



IVET ZWATRZKO

IL PROGETTO NEOMODERNISTA DI MERCÈ RODOREDA

Il dialogo letterario della scrittrice catalana con la tradizione letteraria europea

ABSTRACT: This article offers a critical review of Mercè Rodoreda's postwar novels (1962-1986) through the lens of modernism and neomodernism, historiographic and interpretative categories that enable an understanding of the radical nature of her literature. From the first written novel *Jardí vora el mar* [Garden by the Sea] to *Mirall trencat* [A Broken Mirror], and including *La plaça del Diamant* [In Diamond Square], *La mort i la primavera* [Death in Spring], and *Quanta, quanta guerra...* [War, So Much War], the article traces Rodoreda's (neo)modernist conception of literature, which engages with European and Western culture and arts to redefine the place of Catalan literature within twentieth-century literary modernity.

KEYWORDS: Mercè Rodoreda; Catalan literature; Neomodernism; Late Modernism; European Modernism.

Les auteurs aussi sont historiques ; et c'est précisément pour cela que certains d'entre eux souhaitent échapper à l'histoire par un saut dans l'éternité.
Jean-Paul Sartre, 1948

Forse, se Erich Auerbach fosse stato a conoscenza della narrativa di Mercè Rodoreda (1908–1983), l'avrebbe inclusa nell'ultimo capitolo di *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*¹ (1946). Resta il fatto che la scrittrice catalana non riuscì a pubblicare alcun romanzo in seguito alla Guerra civile spagnola fino al '62, oltre vent'anni dopo la prima pubblicazione del saggio di Auerbach.² In più, la letteratura catalana, nella

¹ Traduzione di H. Hinterhäuser e I. Romagnoli (Einaudi, 1956). Salvo diversa indicazione, la traduzione all'italiano è mia. Ho lasciato in lingua originale soltanto le citazioni di Rodoreda.

² Nel 1946, anno di pubblicazione del saggio di Auerbach, la produzione letteraria di Rodoreda era già stata iniziata. Nell'articolo, tuttavia, terrò conto soltanto della narrativa del periodo di maturità della scrittrice, iniziata con l'esilio in Francia dopo la Seconda guerra mondiale, poiché considero sia la più adatta alle forme e alle questioni del modernismo europeo.

sua condizione di letteratura “minorizzata”,³ raramente ha formato parte del “grande contesto della Weltliteratur” (Kundera 2005, 52), per cui risulta poco probabile che lo studioso tedesco l’avesse potuta leggere nell’ipotetico (e impossibile) caso che il saggio fosse stato redatto più tardi. Tuttavia, alla luce delle riflessioni chiave sviluppate da Auerbach nel capitolo citato, risulta evidente la stretta consonanza tra la letteratura della scrittrice catalana e quella specifica istanza di rappresentazione della realtà che egli analizza tramite l’opera di Virginia Woolf: “[lo scrittore] si abbandona a un caso qualunque della realtà [...], e anche se, come naturale, egli ordina e stilizza il materiale che la realtà gli offre, ciò non succede in modo razionale e con l’intenzione di portare a compimento secondo un piano preordinato una concatenazione di fatti esteriori” (1956, 570-571).

Per decenni, *La plaça del Diamant* [La piazza del Diamante] (1962) di Rodoreda è stato considerato dalla critica come un romanzo realista, così come era considerata realista la sua produzione narrativa fino a *Mirall trencat* [Specchio infranto] (1974). Quest’ultimo, invece, era giudicato come la soglia tra le sue stagioni della maturità, la prima appunto di taglio realista e la seconda simbolica o fantastica (Arnau 1976; Cortés 2010; Audi, 2010; *passim*); un romanzo quindi a metà strada tra le due poetiche, che si succedevano l’una all’altra. A queste due fasi si aggiungeva quella del suo esordio letterario a ridosso della Guerra civile, rimossa da Rodoreda negli anni Sessanta, allo scopo di modellare la propria immagine.⁴

³ Per “letteratura minorizzata” intendo quella letteratura che si trova in una relazione di potere “asimmetrica” rispetto alle letterature e culture dominanti, le quali si presentano come neutre o centrali e hanno storicamente partecipato alla cosiddetta “letteratura universale” (Miguélez-Carballeira et al. 2024, 5-14).

⁴ La voglia di far dimenticare al panorama letterario catalano i suoi primi romanzi risale alla richiesta di pubblicazione dell’opera completa da parte di Edicions 62, a metà degli anni Sessanta, e soprattutto in seguito alla morte del suo compagno e mentore, Armand Obiols (Joan Prat). Ad esempio, a un collaboratore della casa editrice, Joaquim Molas, scrive in una lettera del ’65: “[...] en principi hi ha quatre novel·les que voldria deixar mortes, per dolentes” [innanzitutto ci sono quattro romanzi che vorrei lasciar morire, perché mediocri] (Rodoreda apud. Arnau 2012, 1332), mentre nel 1980, in un’intervista con Joaquin Soler Serrano, dichiara: “[...] escribí una novela. Una primera novela. [...] ¡Se me cae la cara, literalmente, de vergüenza! Vino a verme a casa Puig i Ferrater y a pedirme si tenía alguna novela. Y entonces le dije que sí, porque escribía novelas en lo que se dice en dos días. [...] Le gustó mucho y la publicó. [...] Es una de las novelas de las que ahora también reniego y no quiero que se hable más.” [...] scrissi un romanzo. Un primo romanzo. ... Muoio letteralmente di vergogna! Puig i Ferrater venne a trovarmi a casa per chiedermi se avessi qualche romanzo. E io gli dissi di sì, perché scrivevo romanzi, come si suol dire, in due giorni. ... Gli piacque molto e lo pubblicò. ... È uno dei romanzi che ora rinnego e di cui non voglio più che si parli]. (Rodoreda apud. Mohino i Balet 2013, 174). Rodoreda, però, non solo rifiuta la sua opera letteraria pre-guerra, ma anche tutta la sua produzione giornalistica dell’epoca. Cfr. Ibarz 2024, 13.

Ciononostante, già dalla prima lettura è palese che non si tratti di romanzi realisti *tout court*, benché al loro interno rimanga intatta la reciprocità tra il mondo reale e il mondo fittizio, quella “volontaria sospensione dell’incredulità” di cui già parlava Coleridge (1949, 147). Di conseguenza, diversi teorici hanno aggiunto l’aggettivo “psicologico” al sintagma “romanzo realista” di Rodoreda (Real 2005; Marrugat 2013; Cortés 2018; *passim*), facendo sfumare l’oggettività descrittivista che l’idea di realismo porta con sé, e che è pertanto non applicabile *in toto* ai suoi testi. Tuttavia, la categoria “realismo psicologico” risulta ugualmente insufficiente, non solo per la sua mancanza di precisione nella Storia della letteratura,⁵ ma anche riguardo all’opera della scrittrice catalana. Mentre i romanzi delle due fasi chiamate realiste presentano delle differenze abissali tra di loro (nello stile, nella costruzione spaziotemporale, nella struttura, negli intrecci narrativi e negli interessi tematici),⁶ tutti i romanzi scritti dopo le guerre sono accomunati dalla stessa visione del mondo e della realtà, avendo o meno coordinate storico-geografiche riconducibili a quelle del mondo empirico, avvalendosi in maggior o minor misura di elementi simbolici, fantastici, assurdi e surreali utili alla creazione del mondo finzionale.

La riedizione del romanzo postumo *La mort i la primavera*⁷ [La morte e la primavera] (1986) curata da Arnau Pons nel 2017, inoltre, respingeva nettamente la divisione estetica della sua produzione narrativa: *La mort*, in teoria l’ultimo dei suoi romanzi, e quindi in teoria appartenente alla fase fantastica, non era in realtà stato concepito durante

⁵ Come descrivono i manuali di teoria letteraria, la cosiddetta “narrativa psicologica” può fare riferimento a qualsiasi testo in prosa, di qualsiasi epoca storica, “che si concentra intensamente sulla vita interiore dei personaggi, rappresentando i loro pensieri soggettivi, sentimenti, ricordi e desideri”. Borges, ad esempio, sosteneva che il primo romanzo psicologico di tutti i tempi fosse il *Genji monogatari* di Shikibu, dell’undicesimo secolo. Tuttavia, viene usualmente associata alla narrativa dell’Ottocento, con gli epigoni del realismo Tolstoj e Stendhal, e quella del Novecento, con autori come Proust, Camus, Sartre, Kafka, Joyce, Woolf e Faulkner. Cfr. Melville Logan 2011, 442-443 e 633-634.

⁶ Per comprendere la trasformazione radicale della scrittura di Rodoreda, risulta paradigmatico l’esercizio di comparazione delle due versioni di *Aloma* (1938/1969) di Arnau (2012, 129-152). Ad esempio, l’ultimo capitolo della prima *Aloma* inizia così: “La conductora s’enduu els darrers mobles quan ells arriben” [Il furgone porta via gli ultimi mobili quando loro arrivano]. Nella seconda *Aloma*, invece, leggiamo: “Així que el taxi va tombar la cantonada ja van veure la conductora al mig del carrer i un home que sortia del jardí carregat amb una caixa” [Appena il taxi girò l’angolo, già videro il furgone a metà strada e un uomo che usciva del giardino caricato con una scatola]. Cfr. Rodoreda 1938, 226 e Rodoreda 2008a, 135. Attraverso il paragone dei racconti “Una tarda de pluja” [Un pomeriggio di pioggia] (1937) e “Pluja” [Pioggia] (1978), essendo il secondo una rielaborazione del primo, scritto e pubblicato durante la Guerra civile, Zurrón (2026, 3) osserva che il gioco intertestuale viene inoltre perfezionato e sublimato nella produzione della maturità di Rodoreda.

⁷ Ad oggi, esistono quattro pubblicazioni della *Mort*, raggruppabili in due edizioni diverse frutto di due interpretazioni divergenti delle quattro versioni manoscritte rimaste, non sempre numerate. Cfr. Penalba 2022, 331-333. In quest’articolo verrà usata la prima edizione/interpretazione del romanzo (1986) corretta e rivista da Pons (2017).

gli ultimi anni di vita come Rodoreda voleva far credere. L'aveva iniziato immediatamente dopo la scrittura della *Plaça*, nella primavera del '61, per cui ne condivideva, per dirla con Rodoreda, “el seu estil d'ara” [il suo stile di ora], ovvero: “primera persona i procurant dir les coses de la manera més pura i inesperada” [prima persona e cercando di dire le cose nella maniera più pura ed inaspettata] (2008c, 60). Una prima persona (narratore-protagonista) che presenta il proprio mondo soggettivamente e spesso solipsisticamente, in una sorta di monologo interiore “alla ricerca del tempo perduto” che, però, risulta più fluido e diafano di quello impiegato dai suoi inventori modernisti, presentandosi come se fosse raccontato a qualcuno sebbene un narratore implicito sia assente.

Questa tecnica narrativa, battezzata “scrittura parlata” da Carme Arnau (1976, 14), genera un effetto di verosimiglianza nel lettore anche nelle situazioni più strane e stranianti: non a caso nel prologo della *Plaça*, Rodoreda confessa che “volia [la novel·la] kafkiana, molt kafkiana” [voleva (il romanzo) kafkiano, ben kafkiano] (2016, 9). Tale esito altro non è che il risultato di uno degli artifici letterari dei “més rebuscats” [più rovistati] (Rodoreda 2023, 13), messo alla prova durante i primi anni dell'esilio grazie alle letture di Steinbeck, Mansfield, Faulkner, Sartre e Camus (Rodoreda 2021, 44; Obiols 2010, 108) e finalmente impiegato in questo romanzo, sotto dichiarata influenza, oltre a quella di Kafka, di *Lady Chatterley's Lover* (1928) di Lawrence e del monologo di Molly Bloom nell'*Ulysses* (1922) di Joyce (Rodoreda 2016, 11-12).

Lo stesso stile si ritrova anche nel *Carrer de les Camèlies* [Via delle Camelie] (1966) e in *Quanta, quanta guerra...* [Quanta, quanta guerra...] (1980), che condividono con gli altri due romanzi una poetica dell'orrore e della crudeltà, coniugata allo sguardo innocente e integerrimo dei loro protagonisti. Protagonisti che, soprattutto nella *Plaça* e nella *Mort*, si rendono conto della meraviglia della vita (o di alcuni dei suoi momenti) in maniera involontaria. In effetti, due delle scene più tenere e prodigiose della sua letteratura sono contenute in questi testi. Una riguarda la fine della *Plaça*, quando Natàlia, la protagonista, prima di addormentarsi a fianco del suo secondo marito, vecchio e malato, mette un dito nel suo ombelico “perquè no se'm buidés tot per allí [...] perquè no s'escorregués com una mitja. Perquè cap bruixa dolenta no me'l xuclés pel melic i no em deixés sense Antoni” [perché non mi si svuotasse tutto da lì [...] perché non si sfilasse tutto come una calza. Perché nessuna strega cattiva me lo succhiasse dall'ombelico e mi lasciasse senza Antoni] (2016, 266).

L'ironia di Rodoreda in questo romanzo è però sottilissima: il primo marito di Natàlia, Quimet, che la sottopone a un progressivo maltrattamento psicologico che culmina nel delirio e nella disperazione, è un miliziano convinto della causa repubblicana, destinato a morire al fronte. Proprio attraverso il suo essere violento si rendono palesi le dinamiche del patriarcato, rappresentate senza filtri di giudizio morale da parte della narratrice e dunque in una forma estremamente cruda e limpida. Il secondo marito,

invece, l'uomo accanto al quale Natàlia riuscirà finalmente a trovare pace, non è soltanto un bottegaio già vecchio e politicamente defilato, ma anche un uomo impotente e sterile, reso dalla guerra “inútil del mig” [inutile in mezzo] (Rodoreda 2016, 217). All'eroe nazionale incarnato da Quimet, tanto repubblicano e virile quanto perverso e maschilista, si contrappone così la figura esile e quasi androgina di Antoni, che permetterà a Natàlia di ottenere, se non l'amore, almeno una certa tranquillità. “El meu esguerradet” [il mio mutilato⁸], lo chiama la protagonista (Rodoreda 2016, 266).

L'altra scena menzionata si trova nella seconda parte della *Mort*, e accenna al risveglio sessuale e all'abbandono dell'infanzia da parte del protagonista, in questo caso anonimo, avvenuta in concomitanza con la scoperta del tempo, o meglio, della fugacità del tempo:

Ella es va aixecar i es va posar al bell mig de la pedra i amb els peus ben junts tapava el forat on hi havia hagut el pal de ferro i va dir que faria el temps i estava quieta i una banda de la seva ombra queia entre dues hores i anava relliscant a poc a poc i al cap d'una estona [...] la seva ombra es va posar damunt d'una hora fins que va anar corrent i es va tornar a posar entre dues hores. Li vaig preguntar si sabia què era el temps i va dir, el temps sóc jo, i va dir, i tu; [...] I mentre érem el temps, de dintre meu es va alçar una força estranya, com si m'acabessin de fer de ferro per dintre. [...] I per primera vegada vaig sentir què era la força d'un noi quan es va desfent de ser una criatura. Ella em mirava. [Lei si alzò e si mise nel bel mezzo della pietra e con i piedi ben uniti copriva il foro dove c'era stato il palo di ferro e disse che avrebbe fatto il tempo e rimase immobile e un fianco della sua ombra cadeva tra due ore e andava scivolando pian piano, e dopo un po' [...] la sua ombra si mise sopra un'ora finché non corse e tornò a mettersi tra due ore. Le chiesi se sapesse cosa fosse il tempo e disse, il tempo sono io, e disse, e tu; [...] E mentre eravamo il tempo, dentro di me si sollevò una forza strana, come se mi avessero appena fatto di ferro per dentro. [...] E per la prima volta sentii che cos'era la forza di un ragazzo quando si va sciogliendo di essere creatura. Lei mi guardava]. (2017, 65)

Lo stile paratattico enfatizza il crescendo di tensione all'interno della scena, culminato con la prima erezione del protagonista. Ancora una volta, però, l'autrice insidia l'idillio e la delicatezza del momento con una patina di cattiveria, suggerendo un potenziale incesto in quanto il primo oggetto del desiderio del protagonista risulta essere la matrigna; anch'essa, tra l'altro, un “esguerradeta”: “tenia un braç molt més petit que l'altre” [aveva una braccia molto più piccola dell'altra] (Rodoreda 2017, 18). Tuttavia,

⁸ Nelle traduzioni italiane de *La plaça* (1970/1990/2016), leggiamo “il mio mutilato” (Cintioli 1970, 203; Tavani 2012, 195), ovvero “il mio povero mutilato” (Saludes 1990: 184), seppur si perda l'ambiguità semantica della parola “esguerradet”. In catalano, “esguerrat”, aggettivo del quale deriva il diminutivo “esguerradet”, è sinonimo di “mutilato” (ossia, persona che ha perso un arto o un organo in un momento dato della sua esistenza, abitualmente per cause di guerra o di lavoro), così come di “deforme dalla nascita”. Mi sembra dunque che l'ambiguità della parola “esguerradet” sia deliberata e ricercata per Rodoreda, anche perché viene usata per la prima volta da un terzo personaggio, la signora Enriqueta, che presuppone che ad Antoni “el devien esguerrar a la guerra” [probabilmente lo mutilarono in guerra]. Cfr. Institut d'Estudis Catalans, 2007; Rodoreda 2016, 219.

di entrambi i romanzi, Rodoreda affermava che si trattasse di “*novel·les d’amor*” [romanzi d’amore] (2016, 12; 2008c, 61).

In più, l’assenza di riferimenti spaziali e storici precisi nella *Mort* e la loro scarsità in *Quanta, quanta guerra...* avevano costituito uno dei principali argomenti per sostenere la vecchia separazione tra realismo e simbolismo/fantastico in Rodoreda. Però, insiste Pons (2017, 359), “gli oggetti realmente fantastici in questo romanzo non sono, a dire il vero, gli elementi soprannaturali che vi appaiono, poiché in certo modo essi sono meri strumenti al servizio dell’allegoria”. Per questo motivo, dice successivamente: “non si può dire [...] sulle figure umane della *Mort* che sono fantastiche perché neanche si può dire che *Aspettando Godot* di Samuel Beckett è teatro dell’assurdo, a meno che l’unico assurdo, in Rodoreda quanto in Beckett, sia quello della Storia” (Pons 2017, 371). Beckett, d’altronde, fu un autore che la catalana lesse avidamente, come testimoniato da quel che è rimasto della sua “biblioteca d’autore”.⁹

Come anticipato, il realismo di Rodoreda successivo alla Guerra civile e alla Seconda guerra mondiale è un realismo di secondo grado alla Woolf o, in altre parole, un “realismo modernista”¹⁰ nel senso stabilito da Riccardo Castellana:

[...] il sostantivo va inteso in un’accezione rigorosamente “debole” e allargata: non è al realismo come poetica storicamente determinata e deducibile dalle opere dei grandi romanzieri “realisti” ottocenteschi (Balzac, Stendhal, Flaubert, Zola, Verga) che intendo richiamarmi, bensì al realismo come imitazione seria e problematica della realtà quotidiana di persone ordinarie e comuni, compiuta non secondo i canoni e gli stereotipi della tradizione, ma al contrario mediante tecniche di straniamento, cioè di deautomatizzazione dei normali meccanismi percettivi. [...] Ho usato sinora la formula *realismo modernista*: avrei potuto forse parlare di *modernismo* e basta, senza che la tesi di fondo della mia argomentazione cambiasse molto. (2010, 23 e 27)

La stessa Rodoreda, in effetti, rifiutava il termine realismo per definire la sua letteratura: alla domanda se si considerasse “una escriptora de tècnica realista que s’inspira en la realitat aparent” [una scrittrice di tecnica realista che s’ispira nella realtà apparente], l’autrice rispondeva: “De tipus realista, no. Jo no crec que *La plaça* sigui una novel·la de tipus realista. Si fos escrita d’aquella manera que purament i estrictament en diuen realista, no valdria ni cinc cèntims, seria una cosa de tipus local, no tindria cap

⁹ Ho dedicato il terzo capitolo della mia tesi dottorale, attualmente in corso di svolgimento, allo studio critico della “biblioteca d’autore” di Rodoreda, finora mai analizzata perché in larga parte andata perduta dopo la morte dell’autrice. Poiché il capitolo è ancora inedito, si veda Saludes 2005, 30-37.

¹⁰ Il rifiuto di un’interpretazione *realista* del modernismo primonovecentesco è dovuto principalmente a due ragioni: da un lato, perché il *modernism* anglosassone è inteso in sé come un movimento d’avanguardia, non essendoci una chiara differenza tra le correnti moderniste e quelle avanguardiste *stricto sensu*; dall’altro, poiché la rivendicazione e la conseguente canonizzazione degli autori modernisti, nel continente europeo, verrà fatta dai neoavanguardisti della seconda metà del secolo, che rifiutano tali convenzioni della rappresentazione letteraria. Cfr. Castellana 2010, 27-30; Toracca 2022, 119-128.

gràcia, no tindria res” [Da tipo realista, no. Non credo che *La plaça* sia un romanzo di tipo realista. Se fosse stata scritta di quella maniera puramente e rigorosamente chiamata realista, non costerebbe nulla, sarebbe una cosa di tipo locale, non avrebbe nessun garbo, niente] (Rodoreda apud. Mohino i Balet 2013, 266).

Dal modernismo al neomodernismo

La produzione della maturità di Rodoreda oltrepassa cronologicamente il periodo interessato dalle varie espressioni del fenomeno modernista in Europa (Borg 2019, 21-24). Eppure, come abbiamo visto, la sua letteratura si comprende meglio attraverso questa prospettiva interpretativa, alla luce del “concetto crono-estetico del Modernismo” (Ródenas 1998, 11). A tal proposito, alcune delle sue opere riflettono quelle “persistenze moderniste” del secondo Novecento studiate da Tortora (2024, 11-13) concernenti la letteratura italiana degli anni Cinquanta, in particolare in testi quali *Jardí vora el mar* [Giardino sul mare] (1967).

L’avvio della stesura del romanzo, pubblicato poi nel ’67 quando ormai Rodoreda aveva raggiunto una certa notorietà tra il pubblico catalano, data però ’59, precedendo persino quella della *Plaça*. In *Jardí*, è utilizzato un tipo di narratore diverso da quello dei romanzi citati in precedenza, a metà strada tra il soggettivismo della prima persona e l’oggettivismo razionalista del narratore onnisciente. Affidato alla voce e agli occhi di un giardiniere (narratore testimone), il racconto procede per frammenti e ricostruisce la storia di una famiglia di Barcellona e dei suoi ambienti, presso cui il narratore ha lavorato per sei anni. La distanza sociale del giardiniere rispetto ai contesti borghesi dei “senyorets” [signorini] gli garantisce una posizione più credibile come narratore, contribuendo così a rendere un ritratto del loro universo alienato che oscilla tra l’assurdo ed il comico (Škrabec 2010, 241) e della loro vita agiata nella sua dimensione più cinica.

Inoltre, lo spazio chiuso della casa e del giardino, rispetto a quello del mondo “di fuori” di cui non sappiamo granché, rivela la tensione fra interno ed esterno rispecchiata dalla costruzione temporale: benché passino sei anni, il tempo del romanzo sembra statico, o meglio ciclico, quasi come se si trattasse di catturare la vita in un istante, oppure l’*impressione* di essa una volta giunta al tramonto. I dipinti di Feliu Roca nelle prime pagine del romanzo, infatti, ricordano l’impressionismo di Monet:

Havia fet exposicions a París i em penso que a Barcelona és conegut i que ha guanyat molts diners amb aquesta estesa de blau. L’havia pintat [el mar] de totes les maneres: tranquil, boig, amb les onades altes, amb les onades baixes. Verd, de color de por. I gris, de color de núvol. Marines. Deia que feia marines i els seus amics li deien que havia de fer taques que és el que més agrada als americans. [...] De vegades quequejava. Quan no li sortien els colors com ell volia: vull dir això de la barreja. [Aveva esposto a Parigi e mi pare che a Barcellona sia conosciuto e che abbia guadagnato bei soldi con questa distesa di blu. L’aveva dipinto [il mare] in tutti i modi: tranquillo, folle, con le onde

alte, con le onde basse. Verde, color della paura. E grigio, color di nuvola. Marine. Diceva che faceva marine e i suoi amici gli dicevano che avrebbe dovuto fare macchie, che ciò è quello che piace più agli americani. [...] A volte balbettava. Quando i colori non gli riuscivano come lui voleva: voglio dire, ciò del mescolare.] (1968, 7-8)

Non a caso, la pittura moderna è centrale nel *Jardí*: diviene la vocazione di due personaggi principali e tramite le loro opinioni contrastanti diventa un elemento di riflessione meta-artistica e metaletteraria, in cui la rappresentazione (ancora) figurativa di Feliu Roca viene considerata come fuori moda seppur autentica, mentre l'astrazione della "senyoreta" Eulàlia, meglio quotata e ammirata dal "senyor" Bellom (proprio per questa ragione), appare incomprensibile alla vista di quelli che non appartengono ai loro circoli: "[...] la senyoreta Eulàlia s'havia tornat pintor. Feia una pintura estranya" [La signorina Eulàlia era diventata pittore. Faceva una pittura strana] (Rodoreda 1968, 47). E aggiunge, più in avanti: "Tot d'una em va preguntar [en Feliu] què em semblaven les pintures de la senyoreta Eulàlia. – Fa cromos – li vaig dir" [All'improvviso, Feliu mi chiese cosa mi paressero i dipinti della signorina Eulàlia. – Fa figurine –, rispose] (1968, 54).

Come sottolineato da Sara Sullam (2019, 191-211), la poetica di Woolf si articola a partire dal dittico impressione/impressionismo in una doppia valenza artistica e filosofica (2019, 195), sempre in rielaborazione e spesso in contraddizione e superamento, che, in buona parte, risponde alla più generale associazione dell'impressionismo letterario a un modernismo femminile, "improntato alla soggettività e limitato alle sole percezioni dei personaggi" (Sullam 2019, 198). Sappiamo inoltre che Rodoreda era entusiasta della letteratura di Woolf,¹¹ per cui i parallelismi tra le loro opere non sono fortuiti. Ciononostante, salvo per il caso di *Jardí*, nei romanzi successivi Rodoreda non si limita a riprendere le forme, le tecniche e i temi dei modelli modernisti come Woolf (ciò che Tiziano Toracca (2022, 144) ha definito "generiche persistenze del modernismo"), bensì li supera e li riformula in dialogo con autori europei a lei contemporanei.

Il distacco dal modernismo che Toracca (2022, 5) individua negli autori italiani di inclinazione modernista post-Seconda guerra mondiale riguarda l'"importanza inedita che viene adesso riservata alla sfera pubblica dell'esistenza" che, pertanto, fa spostare "il problema della verità e dell'inintelligibilità del mondo [...] più esplicitamente su un piano storico". A mio avviso, questa teorizzazione risulta particolarmente utile per interpretare il pensiero estetico che regge i romanzi commentati all'interno di quest'articolo, *La plaça*

¹¹ Nel complesso delle interviste rilasciate dagli anni Sessanta all'inizio degli Ottanta, Rodoreda cita spesso Woolf come uno dei suoi principali autori di riferimento. Da quel che resta della sua biblioteca, tuttavia, si conserva un solo volume di Woolf: *The voyage out* (1915), nella traduzione spagnola di Guillerrno Gossé e con prologo di Marta Pessarrodona (1976). Cfr. Mohino i Balet 2013, 81, 85, 94, 100, 151 e 266; riguardo la biblioteca di Rodoreda, rimando alla nota 5 dell'articolo.

e *La mort*, ma anche *El carrer* e *Quanta, quanta guerra...*. Si tratta di romanzi che, come dicevo, rivelano una visione modernista della realtà, così come delle sue possibilità di rappresentazione e che, al tempo stesso, si fondano sulle guerre del Novecento e i loro effetti sugli individui più umili ed emarginati della società, narratori del proprio mondo in maniera frammentaria e soggettiva.

Madelyn Detloff (2010, 3-4) osserva che tale riconfigurazione del modernismo può essere letta come una risposta contemporanea alla guerra e alle tragedie politiche e sociali, secondo un meccanismo analogo al funzionamento “epidemiologico” della memoria traumatica, “che sopraffà la psiche” (2010, 2). Infatti, come sostiene Mercè Ibarz (2022, 29), la totalità della letteratura di Rodoreda è segnata dalla Storia, che la scrittrice raffigura tramite l’estetizzazione della propria esperienza. Rodoreda soffrì sulla propria pelle la Guerra del ’36 come membro del “Comissariat de Propaganda”, così come l’esilio massiccio dei repubblicani spagnoli in una Francia ostile e collaborazionista e la barbarie della Seconda guerra mondiale e dei suoi lager. Lager dei quali la scrittrice venne a conoscenza nel ’41, pur senza esservi mai stata, in seguito all’internamento del suo compagno Armand Obiols, il quale dal giugno del ’42 vi esercitò lavoro attivo entrando così a far parte della cosiddetta “zona grigia” coniata da Primo Levi (Meseguer et al. 2021, 109-113). Pons (2017, 339-386) e Neus Penalba (2024, 78-107) ritrovano, in questo episodio, il senso ultimo della *Mort*.

Nel suo saggio, Toracca (2022, 5) richiama alcuni dei fenomeni storici, politici e sociali rappresentati, esplicitamente o in chiave allegorica, nei romanzi neomodernisti italiani. Alcuni di questi fenomeni appaiono anche nell’opera di Rodoreda, ma essa è dominata in larga parte dal grande trauma della Catalogna contemporanea. Come emerge particolarmente nell’ultimo romanzo scritto e pubblicato in vita, *Quanta, quanta guerra...*, la Guerra civile diventa, in lei, la guerra per antonomasia. Infatti, Barbara Łuczak (2025) ha osservato che, mentre nei primi capitoli troviamo elementi che ci rimandano all’evento bellico, il romanzo procede verso una “progressiva liberazione dal contesto storico e spaziale” (2025, 26) che gli consente di divenire “un conflitto universale, ma senza mai perdere il [suo] carattere concreto e storico [...], [poiché] gli elementi silenziati – quelli non detti – continuano a pesare nel senso che la scrittrice vuole produrre nel testo; anzi, ne sono una parte integrante e importante”¹² (2025, 28). Questi elementi, inoltre, non appartengono alla guerra in Catalogna in generale, ma sono circoscritti ad un livello ancora più locale: il paesino da dove scappa il protagonista e, successivamente, la retroguardia repubblicana al fronte dell’Ebro.

¹² Traduzione di Ursula Bedogni.

Si assiste dunque ad un trattamento della guerra e della sua rappresentazione paragonabile a quello de *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) di Italo Calvino,¹³ in cui il paesaggio riconoscibile della Liguria occupata all'inizio del romanzo perde consistenza quando il protagonista si imbarca nel distacco partigiano del Dritto. Ma i parallelismi tra le due opere vanno oltre: entrambi i romanzi si strutturano secondo la forma episodica della picaresca spagnola, con il *Lazarillo* quale ipotesto principale.¹⁴ Ed è anche per questo motivo che i protagonisti di Calvino e di Rodoreda si rispecchiano l'uno nell'altro: Pin, adolescente partigiano che “non sa bene la differenza tra quando c'è la guerra e quando non c'è” (Calvino 1964, 28), e Adrià Guinart, soldatino quindicenne “que quería ir a la guerra, que se entusiasmava pensando en ella, y que al fin consiguió ir [y,] tembloroso de espanto, huyó” [che voleva andare in guerra, che s'entusiasmava pensando alla guerra, e che alla fine riuscì ad andarci [e,] tremando di spavento, fuggì] (Rodoreda apud. Mohino i Balet 2013, 103), rielaborano l'archetipo dell'antieroe picaresco (orfano, affamato, errante e costretto a cambiare padrone) attraverso due personaggi dallo sguardo puro e vulnerabile collocati in una guerra che, paradossalmente, resta sempre fuori campo.

Nel prologo del romanzo, Rodoreda (1986, 13) confessa che: “de batalla, allò que se'n diu una batalla, no n'hi ha cap” [di battaglia, ciò che si chiama propriamente una battaglia, non ce n'è]. In più, se si dà credito alla data manoscritta (18 marzo 1969) apposta sull'esemplare de *Il sentiero* conservato nella sua biblioteca è ben probabile che l'autrice lesse il romanzo a Ginevra, non molti anni prima della stesura di *Quanta, quanta guerra...*. Oppure che lo rilesse, dato che sotto molti aspetti, come studiato da Kathleen M. Glenn (1994, 110-118), la *Cecilia Ce* de *El carrer de les Camèlies* anticipa già questa dimensione picaresca, forse in modo ancora più tragico.

Mirall trencat (1974): sperimentalismo e tradizione

Finora abbiamo visto come la narrativa postbellica di Rodoreda rappresenti *modernisticamente*, attraverso varie poetiche e diversi gradi di realismo, alcuni dei momenti cruciali della Storia novecentesca, oltre ad aver messo in luce il dialogo incessante che la scrittrice catalana stabilisce, tramite la propria opera, con la tradizione letteraria occidentale. Gli autori citati appartengono a epoche differenti, per quanto sia

¹³ Da notare che non considero *Il sentiero* un romanzo neomodernista a pieno data la sua “visione proletica”, usando l'espressione di Tortora (2024, 11), seppur condivido la tesi di Toracca (2022, 121-122) secondo la quale occorre “riconoscere che i romanzi del primo Calvino [...] sono diversi da quelli del secondo Calvino” nella misura in cui nei primi si ha “una sovrapposizione tra realismo e modernismo” (2022, 163).

¹⁴ Riguardo il rapporto tra la picaresca spagnola e il romanzo di Calvino, cfr. Cirilli 2013, 11-34; riguardo quello tra il romanzo di Rodoreda e il *Lazarillo de Tormes*, cfr. Pérez 1993, 428-438.

evidente che Rodoreda posi l'enfasi sui grandi modernisti che rinnovarono il genere nella prima metà del secolo, così come su alcuni dei coetanei, ad oggi chiamati tardo o neomodernisti. Tale dialogo, talvolta reso palese nei prologhi, nelle interviste e nelle lettere o più spesso soltanto evocato attraverso il gioco intertestuale, si cristallizza in *Mirall trençat*, il suo romanzo più lungo e forse più complesso dal punto di vista formale.

La struttura di *Mirall trençat* ricorda l'ars combinatoria de *Rayuela* (1963) di Julio Cortázar, un libro che "è tanti libri" (2019, 3) e che, pertanto, si può leggere senza un ordine preciso, come indicato dall'autore nella premessa. Un'indicazione simile si trova all'interno di una lettera di Obiols a Rodoreda del febbraio '67, anno in cui Rodoreda riprende la scrittura del *Mirall*, nella quale si legge: "il romanzo potrebbe essere letto iniziando da qualsiasi capitolo e seguendo un ordine qualsiasi" (Obiols 2010, 373). L'influenza nella struttura del romanzo potrebbe persino non essere casuale, dato che gli autori si conoscevano personalmente: Obiols e Cortázar avevano stretto una forte amicizia da quando si eran conosciuti all'Ufficio delle Nazioni Unite a Ginevra (Torra 2024, 392), e il catalano era solito leggere libri e correggere bozze che gli inoltrava lo scrittore argentino. Conclusa la stesura di *Mirall*, le possibilità combinatorie del romanzo di Rodoreda non risultano estese quanto quelle del romanzo di Cortázar, però l'ambizione sperimentale rimane analoga.

Infatti, il romanzo è composto da tre parti, ciascuna preceduta da un'epigrafe, estratti rispettivamente da *The Journal to Eliza* (1744-1778) di Laurence Sterne; *An Island in the Moon* (1784) di William Blake e *Murder in the Cathedral* (1935) di T. S. Eliot, e articolato rispettivamente in diciotto, ventuno e tredici capitoli. Si apre, però, ancor prima del prologo autoriale, con la celebre citazione stendhaliana attribuita a Saint-Réal: "Un romanzo: è uno specchio che portiamo lungo un cammino"¹⁵ (Rodoreda 2018, 5), che l'autrice inserisce con una fine ironia, percepita in contrasto con il titolo.¹⁶ D'altronde, come osservato da Penalba (2016, 227-233) e Cèlia Nadal-Pietro Cataldi (2023, 381), il riferimento a Marcel Proust porta con sé ugualmente un velo ironico: da un lato, *Mirall* riflette la decadenza di una famiglia della borghesia catalana come la *Recherche* riflette la decadenza dell'alta società francese, affinità letteraria rinforzata dal prologo, dove Rodoreda cita la memoria involontaria nell'elenco di cose che servono per fare un romanzo (2023, 7). Dall'altro, Proust è autore caro a Eladi Farriols, forse il personaggio più malridotto del romanzo, che legge frammenti della sua opera e si immedesima perfino in lui come fanno i lettori ingenui. Paragonabile a questo gioco di omaggio-distanza ironica è la riconfigurazione della *femme fatale* nei personaggi di Teresa Goday, Sofia e Maria giacché, come studiato da Eva Bru-Domínguez (2009, 51-57), tutte e tre,

¹⁵ Traduzione di Cinzia Bigliosi (Bompiani, 2021).

¹⁶ Sul rapporto fra il titolo, l'epigrafe stendhaliano e la scena dello specchio infranto (capitolo V, terza parte), cfr. Zwatzko 2026.

allo stesso tempo, incarnano e rifiutano i pregiudizi di genere che il motivo letterario e cinematografico incorpora in quanto prodotto dell'immaginario maschile (2009, 50).

Si tratta dunque di uno dei suoi romanzi più esplicitamente autoriflessivi, come suggerito dai due paratesti menzionati, titolo ed epigrafe iniziale (Nadal Pasqual e Cataldi 2023, 388), e dai numerosi intertesti letterari, cinematografici e artistici a partire dai quali Rodoreda lo costruisce, impossibili da commentare esaustivamente in questo contributo. Ne cito un ultimo a mo' di sineddoche: come hanno recentemente dimostrato Penalba (2025) e Irene Zurrón (2026, 12-14), il primo capitolo rielabora e trasforma, sul piano testuale, l'incipit del film francoitaliano *Madame de...* (1953) di Max Ophüls,¹⁷ per cui ritengo questo capitolo "tra le prime ecfrafi cinematografiche di tutti i tempi" (Zwatzrko 2025, 5). L'innovazione di *Mirall*, però, consiste sicuramente nel fatto che la forma romanzesca stessa muta nel corso dell'opera, in cui si racconta la storia della nascita e la scomparsa della famiglia Goday-Valldaura dalla fine dell'Ottocento ai primi decenni dopo la Guerra civile, in una sorta di "commento sulla tradizione del romanzo" (Campillo e Gustà 1988, 5) che spazia in quest'arco temporale. Dal realismo più o meno oggettivista dei capitoli iniziali, si passa al "cambiamento del punto di vista" di ascendenza woolfiana, fino ad approdare al racconto labirintico e ossessivo, di impronta kafkiana, che segue i pensieri e le azioni di alcuni personaggi attraverso la loro focalizzazione interna. Nell'ultimo capitolo, il narratore si infila addirittura nella testa di un topo, anch'egli destinato a morire, con il quale assistiamo alla strage di quel che ancora rimane della famiglia:

Al cap d'una estona aquelles ombres feien una pila grossa amb tot el que havien tret de la casa. Hi calaren foc. [...] El foc durà tota la nit. No sabia on anar a dormir. Voltà per la casa; tot era insegur. No veia ni un trist manyoc de roba. Sense esma, mig malalta, arribà al passeig dels castanyers i s'enfilà a una soca; trobà un forat i s'hi entaforà. Al cap d'unts quants dies vingueren més ombres a tallar arbres, a tirar la casa a terra. De seguida veieren a la soca d'un castanyer de l'entrada, cargolada en un esvoranc, una rata fastigosa, amb el cap mig rosegat, voltada de mosques verdes. [Dopo un po' quelle ombre fecero un mucchio molto grande con tutto quello che avevano portato fuori dalla casa. Gli diedero fuoco. [...] Il fuoco durò tutta la notte. Non sapeva dove andare a dormire. Girò per la casa; era tutto insicuro. Non trovava nemmeno un misero pezzo di stoffa. Senza più energie, mezzo malato, [il topo] arrivò al viale degli ippocastani e s'infilò in un tronco; trovò un foro e ci si rintanò. Dopo qualche giorno vennero altre ombre a tagliare alberi e ad abbattere la casa. Videro subito, nel tronco

¹⁷ Zurrón (2026, 14) ipotizza che Rodoreda potrebbe essere stata perfino a conoscenza del romanzo omonimo (1951) di Louise de Vilmorin su cui si è ispirato il film Ophüls, sebbene tutto induci a pensare che "si sia ispirata al film più che al libro". C'è però un dettaglio "che compare sia nel romanzo di Vilmorin che in quello di Rodoreda e che, invece, è assente nel film": quello dell'avvicinarsi un fiore nelle labbra che condividono sia la protagonista francese che il signor Valldaura con Bàrbara, sua amante di gioventù a Vienna. In entrambi i casi il gesto viene associato alla morte prematura di un personaggio.

di un ippocastano vicino all'entrata, raggomitolato in un buco, un topo ripugnante, con la testa semiroscchiata, circondato da mosche verdi.¹⁸] (2018, 378-379)

In quest'opera, sperimentalismo e tradizione si intrecciano in modo totale, ridefinendo il rapporto fra passato e presente come teorizzato da Eliot (1997, 39-49) in "Tradition and the Individual Talent" (1919) e pur rendendo entrambi gli artifici letterari il più "veri" possibile. "Tota novel·la és convencional" [Ogni romanzo obbedisce a certe convenzioni], scrive Rodoreda (2023, 12) nel prologo, "la gràcia consisteix a fer que no ho sembli" [il bello sta nel fare che non lo sembri]. Forse proprio per questo, *Mirall trencat* è il testo che consente di cogliere meglio la radicalità del suo progetto creativo e può essere considerato il suo romanzo più neomodernista, nel momento in cui il rinnovamento di tale corrente tocca uno dei suoi apici. Ricordiamo che il suo esordio narrativo era avvenuto "nella grande cornice del contesto modernista" (Nadal e Cataldi 2023, 381) del primo Novecento, movimento che l'autrice osserva e assorbe, prima e dopo le guerre, assieme al simbolismo francese e ad altre correnti dell'epoca, come quelle idiosincratiche della Catalogna del *fin de siècle* (ibid.). Allo stesso modo, come abbiamo visto lungo l'articolo, prova e rielabora tali movimenti nei romanzi scritti dopo le guerre. E dunque, se con questi non l'aveva ancora conseguito, ora, con *Mirall*, la scrittrice va oltre il primo modernismo e conferisce alla letteratura catalana contemporanea quel "balzo nell'eternità" (Sartre 1948, 118) che, in altri contesti, ha reso tradizione le grandi opere ed i loro autori. Tra i fogli sparsi di Rodoreda pervenuti fino a noi, l'autrice aveva trascritto a mano la frase di Sartre (Ibarz 2022, 15) posta in epigrafe di quest'articolo.¹⁹ Non è difficile immaginare il perché. Riprendendo e riformulando Nadal e Cataldi (2023), Rodoreda merita a pieno titolo un capitolo nella storia della letteratura europea.

¹⁸ Traduzione di Giuseppe Tavani (La Nuova Frontiera, 2013).

¹⁹ Ibarz (2022, 15) traduce con un errore la frase di Sartre al catalano: invece di "historiques" ["Gli autori sono storici"], scrive "histoires" ["Gli autori sono storie"], errore che cambia radicalmente il senso della tesi di Sartre.

BIBLIOGRAFIA

- ARNAU, C. 1976. "Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda". In M. Rodoreda. *Obres completes*, vol. I. Barcelona: Edicions 62, 5-45.
- . 2012. *Mercè Rodoreda, l'obra de postguerra: exili i escriptura*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda – Institut d'Estudis Catalans.
- AUDI, M. 2010. "Passejades i immobilitat a *Mirall trencat*: entre realisme i simbolisme", *Catalonia* 4. <<http://journals.openedition.org/catalonia/6652>> [ultimo accesso: 07/01/2025].
- AUERBACH, E. 1956 [1946]. *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*. Trad. it. H. Hinterhäuser e I. Romagnoli. Torino: Einaudi.
- BORG, R. 2019. "Modernismo europeo: come nasce e che cosa vuol dire il concetto". Trad. it. A. Volpone. In M. Tortora, A. Volpone (eds.). *Il romanzo modernista europeo: autori, forme, questioni*, 21-43. Roma: Carocci.
- BRU, E. 2009. "The Body as a Conflation of Discourses: The *femme fatale* in Mercè Rodoreda's *Mirall trencat* (1974)." *Journal of Catalan Studies*, s.n., 50-59.
- CALVINO, I. 1964 [1947]. *Il sentiero dei nidi di ragno*. Torino: Einaudi.
- CAMPILLO, M e M. GUSTÀ. 1988. "*Mirall trencat*" de Mercè Rodoreda. Barcelona: Empúries.
- CASTELLANA, R. 2010. "Realismo modernista: un'idea del romanzo italiano (1915-1925)". *Italianistica: Rivista di letteratura italiana* 39/1: 23-45.
- CIRILLI, F. 2013. "Autori letti da autori. Boccaccio e Calvino", *Bollettino di italianistica*, 1: 11-34.
- COLERIDGE, S. T. 1949 [1817]. *Biographia Literaria*. Londra: J. M. Dent & Sons.
- CORTÁZAR, J. 2019 [1963]. *Rayuela*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- CORTÉS, C. 2011. "El tractament simbòlic dels personatges de Mercè Rodoreda: la recerca de l'equilibri". In G. Fiordaliso (ed.). *Giornate Mercè Rodoreda in Toscana*, 54-64. Roma: Nuova Cultura.
- . 2018. "La incorporació de la narrativa catalana al corrent psicologista europeu del segle XX: l'exemple de Mercè Rodoreda", *Revue d'Études Catalanes*, 3: 62-69.
- DETLOFF, M. 2010. *The Persistence of Modernism: Loss and Mourning in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ELIOT, Thomas Stearns. 1997 [1920]. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. Londra: Faber & Faber.
- GLENN, K. M. 1994. "The Autobiography of a Nobody: Mercè Rodoreda's *El carrer de les Camèlies*". In K. McNERNEY e N. VOSBURG (eds.). *The Garden across the Border: Mercè Rodoreda's fiction*, 110-118. Londra/Toronto: Associated Universities Presses.
- IBARZ, M. 2022. *Retrat de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Editorial Empúries.
- . 2024. *Mercè Rodoreda: Avui, que ens són familiars la Browning i els gàngsters: Periodisme, humor, sàtira (1932-1934)*. Barcelona: Comanegra.
- KUNDERA, M. 2005. *Le rideau*. Parigi: Gallimard.
- ŁUCZAK, B. 2025. *Mercè Rodoreda Universale*. Trad. di U. Bedogni. A cura di C. Nadal Pasqual. Siena: Edizioni Unistrasi.
- MARRUGAT, J. 2013. *William Faulkner, Mercè Rodoreda i la reformulació de la novel·la moderna*, Literatura, art i cultura: investigació, divulgació i ensenyament. <www.jordimarrugat.wordpress.com> [ultimo accesso: 05/06/2025].
- MELVILLE LOGAN, P. (ed.). 2011. *The Encyclopedia of the Novel*. New Jersey: Wiley-Blackwell.
- MESEGUER, E. G. et al. 2023. "Otto, personatge no identificat". In M. RODOREDA. *Ells no saben res. Cartes i contes de la França ocupada*, 87-125. Barcelona: Club Editor.

- MIGUÉLEZ-CARBALLEIRA, H.; SUBIRANA, J; PICORNELL, M. e ŠKRABEC, S. 2024. “Les relacions literàries asimètriques (conversa a Weiden).” *L’Espill* 75: 5-27.
- MOHINO i BALET, A. 2013. *Mercè Rodoreda: entrevistes*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda - Institut d’Estudis Catalans.
- NADAL PASQUAL, C., P. CATALDI. 2023. “*Specchio infranto* di Mercè Rodoreda: un capitolo del tardo Modernismo europeo”, *L’ospite ingrato: rivista online del Centro Interdipartimentale di Ricerca Franco Fortini*, 13, 377-391.
- OBIOLS, A. 2010. *Cartes a Mercè Rodoreda*. Ed. by A. M. Saludes. Sabadell: La Mirada.
- PENALBA, N. 2016. ““Les aubépines dintre el llibre de Proust devien ser més boniques que mai”. Mecanismes proustians en la narrativa de Mercè Rodoreda”. In X. Pla (ed.). *Proust a Catalunya. Lectors, crítics i detractors de la “Recherche”*, 219-241. Barcelona: Arcàdia.
- . 2022. “Un pou sense fons? Com llegir *La mort i la primavera* de Mercè Rodoreda”, *Rassegna iberistica* 45/118, 331-348.
- . 2024. *Fam als ulls, ciment a la boca. Una lectura de “La mort i la primavera” de Mercè Rodoreda*. Valencia: 3i4.
- . *Rodoreda, un bosc* [mostra d’arte]. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), dal 5 dicembre 2025 al 25 maggio 2026.
- PÉREZ, J. 1993. “Presence of the Picaresque and the Quest-Romance in Mercè Rodoreda’s *Quanta, quanta guerra...*”. *Hispania* 76/3, 428-438.
- PONS, A. 2017. “Editar el misteri.” In M. Rodoreda. *La mort i la primavera*, 337-434. Barcelona: Club Editor.
- REAL, N. 2005. *Mercè Rodoreda i l’obra de preguerra*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- RÓDENAS, D. 1998. *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Barcelona: Península.
- RODOREDA, M. 1938. *Aloma*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes.
- . 1968 [1967]. *Jardí vora el mar*. Barcelona: Club Editor.
- . 2008a. *Narrativa completa*, vol. 1. Barcelona: Edicions 62.
- . 2008b. *Narrativa completa*, vol. 2. Barcelona: Edicions 62.
- e SALES, J. 2008c. *Cartes completes (1960-1983)*. Barcelona: Club Editor.
- . 2013. *Specchio infranto*. Trad. di G. Tavani. Roma: La Nuova Frontiera.
- . 2016 [1962]. *La plaça del Diamant*. Barcelona: Club Editor.
- . 2017 [1986]. *La mort i la primavera*. Barcelona: Club Editor.
- . 2018 [1980]. *Quanta, quanta guerra...*. Barcelona: Club Editor.
- . 2020 [1966]. *El carrer de les Camèlies*. Barcelona: Club Editor.
- . 2021 [1985]. *Cartes a l’Anna Murià (1939-1956)*. Barcelona: Club Editor.
- . 2023 [1974]. *Mirall trencat*. Barcelona: Club Editor.
- SALUDES, A. M. 2005. “Una biblioteca a l’exili”, *L’Avenç: Revista de història i cultura*, 301: 30-37.
- SARTRE, J. P. 1948. *Situations*, vol. II. *Qu’est-ce que la littérature*. Parigi: Gallimard.
- ŠKRABEC, S. 2010. “Què hi ha sota les flors?”. In VVAA. *Una novel·la són paraules: vint invitacions a la lectura en ocasió del centenari de Mercè Rodoreda (1908-2008)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 237-259.
- STENDHAL. 2021 [1830]. *Il rosso e il nero*. Trad. it. C. Bigliosi. Milano/Firenze: Bompiani.
- SULLAM, S. 2019. “Virginia Woolf: impressionismo e oltre”. In M. Tortora e A. Volpone (eds.). *Il romanzo modernista europeo. Autori, forme, questioni*. Roma: Carocci.
- TORACCA, T. 2022. *Il romanzo neomodernista italiano: dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*. Palermo: Palumbo.

TORRA, Q. 2024. *Armand Obiols, d'una fredor que crema: l'intellectual que es va perdre*. Barcellona: Empúries.

TORTORA, M. 2024. *Tra neorealismo e persistenze moderniste: il romanzo italiano degli anni Cinquanta*. Milano: Ledizioni.

ZURRÓN, I. 2026. "Poetiche affini tra letteratura e cinema in Mercè Rodoreda". In G. Evangelisti et al. *Prospettive di genere: rappresentazioni, testi e linguaggi delle donne dal Medioevo alla Contemporaneità*. Roma: Bulzoni [in corso di pubblicazione].

ZWATRZKO, I. 2025. "Mercè Rodoreda, autor europeu", *Quadern | El País*, 14 dicembre, 5. <<https://elpais.com/quadern/art-i-arquitectura/2025-12-12/merce-rodoreda-autor-europeu.html>> [ultimo accesso 11/01/2026].

—. 2026. "Gli "specchi infranti" di Mercè Rodoreda e Natalia Ginzburg". In G. Evangelisti et al. *Prospettive di genere: Rappresentazioni, testi e linguaggi delle donne dal Medioevo alla Contemporaneità*, s.p. Roma: Bulzoni [in corso di pubblicazione].