

**Eloi Creus**

*La tragedia classica come mezzo di rinnovamento  
del teatro catalano dell'inizio del XX secolo:  
la traduzione indiretta a dieci mani dell'Edipo re (1903)\**

**Abstract**

By the end of the 19th century, Catalan theatre was in a state of stagnation. Since writers of the so-called *Renaixença*, who were intent on recovering the Catalan tongue as a language both of culture and of public use, had focused mainly on poetry, playwriting remained somehow relegated to a sort of second literary division which called for a profound renovation. Catalan playwrights turned their interests to the tragedies of the Italian poet D'Annunzio, particularly to his *La città morta*, and to classical Greek tragedy. One of the most fascinating experiences was the staging of *Oedipus Rex*, directed by Adrià Gual in Barcelona, in 1903, using a translation that had been entrusted to a team of five well-known writers: an indirect ten-hand translation. We intend to study such a translation on the basis of the hermeneutic model propounded by Lawrence Venuti (2013), which states that any translation should be appraised in view of the influence exerted on its own literature, and of the motives of its inception, relating the role of the translator(s) to the dominant translation practice in his time and place. So, I want to prove that such indirect approach was a keyway to give prestige to a dramatic literature that was as yet deprived of classical models.

Alla fine del XIX secolo, il teatro catalano si trovava in un momento di stagnazione. Poiché gli sforzi degli autori della “*Renaixença*”, intenti a recuperare il catalano come lingua di cultura e di uso pubblico, si erano concentrati sulla poesia, il teatro giaceva relegato in secondo piano e reclamava un rinnovamento. I drammaturghi catalani guardarono alla tragedia di D'Annunzio, con speciale fascinazione per *La città morta*, e, insieme a lui, alla tragedia greca. Uno degli esperimenti più interessanti fu l'*Edipo re*, presentato da Adrià Gual a Barcellona nel 1903, la cui traduzione fu affidata a cinque diversi scrittori di prestigio: una traduzione indiretta a dieci mani. Nel nostro studio, intendiamo analizzare la traduzione sulla base del modello ermeneutico proposto da Lawrence Venuti (2013), secondo il quale una traduzione deve essere valutata anche in funzione degli effetti che ha avuto nella propria letteratura e cultura, e dei motivi che l'hanno generata, collegando il ruolo del/dei traduttore/i con l'interpretazione traduttiva dominante nel luogo e nel momento in cui viene eseguita. Così, vorremmo dimostrare come questi intenti indiretti siano stati la chiave per conferire prestigio a una letteratura orfana di modelli classici.

*Un modello interpretativo per le traduzioni indirette*

Sebbene gli studi sulla traduzione abbiano una storia relativamente recente, le prime riflessioni intorno all'attività traduttiva risalgono all'Antichità classica, ovvero ai testi di Cicerone e di Girolamo. Nella storia dell'Occidente europeo, le riflessioni sull'arte della

---

\* Questo lavoro fa parte del *Grup de Recerca Logotekhnia. Estudis de cultura grega antiga i la seva tradició* (SGRC) ed è stato realizzato nell'ambito di un assegno di ricerca in collaborazione tra l'Università di Barcellona e l'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna.

traduzione sono state indirizzate verso due poli ben distinti, seppur in maniera non sempre programmatica: da una parte, verso la difesa di una traduzione strettamente vicina all'originale, che trascura l'eventuale estraneità percepita dal lettore nella lingua di arrivo e prescinde dall'assimilazione di tutti gli elementi che potrebbero provocare una tale estraneità; dall'altra, verso l'«addomesticamento» di questi elementi a favore del testo derivato, in modo tale da rendere fruibile l'originale eliminandone gli elementi difficili. Ognuna delle tendenze è solita considerare la *fedeltà* alla «lettera» o allo «spirito», entità che sono state denominate in modi ben diversi a seconda della tradizione: chiunque abbia scritto sull'arte della traduzione vi ha integrato delle sfumature. Ciò nonostante, tutti gli autori ritornano sempre al punto di partenza, come notava Anthony Pym<sup>1</sup>: sia coloro che vogliono forzare il lettore ad avvicinarsi al testo, sia coloro che pretendono di forzare il testo affinché sia l'autore ad avvicinarsi al lettore, causandogli la minore difficoltà possibile. I primi sono i difensori della traduzione *ut interpres* per dirla con Cicerone, oppure della «verfremdend» e dell'«formal equivalence», per riprendere le etichette impiegate da Schleiermacher (1838) e Nida (1964), rispettivamente. I secondi, coloro che traducono alla maniera di «oratores», difendono la traduzione «verdeutschend» o dell'«dynamic equivalence»<sup>2</sup>. Anche Levý (1969) e Newmark (1988) individuano due poli simili, che identificano con le categorie di traduzione «semantic» vs. «communicative» e «anti-illusory» vs. «illusory». L'analisi di Pym apre la via ai contributi di esperti nella traduttologia quali House, Nord o Toury, fino ad arrivare alle proposte di Lawrence Venuti, che nel 1995 rivoluzionò in certa misura gli studi sulla traduzione con l'opera intitolata *The Translator's Invisibility*, in cui propose la distinzione fra la traduzione «fluent» e la traduzione «resistent»<sup>3</sup>.

L'aspetto più problematico di questi approcci è che limitano la discussione intorno alla traduzione e, in certa misura, ne impediscono lo studio, dal momento che partono da un'idea di «fedeltà», sia allo spirito sia alla lettera, che non è altro che un assioma falso e morale, in quanto basato su considerazioni che variano a seconda dell'epoca e delle preferenze<sup>4</sup>. Secondo questo modello di analisi delle traduzioni, a cui Venuti stesso diede il nome di «instrumental»<sup>5</sup>, nell'originale c'è un elemento invariabile che può essere traslato senza alterazione nel testo derivato, vale a dire nel testo della traduzione. Esso può essere la forma, il significato o l'effetto che produce, che sia l'estraneità o, al

---

<sup>1</sup> Pym (2010, 33).

<sup>2</sup> In termini simili, si veda Humboldt (1816) e, un secolo dopo, anche il lavoro di W. Benjamin (1923), ormai canonico. Modernamente, e da un punto di vista molto diverso, è stato anche molto polemico e discusso il lavoro di Apter (2013).

<sup>3</sup> Almeno secondo quanto afferma lo stesso Pym (1996, 165-77), le proposte di categorizzazione di Venuti non erano eccessivamente nuove, in particolare per quanto riguarda la distinzione fra traduzione «fluent» e «resistent».

<sup>4</sup> Per fortuna, la dicotomia fra traduzioni stranianti e addomesticanti è già stata abbastanza superata, in parte grazie ai lavori di Venuti (soprattutto quello di 2013) e alle discussioni che questi hanno suscitato.

<sup>5</sup> Venuti (2013, 3).

contrario, quello generato dall'addomesticamento. Una traduzione, dunque, può essere considerata «migliore» o «peggiore» in funzione del rispetto dell'invariabilità, e ogni eventuale discussione sulla traduzione in questione può essere ridotta alla valutazione di questa invariabilità nel testo derivato.

Infatti, se prendessimo in considerazione una traduzione come la versione catalana dell'*Edipo re* commissionata da Adrià Gual nei primi decenni del XX secolo ed eseguita nientemeno che da cinque autori diversi, nessuno dei quali possedeva alcuna conoscenza sulla lingua greca, l'interesse di quella traduzione sarebbe esiguo, quasi nullo, indipendentemente dal fatto che il lavoro eseguito da queste dieci mani fosse riuscito o meno a preservare qualcosa dello spirito dell'originale, senza discostarsi troppo dalla lettera<sup>6</sup>. È innegabile che le traduzioni indirette, gli adattamenti e le versioni dei poeti difficilmente trovano spazio negli studi di traduzione ancorati a questo vecchio modello, che, come abbiamo notato, risale a Cicerone<sup>7</sup>.

Lo studio di una traduzione, invece, può risultare molto più produttivo se lo si affronta a partire da un modello ermeneutico, ovvero se si intende la traduzione come un atto interpretativo nel quale alla catena dei significanti e dei significati che costituiscono il testo originale viene sostituita un'altra catena di significanti e di significati, invece che un'ipotetica equivalenza semantica da vocabolario (meccanismo che, tra l'altro, sta alla base del lavoro dei traduttori automatizzati). Questa sostituzione avviene, dunque, a partire dalla sola interpretazione del traduttore, personale e non trasferibile, che è condizionata da fattori diversi, tra cui le sue preferenze personali, e dal canone della lingua di arrivo. Il traduttore deve ricontestualizzare un ampio ventaglio di contesti intratestuali, intertestuali, intersemiotici e interdiscorsivi affinché il testo possa essere fruibile nella lingua e nella cultura *target*<sup>8</sup>. Quest'operazione viene eseguita tramite l'applicazione di un «set of formal and thematic interpretants» che conformano l'interpretazione<sup>9</sup>. Questi «interpretants» possono essere sia formali – tra i quali si annoverano concetti come l'equivalenza «semantica», che parte dalla ricerca filologica, l'equivalenza «formale» o l'equivalenza «stilistica» – o tematici, vale a dire l'insieme dei valori e delle convinzioni che, essendo instaurati in quanto standard di prestigio, sono diventati canonici in ognuno dei settori specifici della società e delle istituzioni, come nel caso dell'accademia<sup>10</sup>.

---

<sup>6</sup> Sulla peculiarità della traduzione per il teatro, si vedano, per esempio, ZUBER (1980), DODDS – AVIROVIC (1995), BOSELLI (1996), ZATLIN (2005), o LEGGE (2020). Sui problemi della traduzione del teatro greco antico, si vedano, per esempio, WALTON (2006), AVEZZÙ (2009), NICOSIA (2009) e HARDWICK (2013).

<sup>7</sup> Sulla importanza della traduzione indiretta nella letteratura catalana, si veda GARCIA SALA – SANZ ROIG – ZABOKLICKA (2014).

<sup>8</sup> VENUTI (2013, 180).

<sup>9</sup> VENUTI (2013, 4).

<sup>10</sup> Una sintesi del concetto di *interpretant* si può trovare in VENUTI (2020).

Se si parte dall'analisi di questi *interpretants* (quali sono, come e perché sono stati iscritti dal traduttore), lo studio della traduzione dell'*Edipo re* a dieci mani acquisisce una rilevanza diversa. Per riprendere le parole di Venuti,

[a]s students of translation, therefore, we should concentrate on those interpretants, especially the relations that the translation constructs to traditions and conventions, styles and genres, discourses and canons, so as to consider whether it inscribes an interpretation that is new vis-à-vis whatever interpretation has achieved authority in the receiving culture<sup>11</sup>.

*La necessità di un teatro poetico: la tragedia greca come modello*

Negli ultimi decenni del XIX secolo, il teatro catalano viveva una situazione di stagnazione.

I drammaturghi modernisti si erano spinti verso un teatro di taglio naturalista che annullasse tutti gli eccessi del romanticismo della *Renaixença*, ovvero un teatro in prosa, sulla vita reale e quotidiana, che prendesse come punto di partenza le opere di Ibsen, il cosiddetto teatro di «idee». Ciò nonostante, nelle mani di questi autori il teatro di idee divenne poco più di un teatro costumbrista<sup>12</sup>. Seguendo un processo parallelo a quello che si veniva sviluppando in Italia o in Francia, alcuni drammaturghi, tra i quali spiccano Adrià Gual e Santiago Rusiñol, iniziarono a percepire come questo modello si stesse esaurendo. Si sentiva il bisogno di un teatro in versi che fosse in grado di rinnovare la scena catalana, con la risorsa di una lingua colta, che fornisse al popolo catalano modelli di comportamento adeguati; si cercava, dunque, un teatro liberato dalla tirannia dell'azione, vale a dire un teatro «eroico». La crisi politica, culturale e identitaria che divampò in seguito alla perdita delle ultime colonie spagnole ebbe un effetto notevole anche nelle cerchie intellettuali catalane, all'interno delle quali si percepiva la necessità imperiosa di rinnovare i modelli teatrali. Nel 1898 ebbe luogo la fondazione della rivista *Catalònia*, attorno alla quale si riunì un gruppo di scrittori che difendevano il riorientamento estetico del Modernismo verso un classicismo di taglio dannunziano, arrivato alla scena catalana principalmente attraverso la Francia<sup>13</sup>: nello stesso anno, era stata messa in scena a Parigi la tragedia più programmatica dell'autore, *La città morta*. Anche se fortemente influenzato dal Wort-Ton-drama wagneriano e da *La nascita della tragedia* di Nietzsche, come è noto, D'Annunzio partiva, in realtà, dai modelli greci, come lui stesso confessò nella lettera a Emilio Treves: «A Micene ho riletto Sofocle ed Eschilo,

---

<sup>11</sup> VENUTI (2013, 192).

<sup>12</sup> Per la situazione di stagnazione del teatro catalano, vedi AULET (2000). Per l'evoluzione generale del teatro catalano, cf. MARFANY (1986) e MALÉ (2003, 236-38). Per il bisogno di un «teatro poetico», cf. GALLÉN (2020).

<sup>13</sup> Per l'influsso di D'Annunzio nelle lettere catalane, vedi CAMPS (1996).

sotto la Porta dei Leoni. La forma del mio drama è già chiara e ferma. Il titolo: *La Città morta*»<sup>14</sup>.

Assieme al teatro simbolistico di Maerterlink, D'Annunzio e, in sostanza, anche Shakespeare e la tragedia greca, furono assunti quali modelli per quello che sarebbe diventato il moderno teatro catalano del nuovo secolo. Vi era la necessità di un teatro poetico che rinobilitasse sia il popolo che la lingua, che sino ad allora era considerata stilisticamente insicura, situazione che era il risultato di secoli di dominio culturale castigliano. Questa rivendicazione dello statuto della lingua catalana fungeva da punto di incontro fra gli interessi degli autori modernisti e del Noucentisme, che era ancora *in nuce*. La necessità di un teatro in versi che sostituisse definitivamente il teatro dei costumi fu rilevante a tal punto che, agli inizi del nuovo secolo, nelle pagine della rivista *Teatralia* fu richiesto a un gruppo di intellettuali, appartenenti sia alla cerchia tardomodernista che a quella noucentista, che esprimessero le loro idee riguardo alla necessità di scrivere teatro in versi, idee che furono successivamente pubblicate nella cosiddetta *Enquesta sobre'l teatre en vers* (1908-1909). Tra questi, il drammaturgo modernista Ramon Vinyes mise in luce la necessità di un «teatro nobile, teatro musicale, teatro dei poeti», i cui protagonisti sarebbero stati «eroi leggendari, re, nobili, gente umile, il popolo...», », in un chiaro riferimento alle figure del mito greco:

Jo crec en un teatre que al oyent li porti un bell moment complert, y tota la música que'l bell moment porta tancada... Als ulls de les multituds, les opulencies han de descobrirse com les ciutats del or als ulls atònits de Casandra<sup>15</sup>.

Tra le pagine della stessa rivista, anche il poeta e intellettuale noucentista López Picó si espresse in termini simili, difendendo la necessità di un teatro nobile e in versi che potesse raggiungere lo statuto di «magisteri de la Ciutat». Di fronte al teatro della volgarità «aplanadora», vi era bisogno di un teatro in versi, vale a dire un «Teatre poètic» che fosse «vida de la nostra vida y ànima de la nostre ànima». Un Teatro con la maiuscola che diventasse una vera e propria esperienza religiosa. Infatti, non è soltanto il riferimento alla Città a richiamare l'esperienza teatrale greca: nelle parole di López Picó, «Teatre es Temple [...] es festa religiosa». Soltanto in queste circostanze si sarebbe potuto parlare di teatro nazionale:

Sols una gran puresa heròica – Teatre en vers – pot durnos a n'aqueixa nacionalisació del Teatre. Avuy no existeix el Teatre Català, en tot el valer imperial d'aqueixos mots. Siguemne certs de que la força poètica, y el vers acullits en nostra escena han

---

<sup>14</sup> Citato da ZOBOLI (2000, 834). Cf. anche ZOBOLI (2004).

<sup>15</sup> «Io credo in un teatro che faccia sentire allo spettatore un'esperienza di bellezza compiuta, e tutte quante le cose che questa bellezza porta con sé... Agli occhi delle masse, l'opulenza va svelata come le città dorate furono svelate agli occhi attoniti di Cassandra», R. Vinyes, citato in GALLÉN (2009, 198s.).

de realisar el miracle. Aixís la música ha realisat miracles semblants. Y el Teatre en vers es música també<sup>16</sup>.

Il bisogno di un teatro poetico vissuto come esperienza religiosa o i riferimenti a un teatro eroico e puro puntano chiaramente nella direzione di un modello che doveva essere, in ultimo termine, quello della tragedia greca. Infatti, Josep Carner, uno dei grandi autori della letteratura catalana, faceva anche lui riferimento esplicito a questi modelli, in opposizione al teatro realista: «Pels qui tenim la recança de l'antiga tragedia inspirada en materia èpica (la tragedia grega, la shakesperiana), es un dolor el veure aquestos drames (oh invenció nefasta) inspirats en la novela realista y escrits per qualsevol Mr. Jourdain»<sup>17</sup>. La sua alternativa è concettualmente simile a quella di López Picó: soltanto l'uso del verso, «el llenguatge d'un estat superior d'emoció», in opposizione alla prosa, «el llenguatge de la vida corrent», era in grado di compiere «una vigorosa transfusió del ideal al nostre esperit, conservant al ideal els honors de la seva supremacia»<sup>18</sup>.

In un processo analogo a quello che si riscontrava nelle culture e lingue letterarie che erano ancora in fase di assestamento, com'era il caso della Germania romantica di Schleiermacher, le lettere catalane in generale e il teatro in particolare in quel periodo avevano bisogno di traduzioni dei classici (fondamentalmente di quelli grecolatini, ma anche della tragedia elisabettiana, come abbiamo già notato), non soltanto al fine di fornire un nuovo modello alle lettere catalane e al teatro, ma anche in quanto risorsa che fosse in grado di dare alla lingua catalana la stabilità e la fermezza di cui in quel momento non poteva godere, dopo secoli in cui la lingua colta e di prestigio era stata il castigliano. Stando così le cose, nell'anno 1908 Manuel de Montoliu pronunciò un discorso nel quale affermava che gli intellettuali catalani non si sarebbero potuti fermare fino a «tenir traduïts en català modern tots els llibres de les literatures clàssiques», il che avrebbe permesso di unire in uno sforzo comune «l'ànima catalana, encara no del tot desperta, al carro triomfal de l'Europa intellectual»<sup>19</sup>. In questo senso, a partire dall'anno 1907 il Noucentisme avvia un programma traduttivo dei grandi classici, che cristallizzò nella «Biblioteca Popular dels Grans Mestres», tra le altre imprese. Nell'arco di tre anni, la

---

<sup>16</sup> «Soltanto una grande purezza eroica – Teatro in versi – può condurci alla nazionalizzazione del Teatro. Ai giorni nostri non esiste un Teatro Catalano, con tutte le implicazioni che queste parole hanno nella loro valenza imperiale. Dobbiamo essere certi del fatto che la forza poetica e i versi che trovano spazio nella nostra scena compiranno il miracolo. In ugual maniera la musica ha compiuto dei simili miracoli. E il Teatro in versi è anch'esso musica», J.M. López Picó, citato in GALLÉN (2009, 204).

<sup>17</sup> «Per coloro che, come noi, provano la nostalgia dell'antica tragedia ispiratasi alla materia epica, vale a dire la tragedia greca o quella shakespeariana, è uno strazio vedere questi drammi – invenzione nefanda –, ispirati alla novella realistica e scritti da un qualunque Mr. Jourdain».

<sup>18</sup> «Una vigorosa trasposizione dall'ideale verso il nostro spirito, che conserva sul piano ideale gli onori della sua superiorità assoluta», J. Carner, citato in GALLÉN (2009, 206). I riferimenti a D'Annunzio e Shakespeare come esponenti moderni più importante presenti nella *Enquesta sobre'l teatre en vers* sono numerosi, nonché analoghi a quelli fatti da Carner.

<sup>19</sup> A proposito della funzione della traduzione come metodo utile all'affermazione e l'arricchimento della lingua catalana, vedi MALÉ (2008).

Biblioteca pubblicò sedici opere di Shakespeare, tre delle quali erano state tradotte da Josep Carner stesso, che, assieme a Montoliu, era convinto del beneficio che il catalano avrebbe potuto trarre da tali traduzioni, non soltanto in quanto modello letterario, ma anche come strumento di arricchimento della vecchia lingua catalana. Secondo lui, Shakespeare andava tradotto con «fe hebraica per la glòria d'una llengua» insicura e disordinata, ma allo stesso tempo piena di «batecs prodigiosos i estupendes adivinacions»<sup>20</sup>.

Nonostante sia stato il Noucentisme a coordinare in maniera sistematica il processo di innalzamento della lingua e della letteratura catalane al livello delle grandi culture europee, già i grandi teorici modernisti avevano iniziato – seppur in maniera non programmatica – a teorizzare circa il bisogno di tradurre i classici, da una parte, e dall'altra a tradurli effettivamente, ponendo un'attenzione particolare alla tragedia classica. Così, il più grande poeta e intellettuale modernista, Joan Maragall, già nel 1893 aveva espresso il bisogno di tradurre i classici europei, dal momento che la traduzione, quando è eseguita con «color artístic», fa scoprire «riqueses del idioma desconegudes», fornendo alla lingua una flessibilità e una dignità all'altezza dell'opera tradotta, in modo tale da sopperire alla «falta d'una tradició pròpia i seguida». Anni dopo, in un articolo in castigliano intitolato, appunto, «Traducciones», Maragall tornò sul bisogno che aveva la lingua catalana di «purgarse de toda la miseria que ha criado en su encierro, para reintegrarse en su antigua pureza; y compenetrarse con las otras lenguas que la civilización ha ido trabajando, para alternar con ellas en la expresión que el espíritu moderno necesita», essendo rimasta «sin cultivo literario y abandonada» dopo il suo glorioso passato medievale<sup>21</sup>. Maragall dava in effetti l'esempio delle sue parole: traduttore di Novalis, Nietzsche e, in particolare, di Goethe, la sua edizione e traduzione in versi della *Ifigènia a Tàurida* nell'anno 1898 si orientava verso questo doppio traguardo: fornire alla letteratura catalana una lingua e un nuovo modello di teatro. La tragedia fu rappresentata nello stesso anno dal Teatre íntim di Adrià Gual, drammaturgo e direttore teatrale e vera anima del rinnovamento della scena modernista catalana<sup>22</sup>.

Sempre nel 1898, Artur Masriera pubblicò sia una traduzione in versi di *Hamlet* nella Tipografia de l'Atlàntida che le versioni del *Prometeu encadenat* e di *Els Perses* di Eschilo nella Biblioteca Dramàtica de l'Avenç, tutte e tre in endecasillabi sciolti, lo stesso verso usato da Maragall nella sua versione del dramma di Goethe. Anche se la sua conoscenza del greco era limitata, le traduzioni di Masriera si presuppongono dirette<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> J. Carner, citato in ORTÍN (2017).

<sup>21</sup> I due testi di Maragall, sia quello del 1893 che l'articolo «Traducciones» del 1901, sono citati in MALÉ (2008, 81).

<sup>22</sup> MEDINA (1978, 102-10).

<sup>23</sup> MUSSARRA (2014, 43-65).

Questi tre progetti, precursori della volontà di riforma del teatro costumbrista catalano verso un teatro poetico, furono auspicati da Adrià Gual stesso, che rappresentò il *Prometeu encadenat* nel 1903. Nel tentativo di adattare modelli di teatro poetico alla scena catalana, Gual seguì sempre da vicino gli avvenimenti della scena parigina dell'epoca, e non ci sarebbe da stupirsi se la scelta dei *Persiani* tra tutte le opere di Eschilo fosse stata motivata dal fatto che proprio quest'opera era stata rappresentata per la prima volta – nella traduzione di A.-Ferdinand Hérold – nel *Théâtre de l'Oeuvre* solo due anni prima<sup>24</sup>. Tramite le sue memorie, infatti, sappiamo che, in uno dei suoi viaggi alla capitale francese agli inizi del secolo, Gual era stato fortemente colpito dalla rappresentazione dell'*Edipo re*, interpretato da Monet Souli e dalla Comédie Française. Nonostante avesse già rappresentato per la prima volta l'*Ifigènia* di Goethe/Maragall e commissionato le tre traduzioni a Masriera, la scoperta della grande tragedia di Sofocle fu per lui il punto di svolta: tradurre in catalano e rappresentare l'*Edipo re* avrebbe significato integrare la tragedia greca «a l'escena catalana», affinché fosse stimata e compresa sia dal «públic iniciat» che da quello «mancat de preparació». Gual considerava essenziale l'incorporazione «de la tragedia greca a l'escena catalana», affinché potessero essere riempiti vuoti «dolorosíssims i facilitar sàvies orientacions així que se'n sentissin necessitats»<sup>25</sup>. La rappresentazione dell'*Edipo re* poteva essere quella che assestasse le basi di un nuovo teatro nazionale, che fosse in grado di formare il popolo catalano:

Si la llegenda d'*Edip Rei* és forta per l'implacable de la fatalitat que l'acusa damunt del poble que la viu, abans que tot em cal la presència d'un poble per a fer-hi davallar al damunt la fatal llegenda, i aquell, i no cap altre, constituirà l'element bàsic de la meva interpretació al volt de la qual es mouran tots els personatges que s'hi encalcn<sup>26</sup>.

Gual aveva già deciso quale sarebbe stato l'elemento di punta del suo progetto per il rinnovamento del teatro catalano; gli mancava, però, una traduzione, e non vi erano in Catalogna traduttori che conoscessero il greco. A parte Masriera, che era un autore romantico al di fuori dall'orbita del modernismo e le cui conoscenze sulla lingua greca non erano troppo approfondite, non vi era alcun autore che padroneggiasse il greco antico. La scuola di greco dell'Università di Barcellona non aveva ancora dato i suoi frutti: sebbene la cattedra di greco esistesse dal 1847, diretta prima da Antoni Bergnes de les Cases e da Josep Balari i Jovany a partire dal 1881, è solo con l'arrivo di Lluís Segalà i

---

<sup>24</sup> MALÉ (2003, 236).

<sup>25</sup> Gual, citato da MEDINA (1978, 105).

<sup>26</sup> «Se la leggenda di Edipo Re ha una tale forza come risultato dell'inesorabile fatalità a cui viene sottoposto il popolo che la vive, allora a me serve innanzitutto la presenza di un popolo sulle cui spalle caricare il peso della fatale leggenda; ed è ciò, e non altro, che costituirà l'elemento fondamentale della mia interpretazione, attorno alla quale si moveranno tutti i personaggi che lì vengono incalzati». Per tutte le citazioni di Gual si rimanda alle sue memorie (GUAL 1960, 142). Si trovano anche citate da MEDINA, (1978, 104).



Estalella – lui stesso traduttore dell'*Iliade* e dell'*Odissea* in castigliano, versioni di riferimento ancora oggi)<sup>27</sup> che l'Università di Barcellona e, di conseguenza, anche l'intera società catalana, può contare con un ellenista le cui conoscenze e la cui formazione sono realmente moderne e, almeno in parte, paragonabili a quelle degli ellenisti europei. I suoi discepoli furono autori del calibro di Nicolau d'Olwer, uno dei primi editori dei frammenti di Menandro in Europa, e di Carles Riba, tra i grandi nomi della poesia catalana del Novecento, ellenista e traduttore, tra altri, di Omero, Virgilio, Plutarco e i tre grandi tragici.

In quel periodo, tuttavia, a Gual premeva in tal modo rappresentare quella che doveva essere l'anteprima del nuovo teatro poetico, che commissionò la traduzione dell'*Edipo re* a cinque scrittori ben diversi tra di loro: il drammaturgo Xavier Viura e il musicista Jaume Pahissa, due autori chiaramente appartenenti alla corrente modernista; il drammaturgo parnasiano Carles Capdevila e i fratelli Josep e Eugeni d'Ors: nientemeno che l'ideologo del Noucentisme fu tra i cinque traduttori che si sarebbero divisi i versi di Sofocle. Il lavoro dei cinque scrittori fu coordinato da Josep Pujol i Brull.

La traduzione commissionata da Gual, tuttavia, non è la prima versione catalana dell'*Edipo re*. Enrich Franco, autore pressoché sconosciuto, aveva iniziato la traduzione annotata dell'intera opera sofoclea nel 1878, e il suo lavoro era stato pubblicato in fascicoli nelle pagine di *Lo Gay Saber*. Franco tradusse per la stessa rivista anche l'*Ifigenia in Tauride* e i *Cavalieri* di Aristofane, entrambe pubblicate tra il 1880 e il 1882. L'estetica di Franco, tuttavia, era ben lontana da quella di Gual e, forse più importante, le sue traduzioni erano in prosa.

#### *Una traduzione poetica dell'Edipo re*

Può sembrare scontato il fatto che, al fine di fondare un teatro poetico, il requisito essenziale fosse l'esistenza di una traduzione poetica. Da qui, forse, la scelta di cinque letterati – tra i quali vi era anche un musicista – per lavorare a un testo come quello di Sofocle, a partire dall'adattamento francese da cui Gual era rimasto così colpito, «perquè la creia fidel i ben repartida en actes»<sup>28</sup>. Non ci sono informazioni sull'autore della versione francese, ma dalla succinta giustificazione di Gual si può desumere che il testo francese era già il prodotto di un addomesticamento, ovvero di un adattamento agli standard canonici del teatro moderno: si trattava di un dramma diviso in cinque atti – oppure, se si vuole, diviso in cinque parti separate da interludi corali, già presenti nella commedia di Menandro –. Sebbene la tragedia classica non fosse organizzata in questo

---

<sup>27</sup> Segalà aveva intrapreso il progetto di traduzione dell'*Iliade* in catalano, della quale si è conservato il primo canto. Il progetto rimase incompiuto dopo la morte dell'autore, assassinato nel corso di un bombardamento dell'aviazione fascista italiana durante la Guerra Civile.

<sup>28</sup> MEDINA (1978, 104).

modo, non era difficile dividerla in episodi e atti, con lo scopo di renderla più fruibile per il pubblico francese, che era abituato a questa struttura poiché era quella presente nelle tragedie di Racine.

L'idea originaria di Gual era quella di rispettare la struttura in cinque parti, il che lo spinse ad assegnare un atto a ognuno dei cinque traduttori: «el temps era just i la nostra frisança fins a tal punt acentuada, que decidíem cercar i acoblar un traductor per a cada acte». Stranamente, tuttavia, la versione pubblicata da Bartomeu Baxarias Editor (1909), che è quella che si è conservata nell'attualità, la divisione si riduce a tre atti: il primo, costituito da quattro scene che corrispondono al prologo (vv. 1-150), alla *parodos* (vv. 151-66), al primo episodio (vv. 216-462) e al primo stasimo (vv. 463-512), anche se il primo episodio è suddiviso in due scene e lo stasimo è soltanto un «chor» finale notevolmente più breve. Il secondo atto è diviso in otto scene: inizia con il secondo episodio (vv. 513-862), la cui divisione in tre scene è scandita dall'ingresso dei personaggi, per poi andare avanti con il «chor» – si tratta, in realtà, del secondo stasimo (vv. 863-910) abbreviato al minimo –, con l'eliminazione quasi completa della prima antistrofa (vv. 873-81) e di parte della seconda strofa e della seconda antistrofa (vengono eliminati i versi 891-904). Il terzo episodio (vv. 911-1085) è diviso anch'esso in tre scene: la quarta – che nella versione a stampa viene identificata con la quinta per un errore tipografico – è costituita dal solo monologo di Giocasta (vv. 911-23), mentre la divisione tra la quinta e la sesta è stabilita unicamente dall'entrata in scena del Messaggero e di Edipo. La settima scena – anche qui, identificata con la sesta per un errore di tipografia – inizia con l'uscita dalla scena di Giocasta e si chiude con il coro che corrisponde al terzo stasimo (vv. 1086-1109). La scena ottava riprende il quarto episodio (vv. 1110-85). Per quanto riguarda il secondo atto, si chiude con il quarto stasimo (vv. 1110-85). Il terzo atto, infine, è costituito dal solo esodo (vv. 1123-1530), la cui suddivisione in tre scene corrisponde all'ingresso in scena dei personaggi che interagiscono con il coro: in primo luogo il messaggero, che è successivamente raggiunto da Edipo e, infine, da Creonte.

Tutte le sezioni recitate vengono tradotte in endecasillabi sciolti, con tutta la variabilità accentuale che questi permettono, in modo tale da rendere la sonorità del trimetro giambico, il metro della recitazione. Non si tratta, dunque, di una soluzione mimetica ma analogica, secondo la terminologia di Holmes<sup>29</sup>. L'intento non è quello di riprodurre il metro greco, bensì la sostituzione di un metro dall'estensione e dalla funzione simili nella letteratura *target*. In questo caso, non viene scelto l'alessandrino francese – il metro presumibilmente usato nella traduzione francese –, ma l'endecasillabo sciolto, lo stesso metro che Maragall e Masriera avevano usato nelle loro traduzioni di Goethe ed Eschilo, rispettivamente, e in precedenza anche Àngel Guimerà nei suoi drammi in versi, come nel caso di *Gal·la Placídia* (1879) e di *Mar i Cel* (1888).

---

<sup>29</sup> HOLMES (1970, 91-105).

L'endecasillabo sciolto aveva assunto, dunque, lo statuto del verso del teatro, e come tale poteva essere conosciuto – e accettato – dal pubblico catalano. Per quanto riguarda le sezioni cantate, che molto probabilmente erano cantate anche nel testo catalano – specie se si tiene conto della presenza tra i traduttori di un compositore del calibro di Pahissa –, i traduttori scelgono sia l'endecasillabo («Triomfador de l'èsfinx, aquell monstre») che il settenario («Y en nostra desventura / davant la mort segura»), i due versi propri della canzone petrarchesca, nonché l'alessandrino («Què és vostra existencia, oh rassa dels mortals») e il quinario («del dolô esclava»). Anche se la variabilità che permette la metrica accentuale romanza impallidisce davanti alle possibilità quasi infinite della metrica quantitativa greca, i cinque traduttori provarono per la prima volta in catalano ad avvicinarsi alla polimetria dell'originale (o della traduzione francese), contrariamente a quanto aveva fatto Masriera, che aveva ridotto tutta la polimetria di Eschilo a un unico verso, ovvero l'endecasillabo sciolto. Assieme a queste scelte, i traduttori operarono quella di introdurre la rima (consonante o assonante) nelle parti corali, un elemento completamente estraneo alla letteratura del testo originale ma essenziale nella letteratura *target*, dal momento che la caratteristica fondamentale della canzone catalana – e romanza –, che essa sia colta o popolare, è, per l'appunto, la rima.

Dal punto di vista dell'equivalenza semantica, la traduzione, per quanto indiretta, regge abbastanza bene il confronto con l'originale greco, almeno nelle parti recitate. Si pensi soltanto a qualche esempio: i primi otto versi del dramma: ὦ τέκνα, Κάδμου τοῦ πάλαι νέα τροφή, / τίνας ποθ' ἔδρας τάσδε μοι θοάζετε / ἰκτηρίοις κλάδοισιν ἔξεστεμμένοι; / πόλις δ' ὁμοῦ μὲν θυμιαμάτων γέμει, / ὁμοῦ δὲ παιάνων τε καὶ στεναγμάτων: / ἀγὼ δικαιῶν μὴ παρ' ἀγγέλων, τέκνα, / ἄλλων ἀκούειν αὐτὸς ὃδ' ἐλήλυθα, / ὁ πᾶσι κλεινὸς Οἰδίπους καλούμενος<sup>30</sup>. Nella versione catalana sono resi come segue: «Salut, jove nissaga del Vell Cadmus, / perquè avuy, entre fúnebres garlandes, / vers mon palau els vostres planys arriben? / En holocaustes la ciutat fumeja / e inmens clamor d'engunia arreu ressona. / No volguent escoltar per boca d'altri / l'origen trist de la dolor qu'os mena, / jo, Edip, el gran, devallo vers vosaltres / perquè ho digueu en ma presencia augusta». Gli otto trimetri diventano nove versi catalani; a questa trasformazione contribuiscono la lunghezza del trimetro, che ha almeno una o due sillabe in più rispetto al verso catalano, e la maggiore capacità di sintesi del greco. In ogni caso, il testo di Sofocle è perfettamente riconoscibile nella versione catalana, e le variazioni, come si può notare, sono minime.

In altri passi, la volontà marcatamente drammatica del testo è più rilevante, il che implica una manipolazione più evidente: questa tendenza si nota, ad esempio, nei casi in

---

<sup>30</sup> «Ultima stirpe nata a Cadmo antico, / figli miei, cosa fate qui, seduti, di fronte alle mie case, a questo modo? / E perché questi rami incoronati, questi segni di supplica? / Tutta fumo d'incensi è la città: / tutta preghiere e pianti. / E io non voglio che sia un messaggero, / un estraneo, a informarmi, figli miei. E sono qui a sentire di persona, / io, Edipo: il mio nome è noto a tutti» (Soph. OT 1-8, trad. CONDELLO 2016<sup>2</sup>).

cui vi è il bisogno di chiarire i versi più complessi, o di stabilire chi sta parlando, in questo caso tramite una traduzione che amplifica il testo originario. Ad esempio, nel testo originario il primo riferimento alla sfinge (vv. 31-36) è velato (θεοῖσι μὲν νῦν οὐκ ισούμενόν σ' ἐγὼ / οὐδ' οἶδε παῖδες ἐζόμεσθ' ἐφέστιοι, / ἀνδρῶν δὲ πρῶτον ἔν τε συμφοραῖς βίου / κρίνοντες ἔν τε δαιμόνων συναλλαγαῖς: / ὅς γ' ἐξέλυσας ἄστν Καδμεῖον μολῶν / σκληρᾶς ἀοιδοῦ δασμὸν ὄν παρείχομεν)<sup>31</sup>, mentre nel testo catalano l'espressione viene semplificata: il riferimento al mostro è reso esplicito, poiché il significato della menzione al «tributo che pagavamo all'aspra cantatrice» probabilmente sarebbe risultato inafferrabile per il pubblico: «Si hem vingut a sentarnos a ta porta / no es perque't cregám Deu, mes perque semblas / l'home més gran pels actes de la vida, / puix tu un jorn de la sfinx ens deslliurares».

In certe occasioni, questo intento di aiutare il pubblico catalano risulta eccessivamente evidente. Nei dialoghi, ad esempio, quello che il curatore o i traduttori ritenevano troppo ridondante venne eliminato. È il caso della discussione (354-61) che segue i versi profetici di Tiresia (τῆς νῦν προσαυδᾶν μήτε τούσδε μήτ' ἐμέ, / ὡς ὄντι γῆς τῆσδ' ἀνοσίῳ μιάστορι)<sup>32</sup>, che carica l'intera scena di una tensione insopportabile, che è mantenuta fino all'accusa manifesta (φονέα σε φημι τάνδρὸς οὗ ζητεῖς κυρεῖν)<sup>33</sup>; questa discussione viene eliminata e addensata in un'unica replica di Tiresia, il che sminuisce notevolmente la forza della scena: «[...] Que no puga / ningún a Tebas parlarte ni escoltarte! / tu ets l'assot que flagella aquesta terra!... / Busques de Laius l'assassí? No es altre / que tu mateix»<sup>34</sup>.

Qualcosa di simile, semmai più evidente, avviene nella traduzione delle parti corali, nelle quali diventa assai difficile seguire il testo originale. Dato che, nella prospettiva del teatro moderno, le antistrofe venivano considerate parti inutili poiché non facevano andare avanti l'azione drammatica, esse vengono soppresse in maniera piuttosto sistematica; oltre a ridurre il loro contenuto, si cercava anche di chiarire fin troppo il senso delle sezioni liriche. Ciò nonostante, nei casi in cui fra il sistema corale e l'azione vi è un rapporto più stretto, i traduttori decidono di mantenere la vicinanza al testo greco – tramite la versione francese –, seppur con tutte le limitazioni della rima (vv. 1086-1109).

---

<sup>31</sup> «Né io né questi giovani crediamo / che tu sia pari a un dio: non è per questo / che noi sediamo qui al tuo focolare; ma tu, per noi, sei il primo degli uomini / di fronte alle vicende della vita, di fronte a tutto ciò che è sovrumano: / tu sei arrivato alla città di Cadmo, e subito l'hai sciolta dal tributo / che pagavamo all'aspra cantatrice» (Soph. *OT* 31-36, trad. CONDELLO 2016<sup>2</sup>).

<sup>32</sup> «E d'ora in poi / non rivolgerti più né a me né a loro. Perché sei tu l'impuro / che infetta questa terra» (Soph. *OT* 352s., trad. CONDELLO 2016<sup>2</sup>).

<sup>33</sup> «L'assassino sei tu: questo ti dico» (Soph. *OT* 362, trad. CONDELLO 2016<sup>2</sup>).

<sup>34</sup> Seguendo questa pratica di assimilazione, agli dèi vengono dati i nomi latini, come probabilmente faceva la traduzione francese e come si era soliti fare in quell'epoca – inizialmente, Segalà stesso aveva tradotto Omero utilizzando i nomi latini. Così, Zeus diventa «Jove», e Atena è «Minerva».

Tuttavia, non sappiamo se l'adattamento del testo, che risponde chiaramente a motivazioni drammatiche, fosse presente già nella traduzione francese o se, invece, è sia il risultato di una manipolazione drammaturgica da parte dei traduttori o dal curatore.

Per quanto riguarda il registro linguistico utilizzato, anche se si tratta di una lingua colta, i traduttori non rinunciarono ad avvicinarsi al registro colloquiale, ovvero a una naturalità molto più marcata rispetto al modello linguistico che il Noucentisme impose poi nella traduzione dei classici, questione che ancora oggi ha delle ripercussioni nelle traduzioni catalane dei testi grecolatini. Si nota, dunque, la volontà di epurare il catalano colto dai castiglianismi – con un successo che è soltanto parziale – e fornire un modello di lingua colta, senza per questo rinunciare alla verosimiglianza che richiedeva il teatro, così com'era generalmente percepito; questo modello non corrisponde pressoché in alcun aspetto allo stile dell'originale, molto più colto ed elevato, tra le cui premesse, appunto, non c'era la verosimiglianza.

Abbiamo cercato di individuare gli *interpretants* più evidenti e più rilevanti, a nostro giudizio: alcuni formali – l'equivalenza analogica dei metri e l'equivalenza semantica nelle parti recitate, ad esempio –, e altri, tematici – la divisione dell'opera in atti e scene, la priorità data all'effetto drammatico sopra quello poetico e la fruizione di questi elementi da parte del pubblico –. In certo modo, anche se la volontà di Gual era quella di dare forma a un nuovo teatro, fatto a immagine del teatro greco, in questa traduzione andiamo incontro a tutta una serie di operazioni interpretative che potremmo considerare «addomesticatrici», il cui scopo è quello di rendere più fruibile al pubblico catalano la novità di questo teatro poetico. Tuttavia, la scelta del testo e le motivazioni retrostanti, nonché il fatto di farlo tradurre nel rispetto della forma originaria, vale a dire in versi, potrebbero essere considerati «resistenti», dal momento che andavano contro il canone e la forma del teatro catalano dell'epoca.

### *Il lascito*

Il successo della tragedia greca nelle lettere catalane non tardò, e l'*Èdip re* di Gual ne fu il primo fondamento. L'opera fu rappresentata per la prima volta nel Teatre de Novetats, a Barcellona, il 10 marzo, assieme alla commedia di Molière *El casament per força*, nella versione di Salvador Vilaregut (si noti la matrice chiaramente greca di questa doppia interpretazione: tragedia - commedia). Prima della rappresentazione, Pompeu Gener pronunciò una conferenza nella quale presentava Sofocle al pubblico catalano<sup>35</sup>. Dopo questa occasione ci fu la rappresentazione del *Prometeu encadenat* di Masriera, il 30 dicembre del 1903. Un anno dopo, lo stesso Pompeu Gener pubblicò *L'intellecte grec antig*, nel quale dedicava un capitolo a ognuno dei tragici e un altro ad Aristofane. Nel

---

<sup>35</sup> MEDINA (1978, 104).

1906, Salvador Vilaregut, collaboratore assiduo di Gual, tradusse la prima tragedia di Euripide, l'*Alkestis*, anche lui seguendone probabilmente una versione francese. L'interesse verso la tragedia greca non venne sicuramente meno negli anni successivi: durante un ciclo di conferenze organizzato da Adrià Gual nel 1908, svoltosi in concomitanza con la stagione della «Nova Empresa de Teatre Català», Ramon Vinyes presentò la sua dissertazione *De la tragèdia*, nella quale, oltre a lodare D'Annunzio in quanto «primo poeta mondiale», passò in rassegna i tre grandi tragici greci, che sarebbero dovuti diventare il vero modello per il nuovo teatro catalano<sup>36</sup>. Nello stesso anno, Vilalta y Comes pubblicò nelle pagine di *Teatralia* «El Teatre i la Vida», nel quale citava, tra gli altri, i tragici greci, la cui opera doveva essere portata avanti: «hem d'ésser els continuadors de l'obra d'aquells savis grecs, que vegegen interrompuda sa tasca gloriosa [...] mercès a l'acció dels cristians»<sup>37</sup>. Nel 1912 venne compiuto lo sforzo letterario più ambizioso sino ad allora, ovvero la traduzione dell'*Elettra* di Sofocle direttamente dal greco. Questa traduzione, eseguita da Franquesa i Gomis e anch'essa in versi (seguendo il modello italiano di «Angelelli y Bellotti»<sup>38</sup>, come riportato dallo stesso traduttore), fu pubblicata nella «Biblioteca de Autores Griegos y Latinos», curata dallo stesso Lluís Segalà<sup>39</sup>.

Questi primi tentativi dei tardomodernisti, forse primitivi, furono eclissati in un primo momento dal lavoro del grande poeta ed ellenista Carles Riba, che nel 1920 pubblicò l'*Antigone* e l'*Elettra* di Sofocle in una versione che adattava i metri greci alla tedesca (metodo che lui stesso aveva messo in pratica nella sua traduzione dell'*Odissea*), e successivamente anche dalla creazione da parte di Francesc Cambó della Fundació Bernat Metge (FBM), che sin dal 1922 si occupa di tradurre in catalano e di annotare gli autori grecolatini e cristiani, fornendo il testo greco a fronte e un apparato scientifico<sup>40</sup>. Nella FBM, Riba, vera anima del progetto nei primi tempi della collezione, pubblicò in prosa i testi di Eschilo (1932-1934), e successivamente anche l'intera opera di Sofocle (1951-1964), nonostante il suo progetto fosse interrotto prima dalla Guerra Civile, poi fortemente ostacolato dalle proibizioni imposte dalla dittatura franchista alla pubblicazione di opere in catalano. Dopo la sua morte, videro la luce anche le sue traduzioni in versi accentati dell'intera opera di Sofocle e di Euripide.

La FBM e l'assestamento definitivo del classicismo nelle lettere catalane, che andarono di pari passo, furono un progetto chiave del Noucentisme, una corrente

---

<sup>36</sup> MALÉ (2003, 238s.).

<sup>37</sup> Citato in MALÉ (2003, 241).

<sup>38</sup> FRANQUESA I GOMIS (1912, 174).

<sup>39</sup> Sulla ricezione del teatro antico in quegli anni nella letteratura catalana, vedi RIU et al. (2013).

<sup>40</sup> Quest'anno, infatti, sono stati pubblicati nella collezione l'ultimo volume mancante delle tragedie di Euripide e il secondo volume delle tragedie di Seneca. Si tratta di una delle collezioni di classici più antiche e ampie del mondo, con un totale di 440 titoli di classici grecolatini pubblicate finora.

profondamente legata all'eredità della Grecia classica<sup>41</sup>. Chissà se tale legame sarebbe stato stabilito, se il Modernismo non avesse prima cercato di innalzare la cultura catalana al livello delle grandi culture europee. Proprio per questo motivo, la traduzione indiretta eseguita da dieci mani, forse senza alcun valore dal punto di vista filologico – considerazione che, in ogni caso, non va estesa al suo valore letterario e storico –, acquisisce una rilevanza speciale. Ci sembra, infatti, che questa traduzione esprima perfettamente la metafora della comunione di interessi tra le due correnti: una collaborazione proficua tra i tardomodernisti (Gual, Pahissa, Viura e il parnasiano Capdevila) e il Noucentisme, ancora nascente, rappresentato dal suo ideologo principale, Eugeni d'Ors.

---

<sup>41</sup> Per una storia della Fundació Bernat Metge e delle motivazioni che portarono alla sua creazione, vedi FRANQUESA (2014) e GARRIGASAIT (2020).

*referiments bibliogràfics*

APTER 2013

E. Apter, *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*, London.

AULET 2000

J. Aulet, *El teatre català durant l'any 1898, un incipient intent de modernització*, «Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, 20-24 d'abril de 1898», vol. II, Barcellona, 131-53.

AVEZZÙ 2009

G. Avezzi, *Tradurre il teatro*, in C. Neri – R. Tosi (a cura di), *Hermeneuein. Tradurre il Greco*, Bologna, 67-82.

BENJAMIN 1923

W. Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in *Gesammelte Schriften*, IV-1, Frankfurt.

BOSELLI 1996

S. Boselli, *La traduzione teatrale*, «Testo a fronte» XV 63-80.

CAMPS 1996

A. Camps, *La recepció de Gabriele D'Annunzio a Catalunya*, Barcellona.

CONDELLO 2016<sup>2</sup>

F. Condello, *Sofocle. Edipo re*, Milano.

DODDS – AVIROVIC 1995

J. Dodds – L. Avirovic (a cura di), *La traduzione in scena. Teatro e traduttori a confronto*, Roma.

FRANQUESA 2014

M. Franquesa, *La Fundació Bernat Metge, una obra de país (1923-1938)*, Barcellona.

FRANQUESA I GOMIS 1912

J. Franquesa i Gomis, *Sófocles. Electra. Texto griego y traducciones de Alemany García de la Huerta y Franquesa y Gomis*, Barcellona.

GALLÉN 2009

E. Gallén, *Enquesta sobre'l teatre en vers, a Teatralia (1908-1909): estudi i edició*, «Estudis romànics» XXXI 183-218.

GALLÉN 2020

E. Gallén, *Entre la tragèdia i el teatre poètic*, «Història de la literatura catalana, vol. VI (Literatura contemporània, II. Modernisme. Noucentisme. Avantguardes)», Barcellona, 183-218.



GARCIA SALA – SANZ ROIG – ZABOKLICKA 2014

I. Garcia Sala – D. Sanz Roig – B. Zaboklicka (eds.), *Traducció indirecta en la literatura catalana*, Lleida.

GARRIGASAIT 2020

R. Garrigasait, *Els Fundadors, Una història d'ambició, clàssics i poder*, Barcellona.

GUAL 1960

A. Gual, *Mitja vida de teatre, Memòries*, Barcellona.

HARDWICK 2013

L. Hardwick, *Translating Greek plays for the theatre today. Transmission, transgression, transformation*, «Target» XXV/3 321-42.

HOLMES 1970

J.S. Holmes, *Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form*, in Id. (ed.), *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, Mouton-The Hague-Parigi, 91-105.

HUMBOLDT 1816

W. Humboldt, *Einleitung zum Agamemnon*, in *Werke in fünf Banden*, Stuttgart.

LEGGE 2020

D. Legge (a cura di), *Tradurre teatro: studi e pratica scenica. Resoconto da una Summer School*, «Teatro e Storia» XLI 349-412.

LEVÝ 1969

J. Levý, *Die literarische Übersetzung: Theorie einer Kunstgattung*, Athenäum.

MALÉ 2003

J. Malé, *Els tràgics grecs, entre el modernisme i el Noucentisme*, in R. Cabré – M. Jufresa – J. Malé (eds.), *Polis i nació. Política i literatura (1900-1939)*, Barcellona, 235-54.

MALÉ 2008

J. Malé, *Una lengua en plena ebullició. Els traductors davant el català literari a les primeres dècades del segle XX, Quaderns*. «Revista de traducció» XIV 79-94.

MARFANY 1986

J. Ll. Marfany, *El Modernisme*, in M. Riquer – A. Comas – J. Molas, (eds.), *Història de la literatura catalana*, vol. VIII, Barcellona.

MEDINA 1978

J. Medina, *Sòfocles i Eurípides traduïts per Carles Riba*, «Els Marges» XIII 102-10.

MUSSARRA 2014

J.J. Mussarra, *El Prometeu encadenat d'Artur Masriera*, in I. Garcia Sala – D. Sanz Roig – B. Zaboklicka (eds.), *Traducció indirecta en la literatura catalana*, Lleida, 43-65.

NERI – TOSI 2009

C. Neri – R. Tosi (a cura di), *Hermeneuein. Tradurre il Greco*, Bologna.

NEWMARK 1988

P. Newmark, *A Textbook of Translation*, New York.

NICOSIA 2009

S. Nicosia, *Tradurre il teatro: le Trachinie per Siracusa (2007)*, in C. Neri – R. Tosi (a cura di), *Hermeneuein. Tradurre il Greco*, Bologna, 83-106.

NIDA 1964

E. Nida, *Toward a Science of Translating with Special Reference to Principles and Procedures involved in Bible Translating*, Leiden.

ORTÍN 2017

M. Ortín, *Josep Carner i la traducció*, Lleida.

PYM 1996

A. Pym, *Venuti's Visibility*, «Target» VIII/2 165-77.

PYM 2010

A. Pym, *Exploring Translation Theories*, Londra-New York.

RIU et al. 2013

X. Riu et al., *Reception of Greek Tragedy in Catalan Literature*, in H. M. Roisman, *The Encyclopedia of Greek Tragedy*, vol. II, Malden-Oxford, 1058-1062.

SCHLEIERMACHER 1838

F. Schleiermacher, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens in Sämtliche Werke* (1813), Berlino.

VENUTI 2013

L. Venuti, *Translation Changes Everything*, Londra-New York.

VENUTI 2020

L. Venuti, *Una poètica i ètica de la traducció*, «Visat» XXIX.

WALTON 2006

J.M. Walton, *Found in Translation: Greek Drama in English*, Cambridge.

ZATLIN 2005

Ph. Zatlin, *Theatrical Translation and Film Adaptation. A practitioner's View*, Clevedon.

ZOBOLI 2000

P. Zoboli, *Sulle versioni dei tragici greci in Italia (1900-1960)*, «Aevum: Rassegna di scienze storiche linguistiche e filologiche» III 833-74.

ZOBOLI 2004

P. Zoboli, *La rinascita della tragedia: le versioni dei tragici greci da D'Annunzio a Pasolini*, Lecce.

ZUBER 1980

O. Zuber (ed.), *The Languages of the Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama*, Oxford.