



## L'INTERNAZIONALISMO DELLE CHANSONS DES FILLES DE MAI.

Dall'autotraduzione al progetto di traduzione

SABINA CIMINARI

ELISA SEGNINI<sup>1</sup>

### 1. Introduzione

Gli studiosi di traduzione tendono a identificare una relazione tra la traducibilità di un testo e il suo radicamento in un contesto storico-culturale. Come scrive Mary Schnell-Hornby, «the translatability of a text depends on the extent to which it is embedded in its own specific culture» (1995: 4). Più un testo contiene riferimenti che possono disorientare i lettori al di fuori del contesto in cui è ambientato, meno è probabile che circoli in traduzione. Al contrario, testi privi di tali rimandi che, pur essendo ambientati in un contesto “altro”, trattano di tematiche universali, non implicano particolari difficoltà di traduzione e hanno più possibilità di stimolare interesse oltre i confini nazionali (Apter 2001: 3). La storia della traduzione e ricezione della raccolta di poesie *Chansons de filles de mai*, scritta da Alba de Céspedes appena dopo le insurrezioni del maggio parigino, dimostra tuttavia i limiti della traducibilità di un’opera nonostante un soggetto profondamente transnazionale quale quello rappresentato dai moti del ‘68. Scritta in francese, a Parigi, da una scrittrice italo-cubana, successivamente autotradotta in italiano, la raccolta presenta un caso interessante

<sup>1</sup> L’articolo è frutto di un lavoro congiunto e va considerato opera di entrambe, a partire da una stesura iniziale ripartita nel modo seguente: *Introduzione* e *Le Chansons in traduzione: testo rivoluzionario o «just a little extra book»* (Elisa Segnini); *L’urgenza delle Chansons* e *Un «patto autotraduttivo» dal sapore politico* (Sabina Ciminari). Le autrici ringraziano Franco Antamoro de Céspedes per l’autorizzazione alle citazioni degli estratti da documenti inediti.



per gli studiosi di autotraduzione. Servendosi di materiali inediti conservati all'archivio Alba de Céspedes, presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, e partendo dal principio che l'autotraduzione non è che un caso di traduzione da parte di un autore privilegiato (Tanqueiro 2009: 109), questo intervento si propone di evidenziare l'impulso centrifugo di Alba de Céspedes, la sua ambizione di tradurre le *Chansons* in più lingue possibili e le ragioni dell'intraducibilità dell'opera oltre ai contesti franco-italiani. Partiremo dall'analisi del passaggio dalle *Chansons* all'autotraduzione italiana per poi contestualizzare tale operazione nel progetto di traduzione dell'autrice, con l'intento di dimostrare che l'intraducibilità delle *Chansons* non dipende da questioni linguistiche, ma da ragioni economiche e, soprattutto, politiche.

## 2. L'urgenza delle *Chansons*

«Durant les mois de mai et de juin 1968, j'étais à Paris, dans un studio, rue de Tournon». Così si apre la quarta di copertina delle *Chansons des filles de mai*, le venti poesie ispirate a de Céspedes dal maggio parigino che la casa editrice Éditions du Seuil pubblica a ridosso degli eventi, nel novembre del 1968. La scrittrice si colloca con precisione nel tempo (in pieno '68) e nello spazio (il Quartiere Latino, nel cuore della capitale francese) e racconta la genesi dell'opera e la motivazione della scelta formale e linguistica : «Ces jours, ces nuits, ces dialogues que je voulais d'abord simplement noter, en italien, dans mon journal, se sont présentés à moi impérativement, comme acteurs et instants d'un seul poème, un poème que je ne pouvais écrire que dans la langue et dans les mots qui gouvernaient ces journées». Le *Chansons*, quindi, sono presentate dalla scrittrice attraverso alcuni caratteri fondamentali: plurivocità e al tempo stesso univocità; dimensione privata e pubblica; oralità e scrittura. E il francese, lingua letteraria adottata tardivamente, risponde alla necessità di una presa diretta degli eventi. Una scelta agevolata dalla padronanza di questa lingua sin dall'infanzia: il francese era infatti stato scelto per comunicare dai genitori, l'italiana Laura Bertini Alessandri e il cubano Carlos Manuel de Céspedes y de Quesada (diplomatico cubano, presidente ad interim di Cuba nell'agosto del 1933), ed era la lingua che aveva segnato l'infanzia della scrittrice, durante i lunghi soggiorni francesi presso la sorella del padre.

L'operazione ha, per finire, dei protagonisti ben precisi. Meglio: delle protagoniste, «des filles qui devenaient à mes yeux les héroïnes de cette révolte, premier signe éclatant du combat qui changera notre société». Ed è proprio alle giovani donne che lascia la parola in queste poesie. Borjiita, Pilar, Sophie, Marie, Nathalie e altre, lasciate senza nome, racconteranno le paure, le speranze e le emozioni vissute in un arco di tempo limitato, quello che va dalle prime manifestazioni della rivolta, il 6 maggio, al 30 maggio 1968, data dell'annuncio della repressione da parte di De Gaulle: proprio *30 mai 1968* è intitolata la poesia della disillusione in cui il quartiere «porte le deuil de ses rêves», «porta il lutto dei suoi sogni». Fin qui i termini dell'autoracconto della storia delle *Chansons*.

Come testimoniano le pagine del diario del 25 maggio 1968, de Céspedes, in realtà, forza leggermente il valore di registrazione in presa diretta degli eventi (Ciminari 2020: 6). La rivolta sarebbe scoppiata tre giorni prima della sua partenza per Roma e solo a fine mese la scrittrice avrebbe potuto immergersi di nuovo nel clima di «disordine anarchico, dissimulato dietro la fiera e coraggiosa rivolta studentesca» (Zancan 2011: cxxix). Vediamo quindi come le *Chansons*, pur segnate dall'attualità, siano presentate come dettate da una strategia editoriale che parte dall'autrice stessa:

Penso, mio caro editore (se mai ne avrò uno) che bisognerebbe pubblicare queste canzoni il prima possibile. Stamparle velocemente come avete fatto per gli altri libri della rivoluzione di maggio. Sono profondamente legate a questa stagione. E bisognerà stamparle in una edizione molto a buon mercato, perché saranno lette dai giovani, penso.

Forse bisognerà che io scriva una breve prefazione: qualche riga. Alcuni giornalisti hanno pubblicato, di questi tempi, delle specie di interviste, discorsi raccolti fra i giovani che hanno partecipato agli eventi o che li hanno visti da vicino. Se lo crede, potrei dire che ho raccolto discorsi, confessioni, da ragazze «di maggio» vere o immaginarie, e che il clima del momento e il loro stato d'animo era più vicino alla poesia che alla realtà: ecco perché li ho tradotti in forma di poemi.

Colpisce, in questa lettera del 13 agosto 1968<sup>2</sup>, la trama di una profonda consapevolezza, poetica ed editoriale: oltre alla pur legittima vo-

<sup>2</sup> Un estratto della lettera è stato pubblicato nella *Cronologia* curata da Marina Zancan che apre il Meridiano che raccoglie, dal 2011, alcuni romanzi della scrittrice, nella traduzione dal francese all'italiano di Sabina Ciminari (Zancan 2011: cxxx). Oggi una copia dattiloscritta della lettera, accompagnata da una «lettera-poema» manoscritta, è

lontà di vedere le proprie poesie stampate in fretta, queste dichiarazioni rivelano l'adesione a una stagione che è definita come una «rivoluzione». Per de Céspedes, che nel 1944 aveva diretto da Bari la trasmissione “Italia combatte”, indirizzata ai partigiani di tutta Italia, e che aveva fondato “Mercurio”, una rivista centrale nel dibattito della Roma liberata, il '68 è una seconda occasione di mostrare da che parte stare. C'è in gioco anche la storia della sua famiglia: Alba de Céspedes è la nipote di colui che i cubani chiamavano il “Padre della patria”, quel Carlos Manuel de Céspedes famoso per aver liberato gli schiavi ed essere stato all'origine del primo movimento indipendentista dell'isola esattamente cento anni prima. Non è un caso che l'autrice, al momento di consegnare le poesie al suo editore, usi l'espeditivo di farle passare per l'opera di «una giovane borsista cubana che voleva avere un'opinione valida» sulle poesie, e adotta fra le altre, come rivela al suo editore, il nome della sorella del nonno, Borjita, a protagonista della poesia di apertura della raccolta, *La peur*. Sceglie di cantare il maggio con gli occhi delle ragazze protagoniste della rivolta perché «mi sono trovata a non essere più una scrittrice di 57 anni, ma una giovane cubana che studiava a Parigi, come in *Auto-portrait*, come in *Ma sœur Pilar*, come in *Lettre à une mère*. Ero la giovane cubana e la giovane francese, ero tutte le ragazze di maggio».

Un riferimento, questo, che ci porta alla questione dell'adozione della lingua – e della lingua poetica – francese. Secondo Helena Tanqueiro, il lavoro di un bilingue che utilizza una seconda lingua di maggior capacità di diffusione rispetto alla lingua madre può essere classificato come un caso di autotraduzione mentale che può, o meno, lasciare un segno nel testo (Tanqueiro 2009: 112). Seguendo questo ragionamento, e tenendo conto del minor prestigio e diffusione della lingua italiana rispetto a quella francese, la scrittura in francese delle *Chansons de filles de mai* sarebbe già, quindi, un caso di autotraduzione, e la versione italiana rappresenterebbe il ritorno a un originale fantasma, un testo mai scritto che ha tuttavia lasciato delle tracce nel francese di Alba de Céspedes. Tuttavia, se la questione della lingua è sollevata nella presentazione editoriale delle *Chansons*, non lo è tanto in relazione all'adozione di una lingua seconda, rispetto alla lin-

disponibile nel volume dedicato ad *Alba de Céspedes e gli anni francesi* (Ciminari 2023: 185-188).

gua madre<sup>3</sup> – e quindi in merito a una possibile «autotraduzione mentale» – quanto alla sua necessità di aderenza alla materia narrata<sup>4</sup>, alle parole ascoltate in francese e tradotte in poesia: un'esigenza, quindi, di immediatezza e di fedeltà agli eventi. Al contempo, fra le protagoniste delle calde giornate del maggio de Céspedes sceglie delle ragazze cubane: una scelta che le permette di tornare, nel 1968, al secolo precedente, a quel 1868 che aveva segnato l'inizio della prima rivoluzione cubana. Quella stessa Cuba nella quale si sarebbe recata due volte, proprio in quello stesso anno: in gennaio, come delegata italiana al Congresso Culturale de l'Avana, e a fine settembre per partecipare al centenario dell'insurrezione cubana contro la colonizzazione spagnola. Ecco quindi entrare, nelle *Chansons*, la Cuba di ieri, come leggiamo nella poesia *La Peur*: «Mon arrière-grand-père,/Je l'ai vu sur son lit/de mort:/on lui avait bandé les poignets/pour cacher les creux laissés/par les fers/sur sa peau desséchée;/et il paraît que mon arrière-/arrière-grand-père, *cimarron*,/- maigre, long, une épave -/marchait en traînant les pieds,/comme s'il traînait encore/avec lui/sa boule et sa chaîne/d'esclave acheté au marché/d'Obispo». Il bisnonno di Borjita-Alba è evocato sul letto di morte, mentre il bisavolo portava i segni delle catene, poco prima del suo inno alla libertà «illusoria, impostora»: «Liberté, mot traître, piètre/mot imprimé dans les pages/des livres,/ mot crié dans l'espace,/mot-illusion, mot-imposteur,/mot-complice des hommes de polices/et des geôliers,/mot-drapeau en lambeaux,/liberté, mot de papier-/timbré, de papier-/monnaie,/mot inféodé aux souverains,/nationalisé par les dictateurs,/mot-adultère,/mot-putain...» (de Céspedes 1968: 8-9).

Alba de Céspedes scrittrice italo-cubana, ora poeta in lingua francese ma, per sua stessa scelta, anche giovane cubana, opera quindi un'operazione di fusione della rivoluzione cubana passata e presente (proprio nel '68 conosce Fidel e Raúl Castro) con quella parigina, protagonista del grido di libertà che infiamma le strade e della rivolta che, è convinta, «cambierà la nostra società».

<sup>3</sup> La difficoltà nella definizione di lingua seconda e lingua materna, pur nell'adozione sicura dell'italiano come lingua della scrittura, almeno fino agli anni Sessanta, permetterebbe quindi di includere de Céspedes nella categoria del translinguismo (Kelman 2000).

<sup>4</sup> De Céspedes compirà una scelta simile anni dopo, al momento della pubblicazione del suo primo romanzo in francese, *Sans autre lieu que la nuit*, per il quale affermerà di aver scelto il francese per rappresentare meglio Parigi, città e metafora che è al centro delle sue pagine (cfr. Ciminari 2005: in particolare p. 165).

### 3. Un «patto autotraduttivo» dal sapore politico

Durante i mesi di maggio e giugno 1968, mi trovavo a Parigi, in uno studio di rue de Tournon, sulla ‘rive gauche’, a due passi dalla Sorbona, da Saint-Germain-des-Près, nel quartiere dov’è scoppiata la rivolta degli studenti e dove avevano luogo i loro scontri con la polizia. [...] Quelle notti, quei giorni, quegli incontri, di cui – a tutta prima – volevo soltanto prendere nota, in italiano, nel mio diario, si sono invece presentati a me come momenti di un unico poema, che mi è venuto naturale scrivere nella lingua, anzi con le stesse parole di coloro che lo hanno vissuto; e che oggi ho riscritto in italiano<sup>5</sup>.

Marzo 1970: escono le *Ragazze di maggio*. La prima esperienza di autotraduzione poetica dal francese all’italiano di Alba de Céspedes<sup>6</sup>; «un momento chiave» nel percorso di uno scrittore plurilingue (Gentes 2016: 88) che si presenta, da un punto di vista editoriale, appena accennato. Del «patto autotraduttivo», secondo la definizione di Grutman (Ferraro 2016: 122), il paratesto reca appena traccia nella pagina in cui è indicato il copyright: due indicazioni defilate che accennano al «titolo dell’opera originale» (*Chansons des filles de mai*) e alla «traduzione dell’autore». L’operazione è segnalata solo dalle parole dell’autrice che, nei risvolti, traducono la quarta di copertina dell’edizione francese. Un’autrotraduzione che è spesso riscrittura, in cui molti riferimenti specifici al contesto parigino vengono sostituiti con riferimenti più facilmente comprensibili al lettore italiano (Ciminari 2005; Segnini 2023). Nella presentazione, de Céspedes non rinuncia a dare indicazione del monolocale di rue de Tournon, la residenza sull’Île-Saint-Louis che occupò dalla fine degli anni Sessanta fino al 1981. Aggiunge delle spiegazioni utili a precisare il suo posizionamento durante le giornate di maggio: *rive gauche*; Sorbona; Saint-Germain-des-Près. Insomma: il Quartiere Latino, origine e cuore della rivolta. L’edizione italiana si presenta, inoltre, corredata da un apparato di note, assente nella versione francese, che forniscono un breviario del ’68 parigino al lettore

<sup>5</sup> Così recita il risvolto di copertina delle *Ragazze di maggio*, Mondadori, Milano 1970. Una scelta, quella di utilizzare la traduzione dell’originale francese della quarta di copertina delle *Chansons*, portata avanti con determinazione dalla scrittrice, come dimostra la lettura della corrispondenza editoriale intorno alle *Chansons*.

<sup>6</sup> Nel 1965 de Céspedes aveva affrontato, per la prima volta, l’esercizio dell’autotraduzione per il racconto *Une vocation*, apparso sulla “Revue des Deux Mondes” nel gennaio e autotradotto il mese successivo per la “Nuova Antologia” (Contarini 2023).

italiano: sono sciolti gli acronimi (come CGT e CRS), spiegate le date (il 6, l'11 e il 30 maggio, per esempio), inserite delucidazioni sui luoghi (rue Racine, rue des Écoles e rue Soufflot, il boulevard Saint-Michel, i quartieri come il Seizième o Passy<sup>7</sup>) e in alcuni casi anche sulle scelte linguistiche (in corrispondenza a «chienlit», il termine usato da De Gaulle per descrivere le rivolte, de Céspedes scrive «intraducibile: approssimativamente ‘carnevale’, ‘mascherata’, ‘pagliacciata’»). Le note aprono anche finestre sui fatti dell'attualità del '68, e sui discorsi di De Gaulle che costellano le *Chansons*. Soprattutto, forniscono spiegazioni sui riferimenti al contesto cubano: in apertura, ad esempio, nella poesia *La peur*, il “Granma”, la rivista ufficiale del Partito Comunista cubano; la storia del *cimarrón*, lo «schiavo afro-cubano, liberatosi con la fuga»; la calle Obispo, famosa per il mercato degli schiavi. Viene da chiedersi se queste stesse indicazioni non avrebbero potuto essere utili anche al lettore francese. Ed è sempre l'operazione di autotraduzione a suggerire altri spostamenti significativi non solo, a livello linguistico, di quella che Oustinoff definisce la «réécriture traduisante» (Oustinoff 2001: 25), ma di una volontà di iscrivere, con forza, le *Ragazze di maggio* nell'attualità del post '68, e di sottolineare il significato politico che quest'opera aveva per la scrittrice. Le *Chansons/Ragazze*, infatti, nel dimostrare la continuità di quello spirito di rivolta che, dalla Liberazione, aveva segnato le sorti dell'Europa, potevano costituire un ulteriore tassello della lotta di Alba de Céspedes verso il pericolo, presente in Italia, di un rigurgito fascista. Particolarmente eloquenti sono, a questo proposito, alcune aggiunte che riguardano proprio il personaggio che, protagonista della Resistenza, avrebbe dovuto incarnare questa continuità: il generale De Gaulle (cfr. Ciminari 2020). Il «résistant» che, nella versione italiana, si traduce, sì, in «resistente», ma viene anche accompagnato da una significativa aggiunta: «combattente/della Liberazione»; e che ora è sordo al messaggio di questi giovani che, pure, con la loro rivolta – lo esplicita il risvolto

7 È significativo notare che la nota su Passy, un quartiere del ricco XVI arrondissement ad esempio, è valida solo per il testo francese, perché nell'autotraduzione il riferimento locale è completamente omesso e ci si richiama solo al silenzio sbigottito della madre borghese della protagonista, nella poesia dialogo intitolata *Berceuse pour un enfant sans nom/Ninna-nanna per un bambino senza nome*: «Un silence prolongé, côté/Passy, et puis: C'est épouvantable!» diventa «Un silenzio prolungato – dal lato/materno – e poi: È spaventoso» (de Céspedes 1970: 70-71). De Céspedes quindi si richiama esplicitamente, attraverso questo apparato, solo alla lettura delle versioni raffrontate (cfr. Segnini 2023: 336).

di copertina – hanno costituito «il primo segno spontaneo e inequivocabile della lotta che sta cambiando la nostra società».

Il passaggio dal futuro dell'originale francese, dove si legge che la lotta in corso «changera notre société», al gerundio della traduzione italiana («sta cambiando»), è la chiave per capire la motivazione politica, ancora prima che poetica, che è all'origine delle *Ragazze di maggio*. Colpendo De Gaulle – bersaglio delle *Chansons/Ragazze* – de Céspedes colpisce chi sembrava aver dimenticato gli ideali della Resistenza, chi aveva contribuito alla grande disillusione che la scrittrice avrebbe denunciato fino ai suoi ultimi anni di vita<sup>8</sup>, e della quale avrebbe sofferto tanto più pensando al cambiamento della società che era riuscito a portare avanti, ai suoi occhi, Fidel Castro a Cuba. Pubblicare la traduzione in italiano delle *Chansons*, quindi, era un obiettivo coerente con il suo *engagement* e con la sua figura di «*pasionaria*»<sup>9</sup>. Per questo, immediatamente dopo l'uscita francese, de Céspedes sarà impegnata nella ricerca di un editore. Dopo un iniziale rifiuto della direzione editoriale della Mondadori, e una trattativa presto interrotta con altri editori, sarà la casa editrice milanese ad accogliere le sue richieste: veste popolare, buon mercato e, soprattutto, testo a fronte (cfr. Ciminari 2021: 120). Una richiesta, quest'ultima, espressamente rivolta dall'autrice al direttore letterario Vittorio Sereni, poco incline in una prima fase a soddisfarla, salvo poi cedere alle decisioni prese da Marco Forti, alla Segreteria generale per il settore italiano e responsabile della poesia. Questi preciserà che de Céspedes è «incline a pubblicare il francese a fronte» con il seguente argomento: «Il libro è stato scritto e concepito in francese e [...] se scritto e concepito in italiano sarebbe stato un po' diverso» (lettera del 5 settembre 1969). Un po'? In una lettera precedente, Forti avrebbe fornito in un appunto interno per Mauro Spagnol una lettura poco lusinghiera della qualità delle *Chansons*, ma avrebbe colpito al centro in relazione alla motivazione che portava la scrittrice a fare prova di tale tenacia: «Faccio presente che le poesie non sono particolarmente belle o interessanti, ma sono di carattere donneesco legate all'occasione dei moti studenteschi del maggio 68 e premono moltissimo all'autrice che, in questo momento, è tut-

<sup>8</sup> Cfr. *Quando l'Italia perse le illusioni*, il testo progettato da Alba de Céspedes come prefazione alla riedizione del 1994 di *Dalla parte di lei*, pubblicato per la prima volta in appendice al romanzo nell'edizione delle sue opere nella collezione dei Meridiani Mondadori, nel 2011.

<sup>9</sup> Così si intitola l'intervista alla scrittrice raccolta da Sandra Petrignani in *Le signore della scrittura* (Petrignani 1984, nuova edizione aggiornata 2022).

ta rivolta alla contestazione». Sul «carattere donneesco» ci sarebbe da discutere a lungo ma quel che è certo è che, sì, de Céspedes, allora come sempre, sembra davvero «tutta rivolta alla contestazione»; non vuole smettere di credere alla libertà, proprio nel momento in cui le sembra sia messa in discussione:

Libertà, parola traditora, meschina  
parola stampata sulle pagine  
dei libri,  
parola gridata nel vuoto,  
parola illusoria, impostora,  
parola complice dei questurini  
e dei secondini,  
parola vessillo in brandelli,  
libertà, parola di carta  
bollata, di carta  
moneta, parola infeudata ai signori,  
nazionalizzata dai dittatori,  
parola mezzana,  
parola puttana...<sup>10</sup>

#### 4. Le *Chansons* in traduzione: testo rivoluzionario o «just a little extra book»?

La fortuna delle *Chansons* in traduzione sembrerebbe terminare con l'autotraduzione italiana. I documenti conservati all'archivio Alba de Céspedes raccontano tuttavia un'altra storia. Così come le insurrezioni del '68, nelle poesie, sono inquadrate come un fenomeno transnazionale che coinvolge i giovani da Cuba a Parigi, da Parigi al Messico e dal Messico agli Stati Uniti, così i lettori dovevano comprendere un pubblico internazionale con un occhio volto alla Francia e uno alle insurrezioni nel proprio paese, in piena coerenza con l'internazionalismo che segna una certa cultura di sinistra di quegli anni. «Partout dans le monde le problème des étudiants

<sup>10</sup> L'esempio permette, fra l'altro, di notare come, in italiano, la musicalità del verso può risultare rafforzata dalle rime inesistenti nel francese (qui: *signori-dittatori, mezzana-puttana*). La ricerca di una insistita corrispondenza di suoni è confermata anche dalle bozze dove la prima ipotesi per tradurre il «mot-adultère» era 'ruffiana', poi abbandonato per 'mezzana', termine più vicino all'evocazione originale dell'amore illecito.

est très actuel et très poignant et ce n'est pas seulement l'université qu'il faut changer pour eux, mais la vie que nous avons été menés à conduire et que nous aussi nous avons envie de rejeter» scrive de Céspedes a un intellettuale finlandese nel 1970, sottolineando l'attualità e l'universalità delle poesie.

Dalla corrispondenza con l'agente letterario Shirley Burke, ad esempio, emerge quanto de Céspedes tenesse a un'edizione americana delle *Chansons*. Poco dopo essere tornata da Cuba, dove era stata invitata dal governo a partecipare con un discorso in apertura alla commemorazione del centenario della rivoluzione iniziata dal nonno, l'autrice scrive a Burke per convincerla ad incaricarsi della pubblicazione delle *Chansons* negli Stati Uniti. In questa lettera le poesie, che evidenziano il nuovo ruolo dell'autrice come intellettuale politicamente impegnata, sono collegate agli incarichi di rappresentanza a Cuba come nipote del "padre della patria" e al conseguente ruolo di "collaboratrice" della Rivoluzione:

The night of my grand-father' celebrations I spoke to 100.000 people in the very place where he declared freedom for the slaves and started the independence war. Well, it was rather moving you may imagine. There are a lot of new schools, hospitals, museums, now there that have my grandfather's name, so I've been always travelling through the island to visit, or inaugurate its [sic]. I've worked very much, but I was very satisfied (lettera del 23 dicembre 1968).

Oltre che come autrice "francese", de Céspedes si presenta quindi a Burke come intellettuale attiva nella politica cubana. Chiede poi a Burke se conosca qualche casa editrice di sinistra interessata alla pubblicazione del diario di Che Guevara, implicitamente caratterizzando le *Chansons* come un testo rivoluzionario. Le ricorda che vorrebbe prima offrire il libro a Simons & Schuster, la casa editrice americana di *Quaderno proibito*, ma sembra prevedere un rifiuto nel commentare: «I want her to be absolutely free to refuse the *Chansons*, without losing the right to my future novels». Nonostante l'attaccamento che proclama di avere per le poesie, le descrive come un'opzione aggiuntiva («just a little extra book»). Aggiunge che le *Chansons* hanno avuto un buon successo in Francia, ma che ci sono poche recensioni disponibili per via dell'ostilità del governo verso le pubblicazioni che riguardano i moti del 1968. Menziona una riduzione teatrale di un prestigioso gruppo di avanguardia, probabilmente la messa in scena programmata dalla compagnia Sarrasin a Toulouse, e chiede a Burke di in-

formarsi presso Simons & Schuster qualora conoscessero un teatro alternativo per mettere in scena le *Chansons* a New York.

Burke, che parafrasando la stessa de Céspedes si riferisce alle *Chansons* come «just an extra book», risponde che Simons & Schuster non sono la casa editrice adatta, come non lo sono nemmeno Chotzie, o Doubleday, a cui de Céspedes aveva pensato, ma che ciò non vuol dire che questi editori non siano interessati ai suoi romanzi. Suggerisce inoltre che sarebbe meglio aspettare una pubblicazione negli Stati Uniti prima di considerare una messa in scena a New York (lettera dell'8 gennaio 1969). Pochi giorni dopo, scrive di nuovo chiedendo notizie sulla produzione teatrale, accennando al fatto che un grande successo commerciale («a big SMASH») potrebbe cambiare le cose per Simons & Schuster (lettera del 27 gennaio 1969). L'amico Frances Lanza, da New York, a distanza di oltre un anno le toglie infine ogni speranza riguardo a una pubblicazione negli Stati Uniti: «Per le *Chansons* [...] Ti devo dire [...] che questi due anni c'è stata qui tanta violenza che difficilmente la gente si interesserebbe di Parigi. Rischio la franchezza» (lettera del 27 aprile 1970).

Nello stesso periodo, de Céspedes invia una copia della *Chansons* a Raleigh Trevelyan, direttore editoriale presso la Michael Joseph Ltd di Londra. Autore di due libri autobiografici sulla Seconda guerra mondiale (*The Fortress: A Diary of Anzio and After*, 1957; e *Rome '44: The Battle for the Eternal City*, 1981), nonché traduttore di un classico della Resistenza, *I piccoli maestri* di Luigi Meneghelli, Trevelyan le sembra la persona giusta per mediare la pubblicazione di un testo militante in Inghilterra. Insieme alle *Chansons*, invia a Trevelyan la tanto auspicata recensione francese delle *Chansons* pubblicata il 30 dicembre sul “*Nouvel Observateur*” (1968) dallo scrittore parigino André Pieyre de Mandiargues. In questo testo, de Mandiargues saluta le *Chansons* come un successo sorprendente da parte di una straniera osservando che, con un linguaggio simile a quello di Jacques Prévert, poeta della lingua parlata e del quotidiano, de Céspedes è stata capace allo stesso tempo di rendere lo spirito delle insurrezioni del '68 ed entrare in un mondo di difficile accesso come quello della poesia francese. Combinando lotta rivoluzionaria e antifascismo, sottolinea poi la discendenza dell'autrice da «une vielle famille de l'aristocratie cubaine, qui s'est donnée sans réserve à toutes les insurrections antiesclavagistes, antiespagnoles et antifascistes de l'île» e prevede che le poesie saranno rappresentate «sur les scènes de tous les cabarets de Paris».

Nonostante i toni ottimisti della recensione, de Céspedes capisce, a partire dal mancato entusiasmo sul fronte anglo-americano, che far tradurre il libro in inglese non sarà facile, e fin dal 1969 prende in considerazione mercati meno ambiziosi, in cui spera di trovare interesse per un'opera non legata a un immediato interesse commerciale. Il 2 febbraio 1969 scrive a Toini Kaukonen, il traduttore finlandese di *Nessuno torna indietro*, e approfitta della notizia della prossima pubblicazione del romanzo *La Bambolina* per chiedere se ci sia, in Finlandia, una casa editrice militante che potrebbe essere interessata alle *Chansons*. Anche in questo caso, è evidente la relazione con la Rivoluzione Cubana: «Y a-t-il, en Finlande, une maison d'Edition qui publie des livres 'de contestation', disons? Qui a publié le journal de Guevara, par exemple?». La risposta è deludente. Pur dimostrando un certo interesse per le poesie, Kaukonen le risponde che il paese è troppo piccolo, e che molti scrittori finlandesi sono costretti a pubblicare a loro spese. L'11 aprile, l'autrice scrive a Istovan Tinier a Budapest, deplorando che le *Chansons* non siano tradotte in ungherese, nonostante proprio l'Ungheria sia stato il primo paese a tradurre il romanzo *Nessuno torna indietro*. Le cose sembrano andare un po' meglio sul fronte olandese. Henk Prins scrive il 6 febbraio 1969 informandola che le opere per cui ha il diritto di traduzione sono in lettura presso l'editore Arbeiderspers, e chiede di poter proporre loro anche le *Chansons*. De Céspedes gli accorda il permesso, e ne approfitta per chiedergli se conosca qualche editore interessato in Germania: «Tous mes romans sont traduits en allemand [...] mais personne n'a jamais présenté les *Chansons* dans ce pays. Je pense que ces poèmes seraient appréciés par les éditeurs qui publient par ex. Peter Weiss, Nelly Sachs, Ingeborg Bachmann, Hans Magnus Enzensberger etc. Voulez-vous vous en charger?». Vale la pena di soffermarsi sugli autori a cui, implicitamente, de Céspedes si paragona. Si tratta di celebri scrittori di lingua tedesca, alcuni di origine ebraica e perseguitati dai nazisti (Weiss, Sachs), altri attivi nei circoli di sinistra del dopoguerra (Bachmann, Enzenberger). Come Alba de Céspedes, Ingeborg Bachmann sosteneva che il fascismo non fosse terminato nel 1945, ma che se ne ritrovassero incarnazioni nel 1960, specialmente nell'oppressione degli uomini nei confronti delle donne. Anche qui non manca il legame con Cuba: sia Weiss che Enzenberger avevano appoggiato la Rivoluzione Cubana. Proprio nel 1969, infatti, Enzerberger si trovava a Cuba, dove aveva composto il libretto *El Cimarrón*, ispirato alla vita dello schiavo Esteban Monte, per il compositore Hans Werner Henze. La figura del *cimarrón*, non a caso, ricorre anche

nelle *Chansons*, evocata nella poesia *La Peur* dalla protagonista cubana. La lista contribuisce quindi a sottolineare l'antifascismo delle *Chansons*, e ribadisce il legame tra i moti del '68 e la Rivoluzione Cubana. Nello stesso periodo, de Céspedes si premura di togliere dal suo profilo il romanzo giovanile *Io, suo padre*, scritto per rappresentare il regime di Mussolini a un concorso legato alle olimpiadi di Berlino del 1936 e propone a Vito La Terza, che però stroncherà presto il progetto, un'antologia di pezzi scelti dei primi numeri della rivista "Mercurio" dedicati alla Resistenza. Si tratta di accorgimenti che confermano il profilo di intellettuale impegnata nella lotta antifascista che, come indicato, de Céspedes concepisce come prefiguratrice della Rivoluzione Cubana e dell'ideologia anticapitalista che ha guidato i moti del '68. Nonostante la manifestazione di interesse, neppure l'edizione olandese delle *Chansons* vede la luce, sebbene alcune poesie siano pubblicate sulla rivista "Maatstaf" (anch'essa edita da Arbeiderspers). Né avrà luogo la tanto auspicata rappresentazione teatrale diretta dal gruppo Sarrasin a Toulouse. In una lettera all'amico catalano Ricardo Selvat del 7 aprile 1969, de Céspedes attribuisce la mancata messa in scena alla sospensione di sovvenzioni del governo francese a chiunque monti uno spettacolo che si riferisca al maggio parigino. Si sente quindi autorizzata a parlare di censura, e confronta la situazione francese con la liberalità del regime cubano, che è stato disposto a stampare le poesie del poeta Heberto Padilla nonostante le accuse di ideologia controrivoluzionaria:

Il caso padilla [sic] mi ha convinta anche della liberalità di quel regime [...]. A Cuba hanno stampato le poesie di Padilla [...]. Le hanno anche premiate, aggiungendo una nota che precisa non essere quello il punto di vista dell'Unione degli scrittori cubani. Rifletti, Ricardo: credi che se l'accademia di Francia, mettiamo, o una fondazione qualsiasi, in qualsiasi paese, indicesse un premio letterario, lo darebbe poi a uno scrittore per un libro scritto contro l'Accademia o la fondazione stessa? (lettera del 7 aprile 1969)

Si tratta di un commento importante perché ci riporta alla vicenda della traduzione della *Chansons* a Cuba. Considerato il legame che l'autrice stabilisce tra la rivoluzione cubana del 1959 e i moti del maggio parigino, e l'ambizione ad essere riconosciuta come scrittrice nel contesto cubano, non appare strano che a de Céspedes premesse che le *Chansons* fossero tradotte a Cuba. Fin dal 1968 – prima, quindi, di cominciare a lavorare all'auto traduzione italiana – de Céspedes identifica il traduttore ideale proprio in Heberto Padilla, rinomato poeta cubano e traduttore dal francese. Nel 1968 la scrittrice, al concorso organizzato dall'Unione degli scrittori e arti-

sti di Cuba (UNEAC) a L'Avana, aveva avuto occasione di conoscere Padilla di persona e aveva assistito alle polemiche emerse durante la premiazione della raccolta di poesie *Fuera di juego*, pur non essendone personalmente coinvolta. La giuria riteneva che il libro criticasse la Rivoluzione in modo costruttivo, «dall'interno»; il comitato governativo lo giudicava invece un'opera antirivoluzionaria, in quanto eccessivamente basata sul singolo a scapito della collettività. Alla fine, il libro venne stampato, perché si trattava di una condizione stessa del premio, ma con una prefazione che avvertiva i lettori del contenuto controrivoluzionario (Quesada 1975: 8). A Cuba, molti sostennero che Padilla avesse scatenato deliberatamente le polemiche per avere una maggiore visibilità all'estero. De Céspedes, infatti, vi vede un'ottima occasione di pubblicità, e fa il nome di Padilla ad Alberto Mondadori, definendolo «il miglior poeta cubano della sua generazione» e raccomandandone la traduzione delle poesie in italiano (lettera del 7 settembre 1970). È a Padilla che de Céspedes, durante un appuntamento all'Hotel Habana Libre, probabilmente nello stesso 1968, propone la traduzione delle *Chansons*. Una lettera del 25 ottobre 1970 dimostra che il poeta cubano aveva effettivamente cominciato a tradurre le poesie, ma che l'Istituto del libro, l'istituzione governativa responsabile per le traduzioni di autori stranieri a Cuba, non gli aveva accordato l'autorizzazione alla traduzione. Nella lettera, Padilla descrive il disagio di sentirsi isolato e paragona la propria situazione a quella di un «apestado». Dato, questo, che ci permette di sottolineare due aspetti importanti. Il primo è che Alba de Céspedes – la de Céspedes italo-cubana diventata «écrivain français», come avrebbe titolato “Le Monde” al momento della pubblicazione del suo primo romanzo in lingua francese (Duranteau 1973) – era considerata a Cuba una scrittrice straniera; nonostante il suo status di nipote di un eroe rivoluzionario, era pur sempre una cittadina cubana che aveva scelto di vivere in un paese capitalista, e che intratteneva frequenti rapporti con gli Stati Uniti, scelte che in quel periodo erano fortemente criticate da Fidel Castro. La seconda è che l'associazione con un poeta accusato di ideologia controrivoluzionaria non aveva favorito la traduzione delle *Chansons*<sup>11</sup>. Il regime di Castro, inoltre, non aveva appoggiato i moti parigini del '68, non potendo permettersi di compromettere il rapporto con De Gaulle, che aveva accettato di continuare il commercio con Cuba in un momento in cui l'isola era sotto l'embargo americano. Castro si era inoltre

<sup>11</sup> Per un esame delle ragioni politiche della censura delle *Chansons*, rimandiamo a Segnini 2023.

assicurato di fare il possibile per prevenire un '68 cubano. Nonostante il tema delle *Chansons* fosse in linea con i principi della Rivoluzione Cubana dal punto di vista ideologico, non lo era quindi affatto dal punto di vista politico. La relazione che de Céspedes stabiliva tra la Rivoluzione Cubana e i moti del '68 era, come suggerito altrove, non proprio infondata, ma unidirezionale, valida esclusivamente dal punto di vista europeo (cfr. Segnini 2023).

La lettera di Padilla dimostra inoltre che la scrittura translingue dell'autrice non ne compromette la traducibilità. Al contrario, il poeta si riconosce nel linguaggio «directo, apasionato» e «inmediato» di de Céspedes, e promette di fare del suo meglio per renderlo in spagnolo. Si chiede come i lettori francesi abbiano reagito a tale linguaggio, che giudica completamente estraneo alla retorica francese, e si augura che, al di là dell'aspetto formale, in francese si presti attenzione al messaggio delle poesie: «Tal vez la historia le haya prestado un incentivo distinto y entiendan tus poemas más por lo que dicen que como lo dices». Come omaggio, allega la traduzione della poesia *La peur* che, ricordiamo, ha come protagonista una studentessa cubana. Come è stato suggerito, il titolo in traduzione assume un diverso significato simbolico, con un possibile rimando allo stato psicologico degli intellettuali cubani posti sotto sorveglianza dal regime (González 2021: 87). Una riflessione simile può essere fatta a proposito dei versi sulla libertà. Libertà di espressione che la Rivoluzione aveva promesso agli intellettuali ma che proprio nel '68, con l'intensificarsi della censura e il crescente controllo sugli scrittori, si rivelava quanto mai illusoria; libertà, come recitato nella poesia, «nazionalizzata dai dittatori»:

Libertad, palabra traicionera, palabra  
mezquina impresa en las páginas de los libros,  
palabra gritada hacia el espacio,  
palabra-ilusión, palabra-impostura,  
palabra cómplice de la policía  
y de los carceleros,  
palabra-bandera hecha jirones,  
libertad, palabra de papel-  
timbrado, de papel-  
moneda,  
palabra infeudada a los soberanos,  
nacionalizada por los dictadores,  
palabra-adulterada,  
palabra-puta...

(trad. di Heberto Padilla)

Non ci è dato di sapere se questa nuova valenza sia stata colta da de Céspedes. Sappiamo tuttavia che giudicava la traduzione di Padilla «ottima». Il 4 marzo 1970 la invia al catalano Ricardo Salvat, chiedendogli di informarsi su una possibile traduzione portoghese. Il fatto che non chieda di una traduzione spagnola suggerisce che, fino al 1970, l'autrice crede ancora possibile la pubblicazione delle *Chansons* a Cuba. Un anno dopo, il 20 marzo 1971, Padilla viene arrestato, scatenando proteste internazionali contro la censura di Castro nei confronti degli intellettuali. Molti intellettuali europei di sinistra, delusi dal suo comportamento, giudicato troppo affine allo stalinismo sovietico, ritirano l'appoggio alla Rivoluzione Cubana. Non è il caso di de Céspedes che in questa, come in altre occasioni, si schiera decisamente dalla parte del governo cubano (cfr. González 2021; Segnini 2023). Sembrerebbe che l'azione politica e il sostegno alla Rivoluzione abbiano preso per l'autrice il primo posto, anche a costo di sacrificare la scrittura politica, ovvero la pubblicazione cubana delle *Chansons*. Come scrive nella lettera a Salvat:

di fronte a ciò che accade nel mondo e benché io non possa fare altra cosa che scrivere, non sai quante volte ho provato il desiderio di lasciare la penna ed agire: me lo sono domandato anche prima di lasciare l'Avana poiché laggiù, per la prima volta, mi pareva che l'azione potesse raggiungere risultati lirici. Ricordo che Michel Leiris, al Congresso, disse che il più grande poeta del mondo oggi è Fidel. La definizione mi lasciò scettica: davo allora ancora alla parola 'poesia' un significato cotanto letterario. Oggi, io stessa, penso come Leiris che ha compreso prima di me questa verità (lettera del 7 aprile 1969).

E tuttavia, in una lettera scritta il 16 giugno del 1970, indirizzata a Roberto Fernández Retamar, poeta e personaggio centrale nella Rivoluzione Cubana, de Céspedes invia, come sperando in un ripensamento, nuovamente una copia delle *Chansons* (cfr. González 2017: 408). Non ottiene, a quanto sappiamo, risposta.

Si chiude così la storia della mancata fortuna delle *Chansons* all'estero, questo "libro extra" e allo stesso tempo libro fondamentale, rifiutato negli Stati Uniti, in Inghilterra e in Europa per ragioni commerciali, e a Cuba per ragioni politiche. In questo scenario, l'autotraduzione in italiano, pubblicata, dopo molteplici insistenze dell'autrice, da Mondadori (un editore non esattamente militante dal punto di vista politico) non è tanto una scelta di poetica quanto una necessità: l'unico modo che de Céspedes aveva di far pervenire il suo messaggio oltre il contesto francese per contribuire a «far scoppiare la crisi» e a organizzare una rinnovata Resistenza.

## Bibliografia

### Bibliografia primaria

#### Documentazione conservata nel Fondo Alba de Céspedes, presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano

- Copialettera di Alba de Céspedes a Shirley Burke, Parigi, 23 dicembre 1968, b. 16, f. 9.
- Lettera di Shirley Burke a Alba de Céspedes, 8 gennaio 1969, b. 16, f. 10.
- Lettera di Shirley Burke a Alba de Céspedes, 27 gennaio 1969, b. 16, f. 10
- Copialettera di Alba de Céspedes a Toini Kaukonen, Parigi, 2 febbraio 1969, b. 16, f. 10.
- Lettera di Henk Prins a Alba de Céspedes, 6 febbraio 1969, b. 16, f. 10.
- Copialettera di Alba de Céspedes a Ricardo Selvat, 7 aprile 1969, b. 16, f. 10
- Copialettera di Alba de Céspedes a Istovan Tinier, Rome, 11 aprile 1969, b. 16, f. 10.
- Copialettera di Alba de Céspedes a Raleigh Trevelyan, Roma, 15 ottobre 1969, b. 18, f. 1.
- Copialettera di Alba de Céspedes a Vito Laterza, 30 dicembre 1969, b. 17, f. 1.
- Copialettera di Alba de Céspedes a un intellettuale finlandese, 22 gennaio 1970, b. 17, f. 1.
- Copialettera di Alba de Céspedes a Henk Prins, 24 febbraio 1970, b. 17, f. 1.
- Copialettera di Alba de Céspedes a Alberto Mondadori, 7 settembre 1970, b. 3.
- Lettera di 'Frances' Lanza a Alba de Céspedes, New York, 27 aprile 1970, b. 17, f. 1.
- Lettera di Heberto Padilla a Alba de Céspedes, 25 ottobre 1970, b. 90, f. 1.
- Traduzione della poesia *La peur* di Heberto Padilla, b. 36, f. 8.

#### Documentazione conservata nel Fondo Autori, Fondo Alba de Céspedes, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano

- Lettera di Marco Forti a Mario Spagnol, 26 luglio 1969.
- Lettera di Marco Forti a Vittorio Sereni, 5 settembre 1969.

### Scritti di Alba de Céspedes

- De Céspedes A. (1968), *Chansons des filles de mai*, Éditions du Seuil, Paris.
- De Céspedes A. (1970), *Le ragazze di maggio*, Mondadori, Milano.

### Bibliografia secondaria

- Apter E. (2001), *On Translation in a Global Market*, "Public Culture", 13, 1, pp. 1-12.
- Ciminari S. (2005), *Da "Sans autre lieu que la nuit" a "Nel buio della notte"*, in: M. Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, il Saggiatore/Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, pp. 158-186.
- Ciminari S. (2020), *Una scrittrice engagée. La svolta del '68 nella biografia e nella scrittura di Alba de Céspedes*, in: A. Campana, F. Giunta (a cura di), *Natura Società Letteratura. Atti del xxii Congresso dell'ADI (Bologna, 13-15 settembre 2018)*, Adi editore, Roma, pp. 1-11, cfr. <<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>> (ultimo accesso: 16-09-2024).
- Ciminari S. (2021), *Lettere all'editore. Alba de Céspedes e Gianna Manzini, autrici Mondadori*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.
- Ciminari S. (2023), «*Mon cher ami, mon cher éditeur*». *Alba de Céspedes, scrittrice francese*, in: S. Ciminari, S. Contarini (a cura di), *Alba de Céspedes e gli anni francesi*, Franco Cesati, Firenze, pp. 181-191.
- Contarini S. (2023), *Une vocation: scrivere in francese*, in: S. Ciminari, S. Contarini (a cura di), *Alba de Céspedes e gli anni francesi*, Franco Cesati, Firenze, pp. 147-159.
- De Mandiargues A. (1968), *Les filles de Mai*, "Nouvel Observateur", 30 dicembre.
- Ferraro A. (2016), "Traduit par l'auteur", in: A. Ferraro, R. Grutman, *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Classiques Garnier, Paris, pp. 121-140.
- Gentes E. (2016), "...et ainsi j'ai décidé de me traduire". *Les moments déclencheurs dans la vie littéraire des autotraducteurs*, in: A. Ferraro, R. Grutman, *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Classiques Garnier, Paris, pp. 85-101.
- González I. (2017), *Cuba, Vida Y escritura en Alba de Céspedes. Historia de Con Gran Amor*, Tesi di dottorato sotto la supervisione di Marina Zancan e Monica Storini, Università degli Studi di Roma "La Spazienza", Roma.
- González I. (2021), *Alba de Céspedes en Cuba: Itinerarios de la memoria narrada*, Almenad, Leiden.
- Kellmann S. (2000), *The Translingual Imagination*, University of Nebraska Press, Lincoln.
- Oustinoff M. (2001), *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, L'Harmattan, Paris.
- Petrignani S. (1984), *Le signore della scrittura. Interviste*, La Tartaruga, Milano, pp. 37-45.
- Quesada L. (1975), "Fuera del Juego": A Poet's Appraisal of the Cuban Revolution, "Latin American Literary Review", 3, 6, pp. 89-98.
- Schnell-Hornby M. (1995), *Translation Studies. An Integrated Approach*, John Benjamins, Amsterdam.

Segnini E. (2023), *Comparability and Translatability in the Making of Historical Narratives: Alba de Céspedes's Comparative Method*, "Comparative Critical Studies", 20, 2-3, pp. 319-345.

Tanqueiro H. (2009), *L'autotraduction en tant que traduction*, "Quadernes – Revista de Traducció", 16, pp. 108-112.

Zancan M. (2011), *Cronologia*, in: A. de Céspedes, *Romanzi*, a cura e con un saggio introduttivo di M. Zancan, Mondadori, Milano, pp. LXII-CXLV.

## Abstract

**SABINA CIMINARI, ELISA SEGNINI**

*The Internationalism of the Chansons des filles de mai. From Self-Translation to the Translation Project*

The history of the translation and reception of the poetry collection *Chansons de filles de mai*, written by Alba de Céspedes shortly after the Parisian May uprisings, demonstrates the limits of the translatability of a work despite a deeply transnational subject such as that represented by the 1968 uprisings. Written in French, in Paris, by an Italian-Cuban writer, and subsequently self-translated into Italian, the collection presents an interesting case for scholars of self-translation. Using unpublished materials preserved at the Alba de Céspedes archive (Mondadori Foundation), this paper explores Alba de Céspedes' centrifugal impulse, her ambition to translate the *Chansons* into as many languages as possible, and the reasons for the work's untranslatability beyond the Franco-Italian contexts. It first examines the transition from the French edition to the Italian self-translation, and then contextualizes this operation within the author's translation project. Our central argument is that the untranslatability of the *Chansons* did not depend on linguistic issues, but on economic and, above all, political reasons.

**Keywords:** self-translation, translatability, Cuban Revolution, Alba de Céspedes.