Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 10 (2021), pp. 97-108. ISSN: 2240-5437.
http://riviste.unimi.it/index.php/tintas

Milena Rodríguez

Quattro poesie, tratte da
Alicia en el país de lo ya visto (2001),
tradotte da Alessandra Abbate, Silvia Baiettini,
Giulia Bertazzoni, Alessandra Bolis,
Filippo Antonio Ferri, Sara Induni ed Erica Lacanna
(Università degli Studi di Bergamo)

Las olas

Que no en vano entre Cuba y España
tiende inmensas sus olas el mar.
José María Heredia

Acostados sobre el dulce centenario,
te ofrecí la victoria envuelta en sedas,
sin agravios,
sin vencedores ni vencidos.

Pero tú eras un hombre y un patriota,
no podías
permitir que yo echara por la borda
cinco siglos de rencores,
indios asesinados de mi isla,
esclavos negros,
muertos de tu tierra y de la mía,
muchos muertos.

Y mi corazón puesto a tus pies
era un objeto inútil, anacrónico.
No servía
para hacerte ignorar las caricias,
los volúmenes,
y el poderoso abrazo de la Historia.

(España, 1998)

Le onde

Ché non invano tra Cuba e Spagna
tende immenso le sue onde il mare.
José María Heredia

Distesi su quel dolce centenario,
ti offrii il trionfo tra drappi di seta,
senza oltraggi,
senza vinti né vincitori.

Però tu eri un uomo e un patriota,
non avresti
permesso che buttassi tutto a mare:
cinque secoli di rancori,
indios assassinati della mia isola,
schiavi neri,
morti della tua terra e della mia,
molti morti.

E il mio cuore offerto ai tuoi piedi
era un oggetto inutile, antiquato.
Non serviva
a farti ignorare le carezze,
i volumi,
e il poderoso abbraccio della Storia.

(Spagna, 1998)

(*Traduzione di Filippo Antonio Ferri e Sara Induni)*

El porvenir de una ilusión

Padre nuestro que estás en los divanes,
Sigmund Freud, Dios, Lacan… como te llames:
aparta de mi vida a estos neuróticos
que llaman a mi puerta sin cansarse,
volviendo mi corazón una consulta,
empapando mi cama con sus males.

Padre nuestro que estás en los divanes,
líbrame del tedio de escucharles,
estoy harta de lobos y de ratas
implorando la hostia de la cura
que comen y se largan sin pagarme.

Padre nuestro que estás en los divanes,
derívame alguno saludable,
un Dante que haya ido de visita
a ese infierno nombrado psicoanálisis.

Y si pido milagros imposibles,
al menos, con el próximo que toque,
Padre nuestro que estás en los divanes,
no me dejes que caiga nuevamente
en la tentación soberbia de imitarte.

L'avvenire di un'illusione

Padre nostro che ci fai terapia,
Sigmund Freud, Dio, Lacan... chiunque sia:
liberami tu da quei nevrotici
che bussano instancabili alla porta,
trasformando il mio cuore in analista,
il mio letto dei loro mali intriso.

Padre nostro che ci fai terapia,
che non li senta più, portali via,
sono satura di ratti e predatori
in ginocchio per l'ostia di salvezza
gratuitamente data e divorata.

Padre nostro che ci fai terapia,
mandamene qualcuno equilibrato,
qualche Dante che si sia fatto un giro
in quell'inferno detto psicanalisi.

E se prego tra miracolo e follia,
almeno, con il prossimo che incontro,
Padre nostro che ci fai terapia,
preservami, non dimenticarti,
dalla superba tentazione di imitarti.

(Traduzione di Alessandra Abbate)

Granada, tierra soñada

Va bien esta ciudad, según se dice,
aunque a mí no me sirven sus horarios:
cuando llegan las seis a sus relojes
dan las doce en el centro de mi alma.
Me pongo mal su acento, sus nombres, sus abrigos.
Corren fuera de mi idioma sus palabras:
las cañas para mí no son espuma
y no puedo adaptarme, no me adapto
a encontrar al amor lleno de polvo,
sucio, avergonzado en los rincones.

Va bien esta ciudad, qué duda cabe,
pero no conmigo y con mi sombra
que se harta
de la estupidez
posando en las revistas y en los diarios,
en la televisión, en los percheros:
tantos goles marcados en la puerta de lo inútil.

Va bien, seguro, esta ciudad con Dios,
a quien no sacan nunca tarjetas rojas ni amarillas
y exhibe derecha su sonrisa entre los dientes,
pero también izquierda,
entre las piernas.

Aquí ya no soy yo sino mi isla
y su dolor exótico, sin marca.
Y a pesar de los amigos que son ciertos
me vuelvo mar a veces, hago agua.

Granada, tierra soñada

Questa città va bene, così dicono,
anche se a me il suo orario non funziona:
quando sono le sei sui suoi orologi,
nell'anima mi scocca il mezzogiorno.
Vesto male il suo accento, le sue giacche, i suoi nomi.
Le sue parole sfuggono alla mia lingua:
queste *cañas* per me non sono *espuma*
e non riesco a adattarmi, non mi adatto
a trovare l'amore tutto sporco,
imbarazzato, spinto in fondo a un angolo.

Questa città va bene, non c'è dubbio,
ma non fa per me né per la mia ombra
che si sfianca
dell'ottusità
in posa su riviste e quotidiani,
alla televisione, sulle grucce:
tutti quei goal segnati in una porta inservibile.

Questa città va bene, certo, a Dio,
che non prende mai cartellini rossi né gialli
ed esibisce destro il suo sorriso tra i denti,
però anche sinistro,
tra le sue gambe.

Qui non sono io ma la mia isola
e il suo dolore senza segno, esotico.
E nonostante gli amici siano veri
divento mare a volte, faccio acqua.

(Traduzione di Silvia Baiettini ed Erica Lacanna)

Las flores del mal

Baudelaire, yo me acuerdo de tus flores del mal
Alfonsina Storni

Carolina Dufays, generala Aupick,
Madre de la Modernidad,
yo te maldigo
en nombre de las mujeres de mi época,
pues fuiste tú el espejo
con que a todas nos hicieron,
porque tuyo era el barro
en que a todas nos moldearon.

Carolina Dufays, generala Aupick,
Madre de la Modernidad,
yo te maldigo
pues tú tejiste el manto de ruindades
que recogió después Juana Duval
y desde entonces no cesa de taparnos.

Yo te maldigo
con toda la sangre de mi sangre
y aún espero,
Carolina Dufays, generala Aupick,
Madre de la Modernidad,
sepas lavar la culpa
que pasa de cien años en tus huesos,
hayas dejado de vender la cuerda
donde tu hijo agoniza todavía
y estés haciendo una buena muerte,
una muerte perfecta, maternal,
que logre,
cuando lleguemos allá arriba,
allá abajo,
nos reciban con aplausos,
nos entreguen
las flores que siempre nos negaron:
flores blancas, azules o amarillas
que no tengan
el aroma del mal entre sus pétalos.

I fiori del male

Baudelaire, io mi ricordo dei tuoi fiori del male
Alfonsina Storni

Caroline Dufays, generalessa Aupick,
Madre della Modernità,
io ti maledico
nel nome delle donne del mio tempo,
perché eri tu lo specchio
con cui fecero noi tutte,
perché tuo era il fango
con cui plasmarono noi tutte.

Caroline Dufays, generalessa Aupick,
Madre della Modernità,
io ti maledico
perché tessesti il manto di disprezzo
che venne poi raccolto da Jeanne Duval
e da allora non smette di coprirci.

Io ti maledico
con tutto il sangue del mio sangue
e ancora spero,
Caroline Dufays, generalessa Aupick,
Madre della Modernità,
tu lavi via la colpa
che secolare scorre nel tuo scheletro,
abbia smesso di vendere la corda
dove tuo figlio agonizza tuttora
e stia passando una buona morte,
una morte impeccabile, materna,
che ci faccia
una volta arrivate lassù,
laggiù,
accogliere con applausi,
conferire
i fiori che sempre ci negarono:
fiori bianchi, celesti oppure gialli
che non abbiano
il profumo del male in mezzo ai petali.

(Traduzione di Giulia Bertazzoni e Alessandra Bolis)

Nei versi di Milena Rodríguez Gutiérrez (L'Avana, 1971) le riflessioni sembrano possedere un'aria familiare: prendono forma in uno spazio intimo e spesso domestico, ma poi si estendono all'improvviso ai luoghi condivisi con l'altro come la città, la storia o la memoria collettiva. È un'espansione progressiva che dimostra come la sua solida voce riesca a proporre interrogativi in apparenza personali che, però, coinvolgono la sfera pubblica degli interlocutori e dei paesi – o dei continenti – da cui nascono i suoi versi. Spesso questo coinvolgimento diventa ancora più efficace grazie al ricorso all'ironia, strumento di distanziamento dagli atteggiamenti, dagli oggetti o dalle realtà verso cui si rivolge un pensiero critico e che si cerca di decostruire dall'interno. La figurazione ironica, tuttavia, esercita una forza discorsiva ancora più contundente quando permette di allontanarsi da se stessi (o meglio, da se stesse), conducendo perciò verso una revisione dei canoni della scrittura femminile. L'insieme genera al contempo una sfera di avvicinamento e condivisione empatica con i lettori e non solo attraverso una sovversione ironica diretta ma anche in secondo grado: Milena Rodríguez sovverte dall'interno addirittura la tradizione letteraria o liturgica che eredita dall'America Latina e dall'Europa, facendo sì che nei suoi versi la realtà decostruita sia immediatamente riconoscibile perché spesso contestualizza rimandi condivisi e universali come il "Padre Nostro". Le combinazioni di duplici voci che si creano nei suoi testi – i riferimenti storici, culturali, letterari e patriarcali sdoppiati e ricostruiti dall'ironia – si propongono dunque come strumento per problematizzare l'ideale (o l'illusione) di uniformità e compiutezza nella lettura della Storia o del potere.

Quando con la sua prima raccolta, *El pan nuestro de cada día* (1998), Milena Rodríguez è insignita del Premio de Poesía "García Lorca", si trova in Spagna da appena un anno. Dalla sua "Granada privada" inizia già a mettere in discussione l'immagine della donna nella letteratura, ma anche nella storia collettiva e nella vita quotidiana, ambiti che nei suoi versi non possiedono mai cesure nette. Sono poesie in cui la profondità della tradizione letteraria con cui l'autrice si è formata trova scenari mobili tra la Spagna e Cuba, in un'assonanza geografica che in tutte le sue raccolte accomunerà la Alhambra e la Habana.

Il titolo successivo, *Alicia en el país de lo ya visto* (2001), ripropone un verso di Alejandra Pizarnik con cui si sovverte l'universo meraviglioso plasmato in origine da Lewis Carrol. Se le poesie della prima sezione del libro decostruiscono le meraviglie o gli idealismi spesso raccontati dalle favole o dalle grandi costruzioni teoriche come la psicanalisi, nella seconda e nella terza sezione vagano i fantasmi personali e della Storia. Nel corso dei testi, la scissione operata dall'ironia iniziale diventa sempre più profonda e segna una separazione che sembra insanabile per chi deve affrontare l'apparente primo mondo europeo: «Y comprendí entonces / los cuentos que se inventan a los pequeños, / porque aquel mundo siguió enterito / y fui yo la que me rompí», si legge nella poesia «Pequeña metafísica».

Nel 2006 è la volta di *El otro lado*, raccolta in cui il tema dell'insularità affila i confini rendendo trascendentale il tema dell'alterità. E così gli interrogativi acquistano toni politici, come nel sonetto che apre il libro, «Islas»: «¿Quién dijo que las islas son estatuas? / Hay islas que del tiempo se alimentan, / que suben y que bajan por la cuesta / del difícil camino de ser patria». 'El otro lado', però, è anche quello domestico, da cui si traggono le domande plasmate nella sezione e nell'omonimo testo «Preguntas desde el otro lado de la cocina»: «¿Cuál es la temperatura de un país? / ¿Cuánta sal hay que echarle / o cuánta azúcar, para que esté en su punto? / ¿Debe hervir un país / o debe cocinarse a fuego lento?».

La voce di Milena Rodríguez è anche quella della critica letteraria che approfondisce il peso di una memoria inconscia che è stata omessa e repressa: è quella di una storia dei margini, di poetesse che il canone ha scelto di dimenticare e che mostra elementi comuni di una scrittura femminile, svelata dalla prospettiva insieme poetica e accademica dell'autrice che costruisce (anche per se stessa) una genealogia di poetesse cubane. Entro la linea critica tracciata nei suoi saggi, infatti, la stessa Rodríguez riconosce i tratti che dominano i suoi primi libri di poesia e che convergono nel fecondo incrocio tra la politica, l'insularità cubana e la prospettiva di genere. Sono le stesse caratteristiche che, nei suoi studi e nei progetti di ricerca di cui è a capo, come "Las poetas hispanoamericanas: identidades, feminismo, poéticas", l'autrice individua nelle poetesse che l'hanno preceduta. Da un punto di vista marginalizzato, le scrittrici di cui si impregna Milena Rodríguez riflettono nei loro versi il processo di indipendenza dei loro paesi e il loro ruolo nella costruzione di un'identità nazionale, così come il desiderio di contatto con lo straniero e le sue conseguenze, al di là dei confini dei paesi d'origine osservati da lontano, spesso da un altro continente.

Lontane da un paese delle meraviglie, dall'altro lato dello specchio o dell'Atlantico, le domande e i versi di Milena Rodríguez costruiscono una poetica e una linea di ricerca che disegnano la cartografia di una cubanità dalle radici portatili che si protrae verso l'altro e verso la propria interiorità: «Hacia afuera, hacia afuera... / donde conversan orilla y horizonte. [...] Hacia adentro, hacia adentro... / El mar es el infierno de los pobres».

*

Le traduzioni proposte in queste pagine sono state realizzate dagli studenti che hanno partecipato alla prima edizione della Summer School Internazionale "*Tralectio*: Tradurre letteratura oggi", tenutasi dal 3 all'8 giugno 2021 e dedicata alla teoria e alla pratica della traduzione del testo poetico. Nell'ambito del Dipartimento di Eccellenza di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università degli Studi di Bergamo e in collaborazione con il Centre de traduction littéraire de l'Université de Lausanne, gli studenti, in base a una suddivisione per area linguistico-letteraria, si sono cimentati con ottimi risultati nella traduzione di testi poetici verso la lingua italiana. Nel caso del laboratorio dedicato alla trasposizione dallo spagnolo all'italiano e di cui presentiamo qui il risultato, il lavoro è stato condotto tramite la pratica della traduzione collettiva[1] e facendo capo a una premessa teorica che muove da due citazioni e dalle relative lezioni trasmesse da altrettanti finissimi studiosi e soprattutto traduttori di poesia.

La prima è quella con cui Paul Valéry afferma che la poesia è l'esitazione prolungata tra il suono e il senso, come ricorda Fabio Scotto nel suo saggio *Il senso del suono. Traduzione poetica e ritmo*[2]. In questa formula sembrerebbe dirsi che il suono sia altro dal senso e che quest'ultimo sussista al di là del suono, ma Scotto, da accademico, traduttore e poeta, conduce la sua riflessione al di là della coppia oppositiva suono-senso e induce a soffermarsi sugli altri due elementi dell'enunciato di Valéry, ovvero il sostantivo "esita-

[1] Cfr. Sánchez Robayna, Andrés, «Acerca del *Taller de traducción literaria*», Ínsula, 716 (2006), pp. 2-4; Calabrese, Giuliana, «Il "Taller de traducción literaria". Un'alternativa per la didattica della traduzione poetica», in Elena Landone (ed.), *Enlaces. Studi dedicati a Mariarosa Scaramuzza*, Milano, LED, 2012, pp. 63-73.

[2] Roma, Donzelli, 2013.

zione" e l'aggettivo "prolungata" che lo accompagna. Nell'esitare tra l'opzione per l'uno o per l'altro aspetto della poesia, il suono o il senso, si trova un'idea di intermittenza e di oscillazione che veicolerebbe anche l'impossibilità di propendere definitivamente per l'una o per l'altra dimensione del testo poetico. La concezione di cronica e dinamica incertezza a cui l'aggettivo "prolungata" aggiunge la permanenza della continuità porta quasi a dire che la poesia è destinata ad avere sempre inscindibili i suoi due elementi costitutivi primari. A questo sono ispirate molte delle ricerche e traduzioni di Scotto, che nella sua prassi traduttiva ricorda spesso anche la "critica del ritmo" di Henry Meschonnic[3]: per quest'ultimo, il ritmo è il movimento della parola entro il linguaggio, ma al contempo è il modo in cui la parola si muove entro un soggetto. Per tale motivo, per l'orientamento di queste traduzioni, il ritmo è diventata la traccia da seguire per rendere possibile l'incontro tra due testi e due identità. Il concetto di forma si è legato a quello di senso opponendosi al dualismo strutturalista che pretende di privilegiare il senso rispetto alla forma.

La seconda citazione e riflessione teorica che ha guidato la trasposizione in italiano dei versi di Milena Rodríguez è quella di Antonio Prete, che afferma che «la lingua per natura è ospitale»[4]. Prete ricorda che i poeti sanno che la loro lingua è una terra di avventurosa e rischiosa esplorazione, ma una lingua è anche la casa in cui l'estraneo viene accolto senza assimilarlo e senza sottrargli la sua singolarità. Tradurre, dunque, è l'«albergo del lontano»[5] che accoglie un altro testo e un'altra lingua che sono in cammino e che trovano nella traduzione un nuovo tempo e una nuova stazione.

Nell'ospitare in italiano le radici portatili dei versi di Rodríguez, i fondamenti teorici sopra riportati si sono rivelati pertinenti, oltre che molto efficaci nel rendere il ritmo e le sonorità della lingua di partenza. La focalizzazione primaria delle strategie traduttive messe in atto, infatti, è stata quella di preservare l'intreccio sonoro del prototesto, proprio nel rispetto dell'analogia tra forma e senso a cui si faceva riferimento sopra. Si è trattato di traduzioni per le quali il senso ritmico dell'endecasillabo o di versi più brevi, come il settenario, ha giovato particolarmente alla resa italiana, ritrovando un'intima musica nella lingua d'arrivo e senza sottrarsi alla necessità del canto (o della cantilena, come nel caso dell'«Avvenire di un'illusione») dei testi di Rodríguez. Proprio per questo motivo si è cercato di mantenere una globale attenzione alla forma-senso, al ritmo non solo nel rispetto della metrica ma nel senso fonoprosodico dell'originale, senza però mai sconfinare nell'inarcatura aulica, che l'originale, infatti, non sempre possiede. Il ritmo e la materia verbale, perciò, sono stati la dominante e l'oggetto verso il quale tendere mimeticamente per riprodurre quella forma-senso ricordata da Scotto e che, nella sua globalità, ha guidato l'intera *Tralectio*.

Giuliana Calabrese
(Università degli Studi di Bergamo)

[3] *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.

[4] Prete, Antonio, *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 14.

[5] Berman, Antoine, *La traduzione e la lettera, o L'albergo nella lontananza*, trad. di Gino Giometti, Macerata, Quodlibet, 2003.