

Tradurre Víctor Català

Un'analisi del monologo catalano

***La infanticida* e delle sue traduzioni in spagnolo e italiano**

Claudia De Medio

Università degli Studi di Torino, Italia; Universitat de Barcelona

Abstract The article examines Víctor Català's *La infanticida* through a multilingual lens, focusing on its Italian and Spanish translations. It contextualizes the monologue within Català's modernist poetics, its rural setting, and its portrayal of female oppression. The study highlights how metrical, cultural, and dramaturgical constraints shape translation choices, revealing shifts in tone, erotic nuance, and symbolic meaning. It argues that the theatrical nature of the text directly conditions translation decisions.

Keywords Theatre. Infanticide. Catalan literature. Translation. Víctor Català.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Víctor Català. – 3 *La infanticida*. – 3.1 Sinossi. – 3.2 Analisi. – 3.3 Le traduzioni. – 4 Conclusioni.

1 Introduzione

Questo studio si propone di analizzare il monologo drammatico *La infanticida* di Víctor Català e alcune sue traduzioni in prospettiva plurilingue. In concreto, le traduzioni prese in esame sono l'edizione spagnola pubblicata nel 2021 da Club Editor all'interno della raccolta *La púa del rastrillo*, tradotta da Nicole d'Amonville Alegría; l'edizione pubblicata nel 2022 da Esdrújola ediciones, contenente unicamente il monologo e tradotta da Lourdes Sánchez Rodrigo e infine la versione

italiana tradotta da chi scrive e pubblicata da Cue Press nel 2025 nel volume *L'infanticida e nove racconti di fuoco e di sangue*.

Il testo originale è opera di Víctor Català, pseudonimo di Caterina Albert i Paradís, che nacque a L'Escala nel 1869 e vi morì nel 1966. Non ricevette un'istruzione formale particolarmente strutturata, tuttavia, fin dalla giovane età, coltivò un vivo interesse per l'arte e la letteratura, favorito dall'assidua frequentazione dei movimenti culturali attivi nella Barcellona dell'epoca, allora in pieno fermento: «coneix el món teatral i artístic de finals de segle i es va formant de manera autodidacta a Barcelona. Assisteix regularment al Liceu, al teatre, a conferències i a exposicions» (Muñoz 2016, 20). La sua produzione è considerata rappresentativa del Modernisme, sviluppatosi in area catalana alla fine del XIX secolo e la cui portata travalica l'ambito squisitamente artistico per investire anche la sfera politica e sociale. Si tratta di un movimento di ampio respiro tuttora oggetto di studio e la cui periodizzazione è costantemente aggiornata dalla critica, che lo descrive come un: «moviment d'abast urbà, burgès, cultural, intel·lectual, nacionalista i europeista que es configura en el marc de les tensions per l'encaix polític de Catalunya» (Casacuberta 2020a, 23). Sul piano eminentemente letterario, il Modernisme costituisce uno spartiacque per la produzione catalana in quanto: «assentà les bases d'una cultura nacional moderna, sobre les quals es desenvolupà la literatura catalana posterior» (Marrugat 2020, 13). Se da un lato Català è una delle principali esponenti del movimento, è vero anche che l'ambiente modernista concorre in modo determinante alla costruzione del personaggio della scrittrice: «Sense els paràmetres culturals i estètics d'un moment com el modernista, Víctor Català no seria el que és» (Castellanos 1993, 41).

Il vincolo tra la scrittrice e il movimento trova ulteriore conferma in Casacuberta (2020b, 355):

el personatge Víctor Català se situa en la tradició de l'intel·lectual modernista, caracteritzat per la independència ideològica, per ser el 'despert entre adormits' i per la seva vocació de guia i de desvetllador i sacsejador de consciències, caminant solitari enmig de la multitud sorollosa.

Emerge così il profilo di una scrittrice al contempo modernista e moderna, in grado di piegare un'estetica concreta all'indagine profonda dell'animo umano (368) e di restituire il conflitto tra l'individuo e l'ambiente che lo plasma e lo condiziona, in una prospettiva che potrebbe apparire, a prima vista, deterministica. Tuttavia, Muñoz (2016, 33) precisa che sarebbe più corretto parlare di una visione fatalista piuttosto che deterministica:

Adopta una visió fatalista, però no determinista [...]. Tots els personatges són esclaus d'una força amb la qual no podran lluitar, que és superior al mateix narrador: el destí. En canvi, l'autor determinista es caracteritza per analitzar les condicions (lloc, psicologia, ambient) que provoquen que es produeixi un fenomen concret.

Cogliere appieno questa distinzione, e più in generale il modo in cui la figura autoriale si iscrive nel movimento, risulta imprescindibile nel processo traduttivo, perché consente di cogliere le intenzioni letterarie di Català entro il loro contesto storico-sociale di riferimento. Va peraltro rilevata l'assenza, nelle culture di arrivo qui considerate, di un movimento realmente assimilabile al Modernisme catalano: tale specificità complica la resa del monologo, non potendo la traduzione appoggiarsi ad alcun referente comparativo diretto. Analogamente, l'analisi de *La infanticida* non può prescindere dalla ruralità che ne contraddistingue l'ambientazione, a differenza di opere teatrali dell'autrice più squisitamente urbane: la rappresentazione della violenza in tutta la sua crudezza, senza edulcorare la narrazione per quanto si tratti di finzione, costituisce un elemento chiave di tutta l'opera della scrittrice catalana, soprattutto nei testi di ambientazione rurale.

2 Víctor Català

L'identità che si cela dietro lo pseudonimo di Víctor Català è quella di Caterina Albert i Paradís, la quale, a partire dal 1898, adottò uno pseudonimo maschile derivato dal personaggio di un proprio romanzo rimasto incompiuto e legato, con ogni probabilità, anche a un'affermazione di identità locale. Tale decisione trae origine da un episodio divenuto emblematico nel contesto catalano: la vittoria ai Jocs Florals di Olot e il conseguente scandalo suscitato dalla scoperta che l'autore del testo premiato fosse una giovane donna. Come osserva Prats Vidal (2001, 112):

No és d'estranyar, doncs, que l'any 1898 als Jocs Florals d'Olot, el jurat i els assistents s'escandalitzessin de saber que aquest text gairebé immoral – o, com a mínim, poc edificant – era obra d'una senyoreta de vint-i-nou anys, filla de propietaris rurals de l'Escala. Aquesta anècdota, molt explicada per la crítica, diuen que va ser el motiu pel qual a partir d'aquell moment Caterina Albert i Paradís va decidir ocultar-se darrere el pseudònim de Víctor Català.

Ancor prima di adottare in maniera stabile lo pseudonimo, l'autrice rimase talmente colpita dalla reazione della giuria da rinunciare a presentarsi per ritirare il premio:

El 1898 es presenta al Certamen amb el monòleg *La infanticida* i el poema *Lo llibre nou* i obté premi amb cada obra. El jurat, però, tot i premiar-li la peça de teatre, discuteix sobre el caràcter agosarat que té i més tenint en compte que l'ha escrit una dona [...] no es va presentar a recollir el premi. (Muñoz 2016, 26)

Lo pseudonimo Víctor Català, seppur ben presto trasparente per i lettori, le permetteva di creare senza porsi limiti morali e di indossare una maschera di identità maschile che le desse la possibilità di trattare temi quali violenza, infanticidi e infedeltà (Muñoz 2016, 27). Miracle (1978, 88) si interroga sulla possibile incidenza di tale episodio nella produzione posteriore di Català, soprattutto per quanto riguarda il teatro, pur riconoscendone il carattere fondativo rispetto all'intera opera:

La cosa important és que Caterina Albert va donar, i amb *La infanticida* precisament, la primera avançada d'allò que amb el temps crearia la fama de Víctor Català pel seu extraordinari mestratge en el difícil art de l'aiguafort literari. (70)

La produzione di Català si caratterizza per una spiccata predilezione per il macabro e viene generalmente ascritta al genere del dramma rurale, che rispecchia la durezza della realtà e vede al centro morte, violenza e crimine sovente ingiustificati, provocati dalla fatalità. La crudezza della realtà rappresentata è in larga misura imputabile al dominio maschile proprio dell'epoca, particolarmente esplicito in contesti rurali. Sebbene l'autrice non formuli dichiarazioni esplicite di femminismo, la critica riconosce nei suoi testi una chiara consapevolezza della condizione femminile:

era una dona amb una consciència plena del que significava i significa ser dona en aquella i en aquesta societat i fou capaç de donar forma literària a un tema universal que concentra tota la por, la solitud i el dolor de les dones sota el poder del patriarcat. La ginecocrítica ho té fàcil: en aquesta obra, com en d'altres, el feminisme de Caterina Albert no s'ha de demostrar, hi és. (Otero Vidal 1993, 382-3)

Il monologo *La infanticida* non fu rappresentato fino al 1967, sessantanove anni dopo la stesura, quando Miracle lo pubblicò nel volume *Teatre inèdit*, contenente altresì le opere *Verbagàlia*, *Les cartes* e *L'alcavota*. Nello stesso anno furono rappresentate al

Palau de la Música Catalana di Barcellona (Muñoz 2016, 48-9). Tale ritardo editoriale non può essere ascritto unicamente allo scandalo causato nel 1898 o all'identità della scrittrice, ma induce piuttosto a interrogarsi sulle ragioni per le quali testi come *La infanticida*, così intrinsecamente femminili nella prospettiva di scrittura adottata, non venissero apprezzati, al punto tale da silenziarli pur avendoli premiati. A questo proposito occorre citare la studiosa Hélène Cixous (1977), secondo cui il teatro costituisce una «construction ordonnée par la demande fantasmatique des hommes»: risulta pertanto arduo immaginare una rappresentazione de *La infanticida* nell'epoca della sua produzione, sebbene si tratti di un'opera di indiscusso valore letterario e drammaturgico, portata in scena più volte in teatri prestigiosi, come nel caso dell'allestimento al Teatre Nacional de Catalunya di Barcellona del 2021. Il recupero del testo è quindi recente e la pubblicazione delle traduzioni esaminate conferma il significativo scarto temporale tra la sua produzione originaria e la sua effettiva ricezione.

3 La infanticida

3.1 Sinossi

La protagonista della storia è Nela, giovane ragazza rinchiusa in un manicomio, che ripercorre in modo retrospettivo la propria vicenda personale. Il fulcro dei suoi ricordi ruota attorno alla figura di Reiner, giovane benestante di cui Nela si innamora e che tratteggia come figura colta e curata, caratteristiche che alimentano nella protagonista un senso di incredulità circa l'essere oggetto del suo interesse, data l'appartenenza di lei al mondo contadino e la conseguente distanza sociale che li separa. La relazione clandestina tra i due giunge all'orecchio del padre di Nela, il quale, non tanto per la relazione in sé quanto per l'abissale disparità di classe che essa presuppone, ne resta profondamente amareggiato, mutando da quel momento il proprio atteggiamento verso la figlia in aperto disprezzo. Nell'ultimo incontro tra gli amanti, Reiner promette di tornare una volta terminati gli studi, mentre Nela, in segreto, gli confida di essere incinta. La giovane vive una profonda solitudine, acuita dall'essere orfana di madre, mentre gli abitanti del paese iniziano a notare l'aumento di peso e teme che anche il padre e i fratelli si accorgano presto della gravidanza; si sottopone quindi a un regime di lavoro estenuante, ricorrendo anche alla costrizione del corsetto e a percosse autoinflitte nel disperato tentativo di indursi un aborto, senza tuttavia conseguire l'esito sperato. Un giorno, mentre controlla il mulino, partorisce; la neonata scoppia a piangere e Nela, spaventata dai passi di qualcuno che si avvicina, cerca di soffocarne

i vagiti. Non riuscendoci, con un gesto inconsulto ispirato dal terrore nei confronti del padre, la lancia nel mulino, sentendo il rumore delle piccole ossa della bimba che si rompono. Nel finale il monologo ritorna al presente del manicomio: Nela afferma di vedere molte persone, ma non il padre; chiede quindi silenzio affinché quest'ultimo non venga a sapere quanto accaduto e dichiara di attendere Reiner per fuggire con lui in Francia, lontano dal padre e dalla sua falce, perché non vuole che il mulino le schiacci un'altra bambina. Il monologo si conclude con la data di composizione: 18 gennaio 1898.

3.2 Analisi

La infanticida è un monologo drammatico in versi scritto in prima persona e presenta un uso significativo delle didascalie, generalmente concise, a eccezione della prima, che descrive Nela nella sua miseria. Lo spazio scenico è definito con precisione, così come l'abbigliamento della protagonista. La didascalia iniziale prescrive inoltre che l'attrice guardi il pubblico con rancore, in quanto rappresentante della società complice dell'accaduto: è una società che giudica Nela per aver concepito una figlia fuori dal matrimonio prima ancora che per averla uccisa, e quindi la crede pazza e la rinchiude in un manicomio. A tal proposito, Casacuberta (2019, 70) osserva che all'inizio della rappresentazione Nela si trova «dintre d'una cel·la amb barrots que, al començament, l'espectador no sap si és d'una presó o d'un manicomi». Una simile ambiguità permette una riflessione in merito alla differenza tra il testo finalizzato alla lettura e quello finalizzato alla rappresentazione scenica, giacché chi legge è a conoscenza fin da subito della reclusione di Nela in manicomio e può interrogarsi durante la lettura sulla sua condizione mentale, possibilità preclusa allo spettatore, la cui ricezione, diversamente da quella del lettore, «es immediata y éste no puede aplicar estrategias propias de la lectura (volver atrás, buscar en el diccionario, etc.)» (Hurtado Albir 2021, 68). L'accostamento tra le immagini della cella carceraria e di quella del manicomio risulta pertinente, in quanto entrambe rimandano alla condizione di una reclusione tanto fisica quanto mentale, dalla quale la protagonista non può sottrarsi.

Il lettore è dunque chiamato a interrogarsi sulla reale condizione psichica di Nela e sul grado di responsabilità che le è imputabile rispetto all'infanticidio: la collettività appare, in tal senso, corresponsabile quanto la protagonista, come suggerisce la scrittrice stessa nella didascalia iniziale, laddove precisa che Nela non è un essere perverso, ma agisce invece accecata da una passione. Le didascalie assumono particolare rilievo nella parte finale, dal momento che l'infanticidio viene rivelato esclusivamente attraverso i gesti e i movimenti di Nela. Considerata la natura composita del

testo teatrale, gli elementi paralinguistici risultano fondamentali nella trasmissione del significato:

El texto teatral es una mezcla de códigos i modos. Confluyen el código lingüístico y el escénico (visual, acústico), pero además el código lingüístico tiene un modo complejo, ya que se trata de un escrito para ser representado (dicho y hecho); cabe resaltar, pues, la importancia de la oralidad en los textos teatrales y, por consiguiente, de los elementos prosódicos y paralingüísticos, de los mecanismos conversacionales, etc. (Hurtado Albir 2021, 67)

L'analisi dell'opera consente di rilevare la ricorrenza di alcuni temi nella produzione dell'autrice; tra questi emerge il matrimonio, inteso come unica aspirazione femminile e al contempo come centro delle disavventure: «totes les heroïnes dels monòlegs de Víctor Català ofereixen un aspecte o altre de la fallida de l'amor [...] les conseqüències d'una candorositat malaltissa i al capdavant manifestament morbosa, com en el cas de *La infanticida*» (Miracle 1978, 77-8). Tale morbosità è da ricondursi in parte alla solitudine di Nela – precorritrice della protagonista del romanzo *Solitud*, Mila –, che avverte la mancanza della madre nel momento in cui scopre di essere incinta ed è circondata unicamente da uomini che la trattano come un oggetto di loro proprietà. L'opera sintetizza così il conflitto universale della condizione femminile, con particolare riferimento alla sottomissione al padre, alla solitudine, al desiderio frustrato e a una maternità problematica: «La protagonista de *La Infanticida*, la Nela, és el pur retrat de l'ésser més marginat i deseparat de la societat catalana de l'època, i l'obra, el clar refús de l'autora vers el destí femení» (Almazan 2002, 119). La stessa studiosa attribuisce anche al contesto rurale le vicissitudini che colpiscono Nela, sottolineandone l'importanza per la comprensione del suo mondo interiore:

A l'hora de parlar de *La Infanticida* cal tenir molt present el context historicosocial en què va ser escrita i el microcosmos rural en què es desenvolupa el drama. Ambdós factors fan possible, o més aviat determinen, l'angoixant món, interior i exterior, que envolta la Nela i la submergeix en una tragèdia particular, que l'aclapara, l'anihila i acaba engolint-la. (Almazan 2002, 117)

Si tratta, con ogni evidenza, di un mondo rurale di stampo patriarcale, dominato da figure maschili la cui assenza sulla scena è inversamente proporzionale al potere esercitato sulla vita di Nela: il padre, in particolare, detiene su di lei un controllo costante, ribadito in più occasioni e attraverso molteplici strategie, trattando le bestie con più umanità di quanta non riservi alla figlia (Català 2021a, 12) o

chiamandola «bruixa», ‘strega’, disumanizzandola (9). La minaccia del padre si concretizza nella falce che brandisce, strumento che avverte Nela di un possibile sgozzamento già dall’inizio del monologo; si configura come un chiaro simbolo fallico, emblema del potere patriarcale e dell’oppressione:

La falç és la por, la intimidació constant del patriarcat, el símbol fàl·lic que la intimida amb el seu poder, i que cada cop és més obsessiva i ella se sent més sola davant la falç, el perill del *pater familias*, que és l’amo de la seva vida. (Almazan 2002, 122)

La figura di Reiner si sostituisce alla figura del padre quale possessore di Nela, che infatti rivela «era amo de mi» (Català 2021a, 11) in una dinamica di sottomissione favorita dalla percezione di inferiorità che la protagonista nutre nei confronti di sé stessa, in ragione della sua estrazione sociale e del suo analfabetismo. Il lettore attento intuisce le intenzioni puramente strumentali di Reiner, ma Nela è ingenua e non possiede gli strumenti né la consapevolezza critica per capirlo. L’illusione amorosa emerge con particolare evidenza quando Reiner si dilegua dopo la confessione della gravidanza o quando la protagonista lo vede danzare con altre ragazze e accetta le sue giustificazioni, accecata dall’amore:

quan ella el veu ballar de grat a la festa de la Baronessa i ell l’endemà li fa creure que havia estat de compromís i que l’enyorava i volia estar amb ella, i la pobra innocent s’ho creu, perquè n’està tan enamorada que la ceguesa és absoluta. (Almazan 2002, 125)

3.3 Le traduzioni

Le tre traduzioni prese in esame si mostrano ‘fedeli’ al testo di partenza:¹ il concetto di fedeltà, in questo frangente, si riferisce al contenuto e alla forma, nella misura in cui è stata mantenuta la struttura di monologo in versi del testo di Català. A tal proposito, trattandosi di un testo al contempo drammatico e versificato, appare significativo richiamare una riflessione di Lepori (2004, 529): «La sola fedeltà da offrire a un testo poetico è forse allora davvero quella dell’attore di teatro: dire (quasi) la stessa cosa, portare gli stessi

1 La versione catalana a cui si fa riferimento è quella pubblicata nel 2021 dalla casa editrice Club Editor Jove citata in bibliografia: le differenze rispetto al testo pubblicato per la prima volta nel 1967 a cura di Miracle sono minime e non vengono quindi prese in esame.

contenuti alla superficie del verso, per amore della dicibilità e senza mai esaurire i possibili iscritti nel testo poetico».

I diversi esiti tra l'italiano e lo spagnolo sono riconducibili principalmente a scelte di ordine metrico: lo spagnolo riproduce pressoché sistematicamente la segmentazione del testo catalano, mentre nella versione italiana si è preferito uniformare metricamente i versi, privilegiando, ove possibile, l'endecasillabo. Tale scelta trova giustificazione nel fatto che i versi originali seguono prevalentemente il metro principe della letteratura catalana, ovvero il *decasíl·lab*, corrispondente all'endecasillabo italiano, con alcune eccezioni di versi più brevi. In merito a questa equivalenza, Veny-Mesquida (2024, 15) spiega che le lingue con un predominio di parole ossitone come il catalano percepivano in maniera più naturale i versi maschili, ovvero quelli che terminavano con una parola acuta, ragion per cui la loro denominazione venne determinata dal numero di sillabe che contengono fino all'ultima tonica, mentre le lingue con predominio di parole piane come l'italiano o lo spagnolo percepirono con maggior naturalezza i versi femminili, terminanti con una parola piana o sdrucciola, differenza che ha creato una distinzione basata sulla posizione della sillaba posteriore all'ultima tonica:

De manera que una mateixa seqüència d'onze síl·labes amb el darrer accent sobre la desena es considera de deu o d'onze segons se situï en la tradició oxítona o en la paroxítona. Així, per exemple, la nomenclatura italiana denomina *endecasillabo* un vers com "Nel mezzo del cammin di nostra vita" [...] mentre que en la tradició catalana versos com "En lo mig del camí de nostra vida" [...] reben el nom de *decasíl·labs*. (Veny-Mesquida 2024, 15)

Per quanto concerne le traduzioni spagnole, si rileva talora un'attenuazione delle espressioni connotate da violenza o sensualità, addomesticate rispetto all'originale e talvolta risultanti in un appiattimento semantico o in una vera e propria perdita del valore simbolico.

A seguire si presentano alcuni casi emblematici in cui le tre traduzioni differiscono o si discostano dall'originale, al fine di illustrare in che modo la lingua di partenza e quella d'arrivo condizionino il processo di traduzione, nonché per analizzare come l'intrinseca specificità di un testo teatrale incida sulla resa di determinati passi. Vengono tralasciati alcuni casi di errori di traduzione o di differenze di resa perché non funzionali alla riflessione traduttologica; per quanto riguarda la versione italiana si suggerisce la lettura della recensione pubblicata da Rigobon (2025).

A proposito dell'analisi, va infine ricordato come gli studi sulla traduzione teatrale sottolineino la necessità di considerare due elementi specifici: l'immediatezza della ricezione (Espasa Borràs

2001, 71) e la rappresentabilità, dal momento che «Toda traducción teatral ha de ser dramática y su criterio definidor es la representabilidad» (Hurtado Albir 2021, 67).

3.3.1 Caso 1: «de drap de casa»

L'espressione «de drap de casa» (Català 2021a, 7) presente nella didascalia iniziale per descrivere l'abbigliamento della protagonista e che quindi è in prosa e non soggetta a vincoli metrici è resa in italiano con «vecchia» (Català 2025, 15) in spagnolo da d'Amonville con «de lienzo» (Català 2021b, 217) e da Sánchez con «de andar por casa» (Català 2022, 41). Quest'ultima soluzione definisce gli indumenti indossati da Nela come propri dell'ambiente domestico, ponendo l'accento sulla comodità; tuttavia, la resa più corretta è quella di d'Amonville, la quale rinvia a un tessuto specifico, coerentemente con l'originale catalano. La versione italiana opta, per contro, per una connotazione qualitativa più generica, rinunciando al riferimento materico in favore di un giudizio sullo stato dell'indumento. Va peraltro rilevato come sia la versione italiana sia la prima delle spagnole trovino un parziale ancoraggio nella porzione di testo immediatamente successiva, nella quale l'indumento viene descritto con maggior precisione: risulta dunque evidente come l'esito traduttivo dipenda dall'equilibrio tra precisione terminologica e coerenza rispetto alla descrizione complessiva del personaggio. Nel caso della versione italiana è possibile parlare sia di compensazione, dal momento che l'attributo viene associato all'indumento pur senza essere esplicitamente presente nel testo di partenza, sia di riduzione, categoria che si applica parimenti alla soluzione di Sánchez, vista la perdita del riferimento specifico alla natura del tessuto. Entrambi i procedimenti sono stati ben codificati, tra gli altri, da Vinay e Darbelnet (1995, 202), nel loro testo diventato ormai un classico sugli studi di traduzione e pubblicato originariamente nel 1958 e in traduzione inglese nel 1995; il caso qui riportato sembra richiamare, pur parzialmente, l'esempio relativo alla bottiglia di vino addotto per illustrare l'uso della compensazione in relazione alla riduzione. Sebbene tale passaggio non risulti in alcun modo determinante ai fini dell'avanzamento dell'azione drammatica, è interessante considerare, nell'ipotesi di un allestimento scenico in lingua italiana o spagnola, in che modo l'abbigliamento della protagonista verrebbe concretamente concepito in base alla traduzione adottata come testo di riferimento. L'ambiguità che caratterizza le tre rese esaminate conferma, in tal senso, il rilievo di elementi che possono essere in parte ascritti alla dimensione paratestuale dell'opera drammatica, quali le didascalie, elementi che, pur non risultando funzionali alla comprensione della

vicenda narrata, si rivelano cruciali nella caratterizzazione dei personaggi e, potenzialmente, nelle scelte di messa in scena.

3.3.2 Caso 2: «me sentia presa en uns braços ferrenys i alhora trèmuls»

La proposizione «me sentia presa en uns braços ferrenys i alhora trèmuls» (Català 2021a, 10) è resa in italiano con «ero prigioniera, tra braccia forti e al contempo tremanti» (Català 2025, 18) in spagnolo da d'Amonville con «me hallaba rodeada por brazos férreos, y al tiempo, trémulos» (Català 2021b, 220) e infine da Sánchez con «me sentía presa en unos brazos férreos y a la vez temblorosos» (Català 2022, 49). Risulta in questo caso evidente come la traduzione spagnola di d'Amonville attenui il testo di partenza, implicando un appiattimento che comporta, altresì, una significativa perdita di simbolismo: la soppressione, infatti, elimina il concetto di 'prigioniera', un elemento semantico centrale per la comprensione simbolica dell'opera, perché Nela è prigioniera della famiglia, dell'amore per Reiner, della sua condizione sociale e di una società di stampo maschilista. Reiner esercita su di lei un potere totale, che tuttavia viene percepito da Nela in modo positivo: le braccia dell'amato assumono ai suoi occhi i connotati di una prigioniera piacevole, capace di proteggerla da un esterno percepito come soffocante, ossia dal medesimo contesto rurale in cui la protagonista è immersa. Si configura quindi come un errore di traduzione: anche nella versione italiana, che pure rinuncia alla metafora dell'originale, si trova una generalizzazione che attribuisce alle braccia la caratteristica di forza propria del ferro, sacrificando la specificità dell'immagine di partenza. Tanto la resa italiana quanto quella di d'Amonville eliminano, inoltre, la sensazione della protagonista a favore invece di una resa più oggettiva ma più lontana dall'originale: Nela non prova più, come nel testo catalano, un sentimento che la induce a percepirsi prigioniera, bensì viene presentata come già e definitivamente prigioniera, quasi si trattasse di una condizione data e immutabile, sottratta alla sua stessa soggettività e che viene descritta in maniera piuttosto didascalica anziché psicologica. Tale scelta traduttiva, per quanto forse involontaria, sottrae al lettore un margine di libertà interpretativa, fornendo una chiave di lettura anticipata rispetto allo sviluppo degli eventi narrati e orientando impropriamente la ricezione del testo. Il fenomeno può essere ricondotto, a seconda della prospettiva teorica adottata, tanto a un errore traduttivo in senso stretto quanto a un uso non pienamente giustificato della modulazione, intesa quale cambiamento di prospettiva rispetto al testo di partenza (Newmark 1988, 88): il personaggio passa quindi dall'esprimere una sensazione nel testo originale alla determinazione di uno stato nel testo tradotto.

La classificazione degli errori di traduzione costituisce, del resto, un terreno di discussione tuttora aperto in ambito traduttologico, come dimostra l'intero capitolo che Hurtado Albir dedica al compendio delle classificazioni proposte dai principali studiosi della disciplina (2021, 290-308). Nel caso qui esaminato, il lettore della sola traduzione difficilmente potrà avvedersi del cambiamento originato, dal momento che tale attenuazione sarebbe percepibile unicamente a un confronto diretto con il testo originale. Lo studio conferma, in ogni caso, come la soppressione di un singolo elemento semantico sia suscettibile di alterare, anche significativamente, la lettura simbolica complessiva dell'opera.

3.3.3 Caso 3: «esperant els seus braços que m'estrenyin»

In maniera analoga al caso precedente, anche in questo frangente è possibile individuare un'attenuazione rispetto alle intenzioni del testo di partenza. Català (2021a, 15) scrive «esperant els seus braços que m'estrenyin», reso in italiano con «aspettando che le tue braccia mi stringano forte» (Català 2025, 23), da d'Amonville con «esperando tus brazos, que me estrechen» (Català 2021b, 225) e da Sánchez con «esperando tus abrazos» (Català 2022, 61). L'attenuazione risulta particolarmente evidente nella resa di Sánchez e avviene attraverso l'eliminazione della componente erotica veicolata dal riferimento più marcatamente fisico al corpo - rappresentato, nel testo di partenza, dalle braccia che stringono - sostituita con il ricorso al sostantivo *abrazos*, dotato di una connotazione più dolce, tenue e affettiva rispetto all'originale. Se nel testo catalano la protagonista attende delle braccia forti che la stringano, in un'immagine dal chiaro intento sensuale, la traduzione di Sánchez conferisce alla scena una coloritura più latamente sentimentale e drammatica, quasi a suggerire un vero amore tra i due ed elevando i sentimenti di Nela a un livello emotivo mai così esplicito nell'originale. La versione italiana si muove, per contro, in direzione opposta, intensificando semmai la fisicità del gesto attraverso l'aggiunta dell'avverbio 'forte', il quale accentua ulteriormente la componente erotica già presente nella scena di partenza, configurando, in tal senso, un caso di espansione (Newmark 1988, 90) piuttosto che di attenuazione.

La traduzione di d'Amonville si rivela la più aderente sul piano semantico al testo catalano, mentre le versioni italiana e spagnola di Sánchez si collocano, sia pure in direzioni divergenti, agli estremi opposti di un medesimo asse di intensità emotiva ed erotica: l'una per eccesso, l'altra per difetto rispetto all'originale. Tale divaricazione conferma, ancora una volta, come la resa di dettagli apparentemente marginali sul piano lessicale possa incidere in maniera non trascurabile sulla caratterizzazione della relazione tra Nela e Reiner

e dunque sull'orizzonte interpretativo complessivo offerto al lettore delle diverse traduzioni.

3.3.4 Caso 4: «te vull més que tot»

Nelle traduzioni spagnole è possibile riscontrare nuovamente un'attenuazione dell'aspetto erotico presente nel testo di partenza. Català scrive «te vull més que tot» (2021a, 16), reso in maniera pressoché letterale in italiano con «ti voglio più di ogni altra cosa» (Català 2025, 23), mentre le traduzioni spagnole optano per soluzioni dal timbro più affettivo, con d'Amonville «te amo más que a nada» (Català 2021b, 225) e Sánchez «te quiero más que a todo» (Català 2022, 63). L'italiano mantiene il verbo volere, espressione di un erotismo che ben si lega ai versi precedenti e che permette di preservare la ripetizione lessicale presente nell'originale, dove *vull* ricorre già due versi prima in «mes jo no vull» (Català 2021a, 16), iterazione che mantiene anche la versione spagnola di Sánchez con 'quiero'. Le versioni spagnole, tuttavia, traducono 'vull' con 'amare': si tratta, sul piano strettamente lessicale, di traduzioni corrette, in quanto rispettose di una delle accezioni del verbo 'volere', ma considerando l'esistenza, la diffusione e la piena disponibilità dei verbi 'amar' ed 'estimar' quali equivalenti più diretti sul piano affettivo, tale scelta sembra smorzare il messaggio che vuole veicolare la protagonista in merito all'oggetto del proprio desiderio. Ne risulta, nuovamente, un enunciato traslato verso un registro più latamente affettivo che propriamente passionale, con una conseguente attenuazione della tensione erotica che permea, viceversa, il testo catalano di partenza. La sistematicità di tali scelte nelle traduzioni spagnole, confermata dai casi finora analizzati, lascia ipotizzare una tendenza all'appiattimento della sfera erotico-corporea del testo di partenza.

3.3.5 Caso 5: «Estava llesta»

L'espressione catalana «Estava llesta» (Català 2021a, 20) trova una resa sostanzialmente analoga tanto nella versione italiana, «Ero pronta» (Català 2025, 27), quanto in quella di Sánchez, «Estaba lista» (Català 2022, 73). D'Amonville opta invece per una soluzione più intensa, «Estaba acabada» (Català 2021b, 229): se l'intenzione delle prime due traduzioni è quella di restituire la rassegnazione della protagonista, ormai pronta ad accettare il proprio destino, anche a conferma della lettura fatalista che fa emergere Muñoz (2016, 33), d'Amonville radicalizza questa rassegnazione in modo più netto, dipingendo una protagonista consapevole dell'impossibilità di opporre resistenza a ciò che la affligge. Si tratta di una traduzione che

rende una delle accezioni lessicograficamente attestate del termine catalano, configurandosi anzi, fra le tre soluzioni esaminate, come l'interpretazione probabilmente più aderente allo spirito del passo. La divergenza fra i testi tradotti risulta significativa non tanto sul piano meramente lessicale, quanto su quello della caratterizzazione psicologica della protagonista nel punto culminante della vicenda: mentre «Ero pronta» e «Estaba lista» mantengono un margine di ambiguità, compatibile tanto con una rassegnazione passiva quanto con una qualche forma di determinazione residua, «Estaba acabada» esclude tale ambivalenza, sancendo con maggior decisione l'ineluttabilità della condizione di Nela.

3.3.6 Caso 6: «Pobra filla del cor»

Le traduzioni dell'espressione «Pobra filla del cor» (Català 2021a, 22) sono sensibilmente diverse fra loro e nessuna rende totalmente giustizia alla completezza dell'originale. La frase viene pronunciata nella parte conclusiva del monologo, in un momento in cui Nela fa riferimento alla figlia: la traduzione italiana «Povera figlia mia, poverina» (Català 2025, 29) pone l'accento sul vincolo tra madre e figlia, attraverso il ricorso a un diminutivo e a un possessivo che esaltano il rapporto filiale, pur discostandosi dall'originale attraverso un ampliamento dovuto anche a esigenze metriche. La versione di Sánchez «Pobre hija de mi corazón» (Català 2022, 79) aggiunge, analogamente, un possessivo che sottolinea l'importanza del legame, mantenendosi, tuttavia, più vicina al testo di partenza per quanto concerne la traduzione del sostantivo 'cor'. D'Amonville, invece, traspone 'cuore' in 'amore', ricorrendo a una figura retorica che potrebbe essere interpretata sia come metonimia - ragionando in termini qualitativi e indicando il cuore come contenuto del sentimento amoroso - sia come sineddoche - intendendola quantitativamente, ovvero considerando il cuore come uno dei simboli dell'amore o una delle parti dell'amore. Tuttavia, questa versione implica che la neonata venga presentata come frutto dell'amore tra Nela e Reiner, che il lettore sa essere un sentimento provato solo dalla protagonista e non ricambiato: tale resa potrebbe quindi essere fuorviante rispetto alla dinamica affettiva rappresentata nel testo. La problematicità di questa scelta traduttiva può essere ricondotta a quanto Newmark (1988, 77) definisce *sub-text*: «To an intelligent reader, the true meaning behind the meaning is clear, and the translator must word the sentence in such a way that the sub-text is equally clear». Anziché preservare l'ambiguità che nell'originale caratterizza le reali intenzioni di Reiner nei confronti di Nela e che costituisce, di fatto, uno dei nuclei tematici portanti dell'opera, la traduzione di d'Amonville suggerisce l'esistenza di un sentimento autenticamente

condiviso tra i due personaggi, orientando in tal modo la ricezione del lettore verso un'interpretazione non pienamente giustificata dal testo di partenza.

3.3.7 Caso 7: «Com... una coca»

L'espressione «Com... una coca» (Català 2021a, 23) fa riferimento alle ossa ancora non totalmente formate della bambina che viene schiacciata dal mulino e costituisce senza dubbio il passo più problematico di tutto il monologo, dal momento che si tratta di un elemento culturospecifico che indica un piatto tipico catalano, una sorta di focaccia croccante, tuttora diffusa. I testi letterari risultano, del resto, intrinsecamente permeati da espressioni di questo tipo:

Otra característica fundamental es el hecho de que los textos literarios suelen estar anclados en la cultura y en la tradición literaria de la cultura de partida, presentando, pues, múltiples referencias culturales. (Hurtado Albir 2021, 63)

Fernández Guerra (2012, 1), in un'analisi delle possibili procedure traduttive per la resa dei culturemi ispirata a Newmark, rileva sin dalle prime pagine del proprio studio come «when cultural differences exist between the two languages, it is extremely difficult to achieve a successful transfer», sottolineando quindi la difficoltà strutturale e costante di trasporre elementi di questo tipo, dal momento che ogni lingua implica necessariamente delle differenze culturali, seppur in misura variabile.

In un testo narrativo potrebbe essere agevolmente risolta mediante il ricorso a una nota esplicativa del termine e del suo valore fonosimbolico, ma è decisamente più complesso svolgere la stessa operazione su un testo teatrale volto alla rappresentazione, perché le tempistiche di ricezione sono estremamente ridotte e va considerata:

La representabilidad de la traducción, ya que, como sucede en la traducción oral, el destinatario de la traducción ha de comprender y reaccionar (emocionarse, reír, etc.) de modo inmediato a la recepción de la traducción, condicionando las soluciones traductoras. (Hurtado Albir 2021, 69)

Il mantenimento del termine originale risulterebbe problematico nel contesto italiano, dal momento che lo spettatore assocerebbe con ogni probabilità l'espressione alla cocaina o alla nota bevanda parzialmente omonima e chi traduce non può prescindere dall'immaginare la reazione del pubblico di fronte a una simile scelta: «tant qui escriu teatre [...] com qui el tradueix o el dirigeix

prenen opcions determinades en funció de la *hipotètica* resposta del públic» (Espasa Borràs 2001, 72). Il referente è stato pertanto modificato con «Come vetri rotti» (Català 2025, 30), mantenendo il rimando a una sensazione acustica sgradevole, con l'aggiunta di una dimensione tagliente non presente nel testo di partenza, sebbene si sia comunque specificato in nota al testo il significato del termine presente nell'originale. In un contesto caratterizzato da un accesso sempre più ampio e immediato all'informazione, si è ormai diffusamente normalizzata quella tendenza traduttiva che un tempo sarebbe stata percepita come eccessivamente estraniante, orientata a preservare i *realia* del testo di partenza corredandoli di quella che Aixelà (1996, 62) definisce *extratextual gloss*, come si è deciso di fare in questa traduzione; tuttavia, per quanto rappresenti l'opzione preferibile in linea di principio, risulta di fatto poco praticabile per un testo destinato alla recitazione. Si è quindi deciso di combinare la nota con quella che Aixelà chiama *absolute universalization* (63), ovvero un procedimento di netto distanziamento semantico rispetto all'originale, ma capace in questo caso di avvicinarsi, con questa resa, alla sensazione che ci si aspetta dal lettore e che, con ogni probabilità, intendeva suscitare l'autrice. Si tratterebbe, in altri termini, di quello che Newmark (1988, 48) identifica con il risultato desiderabile di ogni traduzione, chiamandolo anche *effetto equivalente*, applicato in questo caso a un elemento riconducibile alla categoria della cultura materiale, segnatamente quella alimentare (95).

Quanto alle altre traduzioni, d'Amonville adotta l'espressione «Como una... papilla» (Català 2021b, 233), rinviando sia alla tenerezza delle ossa della neonata sia a un alimento tipico della prima infanzia: se da un lato l'effetto di tale traduzione è ancora più truculento, è vero anche che manca dell'immediatezza del riferimento acustico al rumore delle ossa, motivato anche dall'espressione precedente che fa riferimento al 'xerric' in catalano, ovvero allo scricchiolio. In questo modo ci si allontana dal riferimento sonoro del corpo che muore, concentrandosi invece sulle condizioni del corpicino già privo di vita. Sánchez opta per mantenere il termine catalano «Como... ¡una coca!» (Català 2022, 83): la scelta è la più coerente nell'ottica di una strategia di conservazione dei *realia* originali, sebbene in una rappresentazione scenica per un pubblico non catalano – non solo dell'area iberica ma forse ancor di più nel continente americano – sarebbe difficilmente comprensibile.

4 Conclusioni

L'analisi delle traduzioni evidenzia la specificità del testo di partenza e la peculiare complessità della resa teatrale, tenuta a coniugare istanze quali la rappresentabilità, l'immediatezza della ricezione e la

resa prosodica. In tal senso, le traduzioni teatrali tendono a impiegare strategie di addomesticamento volte a garantire la comprensione senza interrompere la continuità dell'azione scenica. Tale pratica, oggi in progressivo declino nella traduzione letteraria, risulta più difficile da eludere in ambito teatrale, proprio in ragione della natura performativa del testo, sebbene si registri una crescente tendenza verso soluzioni più aderenti all'originale, per certi versi più opache ma proprio per questo maggiormente capaci di stimolare la curiosità dello spettatore.

Il testo catalano appare pressoché scevro di castiglianismi, elemento di per sé significativo se si considerano il bilinguismo dell'autrice, il contesto tanto geografico quanto letterario, oltre che, naturalmente, la minorizzazione storica della lingua catalana.

Infine, risulta significativo ricordare che numerosi esempi presenti nel *Diccionari català-valencià-balear* sono tratti proprio dalle opere dell'autrice. Come scrive Marfany parlando di Català e di altri scrittori modernisti, si tratta di autori che

valoren els dialectalismes ja no com a trets folklòrics, sinó com a elements enriquidors de la llengua literària. Tampoc no s'ha d'oblidar que, de cara a l'assaig i al periodisme, els modernistes crearen una prosa catalana funcional i encunyaren, en aquest sentit, una immensa quantitat de neologismes. (Marfany 1975, 75).

Tale osservazione conferma non solo il valore letterario della produzione di Víctor Català, ma anche il suo rilevante contributo alla codificazione e alla legittimazione di dialettalismi e neologismi entro il sistema della lingua catalana. La traduzione de *La infanticida* implica pertanto, al di là del mero esercizio linguistico proprio di ogni operazione traduttiva, la trasmissione di un autentico patrimonio culturale, reso possibile anche dalle scelte traduttologiche impiegate e dalle note che completano il testo.

Bibliografia

- Aixelà, J.F. (1996). «Culture-Specific Items in Translation». Alvarez, R.; Vidal, M.C.A. (eds), *Translation, Power, Subversion*. Bristol: Multilingual Matters, 52-78. <https://doi.org/10.2307/jj.33169489.7>.
- Almazan, A. (2002). «El món androcèntric a *La infanticida* de Caterina Albert». Prat, E.; Vila, P. (eds), *II Jornades d'Estudi, Vida i obra de Caterina Albert i Paradís (Víctor Català), 1869-1966: L'Escala, 20, 21 i 22 de setembre de 2001*. Barcelona: PAM, 117-30.
- Casacuberta, M. (2019). *Víctor Català, l'escriptora emmascarada*. Barcelona: L'Avenç.
- Casacuberta, M. (2020a). «El Modernisme: la construcció del camp literari català». Castellanos, J.; Marrugat, J. (eds), *Literatura contemporània (II) Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*. Barcelona: Editorial Barcino, 17-84.

- Casacuberta, M. (2020b). «Víctor Català». Castellanos, J.; Marrugat, J. (eds), *Literatura contemporània (II) Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*. Barcelona: Editorial Barcino, 353-85.
- Castellanos, J. (1993). «Víctor Català i el Modernisme». Prat, E.; Vila, P. (eds), *Actes de les Primeres Jornades d'Estudi sobre la Vida i l'Obra de Caterina Albert i Paradís, "Víctor Català"*. Barcelona: PAM, 17-41.
- Català, V. (2021a). *La infanticida seguida de nou contes de foc i de sang*. Barcelona: Club Editor Jove.
- Català, V. (2021b). *La púa del rastrillo*. Trad. di N. d'Amonville Alegría. Barcelona: Club Editor.
- Català, V. (2022). *La infanticida*. Trad. di L. Sánchez Rodrigo. Granada: Esdrújula ediciones.
- Català, V. (2025). *L'infanticida e nove racconti di fuoco e di sangue*. Trad. di C. De Medio. Imola: Cue Press.
- Cixous, H. (1977). «Aller à la mer». *Le Monde*, 28 avril. https://www.lemonde.fr/archives/article/1977/04/28/aller-a-la-mer_2857679_1819218.html.
- Espasa Borràs, E. (2001). *La traducció dalt de l'escenari*. Vic: Eumo Editorial.
- Fernández Guerra, A. (2012) «Translating Culture: Problems, Strategies and Practical Realities». *Art and Subversion*, 3(1), 1-27. <https://doi.org/10.15291/sic/1.3.lt.1>.
- Hurtado Albir, A. (2021 [2001]). *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra.
- Lepori, P. (2004). «Attore poetico, il traduttore». Buffoni, F. (a cura di), *La traduzione del testo poetico*. Milano: Marcos y Marcos, 526-32.
- Marfany, J. L. (1975). *Aspectes del modernisme*. Barcelona: Curial.
- Marrugat, J. (2020). «Pròleg». Castellanos, J.; Marrugat, J. (eds), *Literatura contemporània (II) Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*. Barcelona: Editorial Barcino, 13-16.
- Miracle, J. (1978). *Caterina Albert i Paradís, Víctor Català*. Barcelona: Dopesa.
- Muñoz, I. (2016). *Caterina Albert-Víctor Català: (1869-1966)*. Bellcaire d'Empordà: Vitel·la.
- Newmark, P. (1988). *A textbook of translation*. Hemel Hempstead: Prentice Hall International.
- Otero Vidal, M. (1993). «¿Com ho havia de fer tota soleta...?». Prat, E.; Vila, P. (eds), *Actes de les Primeres Jornades d'Estudi sobre la Vida i l'Obra de Caterina Albert i Paradís "Víctor Català": L'Escala, 9-11 d'abril del 1992*. Barcelona: PAM, 371-84.
- Prats Vidal, D. (2001). «Tres mirades cap a Víctor Català». *Revista de Gerona*, 206, 112-13. <https://raco.cat/index.php/RevistaGirona/article/view/111564/139161>.
- Rigobon, P. (2025). «Víctor Català, *L'infanticida e nove racconti di fuoco e di sangue*, prefazione e traduzione di Claudia De Medio, Imola, Cue Press, 2025, 177 pp.». *Rivista italiana di Studi Catalani*, 15, 283-87.
- Veny-Mesquida, J.R. (2024). *Primera lliçó sobre mètrica catalana*. Barcelona: PAM.
- Vinay, J.; Darbelnet, J. (1995). *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*. Trad. di J. Sager, M. Hamel. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. Trad. di *Stylistique comparée du français et de l'anglais: Méthode de traduction*. Paris: Didier, 1958.