via delle Camelie*. Trad. de Clara Romanò. Milà: La Tartaruga, 1991.

*Via delle Camelie*. Trad. de Giuseppe Tavani. Roma: La Nuova Frontiera, 2009.

#### ***Jardí vora el mar* (1967)**

*Il giardino sul mare*. Trad. de Clara Romanò. Milà: La Tartaruga, 1990.

*Giardino sul mare*. Trad. de Giuseppe Tavani. Roma: La Nuova Frontiera, 2010.

#### ***Mirall trencat* (1974)**

*Lo specchio rotto*. Trad. d'Anna Maria Saludes. Torí: Bollati Boringhieri, 1992.

*Specchio infranto*. Trad. de Giuseppe Tavani. Roma: La Nuova Frontiera, 2013.

#### ***Quanta, quanta guerra...* (1980)**

*Quanta, quanta guerra...* Trad. d'Anna Maria Saludes. Torí: Bollati Boringhieri, 1994.

*Quanta, quanta guerra*. Trad. de Stefania Maria Ciminelli. Roma: La Nuova Frontiera, 2016.

#### ***La mort i la primavera* (ed. pòstuma, a cura de Núria Folch, 1986; a cura de Carme Arnau, 1997)**

*La morte e la primavera*. Trad. de Brunella Servidei. Palerm: Sellerio, 2004.

*La morte e la primavera*. Trad. d'Amaranta Sbardella. Roma: La Nuova Frontiera, 2020.

***Isabel i Maria*** (ed. pòstuma, a cura de Carme Arnau, 1991)

*Isabel e Maria*. Trad. de Clara Romanò. Milà: La Tartaruga, 1994.

#### CONTES – NARRACIÓ BREU

Narracions breus i prosa poètica

##### ***Viatges i flors***

*Viaggi e fiori*. Trad. d'Angelo Morino. Torí: Bollati Boringhieri, 1995.

Reculls de contes

##### ***Vint-i-dos contes***

*Colpo di luna: veintidue racconti*. Trad. de Clara Romanò. Torí: Bollati Boringhieri, 1993.

Contes solts

«Sembrava di seta» [«Semblava de seda»]. Trad. d'Anna Maria Saludes, *Noi donne*, 9 (setembre 1986), p. 94.

«Il parco delle magnolie» [«El parc de les magnòlies»]. Trad. d'Anna Maria Saludes, *Sinopia*, 9 (1987), pp. 3-12.

«Paralisi» [«Paràlisi»]. Trad. d'Anna Maria Saludes i Sabrina Kalmeta, *Linea d'Ombra*, 73 (juliol-agost de 1992), pp. 79-83.

#### TEATRE

##### ***La signora Florentina i el seu amor Homer***

*La signora Florentina e il suo amore Homer*. Trad. de Clara Romanò. Palerm: Sellerio editore, 2001.

#### CARTES

##### ***Cartes a l'Anna Murià. 1939-1956***

*Un vestito nero con pailletes: lettere 1939-1956*. Trad. de Clara Romanò. Milà: Rosellina Archinto, 1992.

## Referències bibliogràfiques

- AA. V.V. 2010. *Jornades Mercè Rodoreda a la Toscana / Giornate Mercè Rodoreda in Toscana. Pisa, Venerdì 4 e sabato 5 aprile 2008*. A cura de Giovanna Fiordaliso i Monica Lupetti. Introducció de Giuseppe Grilli. Alacant: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [ed. digital, Barcelona: Institut Ramon Llull, 2008].
- Álvarez González, Blanca. 1982. «Mercè Rodoreda, un diamante oculto entre el bullicio de la plaza». *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, 3, 16 (1982), pp. 34-37.
- Balaguer, Enric. 1998. «Una Aproximació a “La salamandra”: incertesa amorosa i condicions d’amor». Dins: V. Alonso, A. Bernal, i C. Gregori (eds.), *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat – Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 439-455.
- Bolo, Laura. 2020. *Metamorfosis en el recull La meva Cristina i altres contes*. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans – Fundació Mercè Rodoreda.
- CAT – Centre d’Estudis Catalans de la Universitat per Stranieri di Siena en col·laboració amb l’Institut Ramon Llull: [cat.unistrasi.it](http://cat.unistrasi.it).
- Cataldi, Pietro; Nadal Pasqual, Cèlia. 2023. «Specchio infranto di Mercè Rodoreda: un capitolo del tardo Modernismo europeo». *L’ospite ingrato*, 13, pp. 377-391. <https://www.ospiteingrato.unisi.it/wordpress/wp-content/uploads/2023/06/25.-CATALDI-NADAL.pdf>.
- Comas Arnal, Eva. 2020. *El somni blau. Estudi dels somnis en la narrativa de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans – Fundació Mercè Rodoreda.
- Cortés, Carles. 2006. «Femmes en crise: le dépassement du conflit dans les récits de Mercè Rodoreda». Dins: Michèle Ramond (ed.), *La femme existe-t-elle ? = Existe la mujer?* Actes du Colloque international «Les sujets féminins et leurs représentations», organisé par l’axe «Gradiva» de l’équipe Traverses, Université de Paris VIII, 9-11 juin 2005. Ciutat de Mèxic – París: Rilma 2 – Adelh.
- Gregori, Carme. 1998. «Metamorfosis i altres prodigis en els contes de Mercè Rodoreda». Dins: V. Alonso, A. Bernal, i C. Gregori (eds.), *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat – Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 281-299.
- Ibarz, Mercè. 2022. *Rodoreda, un mapa*. Barcelona: Barcino.
- Kirsch, Fritz Peter. 1998-1999. «Mercè Rodoreda y el mito de la salamandra», *Quo vadis, Romania*, 12-13 (1998-1999), pp. 188-199.
- Luczak, Barbara. 2000. «La metamorfosis en la obra de Mercè Rodoreda». *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos* (Memorias del Simposio Internacional, 8-10 de octubre de 1973), 3, 1 (2000), pp. 148-163.
- Pagnoni Berns, Fernando Gabriel. 2021. «Menos-que-humano: fronteras porosas en “Mister Taylor” de Augusto Monterroso y “La salamandra” de Mercè Rodoreda». *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 14 (2021), pp. 16-30.



- Real, Neus. 2021. «Mercè Rodoreda, the most translated author in Catalan fiction», *Catalan Historical Review*, 14 (2021), pp. 89-103.
- Rodoreda, Mercè. 2008a. «La salamandra», de *La meva Cristina i altres contes*. Dins: *Narrativa completa, vol 2: Contes i novel·les*. Edició a cura de Carme Arnau. Barcelona, Edicions 62, pp. 693-995.
- Rodoreda, Mercè. 2008b. «Pròleg» a *Mirall trencat*. Dins: *Narrativa completa, vol 1: Novel·les*. Edició a cura de Carme Arnau. Barcelona: Edicions 62.
- Rodoreda, Mercè. 2008c. *Tots els contes*. Barcelona: Edicions 62.
- Rueda, Anna. 1994. «Mercè Rodoreda: From traditional tales to modern fantasy». Dins: Kathleen McNerney i Nancy Vosburg (eds.), *The garden across the border: Merce Rodoreda's fiction*. Universitat de Michigan: Susquehanna University Press, pp. 201-222.
- Tabucchi, Antonio. 2010 [2008]. «Omaggio a Mercè Rodoreda». Dins: AA. VV. 2010: 217-218.