El español y su dinamismo: redes, irradiaciones y confluencias, 2017 pp. 317-333
Edición de Maria Vittoria Calvi, Beatriz Hernán-Gómez Prieto y Elena Landone

CAPÍTULO 15

Tradurre il discorso poetico delle donne. Traduzione e commento di alcune poesie delle avanguardie spagnole femminili

Sara Chessa
Università degli Studi di Sassari

1. Introduzione

Gli approcci di genere in traduzione nascono negli anni ottanta in Quebec, grazie al lavoro di un gruppo di scrittrici femministe[1] il cui obiettivo era mettere in luce la differenza sessuale nonché liberare e valorizzare l'identità femminile attraverso la scrittura. La tematica più frequente nelle loro opere, caratterizzate da una forte connotazione politica, era la propria esperienza personale come donne in molteplici ambiti dell'esistenza. Questo contesto culturale ha favorito il lavoro di un gruppo di traduttrici, tra cui ricordiamo Susanne de Lotbinière-Harwood, Lori Chamberlain, Louise Von Flotow e Barbara Godard, che iniziarono a sperimentare una nuova modalità traduttiva apertamente intervenzionista, manipolatrice e femminista, con la quale intendevano sovvertire il linguaggio patriarcale e androcentrico dominante. La loro proposta traduttiva può essere riassunta con l'espressione tradurre al femminile, nella quale l'aggettivo femminile non si riferisce al sesso biologico bensì a tutte le circostanze legate al genere sociale e culturale che nel tempo hanno prodotto una situazione di marginalità della donna.

[1] Fra queste autrici, di lingua francese, ricordiamo Louise Bersianik, Nicole Brossard, Denise Boucher, France Théoret e Madeleine Gagnon.

AISPI Edizioni, 2017
ISBN: 978-88-907897-2-4

Secondo Susanne de Lotbinière-Harwood, autrice dell'opera bilingue *Re-belle et Infidèles. La traduction comme pratique de réécriture au feminin. The Body Bilingual. Translation as a rewriting in the feminine* (1991), tutte le donne sono bilingui perché costrette ad utilizzare una lingua, definita dall'autrice patriarcale, ma possiedono anche una propria maniera di esprimersi, costituita da una mescolanza di linguaggio verbale e corporale. L'autrice afferma inoltre che tutte le lingue sono *man-made,* incluso l'inglese che, grazie alla sua apparente neutralità dovuta all'assenza di marcatori di genere, è sempre stato considerato –erroneamente– meno sessista di lingue come il francese, o nel caso che ci interessa direttamente, lo spagnolo e l'italiano. L'obiettivo della traduzione come riscrittura al femminile è la visibilità della donna nel testo: "my translation practice aims to make the feminine visible in language so that women are seen and heard in the world" (De Lotbinière-Harwood 1991: 112).

1.1 Tradurre come donna. Teoria e pratica

La cosiddetta *woman identified translation* opera su due diversi livelli: dalla lingua di partenza alla lingua di arrivo e dal linguaggio maschile a quello femminile. Tale pratica traduttiva si basa sull'idea che non esistono significati stabili e definitivi, mettendo così in crisi una serie di concetti su cui si era tradizionalmente basata la traduzione, come l'equivalenza, la funzione o l'accettabilità. Per le teoriche della traduzione femminista la visibilità o invisibilità della donna a livello testuale si situa soprattutto nella lingua e nell'uso che ne viene fatto, e pertanto propongono una serie di tecniche e strategie di traduzione di tipo linguistico da utilizzare nelle proprie traduzioni. Fra queste ricordiamo la neutralizzazione, che consiste nella scelta di pronomi e termini neutri, per evitare il maschile generico, la desessualizzazione, che consiste nell'esprimere sempre tanto il maschile come il femminile, e la femminizzazione, che è una tecnica che va oltre le due precedenti e consiste nell'evitare tutti i termini e le metafore che offrono un'immagine negativa della donna, nell'aggiungere nuovi significati alle parole esistenti e nel coniare nuove parole a partire dall'etimologia per poter sopperire alle carenze della lingua maschile e offrire alle donne un repertorio terminologico con cui esprimere le proprie esperienze femminili più intime; Lotbinière-Harwood afferma al proposito

che "inventing new words or expressions to adequately communicate women's experience is a vital feminist linguistic activity. It is in fact an act of translation in the feminine" (1991: 119). A queste tecniche Von Flotow (1997) aggiunge successivamente altre tre pratiche: complementare, per compensare le differenze esistenti fra diverse lingue e poter così riprodurre tutti i significati dell'originale, introdurre note e prefazioni, in modo da poter spiegare le tecniche e le soluzioni traduttive scelte, i giochi linguistici che la traduttrice non ha saputo o potuto riprodurre, gli elementi culturalmente marcati (i cosiddetti culturemi), o per spiegare il proprio progetto di traduzione, e infine sequestrare il testo, ovvero sovvertirlo secondo un'ottica femminista. Quest'ultima tecnica è senza dubbio la più intervenzionista di tutte e, andando oltre il livello linguistico, si inserisce nella sfera del significato: la traduttrice si appropria del testo e ne diventa co-proprietaria, in un modo che è stato spesso giudicato illegittimo, ingiustificato e che può potenzialmente portare a perseguire qualsiasi finalità, anche molto distante da quella del testo fonte. A queste strategie fondamentalmente testuali si aggiungono altre indicazioni globali per la traduttrice, che deve conoscere il cosiddetto *intertesto* femminile e femminista, che funge inoltre da fonte lessicografica alternativa ai canonici dizionari della lingua maschile, prestare attenzione al ritmo, che viene considerato un fattore fondamentale nella scrittura femminile, superiore anche al significato, e stabilire una sorta di rapporto di complicità e uguaglianza di intenti con l'autrice che traduce, dialogando con lei attraverso la traduzione.

1.2 Critiche all'impostazione canadese

Questa prima teoria femminista della traduzione ha ricevuto numerose critiche e ha sollevato non poche perplessità in merito all'efficacia e all'applicabilità delle proposte. Le principali critiche, mosse da dentro e fuori del movimento femminista, mettono in dubbio l'efficacia effettiva di alcune tecniche come la desessualizzazione, che permette di ottenere una neutralità linguistica solo fittizia, o il sequestro, che viene considerato una pratica violenta almeno quanto il sessismo linguistico che vorrebbe combattere. La traduzione femminista è stata inoltre accusata di elitismo, poiché utilizza un linguaggio complesso, sperimentale e ibrido rivolto ad un pubblico borghese e accademico, e di aver creato un'immagine femminile standardizzata

e monolitica, corrispondente ad un certo tipo di donna –bianca, educata ed eterosessuale– lasciando fuori altre rappresentazioni[2]. Si evidenzia inoltre l'esistenza di una discrepanza fra proposta teorica e pratica traduttiva: José Santaemilia (2011), attraverso l'analisi della traduzione in spagnolo dell'opera *A Room of One's Own* di Virginia Woolf, evidenzia la presenza di una serie di tendenze rappresentative della pratica traduttiva femminista, ad iniziare dall'uso sistematico di note e della tecnica della compensazione, strategie che contribuiscono alla *femminizzazione* del testo e a rendere visibili l'autrice e la traduttrice[3]. Inoltre non si ricorre mai alla tecnica del sequestro, e l'autore suggerisce che probabilmente ciò è dovuto al fatto che questo concetto non è chiaro e andrebbe ridefinito. Emerge infine una forte identificazione della traduttrice con l'autrice che questa traduce. Da tutto ciò si evince che esiste una distanza fra analisi delle teorie e analisi descrittiva delle traduzioni al femminile realizzate secondo le teorie che abbiamo esposto in precedenza; a tal proposito Santaemilia suggerisce che "reinforcing the relationship between theory and practice is paramount in improving the feminist translator's choices and responsibilities" (2001: 77).

2. Tradurre la poesia femminile delle avanguardie spagnole del Novecento

L'effettiva applicabilità delle teorie è il punto su cui mi sono soffermata in questo studio prima di intraprendere la traduzione dei testi delle autrici selezionate. L'analisi dell'opera delle poetesse avanguardiste spagnole ha evidenziato la presenza di una serie di elementi che si possono considerare caratteristici della scrittura femminile e che vanno al di là del mero uso linguistico. Chapman Wilcox (1997) nel suo studio della poesia femminile

[2] Cfr. ad esempio la critica mossa da Gayatri Spivak (1992) nel suo articolo "The politics of translation" in cui la studiosa denuncia una tendenza all'omologazione nella traduzione al femminile dell'opera letteraria del Terzo Mondo. Spivak evidenzia che il femminismo traduttologico ha offerto un'immagine falsamente universale della donna, basata su un modello occidentale e borghese secondo una logica di tipo colonialista.

[3] Santaemilia sottolinea tuttavia che, più che le tecniche in sé, che sono sostanzialmente le stesse che si sono sempre utilizzate in traduzione, è l'uso che se ne fa ad essere o meno femminista.

del XX secolo in Spagna ha evidenziato una serie di differenze fra la produzione poetica maschile e femminile, la prima e più importante di queste è di certo il diverso punto di vista, risultato di una determinata maniera di interpretare ed elaborare le esperienze. Questo punto di vista femminile è detto *visione ginocentrica,* e si manifesta attraverso la scelta di tematiche e approcci peculiari: la rivelazione dell'io, che si concretizza nella rivelazione delle esperienze personali, la ricerca cosciente e la costruzione di una identità poetica propria, la preferenza per l'intimità e la relazione interpersonale rispetto all'isolamento maschile –aspetto che si concretizza a livello testuale nella scelta di determinate tematiche legate alle emozioni–, l'esplorazione della sessualità, la riflessione sulla maternità. Chapman Wilcox evidenzia inoltre la presenza, nella poesia femminile, di una *visione ginocritica,* che mira a "criticize, demystify, subvert and revise the androcentric structure of their culture and textualize alternate views" (1997: 8), che concretamente significa sovvertire i valori androcentrici dominanti, reinterpretare i miti patriarcali della cultura occidentale e coltivare il piacere delle piccole cose e del *carpe diem.* È possibile inoltre individuare una serie di caratteristiche stilistiche e tematiche che conformano la cosiddetta *ginopoetica:* si osserva l'uso di immagini ricorrenti, prima fra tutte il mare che rappresenta lo spazio utopico della libertà, un luogo sicuro e gratificante; altri simboli frequenti sono lo specchio e il sangue, quest'ultimo inteso e interpretato in modo ben diverso rispetto alla poesia maschile dello stesso periodo. La scelta di determinate parole e la loro disposizione nella frase è un altro elemento che distingue la scrittura femminile da quella maschile e spesso sfocia nella non linearità del discorso; a questo si ricollega anche una particolare forma espressiva definita *writing with the body* e caratterizzata da fluidità stilistica che evoca calore, movimento, morbidezza e vita. La principale espressione di questo stile di scrittura è rappresentata dalla scoperta ed esplorazione del corpo femminile e della sessualità.

Per riassumere, ciò che emerge da questa analisi è che la poesia femminile si differenzia da quella maschile sotto numerosi aspetti di cui la lingua è solo uno e, spesso, nemmeno il più importante. Cosa significa dunque tradurre al femminile, far emergere il femminile nel testo? Alla luce della riflessione condotta sin ora è possibile affermare che risulta fondamentale, più che *femminizzare* forzatamente il testo tramite una serie di tecniche

linguistiche, riprodurre ed esaltare nella traduzione tutte queste peculiarità così specifiche che nell'insieme contribuiscono alla creazione di uno stile nuovo e unico, rappresentativo del femminile in letteratura. Inoltre non è possibile tralasciare tutti gli aspetti traduttologici legati al particolare genere letterario con cui si esprimono le autrici qui prese in esame, ovvero la poesia, quel "sistema di conflitti" (cfr. Etkind 1982) costituito da vari elementi che contribuiscono alla creazione di significato attraverso la forma, come il metro, la rima, le figure retoriche e il ritmo.

2.1 Alcuni esempi di traduzione

Proponiamo di seguito la nostra traduzione di una selezione di poesie delle autrici prese in esame. I testi sono stati scelti al fine di presentare alcune delle tematiche e delle caratteristiche formali più diffuse all'interno della poesia femminile spagnola delle avanguardie: l'affermazione e la riscoperta dell'io sociale e poetico femminile, il tema della maternità, dell'amore e della sessualità, nonché la rigidità e razionalità stilistica, caratteristica di numerosi componimenti.

L'aspetto probabilmente più innovativo e interessante è l'affermazione della propria identità, che caratterizza, a vari livelli, la produzione di tutte le poetesse prese in esame. Nello spazio letterario della poesia, le donne rivendicano la propria libertà e indipendenza, reclamando il diritto ad autodefinirsi come donne emancipate e poetesse, e vivere la propria femminilità senza limiti e costrizioni. Queste caratteristiche emergono a livello testuale e linguistico grazie alla scelta della prima persona verbale e all'uso ricorrente del pronome personale *yo.*

Ernestina de Champourcín afferma con forza il proprio io femminile e poetico nella poesia *Mirada en libertad,* in cui l'autrice abbraccia con lo sguardo ciò che la circonda, trasformando i suoi occhi nei protagonisti attivi del componimento; tale scelta stilistica si inserisce dentro la cosiddetta scrittura con il corpo, tipica dello stile femminile. La libertà a cui allude il titolo si riferisce all'affermazione personale e sociale della poetessa, che grazie al suo potere creativo rappresenta il mondo e la sua bellezza attraverso un componimento depurato e perfetto che aderisce pienamente ai canoni della cosiddetta poesia pura della Generazione del '27:

TO	TM
¡Mis ojos en el viento! ¿Qué mirarán mis ojos ya sueltos en el aire? Sujeto va el espacio entre mis dos pupilas. ¡Yo, límite desnudo, he de ceñirlo todo hasta dejarlo inmóvil en el eterno cáliz de la perfecta rosa! Límite justo y ciego, no veré la belleza que abrace mi contorno. ¡Por buscarla sembraré mis ojos en el viento!	I miei occhi nel vento! Che guardano i miei occhi già liberi nell'aria? Costretto sta lo spazio fra le mie due pupille Io, limite spogliato devo avvolgere tutto sino a lasciarlo immòto nell'eterno calice della perfetta rosa! Limite giusto e cieco, non vedrò la bellezza che abbraccia il mio contorno. Per cercarla spargerò i miei occhi nel vento!

La poesia è formata da tre strofe di cinque versi settenari, caratterizzati dalla presenza di sinalefi nei versi 4, 8, 11 e 13. Questo metro caratterizza buona parte della produzione poetica dell'autrice, per tale motivo si è scelto di riprodurre la forma operando poche modifiche lessicali: *qué* del verso 2 è stato tradotto in italiano attraverso un calco *(che)* che permette di ridurre il numero di sillabe e mantenere il settenario nel testo meta, lasciando inoltre trasparire una caratteristica linguistica dell'originale. Questa strategia è volta a ricordare al lettore che si trova davanti ad una traduzione, nell'ottica di un approccio comunicativo e interculturale all'attività traduttiva, il cui obiettivo è rendere visibile e presente l'altro. Per motivi metrici si è scelto inoltre di tradurre il termine *desnudo* del verso 6 con *spogliato,* il cui significato in italiano è simile all'originale –sebbene con una sfumatura leggermente diversa–, dato che l'equivalente formale *(nudo)* non permette di preservare la lunghezza del verso originale. Per lo stesso motivo *sembraré (seminerò* in italiano) è stato tradotto

con una parola appartenente allo stesso campo semantico, sebbene più generale: *spargerò.* La scelta di un termine in disuso nella lingua quotidiana, ma riconosciuto in ambito poetico, ha costituito la soluzione migliore nel verso 4: *inmóvil/ immoto.*

L'affermazione di una nuova e moderna identità femminile è il tema centrale della poesia *Nadadora* di Concha Méndez, nella quale l'autrice rivede l'immagine della sirena, discostandosi dall'icona stereotipata maschile: come affema Altamirano "she replaces this antiquated mermaid with a modern woman of the water, one who frees herself from the restrictions of male subjectivity. In doing so, the poet proposes an alternative model for female iconography" (2007: 48):

TO	TM
Mis brazos: los remos. La quilla: mi cuerpo. Timón: mi pensamiento. (Si fuera sirena, mis cantos serían mis versos.)	Le mie braccia: i remi. La chiglia: il mio corpo. Timone: il mio pensiero. (Se fossi sirena, i miei canti sarebbero i miei versi.)

La caratteristica fondamentale di questa poesia è senza dubbio la brevità: i versi 1, 2, 3, 4 e 8 sono trisillabi, il verso 5 è un bisillabo e i restanti sono senari. Il componimento si costruisce attorno ad una metafora concettuale che paragona tacitamente il corpo della donna ad un'imbarcazione; tale metafora si sviluppa attraverso l'uso della figura retorica dell'analogia, presente nei primi 6 versi *(Mis brazos:/ los remos, La quilla:/ mi cuerpo, Timón/ mi pensamento).* Tutte queste peculiarità si riproducono in traduzione: i versi del testo meta risultano leggermente più lunghi a causa dell'introduzione –necessaria in italiano– dell'articolo prima dell'aggettivo possessivo *(mis*

brazos/ le mie braccia, mi cuerpo/ il mio corpo, mi pensamiento/ il mio pensiero, mis versos/ i miei versi). Nel verso 7 si è scelto di tradurre in modo letterale l'espressione *si fuera sirena (se fossi sirena)* in modo da ridurre il numero di sillabe, anche se in italiano sarebbe più corretto grammaticalmente aggiungere l'articolo indeterminativo *(se fossi una sirena).*

Mentre le sue contemporanee affermano la nascita di una nuova identità femminile autodeterminata sia nella società che nella poesia, Cristina de Arteaga ripropone un'idea maschile e borghese della donna, rappresentata come un essere dominato unicamente dai sentimenti, come emerge chiaramente in questo esempio tratto dalla poesia *Corazón de mujer:*

TO	TM
Corazón de mujer, que no sabe querer que no sabe entregar toda el alma y el ser a la angustia de amar, no se puede llamar corazón de mujer	Cuore di donna che non sa amar che non sa affidar l'anima e l'esser all'ansia di amar, non si può chiamar cuore di donna

Questo frammento è caratterizzato dalla rima perfetta continua (AAAAAAAA), elemento generalmente assente nella poesia avanguardista ma riscontrabile in alcune opere dell'autrice, che non è possibile riprodurre totalmente nella traduzione: i versi 2, 3, 5 y 6 rimano perfettamente, mentre nel verso 4 abbiamo una rima imperfetta. L'apocope che caratterizza la traduzione dei versi 2-6 permette di riprodurre sia l'effetto sonoro dell'originale che la brevità del verso: i senari dell'originale si sostituiscono con dei quinari nella versione italiana. Riscontriamo inoltre la presenza di un'anafora fra i versi 2 e 3 *(que no sabe querer/ que no sabe entregar),* esattamente riprodotta in traduzione *(che non sa amar/ che non sa affidar).* Il risultato è un componimento che conserva la maggior parte delle caratteristiche strutturali peculiari dell'originale, tratti che lo distinguono nettamente dalla nuova

tradizione poetica ad esso contemporanea, caratterizzata da un rifiuto delle forme metriche regolari, della rima e dell'uso delle figure retoriche.

Un elemento fondamentale dal punto di vista tematico è, come già accennato, il sangue, che si lega al tema tipicamente femminile della maternità e acquista un doppio significato, positivo (il sangue da cui nasce la vita) e negativo (il sangue versato). Questo elemento costituisce l'immagine fondamentale del libro *Niño y Sombras* (1936) di Concha Méndez, interamente dedicato alla sua prima e tragica esperienza come madre. A differenza del sangue che appare nelle poesie di Federico García Lorca, simbolo unicamente di morte, in Méndez è un elemento vitale, rappresenta anzitutto l'essere che si è formato dal suo proprio sangue. Allo stesso tempo la perdita del figlio costituisce per la poetessa la perdita di una parte di sé. Il sangue è così la vita che inizia e finisce; si tratta di un uso metaforico speciale che caratterizza l'esperienza materna della donna:

TO	TM
¿Hacia qué cielo, niño, pasaste por mi sombra dejando en mis entrañas en dolor, el recuerdo? No vieron luz tus ojos. Yo sí te vi en mi sueño a luz de cien auroras. Yo sí te vi sin verte. Tú, sangre de mi sangre, centro de mi universo, llenando con tu ausencia mis horas desiguales. Y después, tu partida sin caricia posible de tu mano chiquita, sin conocer siquiera la sonrisa del ángel.	Verso che cielo, figlio, passasti dalla mia ombra lasciando nel mio grembo addolorato, il ricordo? Non videro luce i tuoi occhi. Io sì che ti vidi in sogno alla luce di cento aurore. Io sì che ti vidi senza vederti. Tu, sangue del mio sangue, centro del mio universo, riempiendo con la tua assenza le mie ore disuguali. E poi, la tua partenza senza carezze possibili della tua mano piccina senza conoscer nemmeno il sorriso dell'angelo.

Qué vacío dejaste, al partir, en mis manos! ¡Qué silencio en mi sangre! Ahora esa voz, que vence, del más allá me llama más imperiosamente porque estás tú, mi niño.	Che vuoto hai lasciato, partendo, nelle mie mani! Che silenzio nel mio sangue! Ora questa voce, che vince, dall'aldilà mi chiama più imperiosamente perché ci sei tu, figlio mio.

Si tratta di una poesia in versi settenari senza rima. La traduzione presenta una forma eterometrica, con versi di sette, otto e nove sillabe, sinalefi e un'apocope nel verso 16 *(senza conoscer nemmeno).* Come già anticipato, l'elemento fondamentale di questa poesia e di tutta la raccolta è l'esperienza dell'autrice come madre, pertanto per farla emergere nel testo meta ho prestato particolare attenzione alle scelte lessicali: *niño,* termine che apre e chiude la poesia si riferisce al primo figlio di Méndez che morì alla nascita, pertanto è stato tradotto in italiano con *figlio.* Il dolore causato dalla sua perdita si rinforza anche grazie all'espressione finale *figlio mio:* l'autrice si rivolge al suo bambino e stabilisce così nella poesia una relazione intima e speciale, quale è la relazione madre- figlio. *Entrañas,* che letteralmente significa *viscere* in italiano, è stato tradotto con *grembo,* termine appartenente ad un campo semantico più specifico che rimanda immediatamente alla maternità. Queste scelte traduttive si possono considerare un esempio di traduzione al femminile: senza sequestrare né modificare in modo sostanziale il testo, è possibile optare per una serie di soluzioni che permettono di fare emergere la donna e la sua femminilità, in questo caso come madre, tanto in senso socioculturale che biologico.

Un tema veramente innovativo e tacitamente proibito sino a quel momento è il desiderio sessuale femminile. È un tema che si ricollega al più ampio tema dell'amore, rivisitato in chiave modernista, con l'abbandono del sentimentalismo romantico a favore di un sensualismo interpretato anche grazie all'uso di immagini d'ispirazione avanguardista. L'amore come desiderio fisico, che si ritrova ad esempio in numerosi componimenti poetici della raccolta *Vida a Vida* (1932) di Concha Méndez, è uno dei temi principali dell'opera *Cántico Inútil* (1936) di Ernestina de Champourcin:

TO	TM
Voy a erguirme sin túnica ante tus ojos claros que persiguen sin verme un sueño irrealizable, quiero alzar ante ti mi desnudez intacta como una ofrenda inútil que nunca aceptarás. Seré tuya en silencio. Tus manos abstraídas ignorantes del don que ha de colmar sus palmas, se detendrán en mí, advirtiéndome apenas, entre el vivo relumbre de un espejismo ignoto. Me poseerás ajeno, ausente de tu abrazo, tendido hacia otro rumbo de frágiles riberas mientras te doy mi vida impetuosa y pura en el breve cristal de un momento sin gloria.	Mi ergerò nuda dinanzi ai tuoi occhi chiari che inseguono ciechi un sogno irrealizzabile, voglio alzare davanti a te la mia nudità intatta come un'offerta inutile che mai accetterai. Sarò tua in silenzio. Le tue mani astratte ignare del dono che colmerà i loro palmi, si soffermeranno in me, avvertendomi appena, tra il vivo risplendere di un miraggio ignoto. Mi possiederai estraneo, assente dal tuo abbraccio, disteso verso l'altro lato di fragili rive mentre ti dò la mia vita impetuosa e pura nel breve cristallo di un momento senza gloria.

L'autrice utilizza il verso alessandrino (formato da 14 sillabe) senza rime. Una traduzione in italiano molto aderente all'originale da un punto di vista soprattutto lessicale darebbe luogo a versi eccessivamente lunghi[4] che non ritroviamo praticamente mai nella metrica spagnola (cfr. Quilis 1984). Le modifiche sul piano linguistico che appaiono nel testo meta devono intendersi dunque come una soluzione per ridurre il computo

[4] Per esempio se si traduce parola per parola il primo verso si ottiene in italiano un verso formato da 17 sillabe metriche: mi/ er/ge/rò/ sen/za/ tu/ni/ca/ da/van/ti ai/ tuoi/ oc/chi/ chia/ ri.

sillabico e come una possibilità di rinforzare i significati e le immagini dell'originale, che possono essere considerati fondamentali e rappresentativi di una nuova visione amorosa di cui la donna è protagonista attiva. Nel primo verso si sostituisce *sin túnica* con *nuda,* il cui significato semantico è simile, ma risulta più esplicito, e in un'ottica femminile può inserirsi bene all'interno della tematica dell'esplorazione dell'amore fisico e della liberazione del corpo della donna; nel verso seguente *sin verme* (riferito a *tus ojos* del primo verso) si traduce con *ciechi,* e anche in questo caso il significato semantico è simile, ma più trasparente nella traduzione. Va evidenziato che le due scelte traduttive appena discusse, sebbene riducano il numero delle sillabe e apportino al testo un significato più chiaro e più forte, producono una perdita, ovvero l'eliminazione della doppia negazione introdotta da *sin,* che potrebbe costituire una scelta stilistica della poetessa. Nel sesto verso *ha de colmar* si trasforma in italiano in un futuro *(colmerà),* che conferisce un aspetto diverso –di certezza, di qualcosa che si realizzerà, rispetto all'accezione di dovere dell'originale– all'azione. *Alzar* nel verso 3 si traduce in modo letterale con *alzare,* perché il termine che sarebbe più adeguato e naturale in italiano –*innalzare*– aumenta il numero di sillabe.

Un'altra possibile traduzione in italiano della poesia appena analizzata è la seguente:

TO	TM
Voy a erguirme sin túnica ante tus ojos claros que persiguen sin verme un sueño irrealizable, quiero alzar ante ti mi desnudez intacta como una ofrenda inútil que nunca aceptarás.	Mi ergerò senza tunica dinanzi ai tuoi occhi chiari che inseguono senza vedermi un sogno irrealizzabile, voglio innalzare davanti a te la mia nudità intatta come un'offerta inutile che mai accetterai.

Seré tuya en silencio. Tus manos abstraídas ignorantes del don que ha de colmar sus palmas, se detendrán en mí, advirtiéndome apenas, entre el vivo relumbre de un espejismo ignoto. Me poseerás ajeno, ausente de tu abrazo, tendido hacia otro rumbo de frágiles riberas mientras te doy mi vida impetuosa y pura en el breve cristal de un momento sin gloria.	Sarò tua in silenzio. Le tue mani astratte ignare del dono che deve colmare i loro palmi, si soffermeranno in me, avvertendomi appena, tra il vivo risplendere di un miraggio ignoto. Mi possiederai estraneo, assente dal tuo abbraccio, disteso verso l'altro lato di fragili rive mentre ti dò la mia vita impetuosa e pura nel breve cristallo di un momento senza gloria

In questa versione è stata modificata la struttura metrica per riprodurre i significati in modo più letterale *(sin túnica/ senza tunica, sin verme/ senza vedermi,* etc.): la poesia si trasforma in un componimento di tre strofe eterometriche formate da 8 versi ciascuna (si raddoppiano i versi dell'originale), con una serie di enjambement.

2.2 Tradurre al femminile: una proposta operativa

L'analisi delle traduzioni proposte permette di riflettere sui diversi elementi che contribuiscono alla creazione del significato ed alla configurazione di uno stile e una scrittura che possiamo definire *ginocentrica* e caratteristica della poesia femminile delle avanguardie spagnole. Le autrici sono generalmente protagoniste dei loro componimenti, nei quali rivelano le proprie esperienze vitali ed affermano il proprio posto nel mondo. Una delle tematiche più sviluppate è quella dell'amore –moderno, liberatore, sensuale–, che è invece rifiutata programmaticamente dalle avanguardie maschili. Un posto importante occupano le tematiche prettamente femminili, prima fra tutte quella

della maternità. Da un punto di vista stilistico emerge la predilezione per il metro e le forme poetiche regolari, con l'uso talvolta della rima.

Per far emergere ciascuna di queste caratteristiche, e tradurre pertanto il testo secondo un'ottica femminile, si è scelto di prestare particolare attenzione alle scelte lessicali per poter da un lato conservare il più possibile la forma metrica dell'originale, e dall'altro per esaltare il contenuto concettuale legato alle tematiche trattate. È il caso ad esempio dei termini legati alla maternità, tradotti in italiano con un linguaggio più specifico ed emozionale, capace di evocare l'esperienza al contempo dolorosa e intima della poetessa. Osserviamo inoltre che in alcuni casi è necessario trovare il giusto compromesso fra forma e contenuti, valutando attentamente quale dei due elementi prediligere nella traduzione. Esempio di quanto appena affermato sono le due traduzione proposte della poesia *Cántico Inútil:* il testo originale presenta la tematica della sessualità femminile grazie all'uso di una forma poetica polistrofica in versi alessandrini. Nel primo caso (cfr. supra 2.1) si è scelto di prediligere la forma, mantenendo una struttura simile all'originale con versi di lunghezza analoga e optando, per questo motivo, per un lessico generalmente più sintetico e spesso più esplicito, che si trova però in linea con la tematica trattata e con lo stile fluido e vitale della *writing with the body.* Nel secondo caso invece è stata modificata la forma a favore di una maggiore aderenza al lessico dell'originale: tale scelta ha permesso di conservare alcune caratteristiche stilistiche e di riprodurre le strutture semantiche dell'originale. Sia che si opti per una versione o per l'altra, il traduttore potrebbe avvalersi dell'uso di note a piè di pagina, come suggeriscono le stesse traduttologhe femministe, in modo da poter spiegare le scelte effettuate e commentare ulteriori alternative traduttive non date a testo.

3. Conclusioni

Sin dalla loro precoce formulazione, gli approcci di genere in traduzione hanno aperto la strada a riflessioni più ampie e articolate sul ruolo che può svolgere la traduzione nella rappresentazione dell'identità femminile e della differenza, e come mezzo per combattere la discriminazione. Ciò che emerge dall'analisi dei testi e del loro contesto storico e letterario è che la scrittura delle donne si caratterizza anzitutto per una visione critica marcata

dal genere socialmente costruito che si riflette in un particolare modo di confrontarsi con la realtà, di rispondere emotivamente alle esperienze e di scegliere determinate tematiche che si sviluppano nel testo attraverso uno stile personale peculiare. Inoltre, trattandosi di poesia, si presentano anche altre questioni legate all'insieme di caratteristiche proprie del genere letterario, come la forma metrica, la rima, il ritmo, etc.

Ciò che emerge da questa breve analisi è che una pratica traduttiva il cui obiettivo sia rendere visibile la donna e rivendicare la sua identità nel mondo maschile, non può limitarsi a mere questioni linguistiche, ma deve fare un passo avanti. È fondamentale integrare nella traduzione tutto il repertorio di caratteristiche tematiche, stilistiche, concettuali –e naturalmente anche linguistiche– che fanno parte del bagaglio culturale e personale femminile e che emerge chiaramente nei testi. Inoltre, non si possono svincolare tutti questi elementi dalla forma in cui sono stati espressi, che in questo caso è la forma poetica; risulta dunque essenziale integrare le due linee teoriche.

Infine, per raggiungere l'obiettivo dell'uguaglianza sociale e culturale fra uomini e donne –la grande sfida del Terzo Millennio– è importante recuperare le voci femminili dimenticate o ignorate e la loro opera, restituendogli in tal modo l'importanza e la dignità che meritano all'interno del panorama culturale e letterario attuale. In questo senso la traduzione costituisce uno strumento poderoso, un veicolo di arricchimento culturale e di esaltazione della differenza, capace di "participar legítimamente en un digno proyecto por la igualdad y que, actualizada, ofrezca una versión que entienda ese valor –este sí universal– en todas sus facetas" (Burfau Alvira 2010: 168).

Bibliografia citata

Altamirano, Nicole (2007), "Out of the Glass Niche and into the Swimming Pool: The transformation of the *Sirena* Figure in the Poetry of Concha Méndez", *Mirrors and Echoes. Women's Writing in Twentieth-Century Spain,* eds. Emilie L. Bergmann; Richard Herr. Berkeley. Los Angeles/ London, University of California Press: 46- 60.

Arteaga, Cristina de (1925), *Sembrad,* Madrid, Editorial Saturnino Calleja.

Burfau Alvira, Nuria (2010), *Las teorías feministas de la traducción al examen: destilaciones para el siglio XXI,* Granada, Editorial Comares.

Champourcin, Ernestina de (2005), *Poesia antologia, Antología poética (edición bilingüe vasco- castellano),* Vitoria, Diputación Foral de Ávala/ Universidad de Navarra.

Chapman Wilcox, John (1997), *Women Poets of Spain, 1860- 1990: Toward a Gynocentric Vision,* Chicago, University of Illinois Press.

De Lotbinière-Harwood, Susanne (1991), *Re-Belle et infidèle. La traduction comme pratique de réécriture au feminin. The body bilingual. Translation as a rewriting in the feminine,* Toronto, Les éditions du remue-ménage/Women's Press.

Etkind, Efim (1982), *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique,* Losanna, L'Age de l'Homme.

Méndez Cuesta, Concha (1995), *Poemas (1926- 1986)*, ed. James Valender. Madrid, Ediciones Hiperion.

Quilis, Antonio (1984), *Métrica española,* Barcelona, Ariel.

Santaemilia Ruiz, José (2011), "Feminist Translating: on Women, Theory and Practice", *Translating Gender,* ed. Eleonora Federici. Frankfurt, Peter Lang: 55- 77.

Spivak, Gayatri (1992), "The politics of translation", *The Translation Studies Reader,* ed. Lawrence Venuti. London / New York, Routledge: 221-232.