

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

DIPARTIMENTO DI INTERPRETAZIONE E TRADUZIONE

Corso di Laurea magistrale in Specialized Translation (classe LM-94)

TESI DI LAUREA

in

Translation for the Publishing Industry (Spanish)

**L'appassionante avventura di tradurre poesia per l'infanzia:
Los versos del libro tonto di Beatriz Giménez de Ory
e *Versos y viceversos* di Antonio García Teijeiro e Juan Carlos Martín Ramos
in italiano**

CANDIDATO

Letizia Ricci Maccarini

RELATORE

Gloria Bazzocchi

CORRELATORE

Rafael Lozano Miralles

Anno Accademico 2020 / 2021

Terzo Appello

Words are, in my not-so-humble opinion,
our most inexhaustible source of magic.

Capable of both inflicting injury,
and remedying it.

J.K. Rowling

INDICE

INTRODUZIONE.....	7
CAPITOLO I – LA POESIA PER BAMBINI: <i>LOS VERSOS DEL LIBRO TONTO</i> E <i>VERSOS Y VICEVERSOS</i>	10
1.1. La poesia per bambini	10
1.2. La casa editrice Kalandraka e il Premio Ciudad de Orihuela.....	14
1.3. <i>Los versos del libro tonto</i> : scheda tecnica.....	16
1.3.1. L'autrice: Beatriz Giménez de Ory	16
1.3.2. L'illustratrice: Paloma Valdivia.....	17
1.3.3. Il paratesto.....	19
1.3.4. L'epitesto	27
1.3.5. Gli aspetti contenutistici.....	30
1.3.6. Gli aspetti stilistici	32
1.4. <i>Versos y viceversos</i> : scheda tecnica	46
1.4.1. Gli autori: Antonio García Teijeiro e Juan Carlos Martín Ramos	46
1.4.2. L'illustratore: Juan Ramón Alonso	51
1.4.3. Il paratesto.....	52
1.4.4. L'epitesto	65
1.4.5. Gli aspetti contenutistici.....	67
1.4.6. Gli aspetti stilistici	74
CAPITOLO II – PROPOSTA DI TRADUZIONE: <i>I VERSI DEL LIBRO TONTO</i>	87
CAPITOLO III – PROPOSTA DI TRADUZIONE: <i>VERSI E VICEVERSI</i>	103
CAPITOLO IV – COMMENTO ALLA TRADUZIONE.....	137
4.1. Tradurre poesia.....	137
4.2. Tradurre <i>Los versos del libro tonto</i>	139
4.2.1. Metodologia traduttiva.....	140
4.2.2. Elementi paratestuali	141
4.2.2.1. Le illustrazioni	142
4.2.3. Aspetti stilistici	143
4.2.4. Aspetti grafici	155
4.2.4.1. I calligrammi	158
4.2.4.2. I lipogrammi.....	159

4.2.5. La morfosintassi.....	159
4.3. Tradurre <i>Versos y viceversos</i>	160
4.3.1. Metodologia traduttiva.....	162
4.3.2. Elementi paratestuali	163
4.3.3. Aspetti stilistici	165
4.3.3.1. I versi quaternari	165
4.3.3.2. I versi quinari e senari	167
4.3.3.3. I versi settenari	169
4.3.3.4. I versi ottonari	171
4.3.3.5. I versi endecasillabi.....	175
4.3.3.6. Le figure retoriche.....	176
4.3.4. Il lessico	179
4.3.5. La morfosintassi.....	180
4.3.6. I riferimenti intertestuali	181
CONCLUSIONI.....	188
BIBLIOGRAFIA	190
SITOGRAFIA.....	196
ABSTRACT.....	205
RESUMEN.....	206

INTRODUZIONE

Il presente elaborato ha lo scopo di mettere a fuoco le caratteristiche della poesia per l'infanzia mediante la proposta di traduzione di due raccolte di poesie per bambini dai sette anni in su: *Los versos del libro tonto* di Beatriz Giménez de Ory e *Versos y viceversos* di Antonio García Teijeiro e Juan Carlos Martín Ramos.

La scelta di incentrare la mia tesi sulla traduzione editoriale è stata naturale, poiché mi sono avvicinata a questa tipologia di traduzione fin dal primo anno di Laurea Triennale in Mediazione Linguistica Interculturale, in cui ho conosciuto la professoressa Bazzocchi che ha conquistato me e i miei compagni di corso grazie alle sue lezioni stimolanti e ai laboratori pomeridiani di traduzione collettiva.

Proprio con la volontà di specializzarmi nella traduzione editoriale, mi sono iscritta alla Laurea Magistrale in Specialized Translation. Ancora una volta ho avuto come insegnante di traduzione editoriale la professoressa Bazzocchi che ha introdotto me e i miei compagni alla traduzione della letteratura per l'infanzia e alla traduzione della poesia per bambini e ragazzi.

Fin dalle prime lezioni, ho capito che si trattava della mia vocazione professionale, quello che avrei voluto fare nella vita e ne ho avuto conferma in tre momenti particolari.

Il primo è stato nel corso dell'incontro "Kalandraka: l'esperienza italiana di un editore multilingue", in cui la direttrice della succursale italiana, Lola Barceló, ha raccontato la sua esperienza nel mondo dell'editoria per bambini, le strategie che spingono gli editori a tradurre e pubblicare un determinato libro e le similitudini e le differenze tra il mercato editoriale italiano e quello spagnolo.

Il secondo è stato durante una lezione in cui, guidati dalla professoressa Bazzocchi, io e gli altri studenti dovevamo tradurre e adattare in italiano alcune strofe di una filastrocca sulla storia di Don Chisciotte. È stata una bellissima opportunità di traduzione collettiva, poiché dal confronto con i compagni sono nate proposte interessanti e ognuno è stato arricchito dal proficuo scambio di idee. Infine, il terzo momento è stato nel corso di un'altra traduzione collaborativa, in cui, sempre indirizzati dalla professoressa Bazzocchi, io e i miei colleghi di corso abbiamo tradotto e revisionato due racconti sudamericani, *Set* di Cristina Mancero e *Jotopa Jejuhu* di Damián Cabrera, pubblicati nel 2015 sulla rivista *Traviesa*, nel numero intitolato *Azar*, a cura di Gabriela Alamán. La traduzione dei due racconti è poi stata pubblicata online da Edizioni Wordbridge, nel 2020, sull'edizione italiana dell'antologia, intitolata *Caso*. Tale prova è stata la mia prima esperienza di traduzione destinata a una vera pubblicazione ed è stata fondamentale non solo per scoprire nuovi autori latinoamericani con uno stile e una lingua peculiare, ma anche per imparare a tradurre insieme a un gruppo di

traduttori e traduttrici in formazione. Arrivare a una versione finale, dopo tante discussioni e revisioni, mi ha fatto appassionare in modo definitivo a quel tipo di traduzione che si basa sulla bellezza delle parole.

Per la mia tesi, ho quindi pensato di concentrarmi sul genere letterario che più di ogni altro si fonda su una scelta accurata e speciale delle parole: la poesia. Desideravo confrontarmi con il testo poetico e con la funzione poetica della lingua e ho scelto di farlo nell'ambito della letteratura per l'infanzia, spinta dal desiderio di dimostrare che la poesia per bambini ha una dignità storica e stilistica che, ingiustamente e per troppo tempo, non le è stata riconosciuta. Ritengo infatti che il pubblico, che acquista un libro dedicato ai piccoli lettori, non dovrebbe aspettarsi solo testi didascalici, paternalistici ed educativi, ma desiderare di venire a contatto con un'opera d'arte compiuta nei contenuti e strutturata nella bellezza estetica.

Come mostrare, allora, che i testi per bambini e ragazzi presentano una costruzione elaborata che va ben al di là delle opere che cercano di imitare il linguaggio dei bambini con vezzeggiativi e accrescitivi o parlando, sempre e solo, di buoni sentimenti? Nel mio caso, attraverso la traduzione di opere di poesia d'autore. Per questo ho deciso di mettermi alla prova, tastando un terreno nuovo che da un lato potesse richiedere la mia creatività (piuttosto frustrata nell'ultimo anno di traduzioni tecnico-scientifiche...) e dall'altro farmi capire fino a che punto tale creatività potesse spingersi.

Su suggerimento della mia relatrice, ho studiato a fondo il catalogo proprio della casa editrice Kalandraka, per vedere di trovare qualche opera interessante. Dopo varie ricerche, ho scelto due libri della collana Orihuela, che raccoglie i vincitori del prestigioso premio poetico concesso dall'omonima città in collaborazione con la casa editrice stessa. Questo a garanzia della buona qualità del testo di partenza per poi offrire la mia traduzione alla stessa Lola Barceló per una eventuale pubblicazione in italiano. All'interno della collana ho scoperto esserci opere meravigliose, di autori spagnoli e ispano-americani contemporanei. All'inizio mi sono lasciata guidare dalle copertine e dalle illustrazioni, poi li ho sfogliati online, leggendo le schede editoriali e qualche passaggio. Il libro che mi ha colpita maggiormente è stato quello che ha vinto la terza edizione del Premio, nel 2010, ovvero *Los versos del libro tonto* di Beatriz Giménez de Ory. Infatti, possedeva tre caratteristiche speciali. La prima, la freschezza del linguaggio, diretto e musicale, simile a quello impiegato dai bambini; la seconda, l'intelligenza dei giochi di parole, che fin dalle prime pagine calamitano l'attenzione del lettore; la terza le illustrazioni, simpatiche e originali, che si fondono con i testi creando un *unicum* molto particolare.

Visto che la traduzione di questa raccolta prevedeva di cimentarmi con un tipo di poesia che potremmo definire "giocattolo", gioiosa e ingegnosa, con diverse filastrocche, giochi di parole, metri

e rime, ho pensato di scegliere un altro testo, caratterizzato da una poesia più intima e riflessiva, che potesse evidenziare le caratteristiche poetiche per l'infanzia che il primo non metteva in risalto.

Ho quindi optato per un'opera scritta a quattro mani, *Versos y viceversos*, speculare già nel titolo, il dettaglio che mi ha spinto a sceglierlo. Anche in questa raccolta, la metrica guida i versi dei due poeti, Antonio García Teijeiro e Juan Carlos Martín Ramos, il primo galiziano, il secondo andaluso, ma permette di assaporare atmosfere da sogno, magiche e lontane, in cui i lettori possono perdersi, accompagnati da illustrazioni altrettanto evocative, in grado di dialogare con le parole in modo discreto.

E se le due raccolte mi offrivano l'opportunità tradurre poesie molto diverse tra loro, avevano in comune il punto che più mi interessava: l'uso inedito della lingua. Infatti, le due raccolte giocano con le costruzioni morfosintattiche e permettono al traduttore di immergersi nello studio della lingua straniera e della propria lingua madre, accogliendo un'impegnativa sfida interpretativa e stupendosi delle soluzioni che riesce a trovare.

Per poter approcciare la traduzione nel migliore dei modi, ho analizzato a fondo entrambe le opere, documentandomi sui rispettivi autori e illustratori, decifrando gli aspetti paratestuali, contenutistici e stilistici di ognuno. L'elaborato si articola, pertanto, in quattro capitoli. Nel primo, dopo un'introduzione dedicata alle caratteristiche della poesia per l'infanzia e alla presentazione della casa editrice Kalandraka e del Premio Ciudad de Orihuela, si trova un'approfondita analisi dei testi di partenza. Nel secondo capitolo trova spazio la traduzione integrale di *Los versos del libro tonto*, mentre nel terzo quella di *Versos y viceversos*. Infine, il quarto capitolo è dedicato alla traduzione della poesia per bambini: dopo un paragrafo introduttivo, è approfondita l'analisi traduttiva dei due testi, in cui si mettono in luce le maggiori problematiche riscontrate durante la traduzione delle opere, come la resa degli elementi paratestuali, della metrica e delle figure retoriche.

CAPITOLO I
LA POESIA PER BAMBINI:
LOS VERSOS DEL LIBRO TONTO
E VERSOS Y VICEVERSOS

1.1. La poesia per bambini

Alla domanda se esista una poesia per bambini si potrebbe anche rispondere subito di no, che non può esistere una poesia per bambini più che non esista una poesia per avvocati, o per maestri di scuola, o per vigili notturni. La poesia esiste autonomamente, a prescindere da chi si trova ad essere il destinatario del suo messaggio; o non esiste. Ci sono poesie che possono essere capite, sentite, diciamo pure vissute dai bambini, indipendentemente dal fatto che siano state create per loro oppure no. E ce ne sono altre, troppo lontane dal loro campo di esperienza, troppo dissonanti con le loro strutture mentali o con il loro mondo sentimentale, troppo discordi con il loro vocabolario perché essi possano in qualche modo goderne. Ma non esiste quella cosa che possa essere poesia per i bambini e non-poesia per gli adulti (Rodari, 1982: 176).

Ho scelto di inserire una lunga citazione di Gianni Rodari per introdurre il paragrafo dedicato alla poesia per bambini, poiché Rodari è uno dei poeti italiani più significativi del Novecento e ha dedicato tutta la sua vita a scrivere testi per bambini. Attraverso le sue opere, che sono di indubbio valore, ha testimoniato la dignità e l'alta levatura della poesia per l'infanzia.

Tuttavia, la poesia per bambini appare come un genere letterario ancora invisibile rispetto alla prosa per l'infanzia: «La poesia raccolta, scritta e pubblicata, abita in un luogo appartato della letteratura per l'infanzia, ancora meno frequentato dai lettori e prima ancora da autori ed editori» (Bernardi, 2011: 93).

Tali subordinazione e relegazione della poesia per l'infanzia a un ruolo di secondo piano sono riconducibili a cinque fattori, i primi quattro evidenziati da Medina (in Sáiz Ripoll, 2012: 208) e l'ultimo esplicitato da Llamazares Prieto (2009: 35):

1. el desconocimiento del adulto del género poético en general
2. el desdén hacia los lectores infantiles por parte de los autores consagrados
3. la resistencia de las editoriales a publicar poesía
4. la inexistencia de una crítica sólida
5. la falta de docentes que trabajen la poesía en el aula

Gli adulti, infatti, ritengono che il testo poetico sia più difficile e meno accessibile ai bambini e ai ragazzi del testo in prosa. Al contrario, i bambini sono più vicini alle rime, ai giochi di parole e alla

musicalità della poesia e possono essere considerati dei veri «poetas en potencia» (Sáiz Ripoll, *ibid.*). I bambini guardano il mondo con lo stesso stupore dei poeti e come questi ultimi hanno la capacità di conferire connotazioni insolite alle parole o di risvegliare una parola che «potrebbe restare [...] inerme, nel suo isolamento necrotico» (Nasi, 2015: 90). Infatti, sono immersi nella poesia fin da piccolissimi, dal primo contatto con la madre, come argomenta Rodari (1982: 159):

La madre che canta la ninna-nanna e il bimbo che si addormenta ascoltandola vivono una situazione reale, di cui le parole e la musica sono l'espressione poetica. Vita e poesia sono la stessa cosa nella voce che canta e fornisce insieme la sostanza dell'espressione e la sua forma, il contenuto e le sue forme. Nella ninna-nanna le parole tendono a scomparire, a diventare un sottovoce, un canto a bocca chiusa. Tende insomma a prevalere la musica [...]. Il bambino vive pienamente quel momento che è anche formativo della sua mente e della sua sensibilità. La voce che canta, come ogni altro segno, indizio o sintomo del mondo che lo circonda, è una guida alla scoperta della realtà e delle sue forme.

Molto spesso la rottura con la poesia avviene nel luogo in cui si dovrebbe ampliare la sua conoscenza: la scuola. Come ricorda Sáiz Ripoll (2012: 212), la poesia è assente in molte aule e, nei casi in cui è presente, molto spesso è dozzinale e viene fatta imparare a memoria, obbligo che provoca un rifiuto frontale e totale da parte dei bambini. Sarebbe necessario, quindi, insegnare poesia in maniera innovativa mediante immagini e attività creative che rendano la poesia un gioco, non un castigo. È quindi necessario invertire la rotta e far sì che il passaggio alla scuola dell'obbligo non implichi un ineluttabile «distacco dalla dimensione del parlare-cantare-dire poetando» (Bernardi, 2011:93).

Conoscere e leggere poesia è fondamentale per gli adulti e, soprattutto, per i bambini, poiché permette di riscoprire il senso autentico delle cose grazie all'uso della parola che, libera dal giogo del lessico quotidiano, riacquista tutto il suo significato e la sua vitalità: «Senza la parola liberata il pensiero rischia di rimanere ingabbiato, inespresso. La parola poetica porge al pensiero un'occasione imperdibile per rivelarsi. La poesia fa anche questo: restituisce senso» (*ibid.*: 95).

Gli effetti positivi della poesia sono presenti in ogni tipo di componimento: nei testi poetici per la prima infanzia, pensati per i bambini dagli zero ai cinque anni e nei testi che costituiscono la “pre-poesia”, ovvero le rime propedeutiche allo studio della poesia più impegnata, destinata ai bambini tra i sei e i dieci anni. I testi per il primo gruppo di fruitori annoverano ninnenanne, filastrocche e tiritere che sono veicolate ai bambini da adulti mediatori, quali genitori, nonni, balie e maestri di asilo nido. I testi per il secondo gruppo di destinatari, invece, comprendono storie scritte in rima, filastrocche d'autore e racconti in versi che possono essere letti autonomamente dai bambini o per mezzo dei maestri della scuola primaria (Comes, 2019: 25-27).

Se il bambino in età prescolare avrà assaporato e sperimentato la “magia della parola”, aiutato dall'adulto, nella fase in cui ignora la scrittura e la lettura, con l'educazione all'ascolto potrà accedere

con maggiore facilità alla fase successiva. Gli studiosi sono concordi nell'affermare che il primo avviamento alla poesia sia frutto di un legame affettivo con la persona che abitua l'orecchio dei piccoli alla cadenza dei versi, al ritmo della lettura, alla rima e alla musicalità delle parole.

Le parole della poesia risuonano nelle stanze dei giochi, nei nidi d'infanzia, perché le parole poetiche entrano nel lessico dei piccoli e acquistano una dimensione speciale. La poesia per bambini è un'occasione di esplorazioni e scoperte vissute e godute nell'esperienza ludica (Bernardi, 2011: 94). A questo uso particolare della parola poetica si riferisce anche Gianni Rodari, che considera la poesia per bambini «come gioco poetico, come giocattolo, prendendo questa parola in tutta la sua nobiltà. [...] Può darsi che il giocattolo poetico si riveli, occasionalmente, poesia. Ma sarà un risultato da accettare come un dono non cercato» (1972: 163-164). Non per niente si autodefiniva un “fabbricante di giocattoli” (*ibid.*).

Secondo De Luca, la filastrocca è all'origine dell'addestramento dell'orecchio al verso, al ritmo e alla rima (1993: 57). È un componimento semplice, molto musicale e con un significato facile da comprendere che va recitato più volte ad alta voce, perché nella ripetizione trova il suo significato più autentico, il valore apotropaico di una formula magica che tiene lontani la malattia, la paura, la solitudine.

Dalle filastrocche occorre poi passare alla poesia, perché come sostiene Piumini (in Gotti, 2021: 112):

Diamo per scontato, anche se non lo è sempre, che continuare con le sole filastrocche oltre la seconda elementare, accontentarsi di testi solo ritmici, rimati, senza figure più articolate, consonanze, assonanze, o metafore, che il bambino anche piccolo accetta e gode, sia una disgrazia all'educazione linguistica.

Perché questo avvenga, però, i poeti dovranno “cercare una scrittura che, rimanendo aperta alla comprensibilità dei piccoli, non superando un certo livello di complessità, non rinunci però alla ricchezza, alla originalità, e rifiuti banalità e vuoto, ogni regressione” (*ibid.*: 116).

Le poesie d'autore sono più elaborate di quelle che ci sono state consegnate dalla tradizione orale e popolare. La maggior parte è scritta per essere letta, anche se non mancano componenti d'occasione, spesso diretti a un pubblico molto giovane, che sono recitati oralmente.

Anche Carminati (2011) sostiene l'importanza dell'oralità nella poesia e paragona la poesia a una casa, con dieci stanze. Nella prima stanza, definisce la poesia ed esamina la scarsa fortuna del genere presso le giovani generazioni. La seconda e la terza stanza, invece, sono dedicate alle potenzialità espressive della voce, la quarta all'arte di modulare il respiro nella declamazione e la quinta al ruolo fondamentale del silenzio e delle pause nella recitazione di una poesia, paragonabile allo spazio bianco, tra i versi di un testo scritto. Gli spazi bianchi della poesia rappresentano i silenzi e dipanano le parole per allontanare l'altro silenzio, quello grave, che fa solitudine e impossibilità di parlare. Le

pause consentono di capire meglio il testo perché lasciano il tempo di formulare le immagini mentali. Inoltre, permettono di ricordare meglio le parole e di afferrare le metafore. Il ritmo, dice l'autrice, è in noi, è nel pulsare del nostro cuore, nel nostro respiro, persino nel camminare, mettendo un passo avanti ad un altro. Usa l'espressione il «respiro che danza» (*ibid.*: 54) per sottolineare, il momento dell'espiazione e dell'inspirazione, che paragona, in un altro passo, al movimento oscillatorio e regolare di una sedia a dondolo. La poesia non coinvolge, però, solo il senso dell'udito, ma anche quello del gusto: «le parole sono polpa per i nostri denti e chicchi di melagrana e zucchero da sciogliere in bocca» (*ibid.*: 46).

Nella sesta stanza, analizza le figure retoriche della metafora, della sinestesia e della personificazione che sono concentrati di senso. In poco spazio, con poche parole, stabiliscono nuove relazioni tra le cose del mondo. La metafora ha enormi potenzialità e si presta a costruire potenti immagini: «le due realtà messe in relazione dalla metafora stingono una sull'altra» (*ibid.*: 82). Per lasciare spandere tutta la rete dei significati veicolati da similitudini e metafore dobbiamo far leva sul pensiero analogico, di cui siamo forniti fin da bambini. Ottimo sistema di allenamento al pensiero analogico è quello di risolvere gli indovinelli, formulati come metafore che costituiscono le prime e giocose forme di linguaggio strutturato. Nella stessa stanza, l'autrice si occupa degli aspetti sonori e ritmici del testo poetico. Nella settima e nell'ottava stanza, l'autrice mostra varie strategie di scrittura per poesie. Il vincolo (la *contrainte*) facilita la composizione in rima e le strutture rigorose alimentano la poesia. Riporta quindi una splendida metafora di Bruno Tognolini in cui si paragona il poeta a un acrobata che tiene le gambe fissamente ancorate sulla groppa di due cavalli, uno è il senso, l'altro il suono. Questi devono essere ben dosati ed equilibrati perché se manca il primo, il testo è fatuo e senza spessore e se manca il secondo, non presenta attrattive.

Nella nona stanza Carminati ci introduce nella bottega del poeta e ci mostra altri sistemi per fare scaturire immagini poetiche. Nella decima stanza, infine, il lettore diventa consapevole che, se affina lo sguardo e i sensi, tutto quello che lo circonda è poesia che può colpirlo immediatamente oppure decantare dentro di lui per qualche tempo: «una volta che hai aperto la porta alla poesia non sai bene come andrà a finire, dove ti può portare» (*ibid.*: 138).

Il potere della poesia è ancora oggi molto evidente ed è riconosciuto da grandi e piccoli. Infatti, tra il 2020 e il 2021, Tognolini scrive *Rime buie*, una raccolta di poesie per adulti e bambini concepita per esorcizzare la paura della pandemia da Covid-19. Come afferma lo stesso Tognolini, le poesie, infatti, «come le formule magiche, gli scongiuri o i detti popolari – hanno sempre avuto un sottile potere terapeutico: fosse pure “effetto Placebo”, dal gioco scaramantico all'azzardo poetico che,

sospendendo l'incredulità apre le porte al gioco, alla leggerezza, e infine al conforto»¹. Perfino Italo Calvino attribuisce importanza alla parola ripetuta, ad alta voce e in un silenzioso dialogo con se stessi che non solo porta ad afferrare a fondo il significato delle composizioni poetiche, ma anche a trovare in esse conforto e compagnia (1995: 1179).

Per concludere, come ricorda Bazzocchi (2019: 66): «Familiarizase con el lenguaje poético representa para los niños una posibilidad privilegiada de expresión que les permite, además, saborear la belleza de la lengua con todos sus matices y fuerza creadora».

1.2. La casa editrice Kalandraka e il Premio Ciudad de Orihuela

Le due raccolte di poesie che compongono il nucleo dell'elaborato finale, *Los versos del libro tonto* e *Versos y viceversos*, sono pubblicate dalla casa editrice spagnola Kalandraka. Lo scopo di Kalandraka, ovvero quello di pubblicare libri di letteratura per l'infanzia, è chiaro fin dalla sua fondazione, il 2 aprile 1998, data della Giornata Internazionale del Libro per Ragazzi. La prima sede di Kalandraka è in Galizia una delle Comunità autonome spagnole cosiddette "storiche", data la presenza di una peculiare identità linguistica e letteraria. Questo spinge Kalandraka a diventare una casa editrice plurilingue, normalizzando le minoranze linguistiche presenti sul territorio spagnolo. Infatti, dopo le prime pubblicazioni in galiziano, la casa editrice decide di pubblicare libri anche in catalano e in basco.

Con il passare degli anni, alle lingue minoritarie si aggiungono, poi, lingue parlate su più vasta scala, tra cui il castigliano, il portoghese, l'italiano e l'inglese. Tale arricchimento linguistico è alla base di pubblicazioni di libri caratterizzati da grande qualità estetica e letteraria, che si esprime anche nel motto che da sempre l'accompagna: "Libros para soñar".

Kalandraka vanta al suo attivo un nutrito catalogo, suddiviso attualmente in sette categorie (Prelecturas, Álbum ilustrado, Libros Ilustrados, Arte y música, Poesía, Ciencia, Lecturas expertas) e trenta collane,² in cui si contano molti albi illustrati originali, adattamenti di racconti tradizionali, classici della letteratura per l'infanzia e poesia. La proposta letteraria si è ulteriormente ampliata nel 2019 quando Kalandraka ha incorporato il marchio Faktoría K de Libros, la cui produzione è incentrata nella narrazione, nel saggio e nella divulgazione scientifica.

¹ Cfr. https://www.ilmattino.it/cultura/periferie/tognolini_rime_rimedio_indovinelli_versi_curarsi_giocare_la_poesia-5166723.html

² Libros de tela, De la cuna a la luna, Acartonados, Libros interactivos, Makakiños, Libros para soñar | Cuentos tradicionales, Libros para soñar | Cuentos de autor, Trece lunas | Poesía, Poesía Ilustrada, Premio Ciudad de Orihuela, Premio Internacional Compostela, Música, Libros para soñar | Clásicos contemporáneos, Alfabetos, 7 leguas, Biografías, Minilibros, Viajes-Ciudades, Arte | Faktoría K de libros, Teoría, Puntos Cardinales, Kalandraka +, Narrativa K, Vitamina N, Confluências, Ágora K, Rizomas, Ciencia | Faktoría K de libros, Animales extraordinarios | Faktoría K de libros, Inventarios flora y fauna | Faktoría K de libros. (Cfr. <https://www.kalandraka.com/catalogos2020/catalogo-castellano.pdf>)

Kalandraka ha ricevuto numerosi riconoscimenti per il suo modello editoriale, tra cui il Premio Nacional de Ilustración nel 1999 e il Premio Nacional a la Mejor Labor Editorial Cultural nel 2012 da parte del Ministero spagnolo della Cultura e dello Sport.

Come casa editrice, infine, si mostra impegnata per cause molto attuali quali il multiculturalismo, l'educazione inclusiva, l'uguaglianza e il rispetto dell'ambiente, continuando a stimolare la lettura in bambini e bambine, ragazzi e ragazze, promuovendone l'immaginazione e la curiosità.

Si iscrive in questa volontà per il *fomento de lectura*, la decisione di indire, insieme alla città di Orihuela, il Premio Internacional Ciudad de Orihuela de Poesía para Niñas y Niños che ogni anno, a partire dal 2008, concede un assegno di 5.000 euro alla miglior opera di poesia presentata, dando la possibilità al suo autore di essere pubblicato e illustrato. In questo modo, la poesia per bambini e ragazzi non solo ottiene il riconoscimento che le spetta, ma viene fatta apprezzare in tutto il mondo attraverso fiere e saloni del libro. Scopo del *certamen* letterario è anche quello di omaggiare la figura del celebre poeta Miguel Hernández, originario proprio di Orihuela.



I vincitori delle XIV edizioni fin qui celebrate sono:

2008 – Beatriz de Osés: *El secreto del oso hormiguero*

2009 – Pedro Mañas: *Ciudad laberinto*

2010 – Beatriz Giménez de Ory: *Los versos del libro tonto*

2011 – Ramón Suarez: *Palabras para armar tu canto*

2012 – María José Ferrada: *El idioma secreto*

2013 – María Jesús Jabato: *Gori gori*

2014 – Laura Forchetti: *Donde nace la noche*

2015 – Juan Carlos Martín Ramos: *Mundinovi*

2016 – Natalí Tentori: *Arroz con leche*

2017 – Marga Tojo: *Cara de velocidad*

2018 – Nieves García García: *¡A la luna, a las dos y a las tres...!*

2019 – David Hernández Sevillano: *Arbolidades*

2020 – Alejandro Pedregosa: *Álbum de familia*

2021 – Rosa Ureña: *Circo*

1.3. Los versos del libro tonto: scheda tecnica

Titolo: *Los versos del libro tonto*

Autrice: Beatriz Giménez de Ory

Illustratrice: Paloma Valdivia

Casa editrice: Kalandraka

Collana: Orihuela

Edizione: Terza edizione, Spagna, marzo 2020³

Numero di pagine: 64

Età: dai 7 anni

1.3.1. L'autrice: Beatriz Giménez de Ory

Beatriz Giménez de Ory nasce a Madrid nel 1972. Si laurea in filologia ispanica presso l'Universidad Autónoma de Madrid e dal 1998, insegna lingua e letteratura spagnola in alcune scuole secondarie delle comunità autonome di Castiglia-La Mancia e Madrid.

All'inizio della sua carriera, lavora come traduttrice, ma poco dopo decide di dedicarsi alla scrittura di racconti per adulti. Questa scelta le vale la vittoria dell'XI Premio Internacional Círculo Cultural Faroni per il miglior microracconto. Tuttavia, sentendo che la sua personalità perfezionista le crea problemi nello scrivere racconti per adulti, a un certo punto capisce che in realtà «escribía para recuperar la felicidad que los libros me proporcionaron de pequeña»,⁴ quindi a trent'anni, «volví a los orígenes: la literatura para niños».⁵ Da questo momento, inizia a scrivere opere per bambini, ma tutte in verso, non in prosa, perché ritiene che quando si narra una storia il fatto di essere scritta in versi «le proporciona un ritmo inusual y acentúa sus aspectos emocionales y líricos».⁶ Se la passione per la scrittura nasce in lei per la «fascinación por las palabras, que ensanchan el pensamiento y crean nuevos mundos»,⁷ quello per la poesia affonda le radici ai tempi della scuola primaria. Infatti, come possiamo leggere in una recente intervista,⁸ la sua maestra fa comporre a lei e ai suoi compagni «coplas de pie quebrado, romances, y hasta poemas a la Virgen en Cuaderna Vía» che le permettono di avvicinarsi alla scrittura in rima, sperimentando e prendendo confidenza con uno stile che sembra più distante dai giovani lettori rispetto alla prosa, benché non sia così. Successivamente, durante la

³ La prima edizione risale a marzo 2011 ed è edita da Faktoría K de libros.

⁴ Cfr. https://www.elespanol.com/el-cultural/20211220/beatriz-gimenez-ory-lectores-debemos-vincular-literatura/636186802_0.html

⁵ *Ibid.*

⁶ Cfr. https://elpais.com/babelia/2021-11-13/beatriz-gimenez-de-ory-si-es-de-calidad-la-literatura-infantil-y-juvenil-no-pretende-ensinar-nada.html?event_log=oklogin

⁷ *Ibid.*

⁸ Cfr. https://www.elespanol.com/el-cultural/20211220/beatriz-gimenez-ory-lectores-debemos-vincular-literatura/636186802_0.html

scuola secondaria, ha come professoressa di lingua spagnola Margarita Hierro, figlia del famoso poeta José Hierro che «se mostró extraordinariamente generosa conmigo y me animó a escribir». Comporre liriche non è quindi solo un lavoro, ma anche una missione: quella di trasmettere l'amore per la letteratura, in particolar modo per la poesia, ai giovani. Infatti, afferma in diverse interviste che non è tanto importante ciò che si legge, ma come e quanto spesso si legga perché, in ogni caso, «leer siempre desarrolla el pensamiento y ensancha nuestra comprensión del mundo». Inoltre, sostiene che per fare appassionare i piccoli lettori si debbano abbandonare le «lecturas políticamente correctas y descafeinadas» che non comunicano nessun messaggio significativo. È invece necessario affidarsi agli esperti di Literatura Infantil y Juvenil (LIJ) che sanno raccomandare opere capaci di entusiasmare e arricchire i lettori attraverso temi e stili coinvolgenti. Ciò, secondo Giménez de Ory, è possibile anche grazie all'ampia offerta di prodotti editoriali per bambini e ragazzi pubblicati negli ultimi anni, da quando «el niño ha ido adquiriendo una relevancia social considerable» che ha reso la letteratura per l'infanzia meno invisibile e sempre più vicina a ottenere il prestigio che merita. Inoltre, dichiara che gli adulti possono apprezzare maggiormente la poesia e la letteratura per l'infanzia, apprendendo un'importante lezione, ovvero che «si se trata de literatura de calidad, no pretende enseñar nada. Es, sin más, subversivamente bella».⁹ La vera letteratura per bambini e ragazzi, quindi, è quella che non vuole essere didascalica, ma evocativa, attraverso la cura dello stile. Questa è la poetica di Beatriz Giménez de Ory grazie alla quale ha saputo, negli anni, incantare tanti giovani lettori e ottenere numerosi riconoscimenti. Nel 2010 vince il III Premio Internacional Ciudad de Orihuela per *Los versos del libro tonto*. Un anno dopo, nel 2012, si aggiudica il IX Premio Luna de Aire concesso dal Centro de Estudios de Promoción de la Lectura y Literatura Infantil (CEPLI) per *Canciones de Garcíño*. La sua produzione non si arresta: nel 2014 pubblica *Bululú* che le vale il Premio Fundación Cuatrogatos. Tre anni più tardi, nel 2017, le viene attribuito nuovamente il Premio Fundación Cuatrogatos per il libro *Para ser Pirata*, edito dalla casa editrice SM, promotrice della letteratura e, in particolare, della poesia per bambini e ragazzi. Infine, nel 2021, riceve il Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil per *Un hilo me liga a vos*: una raccolta di miti dell'antica Grecia rivisitati e trasposti in poesia.

Infine, segnaliamo che negli ultimi anni Giménez de Ory non ha solo scritto opere in versi per bambini, ma è stata anche co-autrice del progetto educativo *Un día en la ópera* che nel 2006 ha ottenuto il Premio de Innovación Pedagógica della Comunità autonoma di Madrid.

1.3.2. L'illustratrice: Paloma Valdivia

⁹ Cfr. https://elpais.com/babelia/2021-11-13/beatriz-gimenez-de-ory-si-es-de-calidad-la-literatura-infantil-y-juvenil-no-pretende-ensinar-nada.html?event_log=oklogin

Paloma Valdivia nasce in Cile nel 1978. Fin da piccola è affascinata dall'universo libresco grazie alla prozia e alla mamma che le leggono fiabe, racconti e fumetti. In diverse interviste, confessa di aver amato molto, da bambina, le opere dello scrittore brasiliano Monteiro Lobato, benché oggi siano considerate razziste. Secondo Valdivia, il mutamento di percezione di un libro, che ai lettori moderni appare portatore di una mentalità retrograda, non deve automaticamente equivalere alla sua censura. La scrittrice cilena afferma che trova «terribile eliminare la literatura porque en este día ya es incorrecto. Yo creo que hay que leerlo y conversarlo y decir: “Mira antes se hacía así, hoy día ya no”»¹⁰. La lettura e la letteratura fungono, quindi, da opportunità di confronto e di riflessione per conoscere il passato ed evitare che si ripeta.

Dopo la scuola, non sa quale corso universitario intraprendere ma, grazie all'aiuto della madre che è architetto, si iscrive alla facoltà di design della Pontificia Universidad Católica de Chile. Sebbene le lezioni le piacciono e le sembrino stimolanti, non si sente al proprio posto e, oltre ai corsi di design, segue anche corsi di disegno, ma in entrambi i casi i suoi professori giudicano le sue creazioni troppo “illustrative”. Il punto di svolta lo segna l'incontro con Valentina Cruz, illustratrice cilena nota per aver ottenuto il Premio Altazor.

Successivamente, Valdivia decide di frequentare un corso di specializzazione in illustrazione creativa presso il Centro Universitario de Diseño y Arte – EINA di Barcellona. Alla fine del corso, il suo progetto di tesi viene scelto per accompagnare una storia di Ana María Pavez e Constanza Recart. Così nel 2001 *Kiwala conoce el mar* risulta essere il primo volume pubblicato con le sue illustrazioni e segna il suo ingresso nel mondo dell'editoria per bambini e per ragazzi. Qualche tempo dopo, infatti, inizia a collaborare regolarmente con la casa editrice cilena Amanuta, che in lingua aymara significa “di proposito”.

Nel frattempo, viene a conoscenza della Bologna Children's Book Fair che visita in molteplici occasioni, l'ultima nella primavera del 2019, e dove, nel 2014 riceve una menzione speciale per le illustrazioni di *Caperucita Roja* di Gabriela Mistral.

Nel 2009 diventa anche autrice: viene infatti pubblicato il suo primo libro scritto e illustrato interamente da lei, *Los de arriba y los de abajo*. Nel 2010 esce poi il suo secondo libro per bambini: *Es así* che tratta del naturale ciclo della vita che inizia con la nascita e si conclude con la morte.

Nello stesso anno, illustra *Los versos del libro tonto* di Beatriz Giménez de Ory con la quale stringe una profonda amicizia che tuttora le lega.

Nel 2014 scrive *Sin palabras*, il suo primo e unico *graphic novel* per adulti, in cui racconta la propria gravidanza con i cambiamenti che comporta, le attese che crescono e le paure che si insinuano.

¹⁰ Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=kUMghPyI4IU>

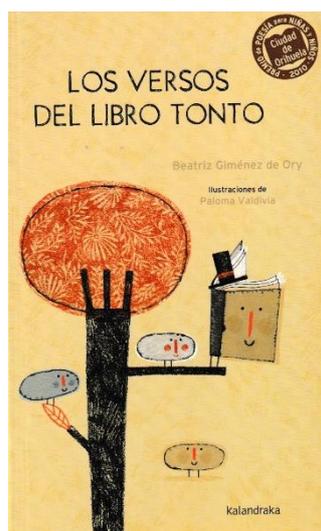
Nel 2017 pubblica, con la casa editrice Amanuta, *Nosotros*: un volume illustrato dedicato al rapporto unico ed esclusivo che nasce tra una madre e un figlio. La storia è accolta molto positivamente dalla critica e il testo viene tradotto in cinque lingue straniere, tra cui l'italiano.¹¹ L'anno seguente, *Nosotros* si aggiudica il Premio Fundación Cuatrogatos.

Nel 2018 insieme a Mónica Bombal, fonda Ediciones Liebre, una casa editrice multiplatforma, specializzata in letteratura illustrata per bambini e ragazzi. In questo modo, oltre ad essere illustratrice e scrittrice diventa anche editrice. Questo nuovo ruolo le permette di occuparsi di un progetto editoriale a 360°: può scegliere le storie, curare le illustrazioni, utilizzare formati innovativi e impiegare materiali nuovi.

Il segreto del successo di Valdivia dipende da diversi fattori: innanzitutto, occorre tenere presente che quando deve affrontare una tematica per un nuovo volume, scrive e disegna per la “se stessa” bambina. Infatti, sostiene di aver mantenuto lo stesso immaginario di quando era piccola, grazie all'enorme memoria fotografica che ha sempre avuto. Inoltre, ritiene che sia necessario illustrare «con honestidad», perché è meglio che un disegno «no sea tan hermoso, pero sea propio, con personalidad, honesto más que la copia de un colega. Aburre ver tanta ilustración parecida».¹²

1.3.3. Il paratesto

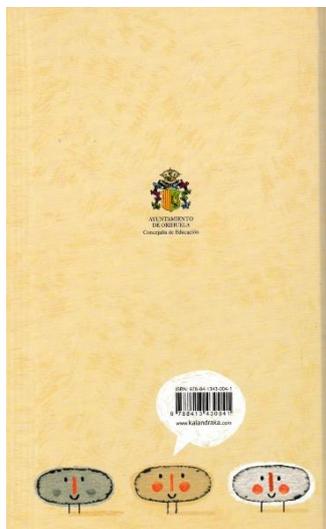
Los versos del libro tonto è una raccolta di poesie che si rivolge a un pubblico di bambini dai sette anni in su. Il volume, in cartonato, è composto da 64 pagine ed appare leggero e maneggevole. Misura 15x23,5 cm, superando di poco le dimensioni di un foglio A5.



¹¹ L'opera italiana è conosciuta con il titolo *Noi due* ed è stata pubblicata da Fatatrac (Edizioni del Borgo s.r.l.) nel 2019.

¹² Cfr. <https://www.amanuta.cl/blogs/news/entrevista-a-paloma-valdivia>

Come si può vedere dall'immagine sopra riportata, la copertina mostra in alto, a destra, il logo del Premio Ciudad de Orihuela che il libro si è aggiudicato nel 2010. Poco più sotto, allineato al centro della pagina, campeggia il titolo in maiuscolo. Sembra che sia stato scritto con un pennarello e campito frettolosamente, tanto da lasciare qualche spazio bianco all'interno delle lettere. Sotto al titolo, a destra, sono collocati i nomi dell'autrice e dell'illustratrice. Entrambi risultano appena leggibili, poiché sono scritti con un colore molto tenue che si perde nel giallo paglierino della copertina. Il resto del piatto anteriore è occupato da un'illustrazione che assolve a due compiti: da un lato, permette di comprendere immediatamente che *Los versos del libro tonto* è un'opera rivolta ai bambini, dall'altro, introduce l'argomento del volume, mostrando un libro e alcuni versi stilizzati. Il disegno presenta un albero bidimensionale i cui rami superiori ricordano i rebbi di una forchetta. La sua chioma è un ovale di colore rosso, riempito confusamente da foglie bianche che richiamano la stampa di un tessuto o la carta da parati. Dal tronco dell'albero, nero con qualche screziatura bianca che crea l'effetto della corteccia, partono due rami. Su quello più alto e lungo si trovano appollaiati, come se fossero due uccellini, un libro aperto, sorridente e con un cilindro nella parte superiore, e un piccolo ovale grigio. Il primo incarna il libro tonto, il secondo uno dei suoi versi. Sul ramo più piccolo e basso, in bilico sulla punta di una foglia trasparente, è sistemato un altro verso, ma, questa volta, è di colore grigio-blu. Per terra, sotto al primo ramo, si trova il terzo verso: questo è beige e ha lo sguardo rivolto all'insù per osservare il libro tonto. Sia i soggetti sia lo stile con cui sono raffigurati sono peculiari, poiché imitano, senza cadere mai nel grottesco, il modo di disegnare dei più piccoli, tracciando spessi bordi neri attorno alle figure e uscendo dai contorni con i colori. Infine, sotto all'illustrazione, nel margine destro della copertina, è riportato il nome della casa editrice Kalandraka. Il dorso del libro appare di una sfumatura più scura rispetto a quella dei piatti anteriore e posteriore. Inoltre, presenta il simbolo della casa editrice, una 'k', il titolo del libro, il nome dell'autrice e quello dell'illustratrice.



La quarta di copertina mostra, quasi al centro, lo stemma dell’Ayuntamiento de Orihuela. In calce, invece, si trovano tre versi personificati dello stesso colore di quelli della prima di copertina. Dal secondo verso parte un *balloon* bianco in cui sono riportati il codice a barre che identifica il libro e l’indirizzo del sito Internet della casa editrice.

Il retro della prima di copertina, la seconda di copertina, la terza di copertina e il fronte della quarta di copertina sono di cartoncino nero, ruvido al tatto. Il retro dell’occhiello riprende il colore e i disegni della quarta di copertina, ma, in questo caso, i versi illustrati sono addormentati.

Il frontespizio riporta nuovamente il titolo e i nomi dell’autrice, dell’illustratrice e della casa editrice, separati da un altro verso dormiente. Sulla pagina successiva, sotto un verso dall’espressione interdetta, si trova la dedica dell’autrice a suo figlio Daniel e la citazione di alcuni versi di Miguel Hernández. La scelta dell’autrice di usare un componimento di Miguel Hernández non è casuale, poiché come aveva fatto il poeta repubblicano dal carcere, anche Giménez de Ory dedica la sua opera a suo figlio. Inoltre, utilizzare la poesia di Hernández sembra una *captatio benevolentiae* dell’autrice nei confronti dei giudici del Premio Internacional Ciudad de Orihuela che è indetto proprio per celebrare la città d’origine di Hernández.



*Alondra de mi casa,
ríete mucho.
Es tu risa en tus ojos
la luz del mundo.*

Miguel Hernández

Sul retro della pagina, è posizionato nuovamente il verso dall’espressione interdetta ma di dimensioni leggermente più grandi. La facciata successiva, invece, ospita l’indice del libro che inizia ufficialmente sul suo retro.

Tutti i capitoli hanno una pagina loro dedicata, di colori sempre diversi, in cui si trova il numero del capitolo in caratteri romani, il titolo e una piccola illustrazione che introduce l’argomento del capitolo stesso.

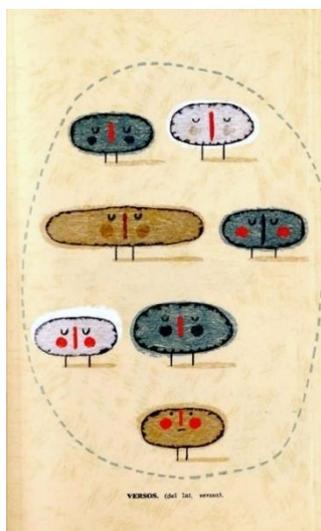


Dopo l'ultima poesia, la venticinquesima, alcune pagine quasi interamente bianche chiudono l'opera. Sulla terzultima si trova la stessa figura del verso interdetto del frontespizio. Sulla penultima, invece, è presente il riconoscimento ottenuto dal testo: «Obra ganadora del III Premio de poesía para niñas y niños “Ciudad de Orihuela”» e i nomi dei componenti della giuria. Infine, nell'ultima pagina, sono riportati i diritti riservati, i recapiti della casa editrice e le informazioni inerenti alla stampa e alle varie edizioni.

Nel volume, senza contare le immagini già descritte, sono presenti ventidue illustrazioni. Fra testo e immagini vi è piena corrispondenza e, a volte, se in alcuni punti il testo non appare chiaro a una prima lettura, l'immagine lo integra e lo spiega.

Il tratto dell'illustratrice Paloma Valdivia ricorda i disegni di un bambino, perché la tridimensionalità degli oggetti svanisce, mentre i contorni delle figure sono neri e ben delineati e i colori sgargianti e sorprendenti.

A pagina 11, la poesia *Los versos encerrados* è accompagnata da un'immagine di un recinto tratteggiato che contiene sette versi ovali che sono dotati di occhi, naso, bocca e due gambe gracili.



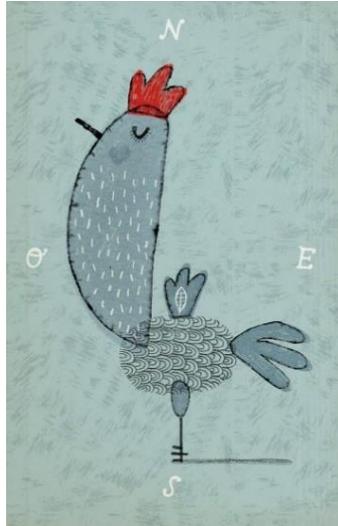
I versi hanno dimensioni differenti e rappresentano i trecento versi della raccolta. Il recinto che li contiene simboleggia il libro tonto chiuso. Lo sfondo dell'immagine è dello stesso beige della copertina. Fuori dal recinto, in grassetto maiuscolo, c'è scritto «**VERSOS.**», seguito dalla parentesi in cui è riportata l'etimologia latina «(dal lat. *versus*).», come se si trattasse di una pagina di un dizionario in cui si trova il lemma di "verso". Il dettaglio potrebbe essere un riferimento alla formazione dell'autrice, laureata in filologia classica, nonché all'importanza degli studi linguistici. A pagina 12, il libro tonto, sempre personificato, ha un'espressione contenta: dopo essere caduto per terra, spalancandosi, si trova ora ai piedi di una bambina dai capelli rossi che, però, non ha le braccia per poterlo raccogliere. Ciò dipende dal fatto che la piccola non ha ancora iniziato a leggere il volume, non ha ancora afferrato i versi che escono dal libro tonto, disperdendosi nel cielo, sulla terra e in fondo al mare.



Alla fine del libro, nell'illustrazione a pagina 56, la stessa bambina è seduta per terra, al medesimo livello del libro che tiene saldo con entrambe le mani, completamente assorbita dalla lettura. Il libro tonto sorride contento, perché finalmente i suoi versi non sono solo letti, ma anche imparati a memoria dalla bambina. In questo modo, comincerà il loro viaggio: la bambina li ripeterà, diffondendoli e facendoli apprezzare ad altri giovani lettori. Le immagini sono significative poiché racchiudono il vero senso della lettura. Se il libro rimane chiuso, i suoi versi non viaggiano per il mondo e non danno frutto, se il libro si apre, invece, i versi escono, girano e vivono molteplici avventure che riferiranno ai giovani lettori. Basta che solo un bambino impari a memoria i versi del libro tonto che questi ultimi produrranno effetti positivi a catena su molti altri bambini.



La poesia *Medio poem*, contenuta a pagina 18, modifica la percezione della realtà poiché fa credere che i galli banderuola siano tridimensionali come i galli veri, ma che abbiano perduto la propria metà e, per ritrovarla, debbano ruotare incessantemente attorno al proprio asse, mentre sono sospinti dalle correnti e dai venti. Nell'illustrazione che accompagna la poesia e che è posta sulla pagina accanto, un cielo cupo, grigio-azzurro, fa da sfondo a un enorme segnamento a forma di gallo che si staglia impettito sul foglio.



Il gallo banderuola unisce caratteristiche realistiche, (come il colore grigio scuro del corpo, la zampa nera, lunga e sottile che ricorda il metallo, la cresta scarlatta e le indicazioni dei punti cardinali) a elementi fantastici (le piccole piume sul petto e le grandi penne sulle cosce e sulle ali).

A pagina 30, si trova l'illustrazione che meglio completa e traduce in immagine il contenuto della poesia a cui si lega, *Sopa de letras*.



Il sintagma spagnolo, polisemico, significa da un lato una “zuppa di lettere”, dall’altro un gioco dell’enigmistica. Nel disegno, le due accezioni coesistono e si manifestano insieme. Infatti, la bimba dai capelli rossi che sta leggendo il libro tonto, dopo essere salita sul bordo della ciotola mediante una scala a pioli, lancia dentro alla zuppa un salvagente per salvare le parole crociate che stanno per annegare.

Accompagna la poesia successiva, a pagina 33, l’immagine della sirena Flora, la protagonista del terzo capitolo della raccolta di poesie. Nel testo si gioca con le parole: i vocaboli che designano alcune parti del corpo della sirena appaiono scritti al contrario, poiché Flora si specchia nell’«espejo del mar» e, logicamente, sia le sue sembianze sia i significanti che le veicolano appaiono capovolti. È per questo che il nome «**FLORA.**», posto sopra al disegno, viene riportato capovolto anche al di sotto di esso: «**•VROIF**». Perfino le proporzioni della sirena sono invertite: la testa e i capelli occupano tre quarti del suo corpo, mentre busto e coda sono molto ridotti, al contrario di quanto accade per le sirene dell’iconografia tradizionale. Un’altra particolarità risiede nell’occhio di Flora: non è un occhio disegnato, ma reale che, dopo essere stato fotografato, è stato incollato al resto della figura, creando un *collage* che avvicina l’illustrazione a un quadro cubista.

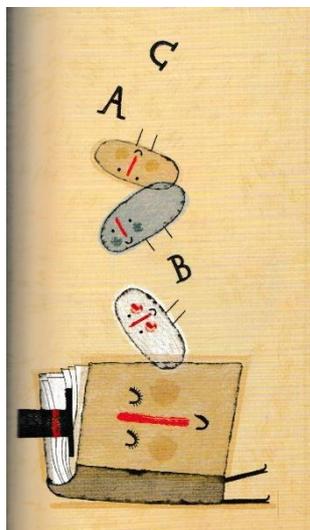


Il quarto capitolo è interamente dedicato all'incontro tra i versi caduti per terra e lo scarabeo stercorario. L'illustrazione che accompagna la poesia *Pie con bola* descrive dettagliatamente, ma in modo fantasioso, le faccende dello scarabeo stercorario che arrotola ad una ad una le palle di letame, spazzatura e gomme da masticare.

Tra i rifiuti, ha trovato posto anche un verso del libro tonto che, arrotolato e interdetto, fissa lo scarabeo, il quale gli ha appena conferito una nuova forma perfettamente rotonda. Nella pagina a fianco, un calligramma emula le figure strampalate che lo scarabeo innamorato, per questo sbadato, ha conferito non solo alla spazzatura, ma anche ai versi che si sono mescolati ad essa. Infatti, si trovano versi interi, versi spezzettati, versi rotondi, versi quadrati e versi che assomigliano alle cime e alle valli delle montagne.



Nel quinto capitolo, che segna la conclusione del libro, finalmente i versi fuggiti dal libro tonto piano piano tornano a popolare le sue pagine. È questa la scena che rappresenta l'immagine di pagina 55, posta accanto alla poesia *El libro tonto aguarda*.



Steso sul dorso, a terra, il libro tonto, sereno, apre leggermente le proprie pagine perché possano infilarsi i versi da tempo scappati. I più veloci ad arrivare sono i versi leggeri che volano in aria e hanno un colore grigio tenue; poi, vi sono i versi che provengono dal mare, profumati di sale e dal colore blu intenso; infine, giungono i versi beige che sono stati in terra tra le sfere di rifiuti dello scarabeo stercorario e «¡huelen que apestan!».

I versi portano con sé tutte le esperienze vissute e anche alcune lettere che sono le stesse che navigavano nell'immagine della poesia *Sopa de letras*.

1.3.4. L'epitesto

Los versos del libro tonto non è un'opera pubblicata di recente, per cui il viaggio che ha compiuto dal momento in cui è stato stampato è molto lungo. La prima edizione risale al 2011, quando la sua autrice riceve il prestigioso Premio Internacional Ciudad de Orihuela. Il volume ottiene subito grande popolarità e la casa editrice Kalandraka procede a due nuove ristampe, l'ultima nel 2020. Il tragitto de *Los versos del libro tonto* è molto interessante, poiché in rete si trovano molte recensioni e presentazioni da parte di appassionati di letteratura per l'infanzia o *book influencer* che gestiscono canali YouTube o curano blog, oppure da esperti del settore editoriale. Ciò dipende dalla grande diffusione delle piattaforme digitali avvenuta negli ultimi anni che in alcuni casi ha soppiantato giornali e riviste specializzati. A causa di questa ampia disponibilità di prodotti, occorre fare una cernita, scegliendo solo fonti attendibili e di qualità. Di seguito, si elencano, quindi, le risorse online

valide, create da professionisti dell'editoria, che citano l'opera di Giménez de Ory, analizzandola o leggendola.

Nel marzo del 2011, subito dopo la prima edizione de *Los versos del libro tonto*, la casa editrice Kalandraka pubblica due post sul proprio blog¹³ dedicati all'opera e al Premio Internacional Ciudad de Orihuela. Il primo articolo¹⁴ tratteggia in poche righe il tema e lo stile del testo, menzionando autrice e illustratrice. Inoltre, ricorda che Giménez de Ory pochi giorni dopo avrebbe ricevuto il premio della terza edizione del concorso letterario in occasione della prima presentazione ufficiale del libro. In aggiunta, si sottolinea che il premio ammontava eccezionalmente a 14.000 euro, invece che a 5.000 euro, visto che ricorreva il centesimo anniversario della nascita del poeta Miguel Hernández, originario di Orihuela. Infine, si annuncia l'apertura del bando della quarta edizione del concorso a partire dal 22 marzo 2011. Il secondo articolo¹⁵ non menziona più contenuto e formato del volume di Giménez de Ory, poiché si colloca temporalmente dopo la sua presentazione ufficiale e la consegna del premio. Si parla solo della calorosa accoglienza dell'autrice e dell'opera da parte della città di Orihuela e si rammenta dove trovare il bando per partecipare alla successiva edizione e i suoi requisiti.

Dopo la ristampa del 2020 e il rinnovo delle collane di Kalandraka, la casa editrice spagnola ha deciso di dedicare al testo uno spazio del proprio sito Internet: *Los versos del libro tonto* si trova catalogato nella collezione Orihuela, a sua volta rubricato sotto l'etichetta Poesía.¹⁶ Nella pagina riservata al volume, a sinistra è posta l'immagine della copertina, mentre a destra sono riportati titolo, autrice e illustratrice. Al di sotto, si trovano una breve sinossi dell'opera, la scheda tecnica e il collegamento ipertestuale [Más información](#) che permette di visualizzare e scaricare la scheda editoriale in formato pdf. Ancora più in basso, sono presenti il prezzo del libro e il tasto per acquistarlo, aggiungendolo al carrello virtuale. Nella parte inferiore della pagina web, è collocata un'anteprima animata del libro che si può sfogliare e ingrandire.

La pagina web di Canal Lector, un blog specializzato nella recensione di opere per bambini, pubblicizza *Los versos del libro tonto* (prima edizione)¹⁷ con una breve sinossi in cui sono esaltati gli elementi stilistici della raccolta di poesie. In basso si trovano la scheda tecnica del volume e alcune foto delle illustrazioni.

Il 9 giugno 2011, la giornalista e scrittrice, Carmen Fernández Etreros, pubblica su Culturamas – La revista de información cultural en Internet¹⁸ un articolo in cui mette in evidenza le parti più

¹³ Cfr. <https://www.kalandraka.com/blogk>

¹⁴ Cfr. <https://www.kalandraka.com/blogk/post/presentacion-de-los-versos-del-libro-tonto>

¹⁵ Cfr. <https://www.kalandraka.com/blogk/post/orihuela-presentacion-de-los-versos-del-libro-tonto>

¹⁶ Cfr. <https://www.kalandraka.com/los-versos-del-libro-tonto-978-84-1343-004-1-castellano-1523.html>

¹⁷ Cfr. <https://www.canallector.com/12187/Los-versos-del-libro-tonto#>

¹⁸ Cfr. <https://culturamas.es/2011/06/09/versos-del-libro-tonto/>

significative dell'opera. Per prima cosa, ricorda l'importanza del genere letterario cui appartiene il libro: «poesía para niños, un género tan extraño a la mayoría del público adulto que, sin embargo, encuentra un lugar privilegiado entre los catálogos de la literatura infantil» che permette di educare l'ascolto dei più piccoli e scoprire le opportunità ludiche delle parole. In seguito, riassume la trama del libro, sottolineando come testo e immagini si influenzino a vicenda tanto da «adaptar la disposición de los versos hacia un escalonado juego visual». In conclusione, ricorda il messaggio principale della raccolta: «se ha obrado el milagro de la literatura por obra y gracia de lector. Sin él nada tiene sentido. Que el niño que se asome a este poemario tome conciencia de que él tiene la varita mágica para poner en marcha este prodigioso engranaje».

I libri prendono vita solo se vengono letti e sfogliati, in tutti gli altri casi si deteriorano e diventano “tonti” come *Los versos del libro tonto*.

Il 21 marzo 2014, Ignacio Ceballos-Viro, professore presso la facoltà di Scienze della formazione dell'Universidad Camilo José Cela di Madrid e autore di diversi saggi sull'educazione, scrive un articolo riguardo alla prima edizione de *Los versos del libro tonto* sul blog letterario Literatil – Reseñas de literatura infantil y juvenil.¹⁹ Qui si complimenta con la casa editrice Kalandraka per le sue pubblicazioni che con la collana di poesia dedicata a bambini e ragazzi supera le due principali collane spagnole incentrate sulla pubblicazione di libri per giovani lettori, Caracol (Diputación de Málaga) e Ajonjolí (Hiperión), per quanto concerne «calidad de los materiales, formato de la edición y selección de las ilustraciones». Inoltre, elogia l'autrice Giménez de Ory per aver trovato la propria voce poetica dalla quale traspaiono gli insegnamenti di Federico García Lorca, Antonio Machado e Miguel Hernández. Successivamente, dopo un breve riassunto della storia, passa ad elencare alcune figure retoriche presenti nelle poesie de *Los versos del libro tonto*. Infine, pur affermando che il testo mostra un'elevata qualità, afferma che la raccolta di poesie potrebbe essere stata creata *ad hoc* per il concorso della città di Orihuela, poiché i componimenti appaiono lontani tra loro, come se fossero stati ideati anteriormente e uniti da una trama molto debole.

Il 21 luglio 2020, Yolanda Pérez Mauri, maestra e *blogger*, pubblica sul proprio sito Internet, Mi Cajón Desastre, una breve recensione su *Los versos del libro tonto*, spiegando ai propri lettori che si tratta di un libro di poesia per bambini originale e innovativo, diviso in cinque capitoletti e impreziosito da illustrazioni che «son cercanas a los niños, divertidas y sencillas, acordes al resto del libro».²⁰ Inoltre, sottolinea come nell'opera l'autrice giochi con diverse tecniche poetiche, ad esempio calligrammi, lipogrammi e acrostici. Infine, afferma che leggere poesia di qualità, come quella di

¹⁹ Cfr. <https://literatil.com/2014/03/21/los-versos-del-libro-tonto/>

²⁰ Cfr. <https://micajondesastreinfantil.blogspot.com/2020/07/los-versos-del-libro-tonto.html>

Giménez de Ory, sia indispensabile per divertirsi e per trarre ispirazione da impiegare in nuovi testi e componimenti: il circolo della letteratura è infinito.

Il 5 settembre 2020, il Centro Cultural de España en Montevideo pubblica sul proprio profilo Facebook²¹ un video in cui Natacha Ortega, insegnante e scrittrice, interpreta alcune poesie della raccolta firmata dalla poetessa madrilena. Pochi giorni dopo, appare un'altra recensione de *Los versos del libro tonto*. In questo caso, il maestro e scrittore per l'infanzia, Jorge Pozo Soriano scrive sull'omonimo blog²² che la poesia di Beatriz Giménez de Ory è particolare e piacevole. Ne elogia la struttura, la storia e l'edizione, ma non apprezza né le illustrazioni, perché presentano *collage*, né lo stile dell'autrice che definisce "troppo estetico". Trova, dunque, che in alcune liriche Giménez de Ory abbia privilegiato lessico, *calembour* e calligrammi al significato.

1.3.5. Gli aspetti contenutistici

Los versos del libro tonto è un'opera di narrativa in versi: racconta una storia non attraverso la prosa, ma grazie al ritmo e ai giochi di stile tipici della lirica.

Nel primo capitolo, il libro tonto si presenta ai lettori, parlando in prima persona, e si descrive con vocaboli comunemente utilizzati nell'ambito dell'editoria. Dice, infatti, di avere «cincuenta hojas», di essere «de tomo y lomo» e di essere diventato tonto, perché è rimasto chiuso per troppo tempo.

Dopodiché, il libro tonto cade rovinosamente, squadernando le proprie pagine, dalle quali escono i versi che fino a quel momento erano quieti e sembravano morti, poiché non venivano letti da nessuno. Una volta liberi, però fuggono felici: alcuni volano in cielo, altri finiscono in mare, altri ancora cadono per terra. I primi sono ingoiati da un gallo banderuola e raccontano di come quest'ultimo cerchi esasperatamente la propria metà, benché non ricordi di averla perduta. I secondi narrano la storia della sirena Flora, la quale conosce solo canzoni malinconiche che parlano di tragici naufragi e che la rendono infinitamente triste, costringendola a cercare un angolo di mare in cui piangere. Purtroppo, il mare non ha angoli e Flora non sa dove andare fino a quando non incontra i versi scappati dal libro tonto che le insegnano canzoni allegre e la liberano dal desiderio di piangere. Nel capitolo dedicato agli abissi, il libro tonto mostra anche i passatempi a cui giocano i bimbi sirena. Gli ultimi versi, invece, descrivono le avventure sentimentali dello scarabeo stercorario che, dopo un poeticissimo acrostico sdrucchiolo, riesce a conquistare e a sposare Mariquita, una splendida coccinella «vestida de lunares». Infine, trova spazio anche la nascita della loro prole, un migliaio di larve, che han bisogno di una ninnananna davvero speciale per addormentarsi.

²¹ Cfr. <https://www.facebook.com/watch/?v=793972324706270>

²² Cfr. <https://jorgepozosoriano.com/2020/09/08/critica-los-versos-del-libro-tonto/>

Le vicende del gallo banderuola, della sirena Flora e dello scarabeo stercorario sono raccontate in diciotto poesie, divise equamente in tre capitoli. Tuttavia, quelle dedicate allo scarabeo stercorario sembrano più numerose, poiché hanno una lunghezza maggiore. Si nota, inoltre, che la complessità delle poesie aumenta con il proseguire della lettura e che le liriche incentrate sul personaggio del gallo banderuola sono soprattutto descrittive, quelle relative a Flora sono sia descrittive sia narrative, quelle riservate allo scarabeo stercorario sono quasi interamente narrative.

Al termine del loro viaggio, i versi, carichi di avventure, rientrano nel libro tonto che li accoglie felice e soddisfatto. L'ultimo capitolo, il quinto, è di nuovo incentrato sul libro tonto che torna a parlare in prima persona. Questa volta, non interpreta un triste soliloquio, destinato a rimanere inascoltato, ma instaura un dialogo con i lettori in cui rivela che è «feliz poque ahora me tienes en tus manos».

La trama del testo che, a un primo approccio, sembra semplice e lineare, in realtà si può suddividere in tre livelli di lettura. Il primo è quello più interno, in cui il gallo banderuola, la sirena Flora e lo scarabeo stercorario incontrano i versi del libro tonto e vivono con loro alcune avventure. L'inizio di queste, però, appartiene a un secondo livello di lettura, più esterno, in cui il libro tonto perde tutti i suoi versi dopo una disastrosa caduta. Prima di passare al secondo livello di lettura, però, è necessario introdurre l'aspetto visivo dell'opera e, in particolare, le illustrazioni che integrano la narrazione del libro tonto. La seconda immagine de *Los versos del libro tonto*, a pagina 12 e che accompagna la poesia *Pero sueñan*, mostra una bambina dai capelli rossi senza braccia che osserva il libro tonto già aperto a terra. La bambina, solo nelle illustrazioni, fornisce la spiegazione per la caduta del libro tonto che nel testo non è esplicitata. Inoltre, ricompare circa a metà del libro con la poesia di pagina 31, *Sopa de letras*, in cui cerca di salvare alcune parole che stanno per affogare nella zuppa di lettere. In questo punto, la bambina ha già sviluppato le braccia e comincia a giocare con le parole, inizia, quindi ad appassionarsi alla lettura, come i suoi compagni reali. Infine, nella conclusione, il libro tonto è felice di essere finalmente sfogliato e sembra rivolgersi proprio alla bambina dai capelli rossi, oltre che agli altri piccoli lettori, poiché l'immagine dell'epilogo mostra la bambina che, seduta per terra, legge assorta proprio *Los versos del libro tonto*. Nel terzo e ultimo livello di lettura, il più esterno, si trovano tutti i lettori che concretamente leggono il libro di carta pubblicato dalla casa editrice Kalandraka. Questa cornice esterna può essere definita come metaletteraria, dato che il libro tonto parla di se stesso in quanto prodotto editoriale reale. È come se i versi del libro tonto si riflettessero infinite volte allo specchio: tali versi, infatti, sono protagonisti e, nello stesso tempo, autori dei racconti fantastici e bizzarri che narrano.

In definitiva, si può affermare che il libro sia come un piccolo assaggio dell'immenso universo infantile fatto di giochi di parole, incontri impossibili, regole illogiche, magia e immaginazione.

1.3.6. Gli aspetti stilistici

La raccolta presenta uno stile molto interessante perché poliedrico. In effetti, Beatriz Giménez de Ory alterna varie maniere poetiche, esaltando in ogni componimento un aspetto diverso: spesso mette in evidenza il ritmo delle strofe, qualche volta sottolinea la loro forma o, in altre circostanze, attribuisce rilievo ai giochi di parole.

Le poesie contenute ne *Los versos del libro tonto* possono definirsi “poesie giocattolo”, in quanto come scopo principale hanno quello di far divertire i piccoli lettori, cercando di farli avvicinare al mondo della letteratura. Inoltre, presentano un ritmo allegro e regolare che le rende molto simili alle filastrocche e alle canzoni per bambini. Si può quindi affermare che l’aspetto stilistico dominante è il ritmo che dipende dalla lunghezza di versi e strofe, dalla presenza delle rime e dalle figure foniche.

Per quanto concerne la metrica, Giménez de Ory predilige i versi liberi: diciassette poesie su venticinque sono composte da versi di varia lunghezza e non presentano uno schema metrico fisso. Si contano 289 versi di *arte menor*, ovvero i versi il cui numero di sillabe è compreso tra uno e otto, e 34 versi di *arte mayor*, cioè i versi il cui numero di sillabe è maggiore di otto, su un totale di 323 versi. Tra i versi di *arte menor*, spiccano i quinari (49 versi) e gli ottonari (62 versi), benché i più numerosi in assoluto siano i settenari che vantano ben 105 versi, un terzo dell’intera raccolta. Anche le strofe hanno una struttura libera e, quindi, una lunghezza variabile: si osservano strofe di un solo verso (10); terzine (9); sestine (7) e ottave (2). Le strofe più utilizzate sono, però, i distici (25) e le quartine (18). Questi dati sono interessanti poiché in un tipo di poesia moderna, che non cura in maniera maniacale la struttura metrica, ci si aspetterebbe una maggioranza di strofe dalla lunghezza peculiare, non di distici e quartine che sono strofe di foggia classica. In effetti, i distici svolgevano la funzione di ritornello tra le stanze di una canzone o di epilogo alla fine delle ballate medievali; mentre le quartine erano la strofa prediletta per la composizione dei *Romanceros modernos*. Inoltre, si annoverano anche strofe dalla lunghezza poco frequente come pentastici (3) ed eptastici (2). Infine, sono presenti anche strofe ipermetre: strofe di nove versi (1); di undici (2); di tredici (1); di quattordici (2) e di sedici (1).

Le scelte che riguardano la metrica sono fondamentali per il ritmo delle poesie. Infatti, la breve durata dei versi e la presenza di *ictus* regolari conferiscono un ritmo agile e veloce ai componimenti. Ne è un esempio la poesia *Canción de boda* a pagina 58. In questo caso, gli accenti metrici, evidenziati dalle sillabe in grassetto, scandiscono i versi, imitando una vera marcia nuziale:

¡Qué **guapa** **va** la **novia**
vestida **de** **lunares**!
Y el **novio**, ¡**qué** **gallardo**
con ese **frac** **brillante**!
Seiscientas mariposas

son las **d**amas de honor,
y **c**uatro mil luciérnagas
brillan en un farol.
Al **b**esarla, la **n**ovia
se **p**one colorada.
¡Qué **l**inda Mari**q**uita
de lunares **p**intada!
Una **m**osca muy **v**ieja
zumba a **p**leno pulmón:
–¡Que **t**engáis muchos **h**ijos,
al **m**enos un millón!

Un mosquito **i**nterpreta
un **s**olo de trom**p**eta,
y **u**na hiler**a** de hormig**a**s
se **l**leva (¡tendrán cara!) la **c**omida.
Qué **g**uapa **e**stá la **n**ovia,
y **q**ué gallardo **é**l.

Las **a**bejas **d**ibujan
una **l**una de **m**iel.

Anche le cesure sono risorse efficaci per cadenzare i versi e, quindi, le poesie. La prima strofa del componimento *Medio poem* di pagina 18 illustra perfettamente questa strategia lirica, evidenziata dall'evidente parallelismo:

El gallo veleta tien
medio pico y media cres,
una pata y una alit,
un ojo y una pechug,
solo un muslo y media leng.

Si nota come la congiunzione *y* separi il secondo, il terzo e il quarto ottonario in due emistichi da quattro sillabe ciascuno.

Gli *enjambement*, invece, sono impiegati per dilatare il ritmo dei versi e spezzare il normale ordine sintattico della frase. Nei primi due esempi, l'*enjambement* divide verbo e complemento oggetto:

Que tome
el libro tonto
con las manos.
(Giménez de Ory, 2011: 13)

Las abejas dibujan
una luna de miel.
(*ibid.*: 48)

Nel primo e nell'ultimo distico della poesia *Duermo en un barco hundido*, di pagina 29, gli *enjambement* invece dividono il verbo servile dal verbo principale:

Desde el camarote puedo
mirar afuera.

Todavía no debo
quedar dormida:

Anche le rime servono per ritmare la poesia e si contano tredici poesie con rime su venticinque. Si possono suddividere in due categorie principali, quelle assonanti, in cui le parole di fine verso condividono le vocali a partire dalla sillaba tonica, e quelle consonanti, in cui le parole di fine verso condividono tutti i fonemi, vocali e consonanti, a partire dalla sillaba tonica. Nei componimenti spagnoli, solitamente, le rime si situano tra i versi pari delle strofe e ciò è rispettato anche in questa raccolta di poesie, benché ci siano delle eccezioni. A seguire, si propongono alcuni esempi, in cui le rime assonanti dei versi pari delle poesie sono evidenziate in grassetto:

Como nadie los lee, ni los escucha,
parece que están **muertos**.
+ + + + + + + + + + +
(Esta fila de cruces son los **versos**.)
(*ibid.*: 10)

Desde el camarote puedo
mirar **afuera**.

Es de noche y el agua
parece **negra**.

Todavía no debo
quedar **dormida**:

hay un ojo de buey
que me **vigila**.
(*ibid.*: 29)

Nelle strofe successive sono in grassetto le rime consonanti dei versi pari:

Hoy hay sopa de letras
para **cenar**.

Escribo TIMONEL,
GRUMETE y **MAR**.

Con la cuchara formo
MAREJADA en el **plato**.

Se ahoga mi TIMONEL,
y lo **rescato**.
(*ibid.*: 31)

Al besarla, la novia
se pone **colorada**.
¡Qué linda Mariquita
de lunares **pintada**!
Una mosca muy vieja
zumba a pleno **pulmón**:
–¡Que tengáis muchos hijos,
al menos un **millón**!
(*ibid.*: 48)

Infine, si elencano tre strofe in cui le rime consonanti, in grassetto, occupano rispettivamente i versi esterni della strofa, uno dispari e uno pari, sono interne al verso o sono baciante:

Mil larvas duermen sobre la **rama**.
Viento: no soples;
ni tiembles, hoja.
No sea que se caigan de la **cama**.

La sirena **Flora llora**
por las esquinas del mar.
Como el mar no tiene esquinas,
no sabe dónde llorar.

Pero mira arriba y ve
¿peces globos de **colores**?
¿peces grandes **voladores**?
cayendo al mar.

(*ibid.*: 50)

(*ibid.*: 27)

(*ibid.*)

Si osservano anche numerose assonanze e consonanze come:

Perdona que no me **levante**,
perdona que no me **poniente**,
(*ibid.*: 21)

La otra mitad
del **gallo**
vive en el pueblo de al lado
en una torre
pegada al **campanario**.
(*ibid.*: 22)

Per quanto riguarda le figure foniche, si rilevano omofonie, allitterazioni e onomatopee. Di seguito, si elencano tre strofe con parole dal significante molto simile, ma dal significato estremamente diverso:

Tengo cincuenta **ojos**,
digo... cincuenta **hijos**,
digo... cincuenta **¡hojas!**
(*ibid.*: 9)

Hoy hay sopa de letras
para cenar.
(*ibid.*: 31)

Con las **hojas** en blanco,
con los **ojos** en blanco,
(aún anda mareado, del batacazo).
(*ibid.*: 54)

Analogamente, si enumerano le allitterazioni:

que el libro tonto se asusta y **tiembla**,
se **tambalea**,
tropieza
(*ibid.*: 15)

No sé si sí o si no
tan joven casarme yo.
(*ibid.*: 47)

Mil larvas duermen sobre la **rama**.
Viento: no **soples**;
ni **tiembles**, hoja.
No sea **que se caigan** de la **cama**.
(*ibid.*: 50)

In aggiunta, è fondamentale riportare le onomatopee. Questa figura fonica non solo aumenta la musicalità e il ritmo delle poesie in cui è presente, ma è tipica dei componimenti per giovani lettori, come le filastrocche o le canzoni di gioco. Qui troviamo onomatopee di primo tipo, ovvero quelle onomatopee che imitano i suoni, ma non posseggono un significato:

1 Es un grito de guerra:
¡CA-TA-PÚN!
(*ibid.*: 14)

2 ¡Ay!, si pudieran verse
los dos medios gallos...

¡Ay!, si pudieran
fundirse
en un abrazo...
(Giménez de Ory, *Ibid.*: 24)

3 –Quiquiriquí.
–Din don din.

–Cocoricó.

4 Los de la tierra...
¡Puaj! Esos... ¡huelen que apestan!
(*ibid.*: 54)

–Din don don.

–Quiquiricá.

–Din dan, din dan, din dan.

(*ibid.*: 25)

La terza poesia citata è peculiare poiché è costituita solo da onomatopee.

Tra le figure foniche si contemplano anche le paronomasie: un esempio si colloca nella poesia *Los males del gallo veleta* di pagina 21: «se tornó tornado». Una figura fonica molto simile alla paronomasia è l'annominazione, in cui le parole che condividono la medesima radice, appartengono a categorie grammaticali diverse proprio perché hanno desinenze distinte. Un esempio si trova a pagina 14, all'interno della poesia *Catapún*: «Los versos del libro tonto / sueñan hoy el mismo sueño». Passando alle figure di posizione, si riscontrano anafore, ripetizioni e parallelismi. Di seguito, si evidenziano le anafore:

| | |
|-------------------------------|---------------------------|
| No sabe que es veleta | y saltar la ola |
| ni que es gallo, | y el caballito, |
| ni que su mitad | y a la castañuela. |
| vive en el pueblo de al lado. | (<i>ibid.</i> : 36) |
| (<i>ibid.</i> : 22) | |

Le ripetizioni sono di due tipi, quelle di singole parole e quelle di interi versi. Le prime, come nella poesia *A qué más juegan los niños sirena* di pagina 36 «a saltar, a saltar / en caballo de mar», servono per velocizzare il ritmo del componimento; mentre le seconde, di cui si annotano alcuni esempi qui sotto, trasformano le poesie in canzoni e i versi ripetuti diventano veri e propri ritornelli:

**La sirena Flora llora
por las esquinas del mar.
Como el mar no tiene esquinas,
no sabe dónde llorar.**

Aprendió muchas canciones,
pero no quiere cantarlas,
pues son tristes, de marinos
que se hundieron en el agua.

**La sirena Flora llora
por los rincones del mar.
El mar no tiene rincones,
no sabe dónde llorar.**

Pero mira arriba y ve
¿peces globos de colores?
¿peces grandes voladores?
cayendo al mar.

Míralo como quieras:
es cara arriba y es cara abajo
un escarabajo.
Míralo desde lejos,
huele que espanta:
¡hace pelotas de estiércol
y las arrastra!
Amasa bolas de caca,
con mucho esmero...
¡y se las zampa!
¡Qué sucio escarabajo pelotero!
Míralo como quieras,
míralo desde lejos
al sucio escarabajo pelotero.

Mira, mira por dónde,
ha visto en la basura
un manjar especial:
entre raspas de atún,
bajo mondas de pera...

Y la sirena Flora
nada que nada
delante y detrás.

¡No son peces,
sino versos libres,
suelos,
por los rincones del mar!

El mar no tiene rincones, pero eso, ¡qué más da!
Flora ahora ríe y ríe,
nada y nada
delante y detrás.

¡Ya tiene versos nuevos
para cantar!
(*ibid.*: 27-28)

¡los versos que cayeron a la tierra!

Míralo como quieras,
míralo desde lejos,
mira, mira por dónde,
el sucio escarabajo pelotero
ha encontrado los versos en el suelo.

Míralo bien mirado:
¡tal vez con ellos pueda
hablarle al bello insecto colorado!

Míralo como quieras,
míralo desde lejos,
mira, mira por dónde,
míralo bien mirado:
el pobre escarabajo pelotero...
¡enamorado!
(*ibid.*: 39-40)

Anche i parallelismi scandiscono le strofe delle poesie conferendo loro una grande musicalità. Nella prima quartina de *Los males del gallo veleta* di pagina 21, si vede chiaramente come la costruzione sintattica dei primi due versi si ripeta nel terzo e nel quarto: il complemento di termine alla prima persona singolare è seguito da un verbo che esprime “trascinamento”, a sua volta succeduto dal soggetto della proposizione principale che è sempre un elemento atmosferico. Dopodiché, si replicano il pronome relativo misto moto a luogo *a donde*, l’avverbio di negazione *no* e il verbo della subordinata relativa:

A mí me empuja el viento
a donde no quiero.
A mí me arrastra el aire
a donde no llega nadie.

A pagina 24, nella poesia dal titolo *¡Ay!*, si registra un altro parallelismo:

¡Ay!, si pudieran verse
los dos medios gallos...

¡Ay!, si pudieran
fundirse
en un abrazo...

in cui il primo verso si riflette nel terzo e nel quarto formando la seguente struttura: onomatopea che esprime sofferenza *¡Ay!*, protasi condizionale con il verbo servile *pudieran* e verbo riflessivo reciproco (*verse* e *fundirse*).

Per quanto riguarda le figure semantiche, si può percepire la presenza di similitudini, metafore e analogie lungo tutto il testo:

**Mi amor por ti es mayúsculo,
Amiga coleóptera.
Rojísimas tus alas
Iguales al crepúsculo.
Quiero un deseo mágico,
Único: que me quieras.
Inténtalo. ¿Lo harás?
¿Te reirás de mis súplicas,
Amadísima insecta?**

In questa poesia, *Acróstico esdrújulo*, contenuta a pagina 44, lo scarabeo stercorario innamorato compara il colore delle ali della propria amata alle sfumature infuocate del tramonto.

A pagina 48, nella prima strofa della lirica *Canción de boda*, i punti neri della coccinella Mariquita sono associati ai nei in due occasioni. In un caso, sembra che l'insetto si sia truccato, ricreando sul proprio corpo le macchie pigmentate; nell'altro, invece, i nei sono paragonati ai pois di una stoffa raffinata. Mariquita, infatti, è vestita da sposa:

¡Qué guapa va la novia
vestida de lunares!
Y el novio, ¡qué gallardo
con ese frac brillante!
Seiscientas mariposas
son las damas de honor,
y cuatro mil luciérnagas
brillan en un farol.
Al besarla, la novia
se pone colorada.
¡Qué linda Mariquita
de lunares pintada!
Una mosca muy vieja
zumba a pleno pulmón:
–¡Que tengáis muchos hijos,
al menos un millón!

Un esempio di analogia si trova a pagina 29 nella poesia *Duermo en un barco hundido*. Come rivela il titolo, la sirena Flora dorme in una nave affondata, ma non riesce a riposarsi del tutto, poiché un “grande occhio” la sorveglia. In realtà, l'inquietante osservatore non è altro che un normalissimo oblò:

Todavía no debo
quedar dormida:
hay un ojo de buey
que me vigila.

In questa strofa, Giménez de Ory gioca con i due significati del sintagma nominale *ojo de buey*: uno letterale, formato dai singoli sostantivi uniti dalla preposizione *de*, che si potrebbe tradurre con “occhio di bue” e uno creato dalla somma dei vocaboli, dal significato corrente, ovvero oblò. Oltre a questo *calembour*, figura retorica di cui si tratterà in seguito, l’autrice nell’analogia inverte abilmente i ruoli di passeggero della nave e oblò: comunemente il primo guarda il paesaggio mediante il secondo; qui, invece, è il secondo che vigila attentamente sul primo, come in uno sguardo introspettivo dentro l’imbarcazione.

Un’altra figura semantica molto presente nel libro è l’iperbole: le esagerazioni, infatti, sono tipiche del linguaggio infantile, poiché suggeriscono scenari immaginari che suscitano ironia.

Nella prima strofa della poesia *El gallo veleta* di pagina 17, il segnamento a forma d’uccello divora le prime cose che trova. Alcuni oggetti sono plausibili, come i cavi del televisore, altri, invece, sono irreali e tutt’altro che facili da recuperare come meteoriti e comete:

El gallo veleta vive
en la torre de una iglesia.
Devora lo primero
que se encuentra:
cables del televisor,
meteoritos y cometas...

Nominando l’iperbole è impossibile non accennare all’*adynaton*, la figura retorica dell’impossibile che mette in evidenza ancora meglio la fantasia dei racconti narrati.

Nella seconda quartina del componimento *A qué juegan los niños sirena* di pagina 35, uno dei giochi dei bambini sirena è quello di osservare le stelle marine con il cannocchiale. Si nota bene come questa scena non plausibile produca comicità, dato che solitamente i cannocchiali servono per osservare ciò che è lontano, come le stelle del cielo. Probabilmente i bambini sirena giocano con gli oggetti perduti dai marinai durante i naufragi come i cannocchiali, strumento tipico della navigazione di un tempo:

También miran las estrellas
de mar con un catalejo;
se hacen collares de perlas
y, con algas, un sombrero.

Un’altra figura retorica legata alle due precedenti è il climax, qui evidenziato in grassetto:

Perdona que no me levante,
perdona que no me poniente,
pero es que esta brisa que corre deprisa
ahora es **torbellino, huracán, ciclón;**
se tornó **tornado, céfiro, siroco,**

monzón y tifón...

Si tratta dei versi finali della poesia *Los males del gallo veleta* di pagina 21, in cui si apprezzano due climax ascendenti e uno discendente che si susseguono ricreando con le parole l'andamento vorticoso delle correnti e dei venti che sferzano senza sosta il segnamento. *Torbellino, huracán, ciclón e monzón y tifón* sono i due climax ascendenti, mentre *tornado, céfiro, siroco* rappresenta il climax discendente. Se nel climax sono accostati termini via via più o meno intensi, nell'antitesi sono ravvicinate parole opposte:

Una mosca muy vieja
zumba a pleno pulmón:
–¡Que tengáis muchos hijos,
al menos un millón!
(*ibid.*: 48)

Come si può notare, il suono flebile del ronzio viene accostato a quello molto forte di un verso urlato con grande energia.

Un'ultima figura semantica che è importante menzionare è il *calembour* o gioco di parole che, senza alcun dubbio, è la risorsa poetica maggiormente impiegata nella raccolta:

Perdona que no me levante,
perdona que no me poniente,
(*ibid.*: 21)

Desde que andas en amores...
¡no das pie con bola!
(*ibid.*: 43)

Nel primo esempio, si crea un gioco di parole tra i verbi *levantarse* e *ponerse*, rispettivamente levarsi e calare, e i punti cardinali *levante* e *poniente*, ovvero Est e Ovest.

Nel secondo esempio, l'espressione idiomatica *dar pie con bola* è intesa sia in maniera letterale sia in maniera metaforica. È interpretata letteralmente se si pensa che il protagonista della poesia è lo scarabeo stercorario che ogni giorno fabbrica piccole sfere di rifiuti ed escrementi, definite in spagnolo come *bolas*. È intuita metaforicamente, se si considera come "modo di dire", ovvero quello di svolgere un lavoro accuratamente, con esattezza. Il *calembour*, e quindi l'ironia della situazione, nascono da questo duplice significato della locuzione e dal fatto che lo scarabeo non riesca più a creare palle perfette dato che è innamorato.

Un'altra delle caratteristiche stilistiche della raccolta è data dalla presenza di un registro spesso colloquiale, qui evidenziato in grassetto, tipico della comunicazione orale e rilassata:

A la rueda rueda
que jugaba mi abuela,
(*ibid.*: 36)

Amasa bolas de caca,
con mucho esmero...
¡y se las zampa!

(*ibid.*: 39)

Nel primo caso, notiamo l'anacoluto che rompe la regolarità sintattica della frase, mentre nel secondo caso, si nota l'uso del pronome personale clitico di termine *se* con valore rafforzativo nella proposizione *se las zampa*. Inoltre, si apprezza la giustapposizione di due registri molto distanti tra loro: uno più orale e infantile rappresentato dal termine *caca* e uno di grado più elevato espresso dal sostantivo *esmero*, che significa con estrema cura.

Un altro esempio di registro colloquiale, sempre evidenziato in grassetto, lo troviamo nella sesta quartina della poesia *La sirena Flora* a pagina 27:

El mar no tiene rincones, pero eso, ¡**qué más da!**
Flora ahora ríe y ríe,
nada y nada
delante y detrás.

Qui, l'espressione *qué más da* appartiene a un linguaggio informale e significa "cosa importa". Nel componimento, la presenza di questa locuzione colloquiale ha una funzione ben precisa: esplica la storia di Flora dividendola in due parti. La prima narra di una Flora che conosce solo canti classici e tragici, simboleggiati dalle quartine di ottonari. La seconda, invece, vede una Flora che ha già conosciuto i versi vivaci caduti dal libro tonto, e, di conseguenza, anche i versi della poesia diventano meno regolari, ipermetri e caratterizzati da parole meno ricercate.

Infine, è necessario esaminare gli aspetti grafici dei componimenti perché, come le illustrazioni, sono un elemento peculiare della letteratura per l'infanzia.

Nel secondo componimento, a pagina 10, troviamo tre elementi grafici importanti: *Encerrados* è scritto all'interno di un rettangolo che simboleggia il recinto che imprigiona i versi, *pequeños* appare in un carattere più piccolo rispetto alle altre parole e prima dell'ultimo verso, scritto tra parentesi, si colloca una fila di croci, i versi morti disposti come le lapidi di un cimitero:

LOS VERSOS ENCERRADOS

El libro tonto guarda
más de trescientos versos

Encerrados

Casi todos pequeños
y callados.

Como nadie los lee, ni los escucha,
parece que están muertos.

+ + + + +

(Esta fila de cruces son los versos.)

Le poesie *Catapún* (pagine 14 e 15) e *Los males del gallo veleta* (21) evidenziano con la forma dei propri versi i movimenti che vengono descritti a parole nelle strofe. La prima ricrea il libro che è in bilico, perde l'equilibrio e cade squadernandosi; la seconda imita le correnti che fanno girare senza sosta il gallo banderuola:

CATAPÚN

Los versos del libro tonto
sueñan hoy el mismo sueño:
que el libro tonto
oye un grito
tan fuerte,
que se asusta,
tiembla,
tropieza

y

c

a

e,

abierto,

d e s p a r r a m a d o ,

en la arena.

LOS MALES DEL GALLO VELETA

A mí me empuja el viento
a donde no quiero.

A mí me arrastra el aire
a donde no llega nadie.

Me constipo entre corrientes,
se me forman remolinos
en la frente.

Perdona que no me levante,
perdona que no me poniente,
pero es que esta brisa que corre deprisa
ahora es torbellino, huracán, ciclón;
se tornó tornado, céfiro, siroco,
monzón y tifón...

¡Me va a dar un soplo!
¡Al corazón!

Il componimento a pagina 18, *Medio poem*, è un lipogramma, ovvero una poesia in cui alcune parole sono scritte senza qualche lettera. In questo caso, le parti mancanti sono gli ultimi grafemi dei vocaboli posti a fine verso nella prima strofa. In tal modo, sia i versi sia il loro protagonista sono a metà:

MEDIO POEM

El gallo veleta tien
medio pico y media cres,
una pata, y una alit,
un ojo y una pechug,
solo un muslo y media leng.

Sabe que ha perdido algo,
pero no recuerda qué.

–Si dejas de girar, te lo diré:
¡Has perdido a tu mitad!
¿Quieres parar de una vez?

Nella poesia a pagina 32, qui sotto riportata, le parole che indicano le parti del corpo della sirena Flora, mentre si riflette nello “specchio del mare”, sono scritte al contrario e leggermente più in grande. Anche in questo caso, esiste una correlazione tra significato e significante, poiché perfino i singoli vocaboli sembrano specchiarsi nell’acqua del mare:

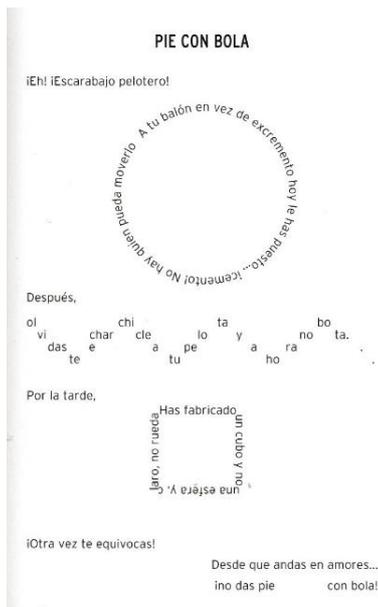
EL ESPEJO DEL MAR

Cuando Flora se mira
al espejo del mar,
se convierte en **arolf**,
una **aneris** genial.

La mano de una **aneris**
tiene forma de **onam**,
pero el ojo es un **ojo**,
eso se queda igual.

Y aunque su largo pelo
se vuelva **olep ogram**,
es de oro, y el **oro**
tampoco cambiará.

Nel quarto capitolo, si trovano le due poesie graficamente e strutturalmente più sorprendenti: *Pie con bola* a pagina 43 e *Acróstico Esdrújulo* a pagina 44.



ACRÓSTICO ESDRÚJULO

Mi amor por ti es mayúsculo,
Amiga coleóptera.
Rojísimas tus alas
Igual que al crepúsculo.
Quiero un deseo mágico,
Único: que me quieras.
Inténtalo. ¿Lo harás?
 ¿**T**e reirás de mis súplicas,
Amadísima insecta?

Il primo componimento è un calligramma che conferisce ai versi forme particolari per descrivere anche visivamente ciò che viene narrato verbalmente. Infatti, si vedono il cerchio di escrementi che lo scarabeo stercorario ha saldato col cemento, la sinusoide che rappresenta lo zig-zag che dovrebbe fare la palla di rifiuti se lo scarabeo stercorario si fosse ricordato di aggiungere un po' di gomma da masticare e il cubo che ha realizzato al posto della sfera e che, per questo, non rotola.

Nel secondo, invece, si apprezzano le iniziali dell'acrostico in grassetto e in maiuscolo, riprese dall'analogia del primo verso, *mi amor por ti es mayúsculo*. Inoltre, è interessante notare come tutti i versi settenari della strofa abbiano una parola sdrucchiola, conformemente alla premessa del titolo.

È fondamentale trattare anche della punteggiatura, poiché ha un'evidente ripercussione a livello grafico. Nell'opera si contano numerose reticenze, sotto forma di puntini di sospensione, che assumono vari significati a seconda della posizione.

Nella prima poesia della raccolta, *El libro tonto*, contenuta a pagina 9, i puntini di sospensione sono utilizzati per esprimere la difficoltà del libro tonto nel ricordarsi le parole giuste. È stato chiuso per così tanto tempo che non sa più parlare fluentemente:

Tengo cincuenta ojos,
 digo... cincuenta hijos,
 digo... cincuenta ¡hojas!

Soy de timón y lima,
 digo... de toma y muela,
 digo... ¡de tomo y lomo!

Soy libre, digo... Libra, digo... ¡libro!
 Soy un libro, sí, sí.

Pero llevo cerrado tanto tiempo...

que así me he vuelto tanto,
me he vuelto tinta,
me he vuelto ¡tonto!

La poesia *¡Ay!* di pagina 24 impiega la reticenza in un modo del tutto diverso. In questo caso, i tre puntini indicano ciò che le due metà del gallo banderuola vorrebbero dirsi, se si incontrassero. Sono sospiri da innamorati:

¡Ay!, si pudieran verse
los dos medios gallos...

¡Ay!, si pudieran
fundirse
en un abrazo...

Nel componimento *Míralo como quieras* a pagina 39, la reticenza suscita comicità. Ha quasi la stessa funzione di un climax ascendente che, però, viene risolto da un epilogo imprevisto e, per questo, ironico:

Amasa bolas de caca,
con mucho esmero...
¡y se las zampa!
¡Qué sucio escarabajo pelotero!

Nel componimento a pagina 54, *El libro tonto aguarda*, i puntini di sospensione creano *suspense*, spezzata prima da un'onomatopea e successivamente da un'iperbole che provocano il riso nei lettori:

Los de la tierra...
¡Puaj! Esos... ¡huelen que apestan!

L'ultimo aspetto da sottolineare inerente alla punteggiatura è la forte presenza delle parentesi tonde all'interno dei vari componimenti. Questo tratto stilistico non è comune nella scrittura in versi, ma nella raccolta di poesie *Los versos del libro tonto* se ne contano ben quattro casi:

- | | |
|--|--|
| <p>1 + + + + + + + + + +
(Esta fila de cruces son los versos.)
(<i>ibid.</i>: 10)</p> | <p>2 Un mosquito interpreta
un solo de trompeta,
y una hilera de hormigas
se lleva (¡tendrán cara!) la comida.
(<i>ibid.</i>: 48)</p> |
| <p>3 (Porque lo echan de menos,
en el fondo.)
(<i>ibid.</i>: 53)</p> | <p>4 Con las hojas en blanco,
con los ojos en blanco,
(aún anda mareado, del batacazo).
(<i>ibid.</i>: 54)</p> |

La prima, la terza e la quarta occorrenza servono per spiegare qualcosa: nella prima poesia, il contenuto della parentesi chiarisce il significato della fila di croci del penultimo verso; nella terza la parentesi fornisce un dato in più sullo stato d'animo dei versi al rientro dalle proprie avventure, ovvero che sono tornati dal libro tonto perché sentivano la sua mancanza; nella quarta, la parentesi delucida il motivo per cui il libro tonto abbia *los ojos en blanco*: non si è ancora ripreso dalla caduta del primo capitolo.

Il secondo esempio, invece, assomiglia alla didascalia di un testo teatrale in cui, al posto di una nota per l'attore, l'autrice esprime per la prima e unica volta il suo pensiero relativo alle formiche svergognate che rubano il cibo dal banchetto nuziale dello scarabeo stercorario e della coccinella Mariquita.

1.4. Versos y viceversos: scheda tecnica

Titolo: *Versos y viceversos*

Autori: Antonio García Teijeiro e Juan Carlos Martín Ramos

Illustratore: Juan Ramón Alonso

Casa editrice: Kalandraka

Collana: Orihuela

Edizione: Prima edizione, Spagna, giugno 2019

Numero di pagine: 64

Età: dai 7 anni

1.4.1. Gli autori: Antonio García Teijeiro e Juan Carlos Martín Ramos

Antonio García Teijeiro nasce a Vigo il 13 agosto 1952. Fin da giovane manifesta la sua forte vocazione per l'insegnamento, tanto che ancora prima di conseguire l'abilitazione, imparte lezioni in un istituto pluriclasse, nella sua città natale.

Nel 1973 inizia gli studi di magistero a Pontevedra e, nel 1977, dopo aver ottenuto il titolo di maestro, comincia a insegnare nel Colexio Possumus di Vigo.

Un anno dopo, svolge il servizio militare a Saragozza; durante questa esperienza fonda una biblioteca e questo gli permette di leggere molto e iniziare a scrivere i propri testi.

Una volta concluso il servizio militare, torna a Vigo e sposa María Jesús Fernández che lo incita a intraprendere la carriera di scrittore, battendo a macchina tutti i manoscritti del marito.

Nel 1984 comincia a lavorare per *A Pizarra*, il supplemento dedicato alla cultura e all'educazione del *Faro de Vigo*, il quotidiano più antico ancora in circolazione di tutta la Spagna. Redige articoli che

trattano di letteratura per l'infanzia e l'adolescenza, intervista molti autori che scrivono per bambini e per ragazzi, tra cui Jordi Sierra i Fabra, Consuelo Armijo, Fernando Alonso, e recensisce le loro opere. L'anno seguente, nel 1985, pubblica una recensione sul libro *Rafael Alberti para niños* di María Asunción Mateo. Pochi mesi dopo, l'autrice lo contatta, comunicandogli che Rafael Alberti desidera conoscerlo di persona. Successivamente, incontra il poeta andaluso col quale instaura un solido rapporto che dura fino alla morte di Alberti, nel 1999. Questi lo introduce nei più importanti circoli letterari madrileni e gli presenta Dámaso Alonso. García Teijeiro è affascinato da questi incontri e rimane ammaliato dai suoi racconti su Federico García Lorca, Jorge Guillén e Vicente Aleixandre, alcuni dei suoi compagni della Generazione del '27.

Nel 1987 pubblica il suo primo libro rivolto a un pubblico adulto: *Parolando coa vixencia*. Nel frattempo, continua a lavorare per diverse riviste e case editrici, rimanendo sempre nell'ambito della pedagogia e della letteratura per l'infanzia.

Nel 1988 escono i suoi primi tre libri per bambini, tre raccolte di poesie scritte in galiziano. Nel corso dello stesso anno, si occupa, insieme a María Victoria Moreno e a David Otero, di una prestigiosa collana di letteratura per l'infanzia e per l'adolescenza dal titolo *Árbore*. Proprio in questo periodo, organizza i primi corsi e laboratori letterari per formare e specializzare i maestri galiziani.

Nel 1989 pubblica il suo primo libro in castigliano, *Versos de agua*, che viene aggiunto alle liste d'onore della Comisión Católica Española de la Infancia (CCEI), all'elenco della rivista *Cuadernos de Literatura Infantil Juvenil* (CLIJ) e al prestigioso inventario *Los cien del siglo XX* della Fundación Germán Sánchez Ruipérez. Da questo momento, le sue poesie appaiono in numerose antologie spagnole e latinoamericane. Successivamente, entra a far parte dell'esclusivo circolo internazionale di scrittori PEN International, dopo essere diventato uno dei membri fondatori del Centro PEN Galicia.

Nel 1992 istituisce GALIX, l'associazione del libro dedicata all'infanzia e all'adolescenza. Qualche anno dopo, nel 1996, vince il Premio Melín per la raccolta di poesie *Na fogueira dos versos*, accolta molto positivamente dalla critica e che, nel 1998, entra a far parte della lista d'onore dell'International Board on Books for Young People (IBBY).

Nel 1999 riceve il prestigioso Premio Europeo Pier Paolo Vergerio attribuitogli dall'Università di Padova per *Na fogueira dos versos*.

All'inizio del nuovo millennio, il gruppo musicale Mamá Cabra pubblica un disco incentrato sulla poesia per bambini, in cui vengono messe in musica anche tre sue poesie. Nel 2003 anche Paco Ibáñez compone tre canzoni, ispirandosi alla sua raccolta di poesie *Paseniño, paseniño*.

Nel 2005 prende parte all'iniziativa di Sara Moreno, *Troballengües, Trobalinguas, Eletrobak, Trovalenguas*, in cui quattro poeti, rappresentanti delle quattro lingue ufficiali parlate in Spagna,

percorrono tutto il paese per recitare le proprie poesie in maniera multilingue e multiculturale. Si tratta del progetto in cui García Teijeiro si affaccia per la prima volta al mondo della traduzione, in quanto in una stessa opera convivono testi di lingue vicine, ma diverse.

Nel 2007, insieme a Rafael Cruz-Contarini, vince il Premio Luna de Aire di poesia per l'infanzia, grazie alla raccolta di poesie *Estela de versos*, un'opera scritta a quattro mani attraverso un intenso scambio di mail tra i due autori. È un libro molto particolare e ambizioso poiché le poesie contenute sono scritte per metà da un poeta e per metà dall'altro. È anche la prima volta in cui condivide la propria creazione poetica con un collega letterato.

Tra il 2007 e il 2009 partecipa a diverse fiere del libro, conferenze e tavole rotonde internazionali, viaggiando tra Spagna, America Latina e Stati Uniti. In queste occasioni, partecipa a incontri con bambini e docenti con i quali realizza laboratori di scrittura creativa. Inoltre, tiene seminari in cui illustra ai maestri i suoi innovativi metodi di insegnamento.

Nel 2011 viene inaugurata a Vigo una biblioteca scolastica a lui dedicata all'interno del Colegio de Educación Infantil y Primaria (CEIP) "Emilia Pardo Bazán". Poco tempo dopo, si reca a Barcellona per registrare alcune canzoni ispirate alle sue poesie insieme a Paco Ibáñez. Il frutto di questa collaborazione si trova all'interno dell'antologia di poesie per l'infanzia *Un rato dixolloe á lúa*, curata da Fran Alonso.

All'inizio di ottobre del 2017, riceve l'ambito Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil per il libro *Poemar o mar*, pubblicato un anno prima.

Nel 2019 esce *Cómo tú* una raccolta di venti racconti e venti illustrazioni curata da Fernando Marías. García Teijeiro prende parte a questo progetto e scrive l'ultima poesia contenuta nell'opera, *Se acabó, madre, se acabó*, in cui narra in versi i sacrifici e le limitazioni che le donne hanno sempre subito e immagina un futuro nel quale l'uomo non sia più l'unico sotto i riflettori. Si tratta di un libro inclusivo in cui si affrontano temi fondamentali, tra cui l'importanza di una corretta educazione e la parità di genere fra uomo e donna.

Nello stesso anno, Antonio García Teijeiro scrive e pubblica la raccolta oggetto di studio e di proposta di traduzione di questo elaborato insieme al collega e amico Juan Carlos Martín Ramos. Si tratta di un progetto molto ambizioso: i due poeti, infatti, si susseguono e raccontano attraverso i propri versi le loro passioni, le loro mancanze e il loro amore per il mare, il vero filo conduttore di quest'opera. Inoltre, questa raccolta è particolare perché è bilingue: ogni poesia è preceduta da una specie di occhiello sia in castigliano sia in galiziano. In questo modo, si apprezza ancora di più la dualità linguistica e poetica dei due autori. È significativo aggiungere che *Versos y viceversos* è pubblicato anche in galiziano con il titolo *Versos e viceversos*, grazie alle traduzioni dello stesso García Teijeiro. Il libro è stato anche selezionato per il Premio Internacional Ciudad de Orihuela de Poesía para Niñas

y Niños e, pur non vincendo il concorso, fa parte della collana di raccolte di poesie dedicata a questo certame della casa editrice spagnola Kalandraka.

Attualmente, Antonio García Teijeiro fa parte del Círculo Noctámbulo de López de Neura, un'associazione esclusiva di scrittori e letterati spagnoli che ha la propria sede a Vigo, e continua a progettare laboratori di poesia e letteratura pensati per bambini e maestri di tutto il mondo.

Juan Carlos Martín Ramos nasce il 29 ottobre 1959 a Belmez, un comune situato nel cuore della Valle del Guadiato, nell'estesa provincia di Cordova.

Si trasferisce a Madrid per studiare Filologia ispanica all'Universidad Complutense e vive in altre cinque città, ma in nessuna ritrova «un castillo en ruinas» o «un parque con bancos recubiertos de azulejos, donde se contaba en imágenes las aventuras y desventuras del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha»²³, caratteristici del suo paese natale.

Successivamente, decide di seguire le orme della nonna che costruiva burattini coi guanti, come da tradizione andalusa, e diventa burattinaio. Si esibisce nei teatrini di tutta la Spagna, con burattini di ogni tipo e fattura, lasciando che «los títeres hablaran por mí»²⁴. La sua ultima compagnia si chiama Titiritaina, in italiano 'zufolio', ovvero il tipico stridio di flauti che precede l'arrivo del teatro dei burattini. Dietro il sipario, Martín Ramos non è solo: condivide il palco con Lurdes López, sua compagna dentro e fuori il grande mondo del teatro per burattini.

Dopo vent'anni di spettacoli, decide di abbandonare la scena e si dedica alla scrittura, senza mai dimenticare la lezione imparata facendo il burattinaio: «Asomándome a la ventana del teatrillo, he aprendido a mirar y a buscar la mirada de los demás, y estoy seguro de que, sin lo que los títeres me han enseñado, ahora no escribiría lo que escribo ni, desde luego, sería la misma persona»²⁵. Diventa, quindi, poeta per bambini e ragazzi, perché è convinto che «la poesía abre ventanas a una altura idónea para la mirada de un niño, o una niña, porque le ayuda a buscar el verdadero sentido de las cosas»²⁶ e oggi più che mai «escribir y leer poesía siguen siendo aventuras necesarias»²⁷.

Nel suo quaderno «sólo hay sitio para escribir poesía»²⁸, così pubblica le prime raccolte di versi che fin da subito vengono accolte positivamente dalla critica e ricevono premi molto prestigiosi.

Nel 2002 *Las palabras que se lleva el viento* si aggiudica il Premio Leer es Vivir: i componimenti presentano una metrica tradizionale e sono caratterizzati da lessico e tematiche di facile comprensione.

²³ Cfr. <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/caletras/autores/juan-carlos-martin-ramos>

²⁴ Cfr. <https://www.amigosdepapel.es/pages/juan-carlos-martin-ramos>

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ <https://www.amigosdepapel.es/pages/juan-carlos-martin-ramos>

Nell'anno seguente, un'altra raccolta di poesie, intitolata *Poemamundi*, ottiene l'importante Premio Lazarillo per la letteratura per l'infanzia. In quest'opera, l'autore riflette sul trascorrere del tempo e sul modo in cui la cultura spagnola si rapporta con le culture del resto del mondo. In questo caso, si tratta di poesie composte da versi liberi o da tradizionali ottonari che, però, non mostrano uno stile epico e arcaico.

Nel 2009 esce *Canciones y palabras de otro cantar*, una raccolta di poesie composte per essere cantate e recitate all'aperto, mentre si gioca, si balla e si corre: sono versi in cui assaporare le rime durante un gioioso intrattenimento. I componimenti appartengono a generi diversi: raccontano la bellezza della letteratura e della composizione poetica; rimandano, pur mantenendo una caratterizzazione propria e innovativa, a canzoncine e a giochi di gruppo come nascondino o il salto della corda e si sviluppano in arzigogolati calligrammi da risolvere davanti allo specchio. Sono testi che riflettono la funzione che l'autore conferisce alla poesia, giochi attivi e collettivi che permettono ai bambini di crescere e di avvicinarsi alla lettura. Tuttavia, Martín Ramos afferma in molteplici occasioni che la sua produzione non è destinata solo ai più piccoli: «escribo para el primero que pase o para el último que llegue [...]». La edad es una cuestión que pertenece a la vida privada de cada lector»²⁹.

Un'altra antologia poetica, *Mundinovi*, vince due importanti riconoscimenti: l'VIII Premio Internacional Ciudad de Orihuela de Poesía para Niñas y Niños (2015) e il Premio Fundación Cuatrogatos (2017). Sia il titolo sia il tema del libro fanno riferimento al mondo dei burattini: il *mundinovi* era infatti una sorta di teatro portatile che nel Cinquecento veniva utilizzato come scenario per le rappresentazioni teatrali nel Nuovo Mondo; inoltre, è un chiaro tributo all'eredità del marionettista argentino Javier Villafaña, inventore delle maschere protagoniste di alcune poesie del testo. Oltre ai burattini di "origine argentina", Martín Ramos ne recupera altri dalla tradizione scenica spagnola dotandoli di una dimensione lirica. Nel corso dell'opera, i burattini parlano in prima persona narrando le proprie avventure e giocando con i lettori in versi ottonari che mantengono un ritmo agile e mostrano un esercizio mnemonico evocatore, caratteristiche tipiche della poesia dello scrittore andaluso.

Il successo di Juan Carlos Martín Ramos non si arresta e nel 2019 vince il sedicesimo concorso di poesia infantile "Luna de Aire", indetto dal Centro de Estudios de Promoción de la Lectura y Literatura Infantil (CEPLI), per la raccolta *Muñeca de trapo y otros seres con cabeza y corazón*. La giuria premia l'opera per la tematica originale e per l'estrema sensibilità che trasmette in ogni poesia, adattandosi perfettamente al gusto del pubblico. Come *Mundinovi*, anche *Muñeca de trapo y otros seres con cabeza y corazón* ha per protagonisti dei burattini che, secondo l'autore, «tienen vida propia,

²⁹ *Ibid.*

que son muñecos que viven de verdad la vida que supuestamente representa el titiritero [...] la tarea del titiritero es sólo, y nada menos, la de despertar esa vida»³⁰. Il poeta aggiunge che in questo libro si nota come la poesia sia necessaria per rivelare la magia delle piccole cose, per scoprire il mondo e per conoscersi. Martín Ramos ritiene che preservare la qualità letteraria di ciò che si legge durante l'infanzia e l'adolescenza sia la via più breve per far sì che «la literatura lleve a la literatura»³¹, ovvero per far sì che i giovani non abbandonino l'abitudine di leggere, in particolare la poesia, una volta cresciuti.

Sempre nel corso del 2019, viene pubblicato *Versos y Viceversos*, un'opera scritta a quattro mani con l'amico e collega, Antonio García Teijeiro. I due poeti, nati agli estremi opposti della Spagna, compongono poesie che si fondono in perfetta armonia. Le poesie, scritte in galiziano e in castigliano, costituiscono uno scambio di battute fra i due scrittori, arricchendo ogni pagina del libro intrecciato. I componimenti colloquiano liricamente coi lettori, condannano la guerra e la distruzione ed elogiano la letteratura e le piccole cose con l'unico fine di avvicinare i bambini al mondo seducente della parola. Un libro di versi che presentano sia uno stile classico, caratterizzato da rime e ritmi uniformi, sia uno stile più innovativo in cui i versi si scompongono, creano immagini peculiari, utilizzano anafore, parallelismi e metriche più irregolari.

Ad oggi, Juan Carlos Martín Ramos vive a Ugena, in provincia di Toledo, e oltre a scrivere poesie è funzionario del dipartimento di Cultura nel Comune di Fuenlabrada.

1.4.2. L'illustratore: Juan Ramón Alonso

Juan Ramón Alonso Díaz-Toledo nasce il 6 gennaio 1951 a Madrid, dove studia belle arti presso l'accademia di San Fernando, ottenendo il titolo di professore di disegno. Terminati gli studi, si dedica all'insegnamento che rimane la sua attività principale fino al 1980, anno che segna l'inizio della sua carriera da illustratore. La casa editrice Espasa, infatti, pubblica nella collana Austral Juvenil il primo libro impreziosito dalle sue immagini.

Successivamente, collabora con riviste e quotidiani di diffusione nazionale come *El País*. Lavora per numerose case editrici spagnole e internazionali, illustrando più di trecento opere destinate sia ai bambini sia agli adulti. Infatti, come spiega nell'intervista della serie *Autores desde Casa*, curata da Canal Lector, un blog specializzato nella recensione di opere per bambini, è indispensabile che un illustratore sia camaleontico, ovvero che sia in grado di cambiare stile in base al testo che ha di fronte:

³⁰ Cfr.

https://lavozdetomelloso.com/15693/juan_carlos_martin_ramos_ganador_premio_luna_aire_2019_poesia_sirve_para_e_ntender_mundo

³¹ *Ibid.*

Yo me ciño bastante a los textos, me parece que sería una arrogancia no ajustarse al texto, porque el trabajo del ilustrador consiste en eso, a veces [...] me puede costar más trabajo, si la historia o el personaje, el texto en sí que estoy ilustrando me es un poco distante, pero creo que hay que ceñirse al texto.³²

Tuttavia, sostiene che l'illustratore abbia grande libertà nel giocare con le immagini sia quando accompagna coi propri disegni "testi visivi", quelli cioè che trattano di oggetti e personaggi concreti, sia quando interpreta testi che descrivono emozioni o elementi intangibili:

el ilustrador tiene la inmensa suerte de poder jugar con la imagen, hay textos muy visuales que permiten jugar con ambientes, espacios muy diferentes; hay otras veces que no, incluso tienes que trabajar más lo no tangible, como la ternura, el cariño, la tristeza. Cada historia tiene su registro.³³

Per Alonso, non solo ogni storia, quindi ogni illustrazione, ha un registro differente, ma anche le tecniche utilizzate per realizzare i disegni possono essere diverse. L'illustratore madrilenò predilige la combinazione di acquerelli e pastelli colorati che permettono di creare immagini dalle linee non marcate e dalle tonalità chiare, sebbene non disdegna l'uso delle moderne tecnologie di grafica per ottenere illustrazioni al computer.

Benché il lavoro dell'illustratore sia mutevole, Alonso afferma che c'è un principio sempre valido alla base: «el texto y la ilustración es un todo»³⁴. Le illustrazioni, quindi, non accompagnano solo i testi, ma li spiegano, li integrano e li esaltano, creando un profondo legame tra i due metodi espressivi. Il suo lavoro di illustratore è stato riconosciuto dalla concessione di vari premi come il Premio Austral nel 1985 e il premio della Fundación Santa María nel 1994.

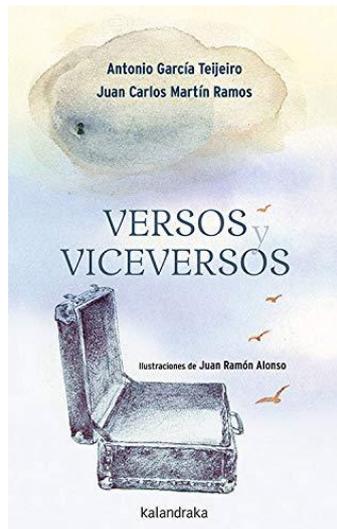
1.4.3. Il paratesto

Il libro *Versos y viceversos* è leggero, piccolo e maneggevole. Il piatto anteriore e quello posteriore appaiono rigidi, poiché cartonati, e misurano 15x23,5 cm, superando di poco le dimensioni di un foglio A5.

³² Cfr. <https://www.canallector.com/docs/3012/>

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*



Come si può osservare dall'immagine sopra riportata, la prima di copertina sembra una tavolozza di un pittore che, con degli acquerelli, ha steso sul legno varie tonalità di colore, formando una gradazione che va dal giallo chiaro fino a un bianco ottico, passando attraverso sfumature di verde, blu e lilla. Come vedremo in seguito, i colori svolgono un ruolo fondamentale in questa raccolta di poesie.

In testa si trovano i nomi dei due autori, Antonio García Teijeiro e Juan Carlos Martín Ramos, scritti in grassetto con inchiostro di colore blu scuro. Sono racchiusi in una nuvola di acquerello, dai contorni non definiti, che è beige in cima e verde ottanio in fondo.

All'interno della nuvola, in basso a sinistra, si scorge la toppa di una serratura, quasi ad indicare che, attraverso la lettura delle poesie della raccolta, si entra nell'intimo e nelle emozioni più riposte dei due autori. In effetti, nella prefazione al libro, Antonio Rubio fa riferimento a «sueños para abrir con llave».

Al di sotto della nuvola, perfettamente al centro della copertina, si trova il titolo dell'opera, *Versos y viceversos*, con i due sostantivi scritti in stampatello in colore blu, nella stessa tonalità di quello usato per i nomi degli autori, mentre la congiunzione *y* è di un blu più tenue, quasi carta da zucchero. In questo modo la *y* si perde sullo sfondo, dando massimo rilievo ai termini *versos* e *viceversos*. Tuttavia, la congiunzione *y* svolge un ruolo dominante nel titolo, perché lega anche in maniera visiva i due sostantivi, ricoprendo con la sua parte inferiore la 'o' di *viceversos*. La *y* è stata posta accanto alla parola *versos*, anziché prima della parola *viceversos*, dove dovrebbe essere, data la sua funzione di introduttore sintattico del secondo sostantivo, per allineare perfettamente *versos* sopra a *viceversos*, come se il secondo fosse il riflesso del primo, leggermente modificato.

Nella parte bassa della copertina, si trova l'illustrazione di una valigia aperta (anch'essa citata nella prefazione di Rubio: «ya vienen con su maleta cargada de sueños») che, come la nuvola con la serratura, rimanda al contenuto del libro. L'immagine della valigia assume due significati: è una

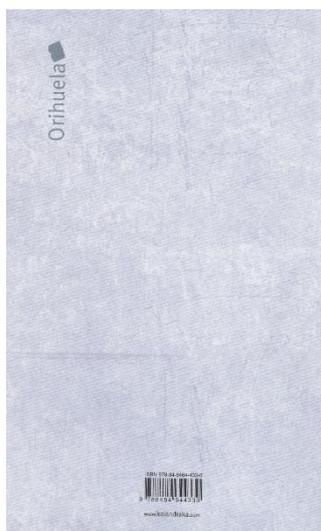
figura ricorrente nei componimenti ed è la metafora del bagaglio di esperienze e passioni dei due autori. Come se uscisse dalla valigia, è presente l'indicazione «Ilustraciones de Juan Ramón Alonso», a indicare che si tratta di un libro illustrato, aspetto paratestuale molto importante su cui torneremo più avanti. Dalla valigia si alza in volo uno stormo di gabbiani che unisce la parte inferiore della copertina a quella superiore. I gabbiani, uccelli marini per eccellenza, sono gli unici elementi tratteggiati con un colore caldo, per cui sono gli unici che spiccano sullo sfondo pastello della copertina.

In calce, sotto la valigia, si trova il nome della casa editrice Kalandraka scritto in nero.

Sul dorso sottile sono riportati il simbolo della casa editrice, una 'k', il titolo del libro, il nome degli autori e quello dell'illustratore.

Aprendo completamente il volume si nota che c'è continuità cromatica tra dorso e piatto posteriore: sono entrambi di colore lilla, la cui campitura ricorda quella di un pastello.

Nella quarta di copertina si legge solo il titolo della collana cui il libro appartiene, Orihuela, con a fianco il disegno stilizzato di un libro aperto. In fondo, al centro, sono riportati il codice a barre del libro e l'indirizzo del sito internet della casa editrice.



Una volta aperta la raccolta di liriche, si nota che il retro della prima di copertina è rivestito da un cartoncino blu scuro che costituisce anche la seconda e la terza di copertina. Parimenti, la parte interna della quarta di copertina è rivestita dal medesimo cartoncino.

Nell'occhiello, si ripete il titolo dell'opera, identico a quello posto in copertina se non fosse per i colori dell'inchiostro utilizzati, ovvero il nero per i due sostantivi e il grigio per la congiunzione.

Sul retro dell'occhiello, si trovano le dediche dei due autori che si possono così suddividere: la prima dedica di Antonio García Teijeiro è rivolta ai suoi famigliari, la seconda di Juan Carlos Martín Ramos

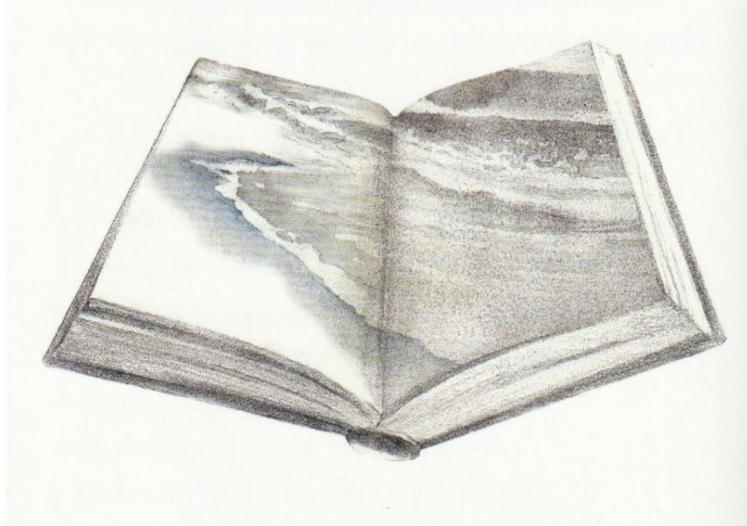
è rivolta a suo nipote, Víctor, e alla propria moglie, Lurdes. Infine, si trova una dedica di entrambi i poeti indirizzata agli amici letterati del Círculo Noctámbulo de López de Neura.

Nella pagina che segue l'occhiello, si trova il frontespizio, in cui si leggono nuovamente titolo, autori, illustratore e casa editrice. Al centro, tra il titolo e il nome degli autori, un tondo illustrato racchiude un guanciale sprimacciato che, come un mare fatto di sola spuma, chiama a sé uno stormo di gabbiani. In questa immagine, i toni sono più spenti e la stesura del colore appare molto più netta rispetto alla copertina.



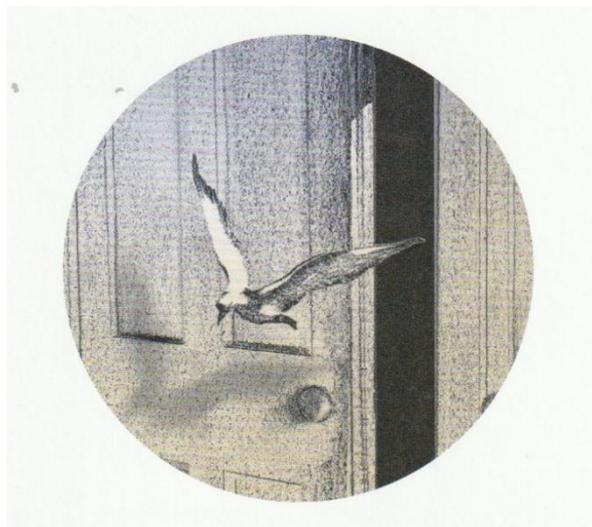
Sul colophon, si estende la prefazione di Antonio Rubio, poeta e maestro, nonché amico dei due autori. Introduce i temi principali della raccolta di versi e definisce con poche parole lo stile evocativo impiegato dai due scrittori, spiegando che si tratta di un'opera realizzata da due grandi poeti contemporanei che definisce «artesanos de la palabra». Spiega anche che le trenta poesie di cui è costituito il libro, prive di titolo, sono precedute da qualche verso in galiziano per le liriche di García Teijeiro e in castigliano per i componimenti di Martín Ramos. Sottolinea poi che il suono di fondo è quello del mare e delle sue onde, reso visibile dalle illustrazioni di Juan Ramón Alonso, attribuendogli il giusto rilievo, dato che le sue immagini completano i testi dei due poeti, definendoli e rendendoli più semplici da comprendere. La prefazione si conclude chiamando direttamente in causa i lettori: «¡Escuchad! Ya se siente el rumor de sus versos».

Successivamente, si trova un'illustrazione che svolge visivamente lo stesso ruolo della prefazione, poiché introduce l'elemento principale dell'opera, ovvero il mare. La figura, infatti, mostra un libro aperto sulle cui pagine si infrangono le onde spumose di un mare in burrasca.



Nella pagina accanto, si snoda una poesia in versi quinari e in rima scritta a quattro mani dai due autori in cui si presentano «Uno es del norte / y otro del sur. / Uno es gallego / y otro andaluz» e introducono il libro: «¿Son solo versos / o son más que eso? / Son versos, ¡versos/y viceversos!». Tale poesia, che non rientra nei trenta componimenti del libro, si collega visivamente a copertina e frontespizio, poiché utilizza lo stesso carattere tipografico impiegato per scrivere i nomi degli autori in questi due luoghi del volume.

Sull'ultimo risguardo, si trovano le informazioni relative alla casa editrice e la stamperia. In alto, al centro del foglio, è situato il marchio FSC che certifica la corretta gestione forestale e la tracciabilità dei prodotti utilizzati, con sotto un tondo illustrato con una porta socchiusa che immette in una stanza buia da cui esce volando un gabbiano. Il tratto del disegno ricorda un'antica litografia, che, invece di essere in bianco e nero, è in bianco e blu. Sembra che l'immagine dialoghi con il particolare della serratura della prima di copertina: dopo che il libro è aperto, ne escono i versi dei due poeti rappresentati come un gabbiano dalle lunghe ali.



Sotto la figura, si trovano l'indicazione della collana di cui fa parte il libro, tutti i diritti relativi all'opera, gli indirizzi fisici e telematici della casa editrice e le informazioni attinenti alla prima edizione. Concludono la pagina, a sinistra, lo stemma ufficiale del governo spagnolo e l'indicazione del Ministero della Cultura e dello Sport; a destra, un'icona che sprona alla lettura. Infine, è presente la scritta in cui si specifica che l'opera è stata finanziata dal Ministero della Cultura e dello Sport.

A livello di macrostruttura, possiamo notare che manca un indice, forse perché, come detto prima, le poesie non hanno titoli (ogni poesia è anticipata da pochi versi che li sostituiscono). Nella raccolta sono contenute trenta poesie alternate, quindici di Antonio García Teijeiro e quindici di Juan Carlos Martín Ramos. Come si può vedere dal seguente schema, i componimenti dispari sono di Martín Ramos, quelli pari di García Teijeiro, ad eccezione della ventiquattresima e venticinquesima poesia che appartengono rispettivamente a Martín Ramos e García Teijeiro. Solo in questo punto del libro si trovano due poesie dello stesso autore una di seguito all'altra.

| N° | Pagina | Titolo | Autore |
|-----------|---------------|---|--------------------------|
| 1 | 9 | He soñado un nuevo mar / que une todas las orillas, / que no pregunta al borrarla / si la huella es tuya o mía. | Juan Carlos Martín Ramos |
| 2 | 10-11 | É a poesía do vento / na casa do Poeta. | Antonio García Teijeiro |
| 3 | 12 | Guardo una llave / bajo la almohada, / la llave de abrir la puerta / de la mañana. | Juan Carlos Martín Ramos |
| 4 | 15 | A terra durmida / non quere espertar. / Está moi ferida, / Non pode xirar. | Antonio García Teijeiro |
| 5 | 16 | Lo que pasa en mi cuaderno / no lo acabo de entender | Juan Carlos Martín Ramos |
| 6 | 17 | Na area de prata / había pisadas / e corpos dos homes / de exhaustas olladas. | Antonio García Teijeiro |
| 7 | 18 | He puesto a secar el mar / en el tendedero. | Juan Carlos Martín Ramos |
| 8 | 21 | Na lúa dormen espellos. / No frío nacen apertas. / Na nube fúndese o fume. / Nos muros xogan as verbas. | Antonio García Teijeiro |
| 9 | 22 | Te escribo cuatro letras / para que sepas que estoy bien | Juan Carlos Martín Ramos |
| 10 | 23 | Caderno de fume, / eu vouche contar / mentiras, segredos, / que debes gardar. | Antonio García Teijeiro |
| 11 | 24 | Borro nubes negras / para ver el sol. | Juan Carlos Martín Ramos |
| 12 | 26 | Cando chove / e non me mollo / é que chove / ou que non chove? | Antonio García Teijeiro |
| 13 | 27 | [...] abre la mano / y déjala volar. | Juan Carlos Martín Ramos |
| 14 | 28 | Mar / Mar / Que preto / e / lonxe / estás! | Antonio García Teijeiro |
| 15 | 30-31 | -¿Qué quieres que te traiga / si voy / a un país muy lejano? | Juan Carlos Martín Ramos |
| 16 | 33 | Cando recibiu a orde / de atacar / o neno decatouse / de que era Nadal / e perdeuse nas sombras. | Antonio García Teijeiro |
| 17 | 34 | Paso el tiempo contando / de noche las estrellas. | Juan Carlos Martín Ramos |
| 18 | 36-37 | Miña naiciña! / Que cousas teño! / Xa non me collen / no meu caderno. | Antonio García Teijeiro |
| 19 | 38 | Libro cerrado, / libro abierto. | Juan Carlos Martín Ramos |
| 20 | 41 | A lúa ri fachendosa / e vai perderse nas ondas. | Antonio García Teijeiro |
| 21 | 42-43 | Trotamundo es poeta, / vagabundo, aventirero. | Juan Carlos Martín Ramos |
| 22 | 44 | Vello mariñeiro, / que oles a mar. | Antonio García Teijeiro |
| 23 | 46 | Cada noche, / para calentarme, / arrojo al fuego / ramas secas. | Juan Carlos Martín Ramos |

| | | | |
|----|-------|--|--------------------------|
| 24 | 47 | Yo sé tocar la luna. | Juan Carlos Martín Ramos |
| 25 | 48-49 | Por favor, faime caso. / Abre esa carta. / Verás que está en branco. / Voaron as palabras. | Antonio García Teijeiro |
| 26 | 50 | Os seus versos / buscan a chave dunha porta / que no sabe se existe. | Antonio García Teijeiro |
| 27 | 52-53 | Tengo una gran colección / de huellas en el desierto. | Juan Carlos Martín Ramos |
| 28 | 54 | Podo escoitar sen palabras / e mesmo sen voz / mais non me pidas / que ignore / esa sonata de Beethoven. | Antonio García Teijeiro |
| 29 | 57 | Soy el tiempo que pasa. | Juan Carlos Martín Ramos |
| 30 | 58 | Eu gardo no meu armario / mares cheos de piratas, / mares de veludo e seda / que no se atopan nos mapas. | Antonio García Teijeiro |

Anche il colore serve per indicare le poesie dell'uno e quelle dell'altro: le poesie di Martín Ramos sono stampate su pagine beige, mentre quelle di García Teijeiro su pagine azzurre. Proprio il blu, declinato in tutte le sue sfumature, è il colore protagonista dell'opera. Il suo ruolo è quello di unire cromaticamente i componimenti dei due autori, attraverso le illustrazioni che, di volta in volta, presentano tonalità simili, ma sempre diverse. Si notano blu chiari tendenti al celeste, accostati a tinte di blu più scuro, come il blu marino e inframezzati dalle gradazioni intermedie, come l'indaco o il cobalto.

Il compito del colore e delle immagini non è marginale, anzi, nella raccolta sono presenti ben sedici illustrazioni che accompagnano le poesie. È evidente, quindi, che l'illustratore assume la posizione di co-autore, partecipando esattamente per un terzo alla realizzazione del libro. Non tutte le poesie, sono corredate da immagini, benché queste siano distribuite quasi perfettamente tra i due autori: sette poesie di Martín Ramos hanno illustrazioni, contro le nove di García Teijeiro. Questa lieve differenza è motivata dal fatto che Martín Ramos ha redatto poesie più lunghe che, spesso, occupano due pagine togliendo lo spazio per eventuali illustrazioni.

Juan Ramón Alonso decide di inserirsi in punta di piedi nel dialogo creato dai due poeti, per cui non aggiunge nei suoi disegni elementi che possano evocare sensazioni diverse rispetto a quelle suscitate dai testi. Per esempio, la poesia di Juan Carlos Martín Ramos a pagina 34 racconta di tutte le conchiglie che il poeta-protagonista conta vicino al mare ed è accompagnata da un'illustrazione molto semplice, in cui si vede un bambino con le mani dietro la schiena che guarda attento una distesa di tante conchiglie diverse poste sulla riva di un mare appena accennato:

Yo contaba junto al mar
caracolas de marfil.
Era un mar de medianoche.
No era un mar azul añil.

Me confundían sus olas
y sus miradas ingenuas.
Y me abrigaba la brisa
con sus caricias serenas.

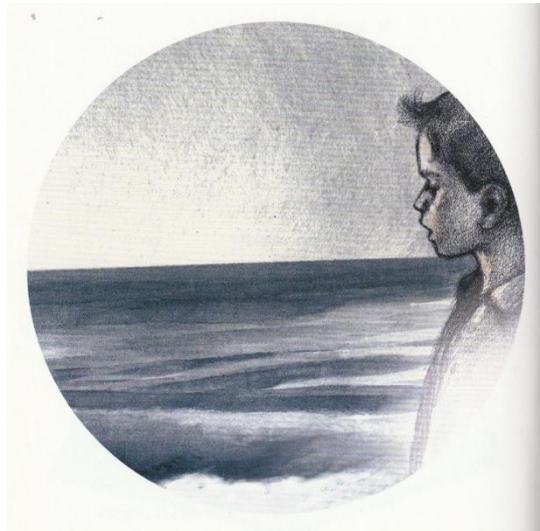
Y yo contaba, contaba.
No dejaba de contar.
Diez, veinte, treinta, hasta cien...
caracolas en el mar.

Caracolas que brillaban
como luciérnagas bellas.
Caracolas, mil reflejos.
Caracolas como estrellas.



L'unica presa di posizione dell'illustratore, che esalta e intensifica il tema principale dell'opera, ovvero il mare, è quella di utilizzare fondamentalmente il bianco e il blu. Sono rare, infatti, le immagini che mostrano colori appartenenti a *palette* più calde, come il beige e il rosa tenue. Perfino la stesura del colore appare identica nella maggior parte delle illustrazioni che sembrano essere realizzate con pastelli a cera su fogli ruvidi, poiché appaiono sgranate e granulose. I volti di donne o bambini che popolano e animano le pagine e che spesso sono in primo piano sono dettagliati e ricchi di chiaroscuri. Ricordano gli *identikit* tracciati dai poliziotti o i ritratti fatti ai passanti dagli artisti di strada che, pur essendo molto particolareggiati, mostrano un'esecuzione abbozzata, tipica degli schizzi, in cui le linee si sovrappongono confusionarie. Ci sono, tuttavia, delle eccezioni: alcuni paesaggi, ad esempio, presentano meno minuzie, ma appaiono più nitidi e vividi, poiché il colore è campito in maniera più uniforme, tanto da ricordare un acquerello o un inchiostro di china. Le prime tre immagini sono dei tondi. L'illustrazione che accompagna la prima poesia della raccolta è collocata sul retro della presentazione in rima dei due autori. Riporta fedelmente tutti i dettagli citati nella poesia che accompagna: il mare, la riva, la scia, la brezza. Personifica, però, alcuni elementi del testo, rendendoli ancora più espliciti: i *rostros de noches perdidas* che sono stati *pintados en unos ojos* si

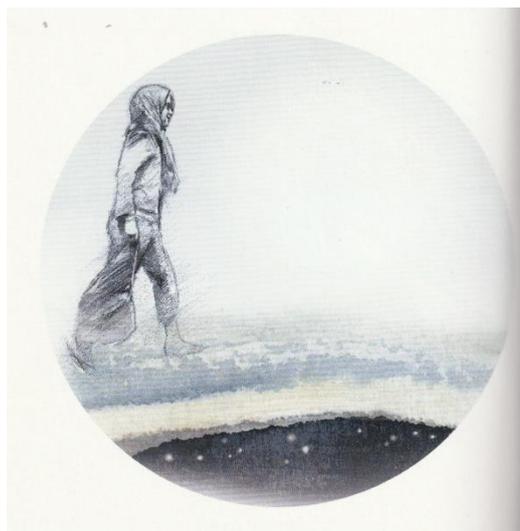
trasformano in un bambino in carne ed ossa che, dalla riva, osserva rapito il *mar en un lienzo*, così piatto da sembrare una tavola o una tela di un pittore.



Nel secondo tondo della raccolta, quello che accompagna la poesia di Martín Ramos a pagina 12, Alonso applica una tecnica opposta: se nella precedente illustrazione, svolge e rappresenta tutti gli elementi del testo, in questo caso, opta per sintetizzarli tutti in un'immagine che sembra l'istantanea di un film. Infatti, nel disegno non si vede la *llave en el bolsillo* né tutti gli elementi sognati dal protagonista della poesia, ma l'atmosfera magica del sonno è ugualmente restituita dalla scena. Un infante dorme su un soffice guanciale ricamato con disegni a forma di serratura che non solo rimandano alle parole del componimento, ma anche all'immagine della copertina. È importante notare questo particolare, poiché è uno dei pochi casi in cui l'illustratore usa una punta di colore caldo, in questo caso un rosa tenue, invece delle solite sfumature di blu.



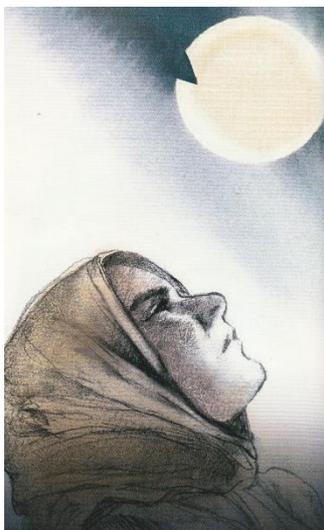
Nel terzo tondo, si vede una viandante che ricorda una migrante, poiché ha con sé una grande borsa, forse riempita in fretta con il necessario per partire. La donna cammina sulle acque di un mare agitato che, però, invece di infrangersi su una riva sabbiosa, ricopre una notte stellata. In un solo disegno, Alonso fonde i primi quattro versi della poesia di García Teijeiro (pagina 15) che la sua immagine accompagna, poiché rappresenta il mondo sia di giorno sia di notte, nel bel mezzo della sua rotazione, come se lo riuscisse a cogliere in un fermo immagine.



La quarta immagine è un *unicum* dell'opera, perché è il solo disegno che non appare delimitato da nessuna forma sia essa un cerchio o un rettangolo. Questa libertà espressiva desidera riprendere la libertà del testo e dei soggetti descritti: il mare e il vento. La poesia racconta di come il poeta abbia messo ad asciugare il mare sul tetto come se fosse un comune lenzuolo e l'immagine descrive perfettamente il surrealismo della scena, racchiudendo la potenza del moto ondoso in un panno che sventola appeso a un filo fissato solo con due mollette.



Le successive dodici illustrazioni sono delimitate da rettangoli ben definiti che occupano l'intera pagina. Queste immagini sono popolate da tutti gli elementi descritti da Martín Ramos e García Teijeiro. Si nota la luna, sempre piena e luminosa, nei disegni alle pagine 20, 40 e 55. Solo nell'illustrazione di pagina 20 questa appare senza uno spicchio, lo stesso che è caduto dalla luna della poesia e che è stato recuperato dalla spazzatura.



Protagonista indiscusso delle restanti illustrazioni è il paesaggio marino: mari, spiagge, conchiglie, scogli, fari conquistano quasi tutte le pagine dipinte della raccolta. Uno splendido esempio è quello che si trova a pagina 45 e che accompagna una poesia di García Teijeiro incentrata su viaggi in terre sconosciute e oceani perigliosi che permettono all'autore di conoscere tutto il mondo. La mano di Alonso ha tratteggiato l'atmosfera brumosa e gelida di una notte di mare in burrasca, in cui un marinaio su un'imbarcazione a vela si avvicina faticosamente al porto guidato dalla luce del faro, isolato su uno scoglio. Proprio davanti alla piccola barca si inarca minacciosa un'enorme onda di un blu scurissimo che ricorda il profilo di una balena.



A distanza di dieci pagine, un'illustrazione di un paesaggio notturno avvolto da una spessa coltre di nebbia guarnisce un'altra poesia di García Teijeiro imperniata sui suoni, le sensazioni e gli oggetti a cui l'autore non può rinunciare. Il disegno mostra in alto una luna piena che illumina i tetti spioventi di una città e le fronde di qualche albero. Più in basso, un mare di nebbia cede il posto a un mare reale che, al contrario di quello metaforico, appare agitato da forti correnti e vorticosi mulinelli.



L'ultima illustrazione della raccolta, posta a pagina 59, accompagna un altro componimento del poeta galiziano e rappresenta l'essenza profonda dell'opera poiché, in un'unica immagine, riporta il mare, la casa del poeta e uno stormo di gabbiani in volo, tutti elementi descritti più volte nelle trenta poesie del libro. Nel dettaglio, si vede una stanza con un armadio dalle ante spalancate sull'orizzonte da cui entrano una luce abbagliante e un mare tranquillo. Dal fascio luminoso, appaiono tre gabbianelle: non sono veri animali, poiché sono composti da versi. Infatti, sulle loro ali si legge la parola *gaviota*.



Altri due elementi che caratterizzano i testi di Martín Ramos e García Teijeiro e che Alonso ha saputo disegnare con precisione sono i libri e gli orologi. I primi sono gli oggetti che simboleggiano gli scrittori e che sono preposti alla diffusione della cultura; i secondi, invece, indicano lo scorrere del tempo, segnando le assenze e le mancanze che suscitano nostalgia.

A pagina 39, l'immagine di un ragazzo che regge un volume tra le mani accompagna la poesia di Martín Ramos che tratta proprio di libri e di tutte le possibilità che questi offrono, se aperti. Il giovane, colto d'improvviso mentre legge concentrato un romanzo, alza lo sguardo, puntandolo dritto verso l'osservatore. Dal libro escono grandi e soffici nuvole che rappresentano le parole dell'autore le quali finalmente lasciano le pagine e possono circolare libere nel mondo. Tale particolare ricorda l'immagine della copertina, in cui i versi dei poeti sono rappresentati da una nuvola chiusa a chiave.



Infine, a pagina 56, si trova una figura che sembra un rebus: i disegni che la compongono non appaiono simultaneamente, ma consequenzialmente nel tempo. Ciò spiega il motivo per cui alcuni oggetti appaiano sopra ad altri come se fossero ologrammi: rispecchiano il succedersi delle azioni. L'illustrazione, quindi, ricrea il racconto della poesia di Martín Ramos. Da una porta completamente aperta esce un intenso fascio di luce che rischiarava l'ambiente in cui si trova una bambina in primo piano. Di lei si vedono solo il viso e il busto. Gli occhi della piccola sono puntati verso il lettore: non ha paura di guardarlo fissamente, appare fiera e sicura di sé. Il capo leggermente piegato e il sorriso enigmatico le conferiscono un'aria beffarda e ironica. Sopra alla testa, è collocato un orologio semitrasparente che fluttua nel vano della porta. A parte il chiarore della luce, che permette di vedere i diversi particolari dell'immagine, Alonso usa il blu per delineare gli infissi, la bambina e le loro ombre; mentre adopera il rosso per sottolineare l'elastico che si perde nella chioma della piccola e il beige per definire i contorni e gli elementi del quadrante. L'immagine va letta dal basso verso l'alto:

la bambina che è muta, come descritta da Martín Ramos, è in grado di trasformare le ore morte che scorrono incessanti attraverso l'orologio e di aprire la porta di un mondo magico e fantastico.



1.4.4. L'epitesto

Il percorso di presentazione della raccolta di poesie galiziano-castigliana *Versos y viceversos* inizia ancora prima della sua pubblicazione, avvenuta nel giugno del 2019.

Qualche giorno prima, il 29 maggio 2019, i due autori vengono infatti intervistati da Antón García-Fernández, figlio di Antonio García Teijeiro e professore di lingua e letteratura spagnola presso l'Università del Tennessee, negli Stati Uniti.

Padre e figlio gestiscono un blog di letteratura nel quale, insieme ad altri collaboratori, pubblicano periodicamente aggiornamenti sulla vita e sulle opere del poeta galiziano. Su questa “rivista digitale”, intitolata *Versos e aloumiños*³⁵, ovvero versi e carezze, non si trovano solo articoli, ma anche video che successivamente vengono caricati nel canale YouTube³⁶ dello stesso García Teijeiro. Durante l'intervista di presentazione,³⁷ incentrata sulla spiegazione della composizione di *Versos y viceversos*, i due autori rivelano che la decisione di pubblicare un libro in comune è nata spontaneamente dalla loro amicizia ed è sfociata nella redazione di un'opera di poesia a quattro mani.

Il giorno dopo, il 30 maggio 2019, *Versos y viceversos* è presentato alla XXXIV edizione della Fiera del Libro di Fuenlabrada. In questa occasione, la scrittrice e poetessa per bambini, Beatriz Giménez de Ory, modera la conferenza che ha come relatori i due poeti e l'illustratore. Nel suo discorso introduttivo,³⁸ Giménez de Ory menziona le tematiche principali dell'opera sottolineando la presenza ricorrente di due oggetti, la luna e la chiave, come metafore della poesia. Analizza anche lo stile dei

³⁵ Cfr. <http://garciateijeiro.blogspot.com/search/label/art%C3%ADculos%20colaboraciones%20y%20noticias>

³⁶ Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=gwDWNncK-y0>

³⁷ Cfr. <http://garciateijeiro.blogspot.com/2019/06/antonio-garcia-teijeiro-y-juan-carlos.html> (Riassunto dell'intervista)

³⁸ Cfr. <http://garciateijeiro.blogspot.com/2019/06/asi-falou-beatriz-gimenez-de-ory-en.html>

testi, definendolo «come un feliz encuentro entre tradición y modernidad, entre huellas antiguas y pisadas recientes»³⁹ dato che versi brevi caratterizzati da rime assonanti, tipici della tradizione spagnola, si fondono con versi dal gusto più contemporaneo o surreale come «la lluvia que no moja»⁴⁰. Inoltre, evidenzia come l'eleganza delle immagini «siempre azules»⁴¹ di Alonso e la cura dei dettagli dell'edizione di Kalandraka arricchiscano l'opera rendendola un vero e proprio «regalo para niños y adultos»⁴². Infine, sostiene come l'aspetto realmente innovativo della raccolta di poesie risieda nel fatto che sia concepita come un dialogo poetico. Normalmente, infatti, la scrittura, e in particolare la poesia, sono solitamente atti comunicativi unidirezionali, in cui l'autore scrive e i lettori leggono, anche molto tempo dopo la pubblicazione del volume. Tuttavia, in pochi e rari casi come in *Versos y viceversos*, il lettore diventa poeta e il poeta lettore «de manera que engarzan y funden sus versos, celebrando la poesía y la amistad»⁴³.

Dopo l'intervento degli autori e dell'illustratore, Lurdes López interpreta alcune poesie del libro, trasposte in musica dallo stesso Martín Ramos, che la accompagna con la chitarra.

Successivamente, la raccolta di versi è presentata alla settantottesima edizione della Feira del Libro di Madrid (dal 31 maggio al 16 giugno 2019); alla Feria del Libro di Vigo (dal 28 giugno al 6 luglio 2019); alla Festa dos Libros di Pontevedra (dal 5 al 7 luglio 2019) e alla Feria del Libro di A Coruña (dall'1 all'11 agosto 2019).

Naturalmente, anche la casa editrice Kalandraka ha contribuito alla pubblicizzazione e alla diffusione della raccolta di poesie. Dopo la stampa, ha infatti dedicato all'opera uno spazio del proprio sito Internet: *Versos y viceversos* si trova catalogato nella collezione Orihuela, a sua volta rubricato sotto l'etichetta Poesía.⁴⁴ Nella pagina riservata al volume, a sinistra è posta l'immagine della copertina, mentre a destra sono riportati i nomi del titolo, degli autori e dell'illustratore. Al di sotto, si trovano una breve sinossi dell'opera, la sua scheda tecnica e un collegamento ipertestuale ([Más información](#)) che permette di visualizzare e di scaricare la scheda editoriale in formato pdf. Nella parte inferiore della pagina web, è collocata un'anteprima animata del libro che si può sfogliare e ingrandire. Inoltre, su un altro sito Internet della casa editrice spagnola, KalandrakaTV,⁴⁵ si trova un video di presentazione del testo in cui i due autori recitano i propri versi, spiegando che musica e poesia procedono insieme, poiché la prima permette di comprendere meglio e in maniera più immediata il significato profondo della seconda. Immagini che mostrano i due poeti appoggiati a una scogliera nel porto turistico di A

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Cfr. https://www.kalandraka.com/versos_y_viceversos-978-84-8464-433-0-castellano-2448.html

⁴⁵ Cfr. <https://kalandraka.tv/videos/versos-y-viceversos/>

Coruña si inframmezzano a scene in cui firmano alcune copie di *Versos y viceversos* o si esibiscono, insieme a Lurdes López, durante la Festa dos Libros di Pontevedra, cantando e interpretando i propri componimenti.

Infine, sotto al video, si trovano due link che rimandano alla pagina web destinata a *Versos y viceversos* del catalogo di Kalandraka e all'articolo sull'amicizia e sulla collaborazione poetica tra Antonio García Teijeiro e Juan Carlos Martín Ramos,⁴⁶ appartenente al blog-rivista del poeta galiziano, *Versos e aloumiños*.

1.4.5. Gli aspetti contenutistici

La raccolta di poesie *Versos y viceversos* più che raccontare una storia in versi, contraddistinta da un *incipit*, uno svolgimento e una conclusione, restituisce sensazioni ed emozioni. Il mondo che i due poeti rappresentano è costituito prevalentemente da oggetti e paesaggi in cui raramente l'essere umano fa la propria comparsa. Sono elementi evocati con pochi dettagli, non ben definiti, ma semplicemente accennati. I due scrittori, quindi, ricreano un'atmosfera da sogno, quasi magica, in cui quaderni, kit da cucito, agenti atmosferici, albe e tramonti prendono vita e dialogano poeticamente con gli scrittori.

Benché tutti questi "personaggi" si comportino in maniera molto simile lungo il testo, è possibile suddividerli e, quindi, suddividere le poesie in cui appaiono in diverse categorie, a seconda dei campi semantici di appartenenza.

Di seguito si elencano i tre macrogruppi in cui annotare elementi e componimenti: il primo è costituito dagli elementi della natura; il secondo dagli oggetti della casa del poeta e il terzo dagli esseri animati.

Elementi della natura

Mare. Il mare compare in sedici poesie (1, 2, 4, 6, 7, 10, 14, 15, 17, 20, 21, 22, 26, 28, 30), ovvero in più della metà della raccolta. Nelle poesie 7, 14 e 30, oltre al mare si parla della sua spuma. Di seguito, sono riportate le strofe delle poesie in cui appare il termine *espuma*:

En su **espuma** yo planto
mil claveles de sal
claveles blancos
(García Teijeiro, 2019: 18)

Me traje un libro de arena
con versos de **espuma** blanca
y el reflejo de la luna
disecado entre sus páginas.
(Martín Ramos, *ibid.*: 28)

Guardo también su sombrero
y el viento que lo arrastraba,
su alegre traje de **espuma**
y sus zapatos de nácar.
(García Teijeiro, *ibid.*: 58)

Inoltre, il mare può apparire piatto come una tavola o più spesso con onde:

Y dejo un mar en un lienzo, Me confundían sus olas
un mar que duerme en la orilla y sus miradas ingenuas.

⁴⁶Cfr. <http://garciateijeiro.blogspot.com/>

de unos ojos que navegan
tras la estela de la brisa.
(Martín Ramos, *ibid.*: 9)

Y me abrigaba la brisa
con sus caricias serenas.
(Martín Ramos, *ibid.*: 34)

Nella prima poesia, il mare è visto nella sua concretezza, come l'elemento che congiunge tutte le rive, che unisce e che accomuna i popoli che vivono sulle sue sponde senza fare distinzioni: *si la huella es tuya o mía*.

Nella sesta poesia, il mare diventa il mezzo per fuggire dal proprio paese, ma anche il luogo dei ricordi d'infanzia più belli, in un percorso che dagli affetti conduce verso l'ignoto. La distesa d'acqua diventa così teatro di addii, viaggio difficile e futuro incerto:

Oigo las voces de mis padres,
los cuentos que inventaron
para dormirme en sus brazos,
sus llantos de despedida
cuando me alejaba en una barca
sin horizonte.
(García Teijeiro, *ibid.*: 17)

Il mare simboleggia anche le faccende domestiche nella loro quotidianità: nella poesia di Martín Ramos a pagina 18, il poeta mette il mare ad asciugare come se fosse un comune lenzuolo steso sul tetto. In questo caso non è pericoloso, ma addomesticato, tanto da poter essere contenuto in un solo telo.

Il mare è perfino il custode di segreti abissali e insondabili che confida al poeta, ma che quest'ultimo dimentica, non riuscendo a scriverli sul proprio quaderno:

Sé, cuaderno, el secreto más hondo del océano,
lo vi un día enganchado en el ancla de un barco.
(García Teijeiro, *ibid.*: 23)

È poi il luogo in cui vivono esseri mitici, come le sirene, o personaggi leggendari, come i pirati:

Me trajo una caracola
llena de voces lejanas,
el canto de una sirena
y una historia de piratas.
(García Teijeiro, *ibid.*: 28)

Nella stessa poesia, il mare è anche l'amico del poeta, quello che gli dà la giusta ispirazione per comporre, ma talvolta il poeta non coglie i suoi suggerimenti, perché è fuori di casa e non è presente quando il mare gli fa visita:

A buscarme a mi casa
vino el mar una vez,

pero había salido
y el mar, igual que vino,
se fue.

Il paesaggio marino è popolato anche da uomini reali, come i marinai che attraccano in porto, o surreali, come gli astronauti-pescatori che cercano di catturare la luna riflessa nell'acqua, ma quando tentano l'impresa, il suo disegno si rompe in mille cocci d'argento:

Astronautas en barca
mar adentro soñaban
conquistar la otra luna,
reflejada en el agua.

Cuando al fin la encontraron
nadie pudo atraparla,
se escapó de sus redes
hecha añicos de plata.
(García Teijeiro, *ibid.*: 41)

Visité cada isla
que no estaba en el mapa
y encontré mil tesoros
que ya nadie buscaba.

[...]
lo he visto todo, todo
lo que hay en el mundo.
Mar en calma, naufragios
y el faro del crepúsculo.
(García Teijeiro, *ibid.*: 44)

Conchiglie. Le conchiglie, presenti nelle poesie 6 e 17 conquistano il poeta per la loro bellezza e per le loro qualità: hanno colori vividi, sono cangianti e permettono di ascoltare la voce del mare. Di seguito, sono citate le strofe delle poesie in cui appaiono e le parole legate al campo semantico delle conchiglie sono evidenziate in grassetto:

He encontrado una **caracola**.
Me la acerco al oído y oigo,
al dictado del mar,
mi propia historia.
(García Teijeiro, *ibid.*: 28)

Yo contaba junto al mar
caracolas de marfil.
Era un mar de medianoche.
No era un mar azul añil

[...]
Caracolas que brillaban.
como luciérnagas bellas.
Caracolas, mil reflejos.
Caracolas como estrellas.
(Martín Ramos, *ibid.*: 34)

Costa. Anche spiagge, sabbia e insenature trovano spazio nella raccolta:

En una **playa** lejana
he encontrado una caracola.
(García Teijeiro, *ibid.*: 17)

Nubes negras
en la **playa**
que se esconden
en el agua.
(Martín Ramos, *ibid.*: 24)

Me trajo un libro de **arena**
con versos de espuma blanca
y el reflejo de la luna
disecado entre sus páginas.
(García Teijeiro, *ibid.*: 28)

Colecciono nieblas

Guardo el disfraz de mi sombra

enamoradas
que dejan sus huellas
en la **ensenada**.
(Martín Ramos, *ibid.*: 52)

correteando en la **playa**,
la cinta del horizonte
que olvidó el sol en el agua.

Guardo en un armario el mar,
olas ya deshilachadas.
Guardo un castillo de **arena**
y, dentro, guardo mi infancia.
(García Teijeiro, *ibid.*: 58)

Anche il cielo, il sole, le stelle, la luna, la luce del mattino e il brillio dell'orizzonte ricorrono più volte. Gli elementi della natura sono strettamente connessi all'attività del poeta. Nella poesia 2 (García Teijeiro, *ibid.*: 10-11) le stelle, insieme al vento e al mare sono nella casa del poeta e, nella 18, il poeta lascia aperto il proprio quaderno perché tutti vi possano dedicargli un pensiero. Ne approfittano la pioggia, che scrive con inchiostro simpatico (l'acqua, infatti, è trasparente); il vento che solleva le pagine del quaderno; la primavera che intreccia frasi come se fossero rampicanti e la notte che elenca stelle e meteore, senza vedere nulla perché è buia ed è rischiarata dal solo lume della propria memoria.

La lluvia escribe con gotas,
letras de tinta invisible
que estallan sobre el papel
y emborronan lo que dicen.

El viento pasa de largo,
hacia atrás y hacia delante
pasa las hojas y cuenta
sin palabras su viaje.

La primavera entrelaza
frases como enredaderas,
deshoja sus pensamientos
con tinta de savia nueva.

La noche escribe sin ver,
a la luz de su memoria
hace una lista muy larga
de estrellas y nebulosas.
(García Teijeiro, *ibid.*: 36-37)

Cielo. Il cielo compare nella lirica 13 (Martín Ramos, *ibid.*: 27) in cui è metafora dell'ispirazione del poeta. Il suo animo, rappresentato da una mano, deve essere lasciato libero di esplorare il firmamento, per poi tornare, ormai stanco e carico di suggestioni, a lui.

Luna. La luna è presente nelle liriche 4, 8, 10, 13, 14, 20, 23, 24, 27 e 28.

La luna, metafora della poesia, spesso è a pezzi: in un'occasione, i suoi spicchi sono raccolti da un cestino dei rifiuti (García Teijeiro, *ibid.*: 21); in un'altra, il satellite terrestre è paragonato a cocci d'argento che si rompono nel mare se si cerca di pescarlo (García Teijeiro, *ibid.*: 41).

Nella poesia 23, è formata da specchi che, invece di essere chiari e luminosi, sono neri, perché richiamano alla memoria dolori e tristi ricordi:

Ramas secas en el fuego
que no me quitan las penas.
Rescoldos de nubes tibias.
Espejos de lunas negras.
(Martín Ramos, *ibid.*: 46)

La poesia 24, in cui l'indicativo presente del verbo *saber* si ripete, concordato in varie persone, singolari e plurali, ci mostra una luna intera, personificata, con caratteristiche umane che non sono solo fisiche, ma anche psicologiche. Ci sono onde sulla luna, afferma Martín Ramos nella stessa poesia, e questa dichiarazione risulta paradossale, perché è proprio la luna che crea le maree sulla terra. Se sulla luna ci sono le onde, non c'è da stupirsi se il poeta pone sullo stesso piano conchiglie e stelle, che conta nella poesia a pagina 34. In un continuo variare di punti di osservazione, il cielo diventa il mare, le conchiglie sono stelle e le lucciole fanno la loro apparizione in questo mondo capovolto:

Nosotros ya ni **sabemos**
si en la luna llueven olas.
Y vosotros no **sabéis**
si a veces se siente sola.

De la luna **ellos** no **saben**
si se mira en un espejo,
pero **ellas saben** bien
que hay ternura en su reflejo.
(Martín Ramos, *ibid.*: 47)

Oggetti della casa del poeta

Nelle poesie di *Versos y viceversos* sono presenti diversi oggetti: valigie, specchi, segnavento, chiavi, orologi e lenti di ingrandimento. Vediamo di seguito in quali poesie appaiono e che funzione hanno:

Chiave e valigia. Nella lirica a pagina 50, García Teijeiro associa la chiave alla valigia: vorrebbe aprire e chiudere la valigia che custodisce tutto ciò che ha perduto (*Busco una llave / para cerrar y abrir / la maleta que guarda / todo lo que perdí*), vorrebbe possedere una chiave con cui aprire e chiudere il libro interminabile dove si legge il mare (*Busco una llave / para abrir y cerrar / el libro interminable / donde se lee el mar*), vorrebbe aprire e chiudere la casa del poeta (*Busco una llave /*

para abrir y cerrar / la casa abandonada / que el tiempo deja atrás). La simbologia legata alla chiave è quella di aprire mondi che rivelano le loro meraviglie al poeta, l'unico in grado di svelarne i segreti. La valigia e la casa simboleggiano la conservazione dei misteri e delle verità profonde a cui ha avuto accesso il poeta.

Orologio. Lo scorrere del tempo e la nostalgia sono due delle tematiche principali della raccolta che i poeti simboleggiano con orologi, sveglie, quadranti e lancette. Il passare del tempo può essere piacevole, allora le lancette dell'orologio diventano cardellini (poesia 5) o noioso quando il ticchettio delle lancette fischia stridulo scandendo le ore morte (poesia 29):

Escribo en mi cuaderno
relojes con sombrero.
En ellos las agujas
se visten de jilgueros.
(Martín Ramos, *ibid.*: 16)

Caricias redondeadas.
Caricias que son muy lentas,
para que la niña goce
del tiempo y las horas muertas.

El reloj silba canciones
en bajo, con voz sin letras,
para que la niña muda
nos deje la puerta abierta.
(Martín Ramos, *ibid.*: 57)

Scrittura. Molti oggetti sono i “ferri del mestiere” del poeta, e trovano spazio nella sua casa, perché sia García Teijeiro sia Martín Ramos utilizzano la metafora della casa per identificare la loro opera poetica. Nella seconda poesia, nella casa del poeta, in questo caso García Teijeiro, si trovano *tizas*, *lupas*, *telescopios*, *sacapuntas* che sono oggetti tipici di un'aula scolastica: García Teijeiro, infatti, oltre a essere poeta è anche maestro, per cui nella sua casa sono presenti anche questi elementi. È una “bottega” in cui il poeta è un vero artigiano di versi: li assembla, li leviga e li lima.

Martín Ramos, nella quinta poesia, usa la medesima immagine della casa come *atelier* dell'ispirazione poetica. Qui il poeta è un sarto, che usa *agujas* e *dedales* per cucire versos e *manantiales*, oppure un artista della carta che crea *cometas* e *auroras*. La potenza della poesia lo conduce in un ambiente magico, dove si generano meraviglie che esulano dalla sua comprensione:

En la casa del poeta,
hay lupas y telescopios,
hay mariposas y estrellas.

En la casa del poeta,
en los cajones se mezclan
las tizas de la alegría,
sacapuntas de tristeza.
(García Teijeiro, *ibid.*: 10)

Escribo en mi cuaderno
agujas y dedales.
Con unas cosas versos;
con otros, manantiales.

Escribo en mi cuaderno
cometas de papel.
En ellas pongo auroras
que borran su cordel.
(Martín Ramos, *ibid.*: 16)

Nelle liriche 15, 21 e 27, Martín Ramos considera un altro “oggetto” intangibile che il poeta non può fissare sul proprio quaderno: le orme dei sentieri che ha percorso in tutto il mondo. In questo caso, il poeta non è più l’artigiano, il sarto o l’artista, ma il pellegrino che lascia impronte di passi e di scarpe:

| | | |
|---|---|---|
| <p>Si vas a un país
lejano,
tráeme el polvo
del camino
y las huellas
de un zapato.
(Martín Ramos, <i>ibid.</i>:
31)</p> | <p>El poeta
trota
mundos
con su voz
y sus recuerdos.

Por donde siempre
camina,
las nubes
se van abriendo.
(Martín Ramos, <i>ibid.</i>: 43)</p> | <p>Colecciono aceras
mal encaradas
que dejan sus huellas
en las pisadas.
(Martín Ramos, <i>ibid.</i>:
52)</p> |
|---|---|---|

Esseri viventi

Nel mondo fantastico di *Versos y viceversos*, oltre al poeta, sono presenti altri esseri umani, come i bambini, e animali, come gli uccelli e le farfalle.

Bambini. I bambini compaiono nelle liriche 15, 16 e 29. Nella prima poesia, contenuta alle pagine 30 e 31, Martín Ramos dialoga con una persona, chiedendole quali doni desideri da lui, al ritorno da un lungo viaggio. Tra questi si trovano anche *el sueño / de los niños / y el perfume / de sus cantos*. Il componimento si conclude con la consapevolezza del fatto che non sono importanti gli oggetti concreti o astratti, ma la comunanza di intenti e le affinità mentali: *Si vas a un país / lejano, / no me traigas / nada de esto. / Mejor dibuja / un sendero / y me llevas / de la mano*.

La lirica 16 allude alla vergognosa consuetudine dei bambini-soldato: nella tormenta della guerra, si legge, nulla ha valore, nemmeno giocare. Nei versi che precedono la poesia si afferma che, quando un bambino si rende conto di combattere durante il giorno di Natale, decide di perdersi nell’ombra, quindi di disertare. Nella poesia 29, invece, compare una bambina muta, incapace di proferire parola, che apre la porta della fantasia ed esprime la sua gioia:

| | |
|--|--|
| <p>Para jugar a la guerra es necesario
jugar en paz.
En medio de la guerra,
ni siquiera jugar a la paz
es jugar.
(García Teijeiro, <i>ibid.</i>: 33)</p> | <p>Puerta abierta. Luz. Sonrisa.
Ilusiones descubiertas.
Madrugadas invisibles
que a la chiquilla contemplan.
(Martín Ramos, <i>ibid.</i>: 57)</p> |
|--|--|

Animali. Gli accenni agli animali sono brevi e fugaci. C’è l’uccello che canta l’assenza del poeta nella sua casa (García Teijeiro, *ibid.*: 10-11) e quello che lascia il proprio trillo nella gabbia (García Teijeiro, *ibid.*: 26). Ci sono soprattutto tante farfalle: nella poesia 11 (Martín Ramos, *ibid.*: 24), le

farfalle sono nubi sospinte dal vento (*Nubes negras, / mariposas*) e, nella poesia 15 (Martín Ramos, *ibid.*: 31), le farfalle sono doni preziosi e ricamati che il poeta potrebbe prendere con sé dopo un lungo viaggio (*bordadas mariposas*).

1.4.6. Gli aspetti stilistici

L'analisi stilistica di *Versos y viceversos* risulta particolarmente impegnativa, dato che si tratta di un'opera scritta a quattro mani da due autori diversi, Antonio García Teijeiro e Juan Carlos Martín Ramos, che non solo provengono da zone opposte della Spagna, ma sono anche anagraficamente distanti tra loro. Tuttavia, pur avendo due retroterra culturali differenti, il primo nasce come maestro, il secondo come burattinaio, condividono la stessa passione per la poesia e per la letteratura spagnola, apprezzando in particolar modo gli autori di fine Ottocento e inizio Novecento, come Federico García Lorca, Rafael Alberti, Jorge Luis Borges e Rosalía de Castro. Inoltre, sostengono che la poesia per bambini e ragazzi non sia un genere letterario di seconda categoria, ma abbia la stessa autorevolezza di quella rivolta agli adulti. Infatti, entrambi gli autori affermano che le loro opere, specialmente *Versos y viceversos*, siano destinate anche a lettori maturi perché, benché siano di facile comprensione, celano significati profondi che solo un pubblico attento ed esperto può cogliere.

Un altro motivo che spiega la similitudine tra gli stili dei due autori è dato dal modo in cui hanno deciso di redigere la raccolta di versi. Ogni poeta ha scritto le proprie poesie autonomamente per evitare di farsi influenzare dal collega, ma partendo da componimenti già pubblicati dell'altro. Ciò non solo ha generato una certa monotematicità del libro, ma ne ha anche omologato la maniera. Inoltre, i due poeti all'inizio della stesura dei propri componimenti hanno preso alcune decisioni fondamentali. Innanzitutto, hanno scelto di non dare un titolo alle poesie, ma di far precedere ognuna di esse da qualche verso che ne sintetizzasse il contenuto e che indicasse quale penna l'avesse composta, dato che queste strofe introduttive sono in galiziano se la poesia è di García Teijeiro e sono in castigliano se la poesia è di Martín Ramos. Dopo una lunga riflessione hanno poi optato per scrivere tutte le poesie in castigliano: successivamente, García Teijeiro ha tradotto tutti i trenta componimenti in galiziano per un'altra pubblicazione.

L'aspetto stilistico dominante è dato dall'impiego di una rigida metrica a cui entrambi gli autori fanno ricorso. Quasi metà delle poesie adotta la metrica tradizionale spagnola, nella forma dei *romances*, ovvero versi ottosillabi con rima assonante in quelli pari, rifacendosi al *Romancero moderno*, di cui Lorca è stato uno dei massimi esponenti.

Un altro verso presente nella raccolta è il settenario, impiegato in sei componimenti come unico metro, mentre in altri quattro convive con il quinario. Ci sono poi anche due poesie di soli senari, una di quinari e una di quadrisillabi. Si notano anche quattro poesie composte con versi endecasillabi e alessandrini di quattordici sillabe (7 + 7). Invece, sono solo tre le poesie che hanno una metrica libera,

più lontana dagli schemi abituali. In quasi tutte le liriche si articolano rime e assonanze tra i versi pari delle strofe. Questo dettaglio non solo è importante per il ritmo, ma anche perché indica la volontà dei due poeti di ricollegarsi alla tradizione spagnola, in cui questo tipo di rime era molto impiegato. Il ritmo dei componimenti è marcato anche dalla cesura che divide i versi più lunghi, spesso con l'aiuto della punteggiatura, rallentandone il ritmo. Una poesia in cui si nota una cesura molto evidente che separa il verso endecasillabo in due emistichi di cinque e sei sillabe è quella di Martín Ramos, riportata a pagina 38:

Libros cerrados: ¡qué sueños robados!

Libros abiertos: sonrisas y aciertos.

Libros cerrados: barbechos helados.

Libros abiertos: otoños despiertos.

Libros cerrados: mil versos callados.

Libros abiertos: hermosos conciertos.

Libros cerrados: tesoros guardados.

Libros abiertos: abrazos muy ciertos.

In questo caso, il ritmo è intensificato dalla presenza delle rime interne in ogni verso.

Anche l'*enjambement* è una tecnica molto impiegata dagli autori per dilatare il ritmo dei propri versi, spezzando il normale ordine sintattico della frase. Nel primo esempio l'*enjambement* divide verbo e complemento oggetto:

Meu amigo, ¿quién ha roto
los espejos de la luna?
He rescatado un pedazo
del cubo de la basura.
(García Teijeiro, *ibid.*: 21)

Nel secondo, separa un aggettivo dal suo sostantivo:

Si vas a un país
 lejano,
 trae bordadas
 mariposas
 que se pierden
 en lo alto.
(Martín Ramos, *ibid.*: 31)

Passando alle figure di posizione, si nota una massiccia presenza di anafore, il cui compito è quello di legare le strofe rendendole più coese. A titolo esemplificativo si propone la seguente poesia di García Teijeiro (*ibid.*: 59):

Guardo el mar en un armario,
el primer mar de mi infancia.
Ondeante en una percha,
su camisa azul y blanca.

Guardo también su sombrero
y el viento que lo arrastraba,
su alegre traje de espuma
y sus zapatos de nácar.

Guardo el disfraz de mi sombra
correteando en la playa,
la cinta del horizonte
que olvidó el sol en el agua.

Guardo en un armario el mar,
olas ya deshilachadas.
Guardo en un castillo de arena
y, dentro, guardo mi infancia.

Svolgono un ruolo importante anche le epifore che, come le anafore, richiamano una parola già apparsa, per rafforzarne il concetto, ma collocandola a fine verso:

Solo sé que es **urgente**,
la carta es tan **urgente**
que la trajo el cartero
montado en patinete.
(García Teijeiro, *ibid.*: 49)

Si registrano anche numerose ripetizioni che velocizzano il ritmo delle poesie o sottolineano vocaboli importanti per gli autori:

Pero ¿qué **pasa**, qué **pasa**
si no está en casa el poeta?

Pasa el tiempo, que no es poco,
cubre de polvo su mesa,
y en las flores del balcón
Se seca la primavera.
(García Teijeiro, *ibid.*: 11)

oppure,

En su espuma yo planto
mil **claveles** de sal,
claveles blancos.

Y en las olas escondo
mis **sueños** de cristal,
sueños redondos.
(Martín Ramos, *ibid.*: 18)

La poesia di Martín Ramos contenuta alle pagine 52-53 è molto significativa, poiché unisce le anafore alle ripetizioni:

Colecciono lunas
descongeladas
que dejan sus **huellas**
sobre las ramas.

Colecciono sombras
deshilachadas
que dejan sus **huellas**
cada mañana.

Colecciono nieblas
enamoradas
que dejan sus **huellas**
en la ensenada.

Colecciono aceras
mal encaradas
que dejan sus **huellas**
en las pisadas.

Colecciono manos
muy arrugadas
que dejan sus **huellas**
en las miradas.

Colecciono.
Coleccionas.
Coleccionamos
huellas en el desierto
y las guardamos.

Occupa una posizione di rilievo anche la figura del parallelismo che, in alcune occasioni, sembra imitare le *Rimas* di Gustavo Adolfo Bécquer:

Por una mirada, un mundo;
por una sonrisa, un cielo;
por un beso... ¡yo no sé
qué te diera por un beso!⁴⁷

En cada mar, un barco.
En cada barco, un norte.
En cada norte, un puerto
donde el mar se esconde.

⁴⁷ Bécquer, G. A., "Rima XXIII" in *Más que palabras. Literatura por tareas* (2004: 33).

In entrambe le poesie, nei primi tre versi, si apprezza un ritmo regolare, cadenzato da forti cesure che si posizionano dopo i segni di punteggiatura. Tuttavia, ci sono delle differenze: se nella prima si avverte il potente climax ascendente che spinge Bécquer a pensare a una possibile ricompensa per uno sguardo, un sorriso e un bacio rivoltigli dalla sua amata; nella seconda si nota l'evidente *cobla capfinida*, che, allo stesso modo dell'epifora, lega indissolubilmente la fine di un verso all'inizio di quello successivo.

Un altro vistoso esempio di parallelismo è quello che si trova nella poesia del poeta andaluso contenuta alle pagine 30 e 31:

Si vas a un país
 lejano,
 tráeme nanas
 y sonrisas
 y el lenguaje
 de las manos.

Si vas a un país
 lejano,
 tráeme besos
 de colores
 y los nombres
 de los pájaros.

Si vas a un país
 lejano,
 tráeme el brillo
 de los mares
 y la estela
 de los barcos.

Si vas a un país
 lejano,
 tráeme espejos
 y veletas
 y remedios
 para el llanto.

Si vas a un país
 lejano,
 trae bordadas
 mariposas
 que se pierden
 en lo alto.

Si vas a un país
 lejano,
 tráeme el sueño
 de los niños
 y el perfume
 de sus cantos.

Si vas a un país
 lejano,
 tráeme el polvo
 del camino
 y las huellas
 de un zapato.

Si vas a un país
 lejano,
 no me traigas
 nada de esto.
 Mejor dibuja
 un sendero
 y me llevas
 de la mano.

In questo caso, non solo i primi due versi si ripetono per tutto il componimento, ma anche la struttura sintattica appare uguale in tutte le strofe, tranne l'ultima che fa da epilogo. Si vede, infatti, come terzo, quarto, quinto e sesto verso di ogni sestina siano composti dal verbo *traer* coniugato alla seconda persona singolare dell'imperativo presente seguito da un complemento oggetto; due sostantivi preceduti dalla congiunzione *y* e un complemento di specificazione. Il ritmo della poesia e il parallelismo sono accentuati anche dalla disposizione grafica che evidenzia le parti simili di ciascuna strofa esaltando il testo e le rime.

Infine, come ultima figura fonico-grafica, è fondamentale trattare del chiasmo presente nella seconda strofa della poesia di García Teijeiro a pagina 33:

Para jugar a la guerra es necesario
jugar en paz.
En medio de la guerra,
ni siquiera jugar a la paz
es jugar.

Qui, si nota come i sintagmi *jugar a la guerra* e *jugar en paz* siano disposti perfettamente per incrociarsi con i sintagmi *en medio de la guerra* e *jugar a la paz*.

Per quanto riguarda le figure semantiche, si può annotare la presenza di similitudini, antitesi, metafore e analogie lungo tutta la raccolta di poesie. Vediamo alcuni esempi:

Caracolas que brillaban
como luciérnagas bellas.
Caracolas, mil reflejos.
Caracolas como estrellas.
(Martín Ramos, *ibid*: 34)

Nell'ultima quartina della poesia *Paso el tiempo contando / de noche las estrellas.*, Martín Ramos paragona le conchiglie a lucciole e a stelle perché hanno mille riflessi.

Me confundían sus olas
y sus miradas ingenuas.
Y me abrigaba la brisa
con sus caricias serenas.
(*ibid*)

Nella seconda quartina della stessa poesia, Martín Ramos crea un'antitesi scrivendo che la brezza lo abbiglia, in quanto la brezza scopre e fa provare freddo alle persone, non il contrario.

Sueños de escarcha.
Sueños de luna
que se alimentan
desde la cuna.
(Martín Ramos, *ibid*: 12)

Sempre Martín Ramos, nella poesia *He puesto a secar el mar / en el tendedero.*, descrive, attraverso due metafore, i sogni dei bambini come sogni di brina e sogni di luna, poiché come la brina e la luna anche i sogni dei bambini sono notturni e fragili.

Me trajo un libro de arena
con versos de espuma blanca
y el reflejo de la luna
disecado entre sus páginas.
(García Teijeiro, *ibid*: 28)

In questo caso, García Teijeiro realizza un'analogia affermando che il mare gli consegna un libro al cui interno si trova il riflesso della luna come se fosse un mazzetto di fiori secchi. Sono presenti anche metonimie e sineddochi:

Oigo las voces de mis padres
los cuentos que inventaron
para dormirme en sus brazos,
sus llantos de despedida
cuando me alejaba en una barca
sin horizonte.
(García Teijeiro, *ibid*: 17)

García Teijeiro sostituisce il contenuto, la barca, con il contenente, il mare, che è il vero elemento a cui si riferisce il sintagma *sin horizonte*.

En el reloj pasa el tiempo.
Arboleda de dar vueltas.
La niña muda sonríe
entre las flores contenta.
(Martín Ramos, *ibid*: 57)

Martín Ramos crea un'analogia tra le lancette di un orologio e gli alberi di un bosco, tuttavia non scrive *árboles*, bensì *arboleda*, sostituendo il termine particolare con quello generale.

Infine, i due poeti spesso attribuiscono qualità insolite a oggetti o elementi che normalmente ne sarebbero sprovvisti. Questa pratica si esemplifica nelle frequenti sinestesie e personificazioni che si trovano lungo tutto il testo. Di seguito, si elencano esempi di sinestesie, evidenziandole in grassetto:

Si vas a un país
lejano,
tráeme el sueño
de los niños
y **el perfume**
de sus cantos.
(Martín Ramos, *ibid.*: 31)

oppure

Ramas secas en el fuego
crepitan con **voz oscura.**
Y me asustan sus lamentos.
Triste, triste partitura.
(Martín Ramos, *ibid.*: 46)

e sempre nella stessa poesia,

Ramas secas en el fuego
que no me quitan las penas.
Rescaldos **de nubes tibias.**
Espejos de lunas negras.

o ancora,

Caricias redondeadas.
Caricias que son muy lentas,
para que la niña goce
del tiempo en las horas muertas.
(Martín Ramos, *ibid.*: 57)

Le personificazioni sono le figure retoriche più diffuse nei componimenti, se ne contano ben 58, per cui se ne citano solo alcuni esempi:

Un nuevo mar **que acaricia**
rostros de noches perdidas
he pintado en unos ojos
de sutiles armonías.

Y dejó un mar en un lienzo,

un mar que duerme en la orilla
de **unos ojos que navegan**
tras la estela de la brisa.

Un mar que sabe besar
las más tristes melodías.
Un mar que besa con sal
tu mano sobre la mía.
(Martín Ramos, *ibid.*: 9)

In questa poesia, si apprezzano tantissime personificazioni: le azioni del mare sono descritte solo da verbi che solitamente si attribuiscono a persone, non a cose, come: *acariciar*, *dormir*, *saber* e *besar*. Anche le *noches perdidas* diventano umane con il sostantivo *rostros* che si collega a loro. Infine, gli occhi prendono vita iniziando a *navegar tras la estela de la brisa*.
Un ultimo esempio di questa figura retorica è dato dalla poesia di García Teijeiro alle pagine 36-37.

Siempre llevo **mi cuaderno**
abierto de par en par
para que escriba quien tenga
una historia que contar.

La lluvia escribe con gotas,
letras de tinta invisible
que estallan sobre el papel
y **emborronan lo que dicen**.

El viento pasa de largo,
hacia atrás y hacia adelante
pasa las hojas y **cuenta**
sin palabras su viaje.

La primavera entrelaza
frases como enredaderas,
deshoja sus pensamientos
con tinta de savia nueva.

La noche escribe sin ver,
a la luz de su memoria
hace una lista muy larga
de estrellas y nebulosas.

Y a veces escribo yo
en el hueco que me dejan,
busco dentro del tintero
la tinta de algún poema.

Anche in questo caso, la poesia è ricchissima di personificazioni: ogni elemento atmosferico, stagione o momento del giorno è interpretato dal poeta come vivo e umano, per cui la pioggia scrive con gocce

di inchiostro simpatico, il vento racconta il proprio viaggio senza soffermarsi troppo, la primavera intreccia versi e la notte prepara una lista di stelle illuminata solo dalla memoria.

Passando al piano lessicale, posto che spesso è la metrica a imporre le scelte, possiamo notare l'abilità di García Teijeiro e Martín Ramos nel trasformare, attraverso il linguaggio poetico, il lessico che, in gran parte, è composto da vocaboli semplici in grado di suscitare una grande emozione poetica. L'elementarità, infatti, è solo apparente, poiché una lettura più accurata rivela scelte formali ben precise che, mediante il sapiente uso delle figure retoriche e la giustapposizione di parole appartenenti a campi semantici diversi, suscitano meraviglia nel lettore. Infatti, la raccolta è il risultato di un complesso *labor lime* che permette di «llegar a una sencillez expresiva»⁴⁸ attraverso un «camino tortuoso».⁴⁹

La seconda e la terza strofa della seguente poesia di Martín Ramos a pagina 16 forniscono un esempio del linguaggio poetico, capace di trasformare la realtà:

Escribo en mi cuaderno
cometas de papel.
En ellas pongo auroras
que borran su cordel.

Escribo en mi cuaderno
relojes con sombrero.
En ellos las agujas
se visten de jilgueros.

Nella prima quartina sono presenti termini comuni come *cuaderno*, *papel*, *cometas*, *auroras* e *cordel* che, però, subiscono una trasfigurazione poetica, visibile nell'uso del verbo *escribir*, non *dibujar*, unito al sostantivo *cometas*. Il poeta ottiene un effetto straordinario, poiché le parole che scrive prendono vita, trasformandosi per magia. È così che gli aquiloni del quaderno diventano reali e fanno scomparire il proprio filo. Anche nella seconda quartina, si apprezza la potenza della poesia che rende tutto vivo e possibile. Inoltre, una raffinata analogia è nascosta da parole di uso colloquiale: le lancette degli orologi, di cui il poeta scrive nel proprio quaderno, si vestono da cardellini perché il suono che emettono, segnando le ore, è simile a quello di un cinguettio allegro.

A volte notiamo come vengano accostati vocaboli appartenenti a registri diversi. Ne è un buon esempio la seguente poesia di García Teijeiro (pagine 48-49), in cui si passa da atmosfere eteree a situazioni concrete, ben radicate nella contemporaneità:

«¿Qué tal?», tal vez pregunta,
o tal vez solo quiere
decirme que a su pueblo

⁴⁸ Vedi nota 36.

⁴⁹ *Ibid.*

llegó el invierno y llueve.

Tantas cosas me dice,
aunque nada me cuente,
que al leerla no sé
si estar triste o alegre.

Solo sé que es urgente,
la carta es tan urgente
que la trajo el cartero
montado en patinete.

Qui si nota come i versi *Tantas cosas me dice / aunque no me cuente nada*, caratterizzati da una vistosa iperbole e anche per questo più lirici, siano uniti agli ultimi due versi *que la trajo el cartero / montado en patinete* in cui si descrive una scena di vita quotidiana, dalla connotazione prosaica.

Un ulteriore modo per stupire i giovani lettori è sicuramente quello di impiegare parole ricercate per definire meglio elementi comuni. Questo è il caso della poesia di Martín Ramos (pagina 34) in cui, nella prima quartina, precise sfumature di colore esaltano oggetti tipici del paesaggio marino:

Yo contaba junto al mar
caracolas de marfil.
Era un mar de medianoche.
No era un mar azul añil.

Anche a livello morfo-sintattico, si apprezza una dualità di registri. Nel componimento di García Teijeiro a pagina 23, il poeta alterna versi elevati nei quali afferma di conoscere i segreti dell'oceano, della luna e del vento, ad altri in cui, dialogando col proprio quaderno, adopera costruzioni colloquiali per esprimere il desiderio di rivelare tutti i misteri di cui è al corrente:

Sé cuaderno, el secreto más hondo del océano,
lo vi un día enganchado en el ancla de un barco.

¿Te lo cuento y lo guardas
o mejor me lo callo?

De la luna, cuaderno, sé un secreto lejano
se lo escuché a una cometa que rozó mi tejado.

¿Te escribo lo que dijo
o dejo la hoja en blanco?

Del secreto del viento también estoy al tanto.
Lo canta cuando gira en la veleta el gallo.
y las hojas del roble lo cuentan, calle abajo.

Sé el secreto del viento,
me muero por contarlo.
Sé el secreto, cuaderno,
pero se me ha escapado.

Come si può notare, alcuni sintagmi presentano un registro più elevato insieme a una costruzione della frase o del periodo più complessa, come ad esempio il secondo verso della terzina, in cui l'ordine non marcato della frase, SVO, è completamente ribaltato: il soggetto della proposizione principale occupa la posizione finale, del tutto separato dal proprio predicato che, invece, si trova all'inizio del verso. Tra le due estremità, infine, si trova come inciso una proposizione temporale.

Allo stesso tempo, appaiono frasi più brevi e semplici, caratterizzate dall'impiego di verbi comuni, tipici della comunicazione orale, che mostrano anche diversi pronomi personali clitici di termine o rafforzativi come *me lo callo*, *se lo escuché*, *me muero* e *se me ha escapado*.

Per quanto riguarda gli aspetti grafici, si nota l'uso del corsivo e del grassetto in due poesie:

Meu amigo, ¿quién ha roto
los espejos de la luna?
He rescatado un pedazo
del cubo de la basura.

¿Quién ha olvidado los cuentos
que me arrojaban de noche?
En mis sueños ya no hay nadie
dormido dentro de un bosque.

¿Quién habrá robado el viento
que dibujaba las nubes?
No hay dragones en el cielo
ni árboles de algodón dulce.

¿Quién ha borrado del muro
las palabras del poeta?
Por un reguero de lluvia
navegan todas las letras.
(García Teijeiro, *ibid.*: 21)

Yo ya **sé** tocar la luna
y **tú sabes** acercarla.
Él no **sabe** si es de plata
y ella sabe acariciarla.

Nosotros ya ni **sabemos**
si en la luna llueven olas.
Y vosotros no **sabéis**
si a veces se siente sola.

De la luna **ellos** no **saben**
si se mira en un espejo,
pero **ellas saben** bien
que hay ternura en su reflejo.

Entre todos conjugemos
despacio el verbo **saber**.
Y hagámoslo sin demora
que ya empieza a amanecer.
(Martín Ramos, *ibid.*: 47)

Nella prima poesia, l'aggettivo possessivo declinato alla prima persona singolare, *Meu*, è in corsivo, perché è una parola straniera, in galiziano, scritta in un testo in castigliano. Non è un caso che il poeta galiziano abbia voluto far risaltare un vocabolo nella propria lingua madre mettendolo in corsivo e all'inizio della poesia: vuole ricordare, infatti, l'importanza del galiziano e di tutte le lingue minoritarie parlate nelle comunità autonome spagnole.

Nella seconda poesia, invece, Martín Ramos gioca con i giovani lettori e li invita a coniugare insieme il verbo *saber*. Così facendo, insegna qualcosa al suo pubblico, ma, al contempo, prende in giro quel tipo di poesie per bambini che sono scritte senza riguardo per lo stile e unicamente con finalità didascaliche.

Infine, è significativo trattare della disposizione grafica dei versi in alcune poesie, come in quella di Martín Ramos alle pagine 42-43:

El poeta
trota
mundos
dice siempre
lo que siente,
vive lejos
de sí mismo,
y muy cerca de la gente.

Trota mundos
y veredas.
Trota mares.
Trota sueños,
por la tierra
por el viento
por la nieve
y por el cierzo.

El poeta
trota
mundos
con sus penas,
con sus versos,
y convierte
su palabra
en estrellas
y en silencios.

El poeta
trota
mundos
con su voz
y sus recuerdos.

Por donde siempre camina,
las nubes
se van abriendo.

A prima vista, la disposizione dei versi appare casuale, ma, in realtà è pensata dal poeta per rendere evidenti le pause e il ritmo delle strofe. Infatti, non solo sono esaltate le rime, ma anche le cesure dei versi. In ultima analisi, si osserva che i versi che sembrano liberi e ordinati in ottave, in realtà devono essere uniti per formare quartine di versi ottonari.

CAPITOLO II
PROPOSTA DI TRADUZIONE
I VERSI DEL LIBRO TONTO

I VERSI DEL LIBRO TONTO

Beatriz Giménez de Ory
Illustrazioni di Paloma Valdivia

A mio figlio Daniel

*Allodola della mia casa
ridi molto
è il tuo riso nei tuoi occhi
la luce del mondo.*

Miguel Hernández

Indice

I • L'INIZIO

1. Il libro tonto 87
2. I versi imprigionati 87
3. Eppure sognano 87
4. Patapum 88

II • I VERSI FUGGITI PER ARIA

E INGHIOTTITI DA UN GALLO BANDERUOLA

1. Il gallo banderuola 90
2. Mezza poesi 90
3. I dolori del gallo banderuola 90
4. L'altra metà 91
5. Oh! 91
6. Direbbero qualcosa del genere 91

III • I VERSI FUGGITI PER MARE

E RITROVATI DALLA SIRENA FLORA

1. La sirena Flora 92
2. Dormo in una nave affondata 93
3. Zuppa di lettere 93
4. Lo specchio del mare 93
5. A cosa giocano i bambini sirena 94
6. A cos'altro giocano i bambini sirena 94

IV • I VERSI FUGGITI PER TERRA

E RACCOLTI DA UNO SCARABEO STERCORARIO

1. Guardalo, guardalo bene 95
2. Una palla al piede 96
3. Acrostico sdrucchiolo 96
4. Il dubbio di Coccinella 97
5. Marcia nuziale 97
6. Ninnananna per far addormentare un migliaio di larve 98

V • LA FINE

1. In fondo 99
2. Il libro tonto attende 99
3. Io, il libro tonto, sono felice 99

I L'INIZIO

IL LIBRO TONTO

Sono proprio impantanato,
ma che dico... impacchettato,
ma che dico... impaginato!

Sono anche un gran bel topo,
ma che dico... un gran bel tipo,
ma che dico... un gran bel tomo!

Sono un litro, ma che dico... Ma che dico... sono un libro!
Sono un libro, questo sì!

Ma son chiuso da così tanto tempo...
che son diventato tanto,
son diventato tinta,
son diventato... tonto!

I VERSI IMPRIGIONATI

Il libro tonto custodisce
più di trecento versi

Imprigionati

Quasi tutti piccoli
e silenziati.

Siccome nessuno li legge o ascolta,
sembra che siano morti.

+++++

(Questa fila di croci sono i versi.)

EPPURE SOGNANO

Eppure sognano.
Qualcuno.
Che prenda
il libro tonto
fra le mani.

Che legga tutti i versi,
in fila,
o di
sor
din a
ti.

Che ne impari
a memoria
alcuni.
E li ripeta,
e li ripeta,
e li ripeta.
Cantando.

PATAPUM

I versi del libro tonto
sognano oggi lo stesso sogno:
che il libro tonto
senta un grido
così forte
che si spaventi,
tremi,
traballi
e
c
a
d
a,
aperto,
sparpagliato,
sulla sabbia.

È un grido di guerra:
PA-TA-PUM!

Quando si svegliano,
i versi del libro tonto
gridano
lo stesso grido di guerra:
PA-TA-PUM!
Ed è così forte
che il libro tonto si spaventa e trema,

tentenna,
traballa
e
c
a
d
e,
aperto,
sparpagliato,
sulla sabbia.

E loro, i trecento versi
sciolti,
liberi,
fuggon per i quattro venti,
e per mare,
e per terra.

II

I VERSI FUGGITI PER ARIA E INGHIOTTITI DA UN GALLO BANDERUOLA

IL GALLO BANDERUOLA

Vive il gallo banderuola
nella torre di una chiesa.
Divora tutto quello
che trova a tiro:
cavi del televisore,
meteoriti e anche comete...

E perfino un po' di versi
su una tegola caduti!

MEZZA POESI

Il gallo banderuola h
mezzo becco e mezza cres,
una zampa ed un'alet,
solo un occhio ed un pet,
una coscia e mezza ling.

Sa di aver perso qualcosa,
ma non ricorda cosa.

– Smettila di girare e ascolta me:
hai perso la tua metà!
Vuoi fermarti al mio tre?

I DOLORI DEL GALLO BANDERUOLA

È il vento che mi spinge
fin dove io non voglio.
E l'aria mi trascina
fin dove nessuno arriva.
Mi raffreddan le correnti,
sulla fronte mulinelli
come coltelli.
Così perdo la tramontana,
se lo scirocco si allontana,

ma questa brezza che è tutta un'ebbrezza
ora è turbine, uragano, ciclone;
ora grecale, maestrale, libeccio,
monsone e tifone...
È un soffio...
al cuore!

L'ALTRA METÀ

L'altra metà
del gallo
vive nel paese a fianco
in una torre
attaccata al campanile.

Non sa che è banderuola
né che è gallo,
né che la sua metà
vive nel paese a fianco.

Si crede una campana
del campanile.

OH!

Oh, se i due mezzi galli
potessero vedersi ...

Oh, se potessero
fondersi
in un abbraccio...

DIREBBERO QUALCOSA DEL GENERE

– Chicchirichì.
– Din don din.

– Cocoricò.
– Din don don.

– Chicchiricà.
– Din dan, din dan, din dan.

III

I VERSI FUGGITI PER MARE E RITROVATI DALLA SIRENA FLORA

LA SIRENA FLORA

La sirena Flora esplora
tutti gli angoli del mare.
Poiché il mare non ha angoli,
lei non sa dove esplorare.

Sono molte le canzoni
che lei sa ma non le canta,
sono su dei marinai
che annegarono nel mare.

La sirena Flora esplora
ogni spigolo del mare.
Poiché il mare non ha spigoli,
lei non sa dove esplorare.

Però guarda in alto e vede
dei pesci palla sgargianti
dei pesci enormi volanti
che cadono giù nel mare.

E la sirena Flora
nuota e rinuota
avanti e indietro.

Non son pesci,
bensì versi liberi,
sciolti,
negli angoli del mare!

Il mare non ha angoli, ma cosa importa!
Flora ora ride e ride,
nuota e nuota,
avanti e indietro.

Ha già dei versi nuovi
da cantare!

DORMO IN UNA NAVE AFFONDATA

Dalla cabina posso
guardare fuori.

È notte e l'acqua
sembra nera.

Non mi posso ancora
addormentare:

c'è un grande oblò
che mi sorveglia.

ZUPPA DI LETTERE

Oggi assaggio zuppa di lettere
per cena.

Scrivo TIMONIERE,
MOZZO e MARE.

Con il cucchiaino formo
MAREGGIATA nel piatto.

Affoga il mio TIMONIERE,
ma lo salvo in uno scatto.

LO SPECCHIO DEL MARE

Quando Flora si guarda
nello specchio del mare,
si trasforma in arolf,
un'aneris geniale.

La mano di un'aneris
ha la forma di un'onam,
ma un occhio è sempre un occhio
questo resta così.

E anche se i suoi capelli
diventano illepac,
son fatti d'oro e l'oro

certo non cambierà.

A COSA GIOCANO I BIMBI SIRENA

I bimbi sirena giocano
a fare i romani
una manta per mantello
ed in mano un pesce spada.

Guardan le stelle marine
col potente cannocchiale;
con le perle fan collane,
con le alghe un bel cappello.

Quando giocano ai pirati,
vanno in cerca di tesori
per aprirli un gran piragna
che funzioni da apriscatole.

A COS'ALTRO GIOCANO I BIMBI SIRENA

Al giro girotondo
a cui giocava mio nonno,
a saltare le onde
quelle alte e profonde,
a suonare le nacchere
con conchiglie di vongola,
a saltare, a saltare
sul cavalluccio di mare.
Al giro girotondo
a cui giocava mio nonno
e a saltare le onde
e a far cavalluccio,
e alle nacchere.

IV

I VERSI FUGGITI PER TERRA E RACCOLTI DA UNO SCARABEO STERCORARIO

GUARDALO, GUARDALO BENE

Guardalo, guardalo bene,
ecco che arriva quel babbeo
dello scarabeo.
Guardalo da lontano,
puzza da morire:
appallottola lo sterco
e lo fa rotolare!
Impasta biglie di cacca,
con grande zelo...
e poi se le divora!
Che sporco è lo scarabeo stercorario!
Guardalo, guardalo bene,
guardalo da lontano,
lo sporco scarabeo stercorario.

Guardalo con attenzione,
ha visto nella spazzatura
un manicaretto speciale:
tra lische di tonno,
sotto bucce di pera...
i versi caduti sulla terra!

Guardalo, guardalo bene,
guardalo da lontano,
guardalo con attenzione,
lo sporco scarabeo stercorario
ha trovato i versi per terra.
Guarda, guarda com'è emozionato,
magari con loro può
parlare al bell'insetto colorato!
Guardalo, guardalo bene,
guardalo da lontano,
guarda con attenzione,
guarda, guarda com'è emozionato,
il povero scarabeo stercorario...
s'è innamorato!

Le schernirai in un attimo,
Amatissima insetta?

IL DUBBIO DI COCCINELLA

Non so se sì o se no
né quando mi sposerò.
Non so se no o se sì
sarà un buon ragazzo ogni dì.
Margherita: dimmelo tu
se è no, se è no, se è no;
se è sì, se è sì, se è sì.

MARCIA NUZIALE

Che bella che è la sposa
nel suo vestito rosso!
Lo sposo, che distinto,
nel luccicante frac!
Settecento farfalle
fanno da damigelle,
e quattromila lucciole
brillano come stelle.
Dopo il bacio, la sposa
è davvero avvampata.
La bella Coccinella
con tanti nei truccata!
La mosca, molto vecchia
ronza a pieni polmoni:
– Che abbiate tanti figli,
almeno tre milioni!

Una zanzara interpreta
un assolo di tromba,
ed ecco le formiche
portar via (che faccia tosta!) le molliche
Che bella che è la sposa,
e che distinto è lui.

Le api ora disegnano
una luna di miele.

NINNANANNA PER FAR ADDORMENTARE UN MIGLIAIO DI LARVE

Mille larve dormono su un rametto.
Vento, non soffiare;
non tremare, foglia.
Non sia mai che cadano dal letto.

Mille larve sognano
la veste
che muteranno domani.

La larva centotrè
ha un occhietto aperto.
Dormi, che non puoi ancora
volare in cielo.

Mille larve riposano
su un albero
pieno
di sogni.

V

LA FINE

IN FONDO

Ora che mezzo gallo li conosce (a metà)
e che Flora li canta a pappagallo,
e che lo scarabeo,
da vicino o da lontano
li recita
aboccapertaocchichiusi,
forse i versi voleranno, canteranno, rotoleranno
presto
ritornando al libro tonto.
(Perché sentono la sua mancanza,
in fondo.)

IL LIBRO TONTO ATTENDE

Con le pagine in bianco,
con la notte passata in bianco,
(è ancora frastornato, per via del capitombolo).

Piano piano, i versi ritornano.
Quelli dell'aria,
arrivano per primi.
Quelli del mare,
sanno d'inchiostro e sanno di sale.
Quelli della terra...
Bleah! Quelli... puzzano da morire!

IO, IL LIBRO TONTO, SONO FELICE

Perché proprio ora
tu
mi sorreggi
con le mani,
e stai
leggendo questi versi,
in fila,
o di
sor
din

a ti.
E, forse,
chi lo sa?
ne impari
a memoria
alcuni.

E li ripeti,
e li ripeti,
e li ripeti.
Cantando.

Opera vincitrice del III Premio di poesia per bambine e bambini “Città di Orihuela”

La giuria era composta da:
Antonio José Ortiz Ruíz, Aitana Carrasco, Cristina Falcón,
Pedro Mañas, Vicente Pina, Xosé Ballesteros Rey e Manuel Ferrer.

CAPITOLO III
PROPOSTA DI TRADUZIONE
VERSI E VICEVERSI

VERSI e VICEVERSI

A Susi, Antón, Erin, Noa e Libby
A. G. T.

A Víctor e a sua nonna Lurdes, e viceversa
J. C. M. R.

E anche alle nostre amiche e ai nostri amici
del Círculo Noctámbulo de López de Neura

VERSI e VICEVERSI

Antonio García Teijeiro
Juan Carlos Martín Ramos
Illustrazioni di Juan Ramón Alonso

VERSI E VICEVERSI

Due poeti in un solo libro:

Antonio García Teijeiro e **Juan Carlos Martín Ramos**.

Due voci che si alternano?

Una voce che è il risultato dall'unione di due voci?

O un libro di versi scritto a quattro mani?

Con loro **Juan Ramón Alonso**, l'illustratore,
che offre le sue mani d'artista per ampliare il progetto.

García Teijeiro e Martín Ramos condividono
un antico mestiere: sono prestigiatori di versi (e viceversi).
Artigiani della parola che hanno filato e ancora filato,
lettera per lettera, fino a tessere questo libro di 30 poesie,
che, come titolo, hanno pochi versi in testa ad ogni pagina.

E come sottofondo, il mare e il suo moto ondoso,
che diventa visibile grazie alle immagini di Juan Ramón.

Tra le onde e le ossessioni di questi due poeti,
troviamo un amalgama di creature e oggetti:
da una lente di ingrandimento, il vento, un gessetto e molte lune,
fino a qualche uccello che canta le assenze.

E anche sogni da aprire a chiave, mondi addormentati,
valigie, quaderni da poeta, conchiglie, lettere...
E domande impossibili sul segreto del tempo,
il ladro delle brezze o l'inventore degli oceani.

Ascoltate! Si sente già il brusio dei loro versi.

Eccoli che vengono con la loro valigia piena di sogni.

Antonio Rubio

**Son due poeti?
Sì, no, chissà.
Come si chiamano?
Antonio e Juan.**

**Uno è del nord,
l'altro del sud.
Uno è gallego,
l'altro andaluso.**

**Uno crea versi,
l'altro altrettanto.
Uno per primo,
l'altro accanto.**

**Son solo versi
o sono altro?
Son versi, versi
e viceversi!**

***Ho sognato un nuovo mare
che unisce tutte le rive,
che non chiede, se cancella,
quando l'orma è tua o mia.***

Un nuovo mare che sfiora
volti di notti perdute
ho dipinto in qualche occhio
dalle fini armonie.

Lascio un mare su una tela,
un mare che dorme a riva
di un qualche occhio che naviga
dietro la scia della brezza.

Un mare che sa baciare
le più tristi melodie.
Mare che bacia con sale
le tue mani sulle mie.

J. C. M. R.

Nella casa del poeta,
entra ed esce ed entra il mare
al di sotto della porta.

Nella casa del poeta,
si muove il vento in ciabatte,
fa volare le poesie.

Nella casa del poeta,
ci son lenti e telescopi,
ci son stelle e poi farfalle.

Nella casa del poeta,
nei cassetti si mescolano
i gessetti della gioia,
temperini di tristezza.

Che succede, che succede
se il poeta non è in casa?

Passa il tempo e non è poco,
copre il tavolo di polvere
e tra i fiori del balcone
la primavera avvizzisce.

Nella casa del poeta,
se il poeta non è in casa
canta l'assenza un uccello.

A. G. T.

***Custodisco una chiave
sotto il guanciale,
la chiave per aprire la porta
del domani.***

Con una chiave
nel mio taschino
posso aprir sogni
dal comodino.

Sogni di brina.
Sogni di luna
che si alimentano
fin dalla cuna.

Sogni di gomma.
Sogni di riso
che poi si svegliano
senza preavviso.

Con una chiave
nel mio taschino
appendo tende
nell'abbaino.

J. C. M. R.

***La Terra assopita
non si vuol svegliare.
È molto ferita.
Non può più ruotare.***

Su, svegliati, mondo,
e torna a ruotare,
l'azzurro davanti,
il grigio di dietro.

Che spunti la luna
e possa volare,
conosca la strada
su cui deve andare.

Su, svegliati e ruota
se no il tempo andrà,
che mai si arrestino
le onde del mare.

Che scriva il poeta
i suoi versi in pace,
nessuno si celi
né lasci la casa.

Su, svegliati, mondo,
parti a raccontare
un lungo racconto
ma senza un finale.

A. G. T.

*Quel che accade nel quaderno
Non c'è modo di capirlo.*

Scrivo nel mio quaderno
di aghi e di ditali.
Con gli uni cucio versi;
con gli altri, dei fondali.

Scrivo nel mio quaderno
aquiloni di carta.
Aggiungo delle aurore,
che cancellano il filo.

Scrivo nel mio quaderno
svegliate con cappellini.
In esse le lancette
sembrano cardellini.

Scrivo nel mio quaderno
di macchie spaventate.
Sono impronte e ricordi
di epoche passate.

Scrivo nel mio quaderno
di carezze inventate?
Forse non scrivo molto.
Chissà non scriva nulla.

J. C. M. R.

***Sulla riva argento
c'erano orme
e corpi di uomini
con occhiata esauste.***

Ho trovato una conchiglia.
L'avvicino all'orecchio e sento,
al ritmo del mare,
la mia storia personale.

Sento le voci dei miei genitori,
i racconti che hanno inventato
per farmi addormentare tra le loro braccia,
i loro pianti al salutarmi
quando mi allontanavo su una barca
senza orizzonte.

In una spiaggia lontana
ho trovato una conchiglia.

Non ho nient'altro,
ma mi basta per ricordare
chi sono,
il luogo da cui provengo,
le notti stellate del mio paese.

Dentro la conchiglia,
c'è il mondo invisibile che ho lasciato
dall'altra parte del mare.

A. G. T.

***Ho messo ad asciugare il mare
sullo stendipanni.***

Non è bagnato il mare.
L'ho messo sopra al tetto
ad asciugare.

Nella sua spuma pianto
mille fiori di sale,
fiori d'incanto.

E tra le onde nascondo
un sogno di cristallo,
sogno rotondo.

Poi con i pesci invento
leggende con le squame
in un momento.

E con le alghe invento
quelle maree perdute
dietro al vento.

Non è bagnato il mare.
Riposa là sul tetto.
È ad asciugare.

J. C. M. R.

***Sulla luna dormono specchi.
Nel freddo nascono abbracci.
Nelle nubi si fonde il fumo.
Sul muro gioca l'eloquenza.***

Amico *meu*, chi ha rotto
ogni specchio della luna?
Ne ho recuperato un pezzo
dal cestino dei rifiuti.

Chi ricorda quei racconti
che mi avvolgevano di notte?
Nei sogni non c'è più chi
si addormentava in un bosco.

Chi avrà rubato il vento
che disegnava le nubi?
Non ci sono draghi in cielo,
chiome zucchero filato.

Chi ha cancellato dal muro
le parole del poeta?
Lungo un rivolo di pioggia
scorrono tutte le lettere.

A. G. T.

***Ti scrivo qualche riga
per dirti che sto bene.***

Le lettere si uniscono
per poter dire «ti amo».
Altre si dimenticano
di trasformarsi in verso.

Le lettere hanno ali
che volano nel cielo.
Altre invece si perdono
in grembi sconosciuti.

Le lettere non sanno
a cosa serve il vento.
Altre che ammutoliscono
per addolcire i baci.

E poi ci son parole,
che tesson sentimenti.

J. C. M. R.

**Quaderno di fumo
sto per raccontare
menzogne, segreti,
tutti da serbare.**

So, quaderno, il segreto più profondo del mare,
lo vidi un giorno agganciato ad un'ancora.

Te lo svelo e lo serbi
o lo tengo per me?

Della luna, quaderno, so un segreto sospetto,
l'ha detto una cometa che sfiorava il tetto.

Ti scrivo ciò che dico
o lascio il foglio in bianco?

Del segreto del vento sono pure al corrente.
Lo canta quando gira la banderuola il gallo
lo racconta la quercia nella strada giù in basso.

So il segreto del vento,
vorrei proprio svelarlo.
So il segreto, quaderno,
eppure mi è sfuggito.

A. G. T.

*Via le nubi nere,
per vedere il sole.*

Nubi nere
sulla spiaggia
son celate
dentro l'acqua.

Nubi nere
e una stella
son distese
sulla sabbia.

Nubi nere
incantate
non saranno
mai dorate.

Nubi nere,
son farfalle
volteggianti
tra gli scogli.

Via le nubi,
nubi nere.
E con loro
le bufere.

J. C. M. R.

*Quando piove
e non mi bagno
è che piove
o che non piove?*

Quando guardo su le stelle,
guardo io e mi guardan quelle?

Quando scappa via un uccello,
lascia il trillo nella gabbia?

Quando l'albero fa l'ombra,
se la prendo poi s'arrabbia?

Quando canto e quando stono,
è la voce?, o non ascolti?

Quando piove e quando no,
un artista pazzarello
fa domande al suo cappello:
«Quando inizia la funzione?».

A. G. T.

***[...] apri la mano
e lasciala volare.***

Che voli la mano,
che tocchi le nubi,
che cerchi in silenzio
la luce che avvolge.

Che tocchi nel cielo
il viso alla luna.
Che beva la luce
e culli la cuna.

Che culli la cuna
di tutte le stelle.
Che canti soave
le ninne più belle.

E quando si stanca,
che torni al mio mare.
Ché là all'orizzonte
starò ad aspettare.

J. C. M. R.

**Mare
Mare
Che vicino
e
lontano
sei!**

Un tempo venne il mare
e domandò di me.

Mi portò una conchiglia
colma di voci lontane,
il canto di una sirena
e una storia di pirati.

Il mare venne a casa
e domandò di me.

Mi portò un libro di sabbia
con versi di spuma bianca
e il riflesso della luna
essiccato tra le pagine.

A casa mia a cercarmi
venne una volta il mare,
ma ero già uscito
e il mare, come venne,
se ne andò.

A. G. T.

**– Che cosa vuoi che ti prenda
se vado
in un posto molto lontano?**

Se vai in un posto
 lontano
prendi ninnenanne
 e risa
 e il linguaggio
 delle mani.

Se vai in un posto
 lontano,
prendi baci
 colorati
 ed i nomi
 degli uccelli.

Se vai in un posto
 lontano,
prendi il brillio
 dei mari
 e la scia
 delle navi.

Se vai in un posto
 lontano,
prendi specchi
 e banderuole
 e rimedi
 contro il pianto.

Se vai in un posto
 lontano,
prendi farfalle
 di pizzo
 che si perdono
 su in cielo.

Se vai in un posto
 lontano,
prendi il sonno
 dei bambini
 ed il profumo
 dei canti.

Se vai in un posto
 lontano,
prendi la polvere
 di strada
 e le orme
 di una scarpa.

Se vai in un posto
 lontano,
non prender
nulla di questo.
 Meglio se tracci
 un sentiero
 e mi ci porti
 per mano.

J. C. M. R.

**Quando ricevette l'ordine
di attaccare
il bambino si rese conto
che era Natale
e si perse tra le ombre.**

Non obbedirò ai tuoi ordini,
generale.
Non voglio essere coraggioso per qualcosa
che non comprendo,
generale.

Per giocare alla guerra è necessario
giocare in pace.
Nel mezzo della guerra,
nemmeno giocare alla pace
è giocare.

A. G. T.

*Passo il tempo contando
tutta notte le stelle.*

Contavo vicino al mare
conchiglie di color bianco.
Era un mare a notte fonda
non un mare blu cobalto.

Mi confondevano le onde
con i loro sguardi ingenui.
E mi abbigliava la brezza
con certe carezze tenui.

E io contavo, contavo.
Non smettevo di contare.
Dieci, venti, fino a cento...
conchiglie dentro al mare.

Conchiglie che già brillavano
sì, come lucciole belle.
Conchiglie, mille riflessi.
Conchiglie come le stelle.

J. C. M. R.

***Mia dolce madre!
Quante cose ho!
Che già non entrano
nel mio quaderno!***

Tengo sempre il mio quaderno
completamente aperto
poiché vi scriva chi abbia
una bella storia in serbo.

La pioggia scrive con gocce,
testi di inchiostro simpatico
che scoppiano sulla carta
imbrattando quel che dicono.

Il vento tira diritto,
prima avanti e poi indietro,
sfoglia pagine e racconta
senza parole il suo viaggio.

La primavera avviluppa
frasi come i rampicanti,
sfronda tutti i suoi pensieri
con inchiostro e nuova linfa.

La notte scrive, non vede,
al lume della memoria
stila liste molto lunghe
sulle stelle e nebulose.

A volte sono io che scrivo
nello spazio che mi lasciano,
cerco dentro al calamaio
l'inchiostro di una poesia.

A. G. T.

***Libro chiuso,
libro aperto.***

Libri chiusi: che sogni delusi!

Libri aperti: amici solerti.

Libri chiusi: universi preclusi.

Libri aperti: autunni contenti.

Libri chiusi: mille versi reclusi.

Libri aperti: splendidi concerti.

Libri chiusi: tesori esclusi.

Libri aperti: abbracci offerti.

J. C. M. R.

*Luna ride vanitosa
perdendosi tra le onde.*

Astronauti in barca
in alto mare sognano
di avere l'altra luna
che è riflessa nell'acqua.

Quando infine la trovano
nessuno può afferrarla,
scivola dalle reti
in mille cocci argento.

Non possono piantarle
la lor bandiera orlata
né macchiare con le orme
il viavai del suo viso.

«Questa luna – ammettono –
è ancora più strana,
poiché sembra così
vicina eppur lontana».

Illuminando le onde
e la notte stellata,
le due lune, ridenti,
si scambiano un'occhiata.

A. G. T.

*Il poeta è un giramondo,
errabondo, avventuriero.*

Il poeta
 gira
 mondi
dice sempre
 ciò che sente
 vive lontano
 da sé,
 molto vicino alla gente.

Gira per mondi
 e sentieri.
Gira mari.
Gira sogni,
 per terra,
 in mezzo al vento,
 nella neve
 col grecale.

Il poeta
 gira
 mondi
 con i versi
 con le pene
 e trasforma
 la parola
 prima in stelle
 poi in silenzi.

Il poeta
 gira
 mondi
 con la voce
 coi ricordi.

Sempre dove lui cammina
 ogni nube
 si dirada.

J. C. M. R.

**Vecchio marinaio,
che sai di mare.**

Ho visto tutto, tutto
quel che succede al mondo.
Da dove nasce il sole,
col vento sullo sfondo.

Ho visitato ogni isola
che non era su mappa;
ho trovato tesori
che nessuno cercava.

In ogni mar, una nave.
In ogni nave, un nord.
In ogni nord, un porto,
dove il mar si nasconde.

Poi superai il confine
dell'orizzonte e dopo
m'inghiottì una balena
e mi portò lontano.

Ho visto tutto, tutto
quel che c'è in questo mondo.
Mare calmo, naufragi
e il faro del crepuscolo.

A. G. T.

***Ogni notte,
per scaldarmi,
getto nel fuoco
rami secchi.***

Rami secchi dentro al fuoco
crepitano incupiti.
E temo i loro lamenti.
Come i più tristi spartiti.

Attraverso la finestra
il fumo dice parole
affinché le senta il vento
e le scriva sulla pagina.

Sull'ingarbugliata pagina
di un libro ammutolito
che perse la sua luce
in inverni scoloriti.

Sono parole di cenere.
Son lettere intorpidite.
Son racconti e poesie
che celano altre ferite.

Rami secchi dentro al fuoco
non mi risparmiano le pene.
Braci dalle nubi tiepide.
Specchi dalle lune nere.

J. C. M. R.

Io so già toccar la luna
e **tu sai** avvicinarla.
Lui non sa se è d'argento
e **lei sa** accarezzarla.

No, **noi non sappiamo** più
se la luna ha le onde.
E nemmeno **voi sapete**
quando sola si nasconde.

Della luna **essi non sanno**
cosa veda nello specchio,
ma **esse sanno** molto bene
che si piace anche parecchio.

Coniughiamo tutti insieme
il presente di **sapere**.
Lo facciamo senza indugio
perché inizia ad albeggiare.

J. C. M. R.

***Per favore, presta attenzione.
Apri questa lettera.
Vedrai che è in bianco.
han rubato le parole.***

Mi è arrivata una lettera
urgente, così urgente
che non c'è neanche scritto
il nome del mittente.

La via sulla busta
per poco non si legge.
Sarà per me o per
un lontano parente?

Il foglio dentro è bianco,
in più parti piegato,
ma quando lo dispiego
sembra che abbia parlato.

«Come stai?», forse chiede,
o forse vuole solo
dire che al suo paese
l'inverno è già arrivato.

Tante cose mi dice,
ma non racconta nulla,
leggendola non so
se esser triste o felice.

So solo che è urgente,
la busta è così urgente
me l'ha data il postino
con fare travolgente.

A. G. T.

*I suoi versi
cercano la chiave di una porta
che non sa se esiste.*

Cerco una chiave
per aprire e per chiudere
la casa abbandonata
che il tempo lascia indietro.

Cerco una chiave
per chiudere ed aprire
la cerniera arancione
dell'orizzonte grigio.

Cerco una chiave
per aprire e chiudere
il libro interminabile
dove si legge il mare.

Cerco una chiave
per chiudere ed aprire
la valigia in cui c'è
tutto quel che ho perduto.

A. G. T.

*Ho una grande collezione
di impronte nel deserto.*

Collezione lune
decongelate
che lasciano impronte
sopra ai rami.

Collezione ombre
tutte sfrangiate
che lasciano impronte
ogni mattina.

Collezione nebbie
innamorate
che lasciano impronte
là nella baia.

Collezione strade
abbandonate
che lasciano impronte
ad ogni passo.

Collezione mani
dimenticate
che lasciano impronte
dentro agli sguardi.

Collezione.
 Collezioni.
 Collezioniamo
 impronte nel deserto,
 le custodiamo.

J. C. M. R.

***Posso ascoltare senza parole
e perfino senza voce
ma non chiedermi
di ignorare
questa sonata di Beethoven.***

Non dirmi di ignorare
il mormorio del vento in mezzo agli alberi,
la musica dell'acqua,
il battito profondo
che ha il cuore del bosco.

Non chiedermi di dar le spalle
al mare,
ai libri di poesia,
alla luna funambola che rotola sul tetto.

Non chiedermi di tapparmi le orecchie
quando dici il mio nome,
quando vuoi che stia al tuo fianco,
quando canti la gioiosa canzone
che mi risveglia
ogni giorno.

A. G. T.

Sono il tempo che scorre.

Nel quadrante scorre il tempo
roteando più e più volte.
Ma le lancette segnano carezze
che sono sveglie.

Carezze arrotondate.
Carezze davvero lente,
perché la bimba si goda
le ore più sonnolente.

Il quadrante fischia brani
sottovoce e senza testo,
affinché la bimba muta
ci lasci la porta aperta.

Porta aperta. Luce. Riso.
Illusioni rivelate.
Albe chiare, invisibili
che la piccola osservano.

Nel quadrante scorre il tempo.
Bosco a forza di girare.
La bimba muta sorride
contenta in mezzo ai fiori.

J. C. M. R.

***Io serbo nel mio armadio
mari pieni di pirati,
mari di velluto e seta
non presenti sulle mappe.***

Serbo il mare in un armadio,
primo mare dell'infanzia.
Ondeggiante, su una gruccia,
la camicia blu e bianca.

Serbo anche il suo cappello
con il vento che soffiava,
il suo abito di spuma
e scarpe di madreperla.

Serbo il costume dell'ombra
che vaga per la spiaggia,
il nastro dell'orizzonte
che lasciò il sole nell'acqua.

Serbo in un armadio il mare,
onde tutte sfilacciate.
Serbo un castello di sabbia
e, dentro, serbo l'infanzia.

A. G. T.

CAPITOLO IV

COMMENTO ALLA TRADUZIONE

4.1. Tradurre poesia

Come spiega Nasi, per tradurre la poesia dedicata ai piccoli lettori è importante rispettare i vincoli del testo di partenza che possono essere di tipo intratestuale, intertestuale, paratestuale ed extratestuale, perché solo così la traduzione che ne deriva non sarà un'inutile resa superficiale:

Nel tradurre un testo è necessario che ogni aspetto sia considerato con la massima attenzione. Gli elementi metrico-ritmici, le figure retoriche e fonetiche, le allusioni intertestuali, il rispetto o l'evasione dalle norme pragmatiche delle istituzioni poetiche formano nella loro complementarità e coesione, nella loro compattezza di discorso, il testo poetico. Concentrarsi su un solo aspetto (ad esempio la traduzione del significato lessicale, o il metro, o la figura, o la posizione degli accenti) può essere utile, a patto che si ricordi che se consideriamo il testo come una catena, cioè una successione di vincoli meccanicamente e non organicamente connessi, allora il testo che ricostruiremo in una lingua e in una cultura diversa sarà debole quanto lo è l'anello più debole della catena (2015, 132-133).

Lo sforzo del traduttore di poesia per l'infanzia è ripagato dal fatto che può sperimentare la propria creatività e conoscere ancora più a fondo la propria lingua madre, in un costante esercizio di "addestramento all'immaginazione" (Rodari, 2003: 44), anche se, proprio in virtù di quanto afferma Nasi si tratta di una creatività sempre vincolata.

Considerare la metrica come il vincolo gerarchicamente più importante nella traduzione della poesia per bambini è una caratteristica peculiare rispetto alla traduzione della poesia per adulti. Infatti, come afferma Morillas (2021: 248-249):

La diferencia con respecto a la poesía con destinatario adulto radica en que, por lo general, en la traducción de textos infantiles se espera, y casi se da por sentado, que quien traduzca va a mantener esos recursos sonoros [...] mientras que en la traducción de poesía para un público destinatario adulto «se perdona» por ejemplo si un texto rimado no se traduce con rima porque la prioridad se desplaza hacia el plano semántico.

Inoltre, come afferma Ardissino (2021: 15), la poesia «è fatta di parole, e di parole non casuali, ma scelte dal poeta per la loro valenza semantica e sonora» e «offre al lettore tutto il linguaggio, a 360°, quindi lo espone a una ricchezza eguagliata da nessun altro discorso» (*ibid.*: 16). Per questo, il traduttore dovrà imparare a prendersi cura di quelle parole, «a pesarle e soppesarle nella loro resa in italiano, per poi ricollocarle all'interno del testo poetico, rispettando la forma e le figure retoriche che ne amplificano il valore connotativo» (Bazzocchi, *in corso di stampa*).

Le parole della poesia, infatti, come ricorda Bisutti (2016: 22), «oltre da un significato – quello che usiamo tutti i giorni – hanno anche caratteristiche fisiche che vengono colte dai nostri sensi», quindi possiamo parlare di due scale del linguaggio: “la scala dei significati” e “la scala della fisicità delle parole”. La poesia va dunque letta, contemporaneamente, su entrambe le scale: «Per leggerla nel modo giusto, bisognerà cercare di ascoltarla, capirla e sentirla anche attraverso i suoni» (*ibid.*: 23). In questo senso le parole possono diventare veri e propri oggetti, perché oltre al significato hanno anche una forma, un colore, un sapore, possono essere luminose, buie, lente o rapide:

Una parola come “raffica”, per esempio, è veloce e turbina, come un colpo di vento improvviso. E da cosa dipende? Da quelle *f* che soffiano.

Una parola come “chiara” è luminosa, per via di quelle *a* che si spalancano ad accogliere la luce.

Una parola come “scuro” ha invece una *u* stretta in cui l’oscurità si insinua come in un vicolo dove non batte mai il sole. [...]

Così ci sono parole veloci o lente, leggere o pesanti, tenere o aspre, carezzevoli o ruvide, lucide o opache, rigide o agili, scattanti o pigre.

Tradurre poesia per bambini, infine, significa perfino compiere una traduzione intersemiotica, poiché bisogna prestare attenzione anche alle immagini che possono interagire coi testi nei seguenti modi:

- 1) text and picture are symmetrical;
 - 2) text depends on picture for clarification;
 - 3) illustration enhances, elaborates text;
 - 4) text carries primary narrative, illustration is selective;
 - 5) illustration carries primary narrative, text is selective.
- (Golden, 1990: 104)

Ciò significa che in base al dialogo tra parola e disegno, la traduzione può variare, così come la comprensione del testo. Infatti, le illustrazioni fanno parte del paratesto di un libro, ovvero «un elemento que ayuda al lector a introducirse en la lectura [...]. Un elemento auxiliar, un accesorio del texto que funciona como una puerta de entrada, de transición y de transacción» (Lluch, 2003: 37).

Il termine paratesto è un nome composto, formato dall’avverbio greco *para* e dal sostantivo latino *textus*, che tradotto letteralmente significa “vicino al testo”. In effetti, come afferma Genette (1987), il paratesto comprende tutto ciò che si trova nelle immediate vicinanze del testo, ma che non ne fa parte. Il paratesto completa quindi l’opera e la rende «“ricevibile” e “consumabile” dal mercato con la forma del libro» (Genette in Garavini, 2014: 57).

Il paratesto è formato da peritesto ed epitesto a seconda della loro collocazione geografica rispetto al testo dell’opera e della loro funzione. Il primo comprende il nome dell’autore, dell’illustratore, il titolo, la dedica, la prefazione, l’indice, le note e le illustrazioni. L’epitesto, al contrario, non si trova all’interno del libro, ma al suo esterno ed è composto da tutti quei materiali che descrivono il percorso

del libro dalla sua pubblicazione in poi. Possono farne parte interviste, articoli, pubblicità, cataloghi, siti web e presentazioni che trattano del libro.

L'analisi del paratesto è importante per ogni lettore «ya que facilita las primeras instrucciones sobre el contenido del libro» (Lluch, 2003: 37), ma è imprescindibile per il traduttore:

Così come il paratesto è posizionato sulla soglia, e si rivela talvolta elemento introiettato dal testo, talaltra agente che proietta lo stesso verso l'esterno, allo stesso modo il traduttore opera in uno spazio mutevole, complesso, nel punto di articolazione tra due lingue, due culture, due mondi. [...] Il paratesto è dunque uno spazio che il traduttore, e chiunque rifletta sulla traduzione, non può non considerare (Elefante, 2012: 12).

Tornando alle illustrazioni che, come si è detto, formano parte del paratesto e sono «las manifestaciones icónicas que acompañan el texto» (Lluch, 2003: 37), oltre a corredare, integrare o spiegare il testo, quando sono presenti in raccolte di poesia per bambini svolgono anche la funzione di pause ritmiche, come gli spazi bianchi di Carminati.

Bajour sostiene che «al ritmo original del poema se le agrega la dimensión rítmica del arte de la edición que invita a leer el poema no sólo en la separación de los versos y estrofas sino también en las pausas de la vuelta de página a partir del diálogo entre palabras e ilustración» (2013).⁵⁰ Inoltre, la presenza di immagini che accompagnano poesie permette di creare un dialogo che invita i giovani lettori alla rilettura del testo in base ai disegni (*ibid.*).

Nei seguenti paragrafi illustreremo quindi l'esperienza di traduzione delle due raccolte di poesia *Los versos del libro tonto* e *Versos y viceversos*.

4.2. Tradurre *Los versos del libro tonto*

La raccolta di poesie *Los versos del libro tonto* è l'archetipo della “poesia giocattolo”, ovvero di quella poesia per l'infanzia che non è scritta per veicolare il ricordo delle sensazioni intime provate dal poeta attraverso l'evocazione di nuove emozioni, ma è composta con l'unico scopo di divertire e intrattenere i più piccoli. Molto spesso, cadendo in errore, si è ritenuto che questa categoria poetica appartenesse a un livello inferiore rispetto a quella d'autore, ma figure come Gianni Rodari, Roberto Piumini, Antonio Porta o Giovanni Raboni hanno dimostrato, attraverso le loro liriche e i loro saggi, che non è così. La poesia è unica e universale e non si può considerare la «poesia per bambini come genere a sé stante, coltivato in esclusiva da “specialisti” che non siano anche, e prima di tutto, poeti» (Porta, Raboni, 1978: 5-7). Inoltre, si è visto che tali rime sono molto utili poiché «fomentan la imaginación del niño, estimulan su memoria auditiva gracias a la musicalidad y desarrollan nuevas

⁵⁰ Cfr. <http://imaginaria.com.ar/2013/09/nadar-en-aguas-inquietas-una-aproximacion-a-la-poesia-infantil-de-hoy/>

habilidades comunicativas» (Bazzocchi, 2019: 59). L'utilità delle "poesie giocattolo" è riconosciuta anche in ambito traduttivo in quanto queste liriche «popolate come sono di isometrie, di iterazioni fonetiche, di giochi di parole basati sui suoni o sull'ambiguità semantica delle parole, sono palestre divertenti oltre che molto formative per i traduttori» (Nasi, 2015: 124). Anche per Bazzocchi rendere in un'altra lingua versi per bambini rappresenta una grande opportunità per il traduttore che «tiene que recurrir a su creatividad, en una exploración profunda de su lengua materna» (*ibid.*: 60).

In questo senso, il traduttore diventa a sua volta creatore di un'altra versione del testo poetico, poiché «la traducción es una operación paralela, aunque en sentido inverso, a la creación poética» (Paz, 1971: 8). Infatti, nel momento in cui scrive, il poeta non sa come sarà il proprio componimento, invece nel momento in cui traduce, il traduttore sa quale deve essere il punto d'arrivo del proprio lavoro: la riproduzione del testo originale nella propria lingua. In definitiva, come affermava già Paul Valéry, citato da Paz (*ibid.*), la traduzione poetica «consiste en producir con medios diferentes efectos análogos». Questa è stata la chiave per poter tradurre nel migliore dei modi le poesie de *Los versos del libro tonto*: in molti casi non è stato possibile riprodurre alla lettera i giochi di parole o le rime originali, ma se ne sono creati di nuovi, cercando di non deludere le aspettative del destinatario e di non travisare il messaggio dell'autrice. Naturalmente, come affermava Eco, tradurre è «dire quasi la stessa cosa», per cui la resa in un'altra lingua non è mai come nell'originale poiché di volta in volta uno o più aspetti vanno perduti per dare la precedenza alla caratteristica peculiare del testo. Come scrive Nasi solo una «lettura attenta e non pregiudicata [starà] ad indicarci da quale vincolo partire o quale vincolo sacrificare, nella perenne alternanza di perdite e guadagni di cui è inevitabilmente costituita la traduzione» (2015: 124). Ciononostante, i vincoli traduttivi non devono essere intesi come ostacoli impossibili da superare, ma come sprone per realizzare la miglior traduzione possibile e per ideare un'equilibrata metodologia traduttiva poiché è il «vincolo [...] che condiziona, in senso lato, le scelte operate da un traduttore» (Palumbo in Nasi, *ibid.*: 120).

4.2.1. Metodologia traduttiva

La metodologia traduttiva impiegata per tradurre *Los versos del libro tonto* è stata molto lineare. Per prima cosa, ho deciso di sfogliarlo accuratamente per valutare formato, impaginazione e struttura. In seconda battuta, ho osservato con attenzione come le immagini interagissero con il testo e come quest'ultimo fosse disposto sulle pagine. Dopodiché, mi sono concentrata sugli altri elementi paratestuali e mi sono documentata a fondo su Beatriz Giménez de Ory, su Paloma Valdivia, sulla casa editrice e sul Premio Ciudad de Orihuela. In ultima analisi, mi sono dedicata alla lettura delle venticinque poesie, appuntando in un quaderno i passi in cui apparivano divertenti giochi di parole o

figure retoriche. Successivamente, ho letto una seconda volta il testo e, in questa occasione, ho preso nota delle particolarità metriche e ritmiche delle poesie.

Prima di accingermi a tradurre ho redatto l'analisi del testo di partenza che è stata molto utile per rendermi conto che la raccolta, pur essendo in versi, possiede una struttura narrativa che presenta *incipit*, svolgimento e conclusione.

Nella prima stesura della traduzione, ho dato la precedenza ai numerosi giochi di parole presenti nel testo, lasciando ampio spazio alla creatività. Questa fase è stata molto interessante, perché mi ha permesso di sperimentare un tipo di traduzione particolare: volgere in italiano *Los versos del libro tonto* mi ha infatti permesso di giocare con la mia lingua madre e di prendere distanza dal testo senza, però, tradire il ritmo e l'intenzione comunicativa di chi lo ha scritto. Posso dire di aver agito come Astrid Lindgren, la quale sosteneva di scrivere per la “se stessa bambina” (Comes, 2019: 31), in quanto anch'io ho tradotto per la “me stessa bambina” e, quando trovavo delle soluzioni simpatiche, non potevo fare a meno di ridere insieme al testo di partenza e alla sua autrice. Tuttavia, dopo il confronto con la mia relatrice, mi sono resa conto che alcune scelte traduttive non funzionavano, soprattutto perché non tenevano conto della musicalità e del ritmo del testo originale. Ho quindi iniziato a predisporre una seconda versione, in cui ho agito in senso contrario: ho abbandonato la libertà espressiva della prima stesura, facendo invece attenzione agli aspetti metrici, *in primis* alle rime presenti. La difficoltà maggiore è stata quella di mantenere la musicalità del testo base senza che i giri di frase del testo meta risultassero inverosimili. Per questa ragione, ho prestato la massima attenzione alla posizione degli *ictus* sulle sillabe dei versi e ho cercato di evitare le traduzioni troppo letterali che non avrebbero reso giustizia né al significato né alla forma delle poesie. Infine, prima di presentare la versione definitiva alla mia relatrice, ho letto tutte le poesie ad alta voce per assicurarmi che in ogni punto fossero rispettati ritmo e rime.

Nei paragrafi seguenti, si vedrà come sono state tradotte le diverse parti del libro e come sono stati superati i problemi traduttivi rilevati.

4.2.2. Elementi paratestuali

Il primo elemento paratestuale che ho preso in considerazione è stato il titolo, per il quale ho deciso di adottare una traduzione letterale, quindi *I versi del libro tonto*. Anche se l'aggettivo *tonto* si poteva rendere in italiano con traduttori come ‘sciocco’, ‘stupido’ o ‘stordito’, ho optato per ‘tonto’ per poter mantenere i giochi di parole, le rime e il metro ad esso legati anche all'interno della raccolta.

Per quanto riguarda la dedica, trattandosi di versi tratti da *Nanas de la cebolla* di Miguel Hernández, ho cercato una possibile traduzione italiana, trovando, dopo molte ricerche, quella proposta da Emilio

Carizzoni all'interno del terzo numero de *L'umana avventura* (1978),⁵¹ una rivista bimestrale italiana che trattava di scienze, cultura e arte e che è stata pubblicata per tredici anni, dal 1978 al 1991, dalla casa editrice milanese Jaca Book.

Passando all'indice, benché possa apparire di scarso valore e interesse all'interno di una raccolta di poesie, in realtà assume un peso significativo sia dal punto di vista paratestuale sia da quello traduttivo. Dal punto di vista paratestuale, è fondamentale, poiché è il peritesto più prossimo geograficamente al testo dell'opera e, quindi, funge da ponte tra queste due realtà testuali. Dal punto di vista traduttivo, è importante perché è il "biglietto da visita" dei capitoli del libro, per cui la resa deve risultare accattivante e chiara. Per questa ragione, la traduzione dei titoli dei capitoli de *Los versos del libro tonto* non è letterale, ma tiene conto delle preferenze sintattiche italiane che privilegiano le proposizioni relative implicite a quelle esplicite:

| | |
|--|--|
| LOS VERSOS QUE HUYERON POR EL AIRE
Y QUE SE TRAGÓ UN GALLO VELETA | I VERSI FUGGITI PER ARIA
E INGHIOTTITI DA UN GALLO BANDERUOLA |
| LOS VERSOS QUE HUYERON POR EL MAR
Y QUE ENCONTRÓ LA SIRENA FLORA | I VERSI FUGGITI PER MARE
E RITROVATI DALLA SIRENA FLORA |
| LOS VERSOS QUE HUYERON POR TIERRA
Y QUE RECOGIÓ UN ESCARABAJO
PELOTERO | I VERSI FUGGITI PER TERRA
E RACCOLTI DA UNO SCARABEO
STERCORARIO |

4.2.2.1. Le illustrazioni

Un aspetto che distingue la letteratura per l'infanzia dalla letteratura per adulti è la presenza di illustrazioni che descrivono o integrano il testo. Anche in questa raccolta le immagini di Paloma Valdivia arricchiscono le parole di Beatriz Giménez de Ory in un dialogo intersemiotico che deve essere reso coerentemente nella traduzione. Nella maggior parte dei casi, la presenza delle illustrazioni non crea problemi a livello traduttivo, ma, per quanto riguarda il componimento *Sopa de letras* di pagina 31, il disegno impedisce al traduttore di allontanarsi dal testo, adattandolo, e lo obbliga ad aderire al gioco di parole che nasce dalla polisemia spagnola della locuzione *sopa de letras* che significa sia 'zuppa di lettere' sia 'cruciverba'. Per questo, nella versione italiana, si è scelto di tradurre letteralmente il sintagma originale con la prima occorrenza per mantenere entrambi i significati, benché quello enigmistico sia molto meno usato. In questo modo, l'illustrazione della bambina che salva le lettere che stanno affogando nella zuppiera non diventa insolita in italiano, ma assume il doppio significato dello spagnolo.

⁵¹ Cfr.

<https://books.google.it/books?id=kMPNnOx3HmkC&lpg=PA160&ots=B9VXbEALou&dq=%22nella+culla+della+fame%22+mio&hl=it&pg=PA160#v=onepage&q=%22nella%20culla%20della%20fame%22%20mio&f=false>

Hoy hay sopa de letras
para cenar.

Escribo TIMONEL,
GRUMETE y MAR.

Con la cuchara formo
MAREJADA en el plato.

Se ahoga mi TIMONEL,
y lo rescato.

Oggi assaggio zuppa di lettere
per cena.

Scrivo TIMONIERE,
MOZZO e MARE.

Con il cucchiaino formo
MAREGGIATA nel piatto.

Affoga il mio TIMONIERE,
ma lo salvo in uno scatto.



4.2.3. Aspetti stilistici

Come già anticipato, le priorità della traduzione della raccolta sono state quelle di riprodurre in italiano i giochi di parole e la musicalità del testo originale. Per questo è stato fondamentale mantenere la metrica di alcuni componimenti così come le figure retoriche e un acrostico davvero complesso. Per quanto riguarda il primo aspetto, ci sono sei poesie su venticinque in cui l'autrice adotta strutture metriche rigorose, impiegando versi settenari e ottonari. Vediamo un primo esempio in cui i versi sono tutti settenari e le rime sono evidenziate in grassetto:

CANCIÓN DE BODA

¡Qué guapa va la novia
vestida de **lunares!**
Y el novio, ¡qué gallardo
con ese frac **brillante!**
Seiscientas mariposas
son las damas de **honor,**
y cuatro mil luciérnagas
brillan en un **farol.**
Al besarla, la novia

MARCIA NUZIALE

Che bella che è la sposa
nel suo vestito rosso!
Lo sposo, che distinto,
nel luccicante frac!
Settecento farfalle
fanno da **damigelle,**
e quattromila lucciole
brillano come **stelle.**
Dopo il bacio, la sposa

se pone **colorada**.
¡Qué linda Mariquita
de lunares **pintada**!
Una mosca muy vieja
zumba a pleno **pulmón**:
–¡Que tengáis muchos hijos,
al menos un **millón**!

Un mosquito **interpreta**
un solo de **trompeta**,
y una hilera de **hormigas**
se lleva (¡tendrán cara!) la **comida**.
Qué guapa está la novia,
y qué gallardo **él**.

Las abejas dibujan
una luna de **miel**.
(Giménez de Ory, 2011: 48)

è davvero **avvampata**.
La bella Coccinella
con tanti nei **truccata**!
La mosca, molto vecchia
ronza a pieni **polmoni**:
– Che abbiate tanti figli,
almeno tre **milioni**!

Una zanzara interpreta
un assolo di tromba,
ed ecco le **formiche**
portar via (che faccia tosta!) le **molliche**
Che bella che è la sposa,
e che distinto è lui.

Le api ora disegnano
una luna di miele.

Per rendere al meglio in italiano il componimento originale è stato necessario declamarlo più volte ad alta voce, solo così è stato possibile notare che il ritmo, dato dai versi settenari e dalle numerose rime consonanti, riproduce quello di una vera e propria marcia nuziale. In questo caso, quindi, la priorità traduttiva è stata quella di mantenere la musicalità della lirica senza creare dei versi con un'accentazione inverosimile. Infatti, in italiano i versi settenari ospitano tre *ictus*: uno o due mobili spesso sulla seconda e sulla terza sillaba e uno fisso sulla penultima sillaba. È stato necessario leggere ad alta voce anche il testo tradotto ottenuto per assicurarsi che il ritmo fosse mantenuto lungo tutto il componimento. Come è stato accennato, anche le forti rime consonanti contribuiscono alla musicalità del testo, perciò, è stato importante imitarle nella lirica d'arrivo. Se si osservano le poesie a confronto sopra riportate, soffermandosi sul testo base, si noterà che tutti i versi pari della prima lunghissima strofa da sedici sillabe rimano o creano assonanze tra loro come prevede la tradizione poetica spagnola. Nel testo meta non è stato possibile ricreare la prima assonanza (*lunares – brillante*), ma si sono riprodotte proficuamente tutte le rime consonanti. Per farlo, è stato necessario modificare leggermente il contenuto della poesia in due punti: le lucciole non brillano più in una lanterna, ma *brillano come stelle* e l'augurio della vecchia mosca non è più che lo scarabeo stercorario e Coccinella abbiano almeno un milione di larve, ma che ne abbiano *almeno tre milioni*. Nella prima occorrenza, si vede come sia stata introdotta una similitudine, *brillano come stelle*, che nel testo di partenza non è presente ma che compensa la perdita della ripetizione e del *calembour* del sostantivo *lunares* che in spagnolo è polisemico. In effetti, *lunares* non vuole dire sono 'nei', ma anche 'pois': nel secondo verso, grazie al cotesto (*vestida*) si comprende che i *lunares* di cui si sta parlando sono pois, mentre nel dodicesimo verso, è chiaro che si stia facendo riferimento ai nei (*pintada*, in questo contesto significa 'truccata'). In italiano, siccome non si poteva replicare il bisticcio semantico, si è optato per

sostituire la prima occorrenza con *vestito rosso*, dato che una delle caratteristiche delle coccinelle, oltre ai pallini neri sul dorso, è lo sgargiante colore rosso.

Nella sestina, si osservano rime bacciate tra quasi tutte le parole poste a fine verso, caratteristica comune a molte filastrocche di tipo popolare. Nella versione italiana, come si evince dall'evidenziazione, non è stato possibile ricrearle, se non nel caso di *formiche* e *molliche*. Questo verso è molto interessante poiché mostra un inciso chiuso tra parentesi che non inficia né il ritmo né il numero di sillabe, ma fa percepire la presenza dell'autrice o almeno di un narratore onnisciente che dà un giudizio su quello che sta descrivendo. Questo verso ipermetro, settenario unito a quaternario (nel testo base) o a quinario (nel testo meta), è importante da mantenere nella versione d'arrivo. Se si fosse normalizzato, per esempio eliminandolo o creando un altro verso settenario al suo posto, si sarebbe tolto «un elemento interessante [...] che, senza disturbare categorie care ai formalisti e ora passate di moda come ritegno o evasione della norma, introduceva nel testo una particolarità estetica insolita» (Nasi, 2015: 123). Le parole di Franco Nasi non si riferiscono naturalmente alla poesia di Beatriz Giménez de Ory,⁵² ma le si addicono ugualmente, poiché come continua, prendendo in prestito le parole di Pederzoli (2012: 288), «uno dei compiti del traduttore, anche di quello di libri per l'infanzia, è di preoccuparsi della «dignità estetica propria di quella produzione letteraria» (*ibid.*). Infine, è utile sottolineare che la rima assonante tra i versi pari che nel testo originale si concludono con *él* e *miel* non è stata riprodotta in italiano perché si è scelto di preservare il gioco di parole espresso dall'ultimo distico: le api non solo disegnano effettivamente una luna con il miele, ma preparano la luna di miele per i due sposi novelli. Come sostiene Nasi, citando diversi studiosi, le *dead metaphors* o *cliché metaphors* possono sempre tornare in vita e stupire nuovamente il pubblico se intercettate da un poeta o da un bambino che stravolge ancora una volta il loro senso (*ibid.*: 89-92). Questo è ciò che avviene grazie alla cataresi e allo sguardo divergente di un autore, come quello di Giménez de Ory in questa poesia.

Il secondo esempio riflette le due anime poetiche di Giménez de Ory: quella filologica, che recupera gli ottonari della tradizione, e quella da moderna cantastorie, che crea ritmi e rime sorprendenti:

La sirena Flora llora
por las esquinas del mar.
Como el mar no tiene esquinas,
no sabe dónde llorar.

Aprendió muchas canciones,
pero no quiere cantarlas,
pues son tristes, de marinos
que se hundieron en el agua.

La sirena Flora esplora
tutti gli angoli del mare.
Poiché il mare non ha angoli,
lei non sa dove esplorare.

Sono molte le canzoni
che lei sa ma non le canta,
sono su dei marinai
che annegarono nel mare.

⁵² Nasi analizza la traduzione, dall'inglese all'italiano, di una ballata di Donaldson a cura di Laura Pelaschiar (*ibid.*: 122-123).

La sirena Flora llora
por los rincones del mar.
El mar no tiene rincones,
no sabe dónde llorar.

Pero mira arriba y ve
¿peces globos de colores?
¿peces grandes voladores?
cayendo al mar.

Y la sirena Flora
nada que nada
delante y detrás.

¡No son peces,
sino versos libres,
suelos,
por los rincones del mar!

El mar no tiene rincones, pero eso, ¡qué más da!
Flora ahora ríe y ríe,
nada y nada
delante y detrás.

¡Ya tiene versos nuevos
para cantar!
(*ibid.*: 27-28)

La sirena Flora esplora
ogni spigolo del mare.
Poiché il mare non ha spigoli,
lei non sa dove esplorare.

Però guarda in alto e vede
dei pesci palla sgargianti
dei pesci enormi volanti
che cadono giù nel mare.

E la sirena Flora
nuota e riuota
avanti e indietro.

Non son pesci,
bensì versi liberi,
sciolti,
negli angoli del mare!

Il mare non ha angoli, ma cosa importa!
Flora ora ride e ride,
nuota e nuota,
avanti e indietro.

Ha già dei versi nuovi
da cantare!

Sia nel testo originale sia nella versione italiana, le prime tre quartine mostrano ottonari che presentano rime e assonanze nei versi pari. Nella quarta quartina, sempre di ottonari, l'autrice inizia a sovvertire la metrica tradizionale e inserisce una rima baciata tra i versi centrali, imitata nella traduzione. Infine, dalla quinta strofa in poi, i versi sono liberi e sciolti. La rottura metrica è rafforzata da una rottura semantica e di registro del primo verso dell'ultima quartina. Il verso ipermetro che si allarga occupando lo spazio bianco della pagina presenta l'esclamazione colloquiale *qué más da*, resa in italiano da *ma cosa importa*, che non solo abbassa il registro della lirica, riportandolo alla contemporaneità, ma ribalta e nega l'importanza dei versi precedenti, come se prendesse scherzosamente in giro la metrica tradizionale. I versi finali, liberi dalla metrica, possono mostrare tutto il loro dinamismo rispecchiando, nella brevità e nella ripetitività, il movimento veloce ed emozionante di Flora. In questo caso, affidandoci ancora una volta alle parole di Nasi, la ripetizione dei verbi e degli avverbi costituisce «un elemento di ritmica semantica» che contribuisce «a rendere assai meglio quel soggetto di cui si parla nei versi» (*ibid.*: 123). La *geminatio* è stata interamente mantenuta anche in italiano.

Nei versi uno e nove, l'autrice crea una rima interna tra *Flora* e *llora* riprodotta in italiano sostituendo il verbo 'piangere' con il verbo 'esplorare' (*Flora esplora*). Il mantenimento della rima interna ha

cambiato il contenuto di queste due quartine. Tuttavia, grazie alla seconda quartina, che presenta una traduzione molto vicina al testo originale, il senso profondo del componimento, esplicitato dal distico finale, è intatto: prima Flora non vuole cantare canzoni tristi *su dei marinai / che affogarono nel mare*, ma adesso *ha già dei versi nuovi / da cantare*. I versi allegri e nuovi non sono altro che i versi del libro tonto caduti in mare e che sono metaforicamente accomunati ai *pesci palla sgargianti* e ai *pesci enormi volanti*.

In ultima analisi, è importante trattare dell'anisomorfismo presente tra il binomio spagnolo *esquinas* e *rincones* e il singolo sostantivo italiano 'angoli'. Per ovviare a questo problema, senza ricorrere a tecnicismi che non avrebbero avuto ragione di esistere in un testo poetico per bambini e senza addurre specificazioni che avrebbero allungato eccessivamente il verso, è bastato trovare in italiano un sinonimo di 'angolo' che, però, ne esaltasse una peculiarità diversa, la sua punta esterna: lo 'spigolo'. Così facendo, anche in italiano si riproduce la dualità terminologica spagnola e si alternano nella lirica *angoli* e *spigoli*.

Per quanto riguarda le rime, la poesia simbolo della raccolta non può che essere la seguente, in cui sono evidenziate in grassetto (sia nel testo base sia nel testo meta) tutte le rime e le assonanze:

LOS MALES DEL GALLO VELETA

A mí me empuja el viento
a donde no quiero.
A mí me arrastra el aire
a donde no llega nadie.
Me constipo entre **corrientes**,
se me forman remolinos
en la **frente**.
Perdona que no me **levante**,
perdona que no me **poniente**,
pero es que esta **brisa** que corre **deprisa**
ahora es torbellino, huracán, **ciclón**;
se tornó tornado, céfiro, siroco,
monzón y **tifón**...
¡Me va a dar un soplo!
¡Al **corazón**!

(Giménez de Ory, 2011: 21)

I DOLORI DEL GALLO BANDERUOLA

È il vento che mi spinge
fin dove io non voglio.
E l'aria mi trascina
fin dove nessuno arriva.
Mi raffreddan le correnti,
sulla fronte **mulinelli**
come **coltelli**.
Così perdo la **tramontana**,
se lo scirocco si **allontana**,
ma questa **brezza** che è tutta un' **ebbrezza**
ora è turbine, uragano, **ciclone**;
ora **grecale**, **maestrale**, libeccio,
monsone e **tifone**...
È un soffio...
al **cuore**!

Al di là dell'aspetto grafico che ricorda un tornado e che si è mantenuto, chiaramente, anche in traduzione, è stato necessario ricreare versi che rimassero tra loro, benché questo abbia comportato, in qualche caso, la modifica del contenuto del testo. Tuttavia, questi interventi non hanno pregiudicato il senso della poesia che si basa su un'enumerazione dei tanti venti che sferzano e muovono il povero gallo banderuola.

Nella prima occorrenza, si osserva che la parola *corrientes* rima con *frente*. In italiano, si è deciso di spostare la rima di un verso, creando una rima baciata tra *mulinelli* e *coltelli*. Questa scelta ha reso la poesia più coerente in italiano che in spagnolo, poiché in italiano si trovano due rime bacciate una di seguito all'altra, mentre in spagnolo è presente una rima consonante tra due versi dispari e una consonanza tra due versi posti uno dopo l'altro. Proprio tra le due parole consonanti si crea in spagnolo un sagace *calembour*, di cui tratteremo più avanti e che in italiano non poteva essere imitato. Questa incommensurabilità linguistica (Schleiermacher, 1992: 40-41) mi ha spinto, su suggerimento della mia relatrice, a stravolgere completamente i due versi per ottenere la rima baciata *tramontana – allontana*.

Un verso più in basso, ci troviamo di fronte a una rima interna tra *brisa* e *deprisa* che in italiano è stata resa con *brezza* ed *ebbrezza*. Questa soluzione è stata semplice da elaborare come se fosse un caso fortunato o uno dei «regali delle lingue che permettono insperate compensazioni traduttive» (Nasi, 2015: 102).

Tra l'undicesimo, il tredicesimo e il quindicesimo verso si osservano quattro parole che rimano tra loro: *ciclón – monzón – tifón – corazón*. Grazie all'affinità linguistica tra spagnolo e italiano, è stato possibile ricreare, nel testo meta, la rima consonante tra *ciclone – monzone – tifone* e una rima assonante tra i tre sostantivi e *cuore*.

Nella versione italiana, si nota una rima interna (*grecale – maestrale*) non prevista dal componimento di partenza. La spiegazione risiede nel fatto che l'italiano deve compensare la perdita della paronomasia di *se tornó tornado*.

Passando all'altro elemento stilistico fondamentale, le figure retoriche, possiamo notare come l'autrice si diverta a inserirne diverse all'interno delle proprie poesie. Vista la loro importanza e il loro peso specifico, si è cercato di rispettarle per poter ottenere lo stesso effetto anche sul destinatario di arrivo. Vediamo alcuni esempi:

Omofonie⁵³

Tengo cincuenta **ojos**,
digo... cincuenta **hijos**,
digo... cincuenta ¡**hojas**!

Sono proprio **impantanato**,
ma che dico... **impacchettato**,
ma che dico... **impaginato**!

Soy **de timón y lima**,
digo... **de toma y muela**,
digo... ¡**de tomo y lomo**!

Sono anche un gran bel **topo**,
ma che dico... un gran bel **tipo**,
ma che dico... un gran bel **tomo**!

Soy **libre**, digo... **Libra**, digo... ¡**libro**!
Soy un libro, sí, sí.

Sono un **litro**, ma che dico... Ma che dico... sono un **libro**!

⁵³ Come si può notare, nella traduzione di questo componimento si è ampiamente modificato il contenuto dei versi per dare la precedenza alle numerose omofonie. Ciononostante, i meta-riferimenti al mondo dell'editoria e dei libri in generale si sono mantenuti anche nella versione italiana.

Pero llevo cerrado tanto tiempo...
que así me he vuelto **tanto**,
me he vuelto **tinta**,
me he vuelto **¡tonto!**
(*ibid.*: 9)

Sono un libro, questo sì!

Ma son chiuso da così tanto tempo...
che son diventato **tanto**,
son diventato **tinta**,
son diventato... **tonto!**

Allitterazioni

que el libro tonto se asusta y tiembla,
se tambalea,
tropieza

(*ibid.*: 15)

che il libro tonto si spaventa e trema,
tentenna,
traballa

No sé si sí o si no
tan joven casarme yo.
(*ibid.*: 47)

Non so se sì o se no
né quando mi sposerò.

Onomatopee

Es un grito de guerra:
¡CA-TA-PÚN!

(*ibid.*: 14)

È un grido di guerra:
PA-TA-PUM!

¡Ay!, si pudieran verse
los dos medios gallos...

Oh, se i due mezzi galli
potessero vedersi ...

¡Ay!, si pudieran
fundirse
en un abrazo...
(*ibid.*: 24)

Oh, se potessero
fondersi
in un abbraccio...

–Quiquiriquí.
–Din don din.

– Chicchirichì.
– Din don din.

–Cocoricó.
–Din don don.

– Cocoricò.
– Din don don.

–Quiquiricá.
–Din dan, din dan, din dan.
(*ibid.*: 25)

– Chicchiricà.
– Din dan, din dan, din dan.

Los de la tierra...
¡Puaj! Esos... ¡huelen que apestan!
(*ibid.*: 54)

Quelli della terra...
Bleah! Quelli... puzzano da morire!

Parallelismi⁵⁴

A mí me empuja el viento
a donde no quiero.
A mí me arrastra el aire

È il vento che mi spinge
fin dove io non voglio.
E l'aria mi trascina

⁵⁴ Nella traduzione italiana, il parallelismo è meno evidente rispetto all'originale spagnolo. Tuttavia, si noti come nei versi dispari si ripetono i sostantivi appartenenti al campo semantico degli agenti atmosferici e i verbi di "trascinamento" e come i versi pari iniziano sempre con *fin dove*.

a donde no llega nadie.
(*ibid.*: 21)

fin dove nessuno arriva.

Anafore

No sabe que es veleta
ni que es gallo,
ni que su mitad
vive en el pueblo de al lado.
(*ibid.*: 22)

y saltar la ola
y el caballito,
y a la castañuela.
(*ibid.*: 36)

Non sa che è banderuola
né che è gallo,
né che la sua metà
vive nel paese a fianco.

e a saltare le onde
e a far cavalluccio,
e alle nacchere.

Ripetizioni⁵⁵

A la **rueda rueda**
a la que jugaba mi abuela,
a saltar la ola
que viene y va sola
a las castañuelas
con conchas de almeja,
a saltar, a saltar
en caballo de mar.
a la **rueda rueda**
que jugaba mi abuela
y a saltar la ola
y el caballito,
y ala castañuela.
(*ibid.*: 36)

Míralo como quieras:
es cara arriba y es cara abajo
un escarabajo.
Míralo desde lejos,
huele que espanta:
¡hace pelotas de estiércol
y las arrastra!
Amasa bolas de caca,
con mucho esmero...
¡y se las zampa!
¡Qué sucio escarabajo pelotero!
Míralo como quieras,
míralo desde lejos
al sucio escarabajo pelotero.

Mira, mira por dónde,
ha visto en la basura
un manjar especial:

Al **giro girotondo**
a cui giocava mio nonno,
a saltare le onde
quelle alte e profonde,
a suonare le nacchere
con conchiglie di vongola,
a saltare, a saltare
sul cavalluccio di mare.
Al **giro girotondo**
a cui giocava mio nonno
e a saltare le onde
e a far cavalluccio,
e alle nacchere.

Guardalo, guardalo bene,
ecco che arriva quel babbeo
dello scarabeo.
Guardalo da lontano,
puzza da morire:
appallottola lo sterco
e lo fa rotolare!
Impasta biglie di cacca,
con grande zelo...
e poi se le divora!
Che sporco è lo scarabeo stercorario!
Guardalo, guardalo bene,
guardalo da lontano,
lo sporco scarabeo stercorario.

Guardalo con attenzione,
ha visto nella spazzatura
un manicaretto speciale:

⁵⁵ Nel secondo componimento citato le numerose ripetizioni di versi creano una specie di ritornello, come se la poesia fosse una canzone. In questo caso, è stato importante tradurre i versi ripetuti non solo tenendo in considerazione il ritmo e il contenuto (l'osservazione dello scarabeo stercorario), ma anche la verosimiglianza delle espressioni che un bambino potrebbe usare per indicare, e quasi prendere in giro, un piccolo insetto puzzolente.

entre raspas de atún,
bajo mondas de pera...
¡los versos que cayeron a la tierra!

**Míralo como quieras,
míralo desde lejos,
mira, mira por dónde,**
el sucio escarabajo pelotero
ha encontrado los versos en el suelo.
Míralo bien mirado:
¡tal vez con ellos pueda
hablarle al bello insecto colorado!
**Míralo como quieras,
míralo desde lejos,
mira, mira por dónde,
míralo bien mirado:**
el pobre escarabajo pelotero...
¡enamorado!
(*ibid.*: 39-40)

tra lische di tonno,
sotto bucce di pera...
i versi caduti sulla terra!

**Guardalo, guardalo bene,
guardalo da lontano,
guardalo con attenzione,**
lo sporco scarabeo stercorario
ha trovato i versi per terra.
Guarda, guarda com'è emozionato,
magari con loro può
parlare al bell'insetto colorato!
**Guardalo, guardalo bene,
guardalo da lontano,
guarda con attenzione,
guarda, guarda com'è emozionato,**
il povero scarabeo stercorario...
s'è innamorato!

Enjambement

Que **tome**
el libro tonto
con las manos.

(*ibid.*: 13)

Las abejas **dibujan**
una luna de miel.
(*ibid.*: 48)

Che **prenda**
il libro tonto
fra le mani.

Le api ora **disegnano**
una luna di miele.

Climax⁵⁶

pero es que esta brisa que corre deprisa
ahora es **torbellino, huracán, ciclón;**
se tornó **tornado, céfiro, siroco,**
monzón y tifón...

(*ibid.*: 21)

ma questa brezza che è tutta un'ebbrezza
ora è **turbine, uragano, ciclone;**
ora **grecale, maestrale, libeccio,**
monsone e tifone...

Iperbole

El gallo veleta vive
en la torre de una iglesia.
Devora lo primero
que se encuentra:
cables del televisor,
meteoritos y cometas...

¡Hasta un puñado de versos
que ha caído en una teja!
(*ibid.*: 17)

Vive il gallo banderuola
nella torre di una chiesa.
Divora tutto quello
che trova a tiro:
cavi del televisore,
meteoriti e anche comete...

E perfino un po' di versi
su una tegola caduti!

⁵⁶ Nella versione italiana, per motivi di compensazione di rime, si sono cambiati i nomi dei venti. Tuttavia, l'ordine dei due climax ascendenti (versi esterni) e di quello discendente (verso interno) è stato mantenuto e riprodotto.

Antitesi

Una mosca muy vieja
zumba a pleno pulmón:
–¡Que tengáis muchos hijos,
al menos un millón!
(*ibid.*: 48)

La mosca, molto vecchia
ronza a pieni polmoni:
– Che abbiate tanti figli,
almeno tre milioni!

Similitudini

Rojísimas tus alas
Iguales al crepúsculo.
(*ibid.*: 44)

Cremisi hai le ali
Come acceso crepuscolo.

Analogie

Desde el camarote puedo
mirar afuera.

Dalla cabina posso
guardare fuori.

Es de noche y el agua
parece negra.

È notte e l'acqua
sembra nera.

Todavía no debo
quedar dormida:

Non mi posso ancora
addormentare:

hay un **ojo de buey**
que me vigila.
(*ibid.*: 29)

c'è un grande oblò
che mi sorveglia.

In questo caso, non si è mantenuta l'analogia del testo di partenza (*ojo de buey*), poiché in italiano, a differenza della locuzione spagnola, il termine *oblò* ha un solo significato. Ciononostante, il distico *c'è un grande oblò / che mi sorveglia* crea un'altra figura retorica, la personificazione, che, alla stregua dell'analogia, produce straniamento nei lettori.

Mil larvas duermen sobre la rama.
Mil **larvas** sueñan
con la **camisa**
que **mudarán** mañana.
(*ibid.*: 50)

Mille larve dormono su un rametto.
Mille **larve** sognano
la **veste**
che **muteranno** domani.

Nel secondo esempio, l'autrice crea un'analogia mediante i versi: *Mil larvas sueñan / con la camisa / que mudarán mañana*. Il termine *camisa* in spagnolo ha due significati: 'camicia', il comune indumento, e 'cuticola', il rivestimento che copre gli insetti durante la muta. Qui è messo in risalto non solo dal fatto che la *camisa* di cui si parla è quella delle *larvas*, ma anche, e soprattutto, dal verbo utilizzato, *mudarán*, che fa subito pensare che non si tratti di una camicia di tessuto, ma di un esoscheletro protettivo. In italiano, il termine 'camicia' è polisemico come in spagnolo, ma tra i significati che include non è presente nessun riferimento al mondo degli insetti. All'inizio, ho pensato

di tradurlo con un tecnicismo, ‘cuticola’, ma sia per il contesto in cui sarebbe apparso, sia per via dell’analogia, che si sarebbe persa, ho capito che dovevo trovare un’altra soluzione. Ho quindi deciso di optare per *veste* che rispetta la metafora di “mutare veste” cioè di trasformarsi in qualcosa di nuovo come le larve che si preparano a diventare splendidi insetti. Il termine riproduce anche il senso letterale di cambiare abito come nell’originale *camisa*, ricreando il riferimento alla muta.

Antonomasia

No sé si sí o si no
tan joven casarme yo.
No sé si no o si sí
será buen mozo para mí.

Margarita: dímelo tú
si es no, si es no, si es no;
si es sí, si es sí, si es sí.
(*ibid.*: 47)

Non so se sì o se no
né quando mi sposerò.
Non so se no o se sì
sarà un buon ragazzo ogni dì.

Margherita: dimmelo tu
se è no, se è no, se è no;
se è sì, se è sì, se è sì.

Calembour

Perdona que no **me levante**,
perdona que no **me poniente**,

(*ibid.*: 21)

Così perdo la tramontana,
se lo scirocco si allontana,

Los niños sirena juegan
a los romanos
con **un manto de pez manta**
y **un pez espada en la mano**.
(*ibid.*: 35)

I bimbi sirena giocano
a fare i romani
una manta per mantello
ed **in mano un pesce spada**.

es cara arriba y es cara abajo
un **escarabajo**.
(*ibid.*: 39-40)

ecco che arriva quel babbeo
dello scarabeo.

Come già precisato in sede di analisi, i *calembour* sono la figura di stile più utilizzata nella raccolta, forse perché sono capaci non solo di stupire i giovani lettori, ma anche di suscitare comicità. In uno solo dei tre esempi forniti, è stato possibile mantenere i bisticci del testo originale, mentre nei due restanti sono state adottate strategie diverse per risolvere i problemi traduttivi. Nel primo caso, si è deciso di cambiare completamente le parole del verso, poiché in italiano non esistono verbi che, oltre a indicare i punti cardinali, esprimano anche il ‘levarsi’ e il ‘calare’ del sole. Per cui, nell’ottica di compensare la perdita del *calembour*, si è pensato di creare una rima baciata tra *tramontana* e *allontana*. Inoltre, si è scelto di usare due venti contrari la *tramontana* e lo *scirocco*, che soffiano rispettivamente da nord e da sud, per sopperire all’eliminazione dei punti cardinali opposti *levante* e *poniente* del testo originale.

Nella seconda occorrenza, invece, è stato possibile replicare il gioco di parole, poiché in spagnolo e in italiano i due pesci descritti si chiamano allo stesso modo. In aggiunta, *manto* e *mantello*

condividono la stessa etimologia, perciò è stato molto facile sia cogliere sia riprodurre tale bisticcio. Infine, per quanto riguarda l'ultimo esempio, non si è potuto ricreare il potente *calembour* del testo di partenza. Se la parola *escarabajo* viene divisa in sillabe, compare la frase *es cara abajo* (è all'ingiù) e il suo contrario *es cara arriba* (è all'insù) e non importa l'angolazione da cui si guardi lo scarabeo stercorario, perché rimane sempre un insetto disgustoso. Dato che in italiano la suddivisione in sillabe non avrebbe portato a nessuna locuzione, all'inizio si è pensato di trovare un anagramma, ma l'unico possibile era 'arabesco', soluzione forse non ideale pensando al destinatario. Ho quindi optato per una rima baciata che compensasse il *calembour* perduto. Inoltre, *babbeo*, il vocabolo che rima con *scarabeo*, è una parola buffa, insolita e simpatica che, come il *calembour* di partenza, genera ironia e ilarità.

Un ultimo aspetto stilistico che ha richiesto un grosso impegno per essere ricostruito è quello dato dalla presenza dell'acrostico della seguente poesia:

Mi amor por ti es mayúsculo,
 Amiga coleóptera.
 Rojísimas tus alas
 Iguales al crepúsculo.
 Quiero un deseo mágico,
 Único: que me quieras.
 Inténtalo. ¿Lo harás?
 ¿Te reirás de mis súplicas,
 Amadísima insecta?
 (*ibid.*: 44)

Colgo un amor maiuscolo,
 Oh, cara coleottera.
 Cremisi hai le ali
 Come acceso crepuscolo.
 Io nutro un sogno magico,
 Nitido: che mi ami.
 Esprimiti. Lo farai?
 Le mie dolci suppliche
 Le schernirai in un attimo,
 Amatissima insetta?

Come si evince dal suo titolo, pienamente descrittivo, *Acróstico esdrújulo*, si tratta di un acrostico in cui ogni verso presenta una parola sdrucchiola. Poiché *Mariquita/Coccinella* è un personaggio ricorrente nella raccolta, si è dovuto ricreare l'acrostico partendo da lettere diverse, addirittura una in più in italiano, il che ha obbligato a creare un verso nuovo.

Come si può osservare, nel primo verso, si è rispettata l'analogia tra l'amore dello scarabeo stercorario e lo stile maiuscolo, riproducendo in posizione finale proprio il medesimo aggettivo sdrucchiolo. La stessa cosa avviene per il secondo verso in cui si conserva la parola sdrucchiola nella sua posizione originale. Nel terzo verso, si sono salvaguardati l'ordine sintattico e la posizione della parola sdrucchiola che non è altro che un sinonimo, o meglio una sfumatura, *cremisi* del termine usato nel testo base, *rojísimas*. Il quarto verso riprende la struttura di quello spagnolo, ma per mantenere l'acrostico e la lunghezza del verso si è aggiunto l'aggettivo *acceso* che connota ancora di più il colore delle ali di Coccinella. Anche nel quinto verso si sono apportati cambi per rispettare l'acrostico e la metrica, come l'esplicitazione del pronome personale soggetto, superfluo in italiano, e il passaggio da 'desiderio' (traduzione letterale di *deseo*) a *sogno*, molto più breve. Questi piccoli cambiamenti,

come detto, non hanno influito né sul significato né sulla posizione della parola sdrucchiola, posta in coda al verso, che, come per l'originale, è *mágico/magico*. Nel sesto verso, la parola sdrucchiola appare in testa al verso: per ragioni dettate dall'acrostico da *único* è diventata *nitido*. La stessa analisi si può applicare anche al settimo verso. Passando al verso successivo, vediamo che c'è un'espansione nella resa italiana che usa due versi, l'ottavo e il nono, per riprodurre il contenuto dell'ottavo spagnolo. Ciò dipende dal fatto che in italiano, come dicevamo, è necessario aggiungere un verso per comporre l'acrostico *Coccinella*. Ciononostante, si vede come siano stati aggiunti solo due vocaboli, *dolci* e *attimo*, e la ripresa anaforica delle suppliche, attraverso il pronome clitico complemento oggetto *le*. Quest'ultimo svolge due importanti funzioni: crea un'anafora con l'articolo determinativo femminile plurale del verso precedente e abbassa il tono del registro della traduzione, grazie all'ordine marcato della frase, già innalzato rispetto all'originale dalla presenza di *cremisi* al posto del superlativo *rojísimas* e di *schernirai* al posto di *te reirás*. Si nota che nell'ottavo verso si sono mantenute sia la parola sia la posizione del termine sdrucchiolo *súplicas/suppliche*. Invece, nel nono verso, quello mancante in spagnolo, si sottolinea la presenza della parola sdrucchiola: *attimo*. Infine, l'ultimo verso, il decimo, presenta il superlativo sdrucchiolo *amadísima/amatissima* posto all'inizio del verso in entrambi i testi. Come per *coleóptera/coleottera*, esiste il neologismo femminile *insecta/insetta*, collocato alla chiusura del verso e del componimento, in una posizione di massimo rilievo. In questo caso, la traduzione è letterale e l'uso dei superlativi, insolito in spagnolo, richiama il linguaggio dei bambini che ricorrono spesso a suffissi per modificare sostantivi e attributi.

4.2.4. Aspetti grafici

Nella letteratura per bambini e in particolare nella poesia per l'infanzia, gli aspetti grafici ricoprono un ruolo dominante, poiché divertono e stupiscono i piccoli lettori, animando il testo sulla pagina. Anche Beatriz Giménez de Ory arricchisce la sua raccolta di versi con bellissime poesie-disegno di cui si mostrano sotto alcuni esemplari:

Pero sueñan.
 Con alguien.
 Que tome
 el libro tonto
 con las manos.
 Que lea todos los versos,
 en fila,
 o des
 or
 den a
 dos

Que aprenda

Eppure sognano.
 Qualcuno.
 Che prenda
 il libro tonto
 fra le mani.
 Che legga tutti i versi,
 in fila,
 o di
 sor
 din a
 ti.

Che ne impari

de memoria
unos cuantos.
Y los repita,
y los repita,
y los repita.
Cantando.
(*ibid.*: 13)

a memoria
alcuni.
E li ripeta,
e li ripeta,
e li ripeta.
Cantando.

Los versos del libro tonto
sueñan hoy el mismo sueño:
que el libro tonto
oye un grito
tan fuerte
que se asusta,
tiembla,
tropieza
y
c
a
e,

I versi del libro tonto
sognano oggi lo stesso sogno:
che il libro tonto
senta un grido
così forte
che si spaventi,
tremi,
traballi
e
c
a
d
a,

abierto,
desparramado,
en la arena.

aperto,
sparpagliato,
sulla sabbia.

Es un grito de guerra:
¡CA-TA-PÚN!

È un grido di guerra:
PA-TA-PUM!

Cuando despiertan,
los versos del libro tonto
gritan
el mismo grito de guerra:
¡CA-TA-PÚN!
Y es tan fuerte
que el libro tonto se asusta y tiembla,
se tambalea,
tropieza
y
c
a
e,

Quando si svegliano,
i versi del libro tonto
gridano
lo stesso grido di guerra:
PA-TA-PUM!
Ed è così forte
che il libro tonto si spaventa e trema,
tentenna,
traballa
e
c
a
d
e,

abierto,
desparramado,
en la arena.

aperto,
sparpagliato,
sulla sabbia.

Y ellos, los trescientos versos
suelos,
libres,
huyen por los cuatro vientos,
y por el mar,
y por la tierra.
(*ibid.*: 14-15)

E loro, i trecento versi
sciolti,
liberi,
fuggon per i quattro venti,
e per mare,
e per terra.

Porque ahora mismo

Perché proprio ora

| | | | |
|-----------------------|---------------|------------------------|--------------|
| | tú | | tu |
| me sostienes | | mi sorreggi | |
| con las manos, | | con le mani, | |
| y estás | | e stai | |
| leyendo estos versos, | | leggendo questi versi, | |
| en fila, | | in fila, | |
| o des | | o di | |
| or | | sor | |
| den | | din | |
| a dos. | | a ti. | |
| Y, a lo mejor, | | E, forse, | |
| ¿quién sabe? | | chi lo sa? | |
| aprendes | | ne impari | |
| de memoria | | a memoria | |
| unos cuantos. | | alcuni. | |
| | Y los repite, | | E li ripeti, |
| | y los repite, | | e li ripeti, |
| | los repites. | | e li ripeti. |
| | Cantando. | | Cantando. |

(*ibid.*: 57)

Queste tre poesie condividono la disposizione grafica del testo, per cui si crea tra esse un rimando lungo tutta l'opera. Non è un caso, infatti, che le prime due siano contigue e l'ultima chiuda il libro. I versi liberi e "ribelli" si dispongono riproducendo le parole che indicano: così i versi che sono disposti in maniera disordinata sono divisi erroneamente in sillabe sparse; quelli che cadono formano una piccola scala e quelli che sono sparpagliati si appropriano di tutto lo spazio bianco a loro disposizione.

Un'altra poesia mostra versi che parlano mediante il loro carattere tipografico:

Cuando Flora se mira
al espejo del mar,
se convierte en arolf,
una aneris genial.

La mano de una aneris
tiene forma de onam,
pero el ojo es un ojo,
eso se queda igual.

Y aunque su largo pelo
se vuelva olep ogral,
es de oro, y el oro
tampoco cambiará.
(*ibid.*: 32)

Quando Flora si guarda
nello specchio del mare,
si trasforma in arolf,
un' aneris geniale.

La mano di un' aneris
ha la forma di un' onam,
ma un occhio è sempre un occhio
questo resta così.

E anche se i suoi capelli
diventano illepac,
son fatti d'oro e l'oro
certo non cambierà.

In questo caso, le parole più grandi e più evidenti rappresentano le parti del corpo che la sirena Flora vede riflesse, e quindi al contrario, nello specchio del mare. Tutta la poesia è costruita attorno a una serie continua di rimandi tra apparenza grafica e significato semantico.

4.2.4.1. I calligrammi

| | |
|---|---|
| ¡Eh! ¡Escarabajo pelotero! | Ehi! Scarabeo stercorario! |
| | |
| Después, | E poi, |
| <p>ol vi das te
 chi char e
 cle a
 ta pe
 y a
 no ho
 bo ra
 ta.</p> | <p>non hai mes so
 ma gom la tua
 e al la o pal ra rim non
 la pal ra rim non</p> |
| Por la tarde, | La sera, |
| | |
| ¡Otra vez te equivocas! | Hai sbagliato ancora! |
| <p>Desde que andas en amores...
 ino das pie con bola!</p> | <p>Da quando ti perdi dietro agli amori...
 sei una palla al piede!</p> |

Tradurre calligrammi è particolarmente complicato dato che alla difficoltà solita si somma quella data dal dover tradurre tenendo conto dell'immagine che è parte integrante, per non dire principale, del testo. L'immagine, infatti, rappresenta graficamente ciò che il testo esprime a parole.

La traduzione del calligramma *Pie con bola* (pag. 43) ha presentato due difficoltà: una di tipo grafico e una di tipo semantico. La prima è evidente: si dovevano ricreare i tre disegni distribuendo i versi secondo la disposizione originale. Tuttavia, grazie agli strumenti di Word, sono riuscita a riprodurre la sfera, la sinusoide e il cubo.

La seconda difficoltà, invece, è stata più complessa da risolvere e ha richiesto maggiori riflessioni. Ancora una volta, l'autrice si diverte a creare intelligenti *calembour*: in questo caso, il gioco di parole sussiste nell'accostare l'espressione metaforica *dar pie con bola* all'immagine dello scarabeo stercorario che ha sempre una palla di sterco "tra i piedi". La comicità è lampante, ma il difficile è

ricrearla in italiano, mantenendo non solo l'immagine, evocata dal calligramma, ma anche il significato della locuzione. Siccome lo scarabeo stercorario non riesce più a dar *pie con bola*, ovvero a modellare le sfere di escrementi con cura, perché è innamorato, è stato necessario trovare in italiano un'espressione che fosse negativa e che trattasse di 'piedi' e 'palle'. Dopo, qualche tentativo ho trovato l'espressione "essere una palla al piede" che non solo riprendeva i due termini spagnoli, ma rendeva anche in italiano l'idea che da quando lo scarabeo si è innamorato, è un "buono a nulla", una vera "palla al piede".

4.2.4.2. I lipogrammi

El gallo veleta tien
medio pico y media cres,
una pata y una alit,
un ojo y una pechug,
solo un muslo y media leng.

Sabe que ha perdido algo,
pero no recuerda qué.

–Si dejas de girar, te lo diré:
¡Has perdido a tu mitad!
¿Quieres parar de una vez?
(*ibid.*: 18)

Il gallo banderuola h
mezzo becco e mezza cres,
una zampa ed un'alet,
solo un occhio ed un pet,
una coscia e mezza ling.

Sa di aver perso qualcosa,
ma non ricorda cosa.

– Smettila di girare e ascolta me:
hai perso la tua metà!
Vuoi fermarti al mio tre?

Questa è stata sicuramente la poesia più divertente da ricreare in italiano. Il lipogramma consiste nell'eliminare qualche lettera da alcune parole di una poesia. In questo caso mancano le lettere finali di tutte le parole della prima strofa. Una volta intuita la parola dimezzata, è bastato sostituirla con la corrispettiva italiana e, a questa, sottrarre la parte finale. Le parole divise che rappresentano le parti del gallo banderuola e la sua descrizione potrebbero ricordare ai lettori italiani *Il visconte dimezzato* di Italo Calvino: entrambe le storie sono fantastiche e comiche e in fondo esprimono lo stesso messaggio, ovvero che la completezza è la chiave per la serenità.

4.2.5. La morfosintassi

Come spiegato in sede di analisi del testo di partenza, il registro impiegato nella raccolta è spesso di tipo colloquiale, tipico delle conversazioni orali. Questo non ha creato grossi problemi a livello di traduzione, ma si è cercato di tenerne conto, come si può evincere dai seguenti esempi:

A la rueda rueda
que jugaba mi abuela
(*ibid.*: 36)

Amasa bolas de caca,

Al giro girotondo
a cui giocava mio nonno

Impasta biglie di cacca,

con mucho esmero...
¡y **se** las zampa!
(*ibid.*: 39)

con grande zelo...
e poi **se** le divora!

Nella prima traduzione non è stato imitato l'anacoluto del testo originale, poiché usare il pronome relativo 'che', complemento oggetto, al posto del corretto *a cui*, complemento di termine, avrebbe prodotto nel lettore italiano uno straniamento maggiore del corrispettivo spagnolo. Ciò non dipende dal fatto che in italiano il pronome relativo *passe-partout* non sia usato nelle comunicazioni rilassate per sostituire le forme composte, ma dal fatto che nella lettura ad alta voce è più verosimile che in spagnolo la 'a' che manca sia compensata dal fonema 'a' dell'ultima sillaba del primo verso. In italiano, invece, questa opportunità fonica manca, poiché la parola *girotondo* finisce con 'o' e non esiste un pronome relativo composto formato da 'che'.

Nel secondo caso, grazie alla vicinanza tra spagnolo e italiano, è stato possibile riprodurre il pronome personale clitico con valore dativo e rafforzativo, molto usato nelle comunicazioni orali e marcate di entrambe le lingue.

Giménez de Ory si diverte a creare nuove parole attraverso la fusione di più vocaboli come avviene nelle lingue sintetiche. Un esempio di questa tecnica di scrittura è il seguente:

Ahora que medio gallo se los sabe (a medias)
y que Flora los canta de memorieta,
y que el escarabajo,
cara arriba y cara abajo
los recita
boquiabiertojicerrado,
tal vez los versos vuelen y naden y rueden
pronto
de vuelta al libro tonto.
(Porque lo echan de menos,
en el fondo.)
(*ibid.*: 53)

Ora che mezzo gallo li conosce (a metà)
e che Flora li canta a pappagallo,
e che lo scarabeo,
da vicino o da lontano
li recita
aboccapertaocchichiusi,
forse i versi voleranno, canteranno, rotoleranno
presto
ritornando al libro tonto.
(Perché sentono la sua mancanza,
in fondo.)

Dopo aver compreso il significato del verso, è bastato tradurlo letteralmente in italiano, unendo le parole che solitamente sono separate dagli spazi bianchi.

4.3. Tradurre *Versos y viceversos*

Tradurre la raccolta di poesie *Versos y viceversos* è stata un'impresa ardua, poiché il tipo di liriche che contiene si colloca a metà strada tra la produzione intima d'autore e le cosiddette "poesie giocattolo". L'opera, quindi, è caratterizzata sia dall'espressione delle emozioni dei due poeti, mediante metafore generalizzanti, sia da un ritmo coinvolgente impresso dalla metrica e dalle rime. Tale peculiarità non deve essere intesa come sinonimo di un testo ibrido o di seconda categoria.

L'opera, infatti, è redatta da due autori premiati in molteplici occasioni per la loro capacità di echeggiare sensazioni recondite, usando un linguaggio e un registro vicini ai lettori. Si potrebbe affermare, quindi, che in *Versos y viceversos* la poetica di Juan Carlos Martín Ramos e Antonio García Teijeiro è una via di mezzo tra il «vago e indefinito» (1821: 1430-1431) dello *Zibaldone* leopardiano e le tradizionali filastrocche per i più piccoli. Del primo gruppo, condividono le immagini e i suoni sfumati e indeterminati che tornano alla mente solo grazie alla «rimembranza» (1828: 4426). La memoria permette di scrivere parole «poeticissime e piacevoli» (1821: 1789), come «*lontano, antico e simili*» (*ibid.*), e di descrivere ambientazioni notturne, solo in parte illuminate dalla luna, che «sono poeticissime, poiché la notte confondendo gli oggetti, l'animo non ne concepisce che un'immagine vaga, indistinta, incompleta, sì di essa che quanto ella contiene» (*ibid.*).

Del secondo gruppo, invece, riprendono il rigoroso uso di metrica e rime per scandire i componimenti e per renderli di immediata memorizzazione. Non è un caso che quasi tutte le liriche di *Versos y viceversos* siano state adattate in musica da Juan Carlos Martín Ramos. Come afferma Sáiz Ripoll si tratta di poesia «de transmisión oral; esto es, la poesía tradicional» (2012: 208), «una literatura que no iba destinada a los niños, pero estos han sabido hacerla suya» (*ibid.*) e che, prendendo in prestito le parole di Llamazares Prieto (2009: 36) è «un abigarrado conjunto de rimas, retahílas [...] y hasta romances. Siempre tienen presente el ritmo de forma muy marcada y un lenguaje vivo, espontáneo y gráfico». Tuttavia, come si è detto, le poesie di *Versos y viceversos* sono d'autore, per cui non perdono mai di vista il messaggio che desiderano trasmettere nonostante siano orecchiabili. Come sostiene García Montero, in *Lecciones de poesía para niños inquietos*, i poeti e i bambini «no somos tontos» (1999: 11), benché vengano considerati come tali da adulti superficiali che non riescono ad apprezzare la letteratura per l'infanzia. La «stupidità» risiede nel fatto di scrivere poesie che vertono su tematiche banali o perché ricorrono sconsideratamente a diminutivi, vezzeggiativi o accrescitivi per imitare il linguaggio dei bambini e sembrare alla loro portata. È un grave errore anche apparire «demasiado cursis, redichos, repelentes, empollones, empachosos, que se dan mucha importancia por utilizar palabras raras o por emocionarse ante una flor» (*ibid.*: 17), poiché la poesia non è bella o degna solo se parla di eventi eccezionali. Si può fare poesia anche descrivendo gli oggetti che ci circondano e che usiamo quotidianamente:

Para escribir un poema no es obligatorio hablar de animalitos, ni pasarse el fin de semana en una granja. La poesía está a veces en un rincón de la cocina, en el armario, en el espejo del cuarto de baño, en la calle que se ve desde la ventana o en las historias que nos cuentan algunos amigos. Un poema puede esconderse en el bolsillo del amigo al que nunca le pasa nada o en el del amigo al que siempre le pasa de todo. (*ibid.*: 13)

E proprio questo è ciò che García Teijeiro e Martín Ramos compiono nella loro raccolta: descrivere oggetti e situazioni comuni, con parole semplici, ma creando musicalità, grazie alle rime, e straniamento, grazie alle potenti analogie e metafore. Citando nuovamente García Montero, i poeti in generale e gli autori di *Versos y viceversos* in particolare sono persone curiose che non esperiscono il mondo oggettivamente, fermandosi alla superficie, ma sono sempre in cerca di una «cerradura para ver lo que pasa detrás de las puertas» (*ibid.*: 11).

Un altro aspetto che ha reso complesso volgere *Versos y viceversos* è stata la redazione a quattro mani dell'opera. Nella traduzione, quindi, si è cercato di preservare l'unicità delle voci dei poeti, evitando di omogeneizzare la loro maniera. García Teijeiro predilige comporre versi di *arte mayor*, sommando versi tra loro, o versi liberi e sciolti che non tengono conto delle rime. Dal canto suo, Martín Ramos mostra una spiccata preferenza per i versi di *arte menor* e i versi ottonari molto sonori e ritmati che spesso sono raggruppati in strutture complesse e disegni grafici. Nella tabella sottostante si riporta la schematizzazione di quanto osservato:

| Versi | Antonio García Teijeiro | Juan Carlos Martín Ramos |
|-----------------------|-------------------------|--------------------------|
| quaternari | | X |
| quinari | | X |
| senari | X | X |
| settenari | X X X | X |
| ottonari | X X X X X | X X X X X X X X |
| endecasillabi | | X |
| liberi | X X | |
| Combinazioni di versi | Antonio García Teijeiro | Juan Carlos Martín Ramos |
| 7 + 7 + 5 | | X |
| 7 + 7 | X | |
| 7 + 8 | X | |
| 5 + 7 + 7 + 7 | X | |
| 6 + 5 | | X |
| 7 + 11 // 7 + 7 | X | |

Ciononostante, come spiegato nel capitolo dedicato all'analisi del testo, lo stile di García Teijeiro e Martín Ramos appare molto simile in questa raccolta di liriche.

Nei paragrafi seguenti, si illustreranno la metodologia traduttiva adottata, le difficoltà rilevate, le strategie impiegate per superarle e le soluzioni proposte attraverso l'esame delle particolarità formali e semantiche del libro.

4.3.1. Metodologia traduttiva

Appena ho avuto tra le mani *Versos y viceversos*, ho deciso di sfogliarlo accuratamente per valutarne formato, impaginazione, struttura e immagini ancor prima di leggerne il testo. Dopodiché, mi sono concentrata sugli elementi paratestuali che mi hanno spinto a fare una ricerca approfondita sui due

autori, Antonio García Teijeiro e Juan Carlos Martín Ramos, e l'illustratore Juan Ramón Alonso. Infine, mi sono immersa nella lettura delle poesie. La prima è stata una lettura di piacere, in cui ho assaporato le immagini descritte dai due poeti senza pensare alla loro traduzione. La seconda lettura, invece, è stata più lenta e accurata, poiché annotavo le particolarità metriche e ritmiche delle liriche già proiettata verso la resa italiana.

Successivamente, ho iniziato la traduzione della raccolta, non senza pormi domande su come procedere. Infatti, ho dovuto decidere fin dall'inizio se tradurre i testi seguendo l'ordine in cui erano presentati nell'opera o se tradurre prima tutte le poesie di García Teijeiro e poi quelle di Martín Ramos. Alla fine, sono stata propensa ad accogliere la prima soluzione, in quanto non esiste un legame o un *fil rouge* tra i testi di uno stesso autore e, anzi, alcune liriche dell'uno sembrano integrare e riferirsi a quelle dell'altro piuttosto che alle proprie.

Nella prima stesura, comprensiva di prefazione, presentazione in rima degli autori, elementi paratestuali del *colophon* e componimenti, ho dato la precedenza al significato delle poesie invece che alla loro forma, poiché desideravo avvicinarmi il più possibile alle sensazioni che le parole di García Teijeiro e Martín Ramos avevano suscitato in me durante la lettura.

In un secondo momento, ho cercato di ricreare la metrica in tutti quei casi in cui rappresentava un vincolo determinante; quindi, ho predisposto una seconda versione che tenesse conto anche di questo aspetto fondamentale.

Tuttavia, data la non sovrapposibilità del campo semantico di una lingua a quello di un'altra che Schleiermacher definisce come "incommensurabilità" (1992: 40-41), non è sempre stato possibile, come si vedrà in seguito, mantenere in italiano forma e contenuto contemporaneamente.

Un aspetto molto importante, dal punto di vista metodologico, è stato quello di leggere ad alta voce tutte le poesie tradotte perché solo in questo modo ci si rende conto se gli aspetti fonico, ritmico e musicale funzionano anche nella lingua di arrivo.

4.3.2. Elementi paratestuali

Il primo elemento paratestuale a cui ho dovuto pensare è il titolo, anche se non mi ha creato problemi particolari, visto che si può tradurre in modo letterale, *Versi e viceversi*, senza perdere la sua efficacia. Infatti, anche in italiano si può facilmente creare il neologismo *viceversi*, sulla falsariga del vocabolo spagnolo *viceversos*, unendo le parole 'viceversa' e 'versi'. Inoltre, prima di scegliere la traduzione definitiva, ho consultato un documento parallelo: la traduzione in galiziano della raccolta di poesie di García Teijeiro e Martín Ramos, *Versos e viceversos*. Il testo, tradotto dallo stesso García Teijeiro, mi ha permesso di accertare che anche in un'altra lingua, il titolo era stato mantenuto simile all'originale.

Per quanto riguarda la prefazione di Antonio Rubio, invece, sono dovuta intervenire, modificando in due punti la traduzione del testo base. Infatti, oltre all'introduzione delle tematiche della raccolta, si riporta che le trenta liriche «no llevan título, pero sí una *entradilla* alterna, en gallego y castellano, en la lengua madre de cada uno de ellos [García Teijeiro e Martín Ramos]». Questa breve frase, all'apparenza semplice da tradurre, poiché spiega solo che le poesie, diversamente da quello che avviene in altre antologie, non sono precedute da un vero titolo, ma da qualche riga in castigliano o in galiziano a seconda dell'autore, in realtà crea i seguenti problemi: come tradurre *entradilla* e come gestire il bilinguismo originale dell'opera.

Partendo dalla prima questione, all'inizio avevo pensato di rendere *entradilla* con 'occhiello', scelta che poi ho deciso di abbandonare perché non solo non avrebbe veicolato il senso del termine spagnolo, ma avrebbe anche distratto i lettori, richiamando un ambito, quello giornalistico, estraneo alle poesie della raccolta. Infatti, sebbene *entradilla* e 'occhiello' condividano una parte dei loro significati, non sono completamente intercambiabili, poiché il vocabolo spagnolo ricopre una sfera semantica più ampia del corrispettivo italiano. La *entradilla*, infatti, non è solo il soprattitolo di un giornale, ma è anche un breve riassunto o una piccola introduzione di un qualsiasi testo informativo⁵⁷; l' 'occhiello', invece, è una frase che non supera le due righe di lunghezza e non sintetizza il contenuto dell'articolo, ma aggiunge solo qualche dettaglio. Per questo motivo, ho deciso di parafrasare il testo di partenza come segue: con «pochi versi in testa ad ogni pagina».

Per quanto riguarda, invece, il mantenimento del bilinguismo del testo base, la decisione traduttiva è stata più complessa. All'inizio avevo deciso di lasciare le *entradillas* nella lingua d'origine e di mettere la loro traduzione in nota a piè di pagina, oppure di inserire tali note in appendice. Tuttavia, dopo un confronto con la mia relatrice, ho compreso che entrambe le proposte non solo appesantivano la lettura del libro, falsando la sua finalità, ma non risultavano nemmeno coerenti con il resto della traduzione. In effetti, non avrebbe avuto senso lasciare delle parti in spagnolo (castigliano) quando il corpo delle poesie, nello stesso idioma, era tradotto. Parimenti, non sarebbe stato logico lasciare intatti solo i versi delle *entradillas* in galiziano, poiché il possibile pubblico target italiano avrebbe potuto pensare che solo metà delle poesie della raccolta fosse nata in una cultura diversa dalla propria. In tale modo, i giovani lettori, contrariamente a sperimentare l'alterità professata da Schleiermacher (1992: 42), sarebbero stati solo confusi. Per cui, alla fine, ho scelto di tradurre tutti i versi che introducevano le poesie senza inserire note del traduttore e senza lasciare, da nessuna parte, la versione originale. Per questo, nella prefazione in italiano è stata omessa l'intera frase «en gallego y castellano, en la lengua materna de cada uno de ellos», impiegando una strategia di eliminazione, in quanto non è stato possibile mantenere la dualità linguistica nel testo d'arrivo.

⁵⁷ Cfr. Clave: diccionario de uso del español actual, 2006: 788.

La perdita della compresenza di due lingue diverse viene parzialmente compensata dal fatto che nella prima poesia, in cui i due autori si presentano, si capisce che il testo è stato scritto da due poeti che si chiamano Antonio e Juan, rispettivamente un galiziano e un andaluso.

Inoltre, per far comprendere al lettore di quale autore stesse leggendo la poesia, dopo ogni lirica si sono aggiunte le iniziali dei due poeti: A. G. T. per Antonio García Teijeiro e J. C. M. R. per Juan Carlos Martín Ramos.

4.3.3. Aspetti stilistici

La traduzione delle poesie implica una grande attenzione a due aspetti di tipo stilistico che, come evidenziato in sede di analisi, costituiscono la caratteristica più rilevante, ovvero la presenza di una metrica ben precisa e di molteplici figure retoriche. Sono questi i vincoli gerarchicamente preponderanti che occorre riprodurre anche nella versione in italiano, al fine di garantire la musicalità, il ritmo e la sensazione di straniamento ricercati da entrambi i poeti.

Partendo dalla metrica, benché l'italiano e lo spagnolo siano due lingue affini, si è trattato dell'aspetto maggiormente complicato da riprodurre. Sicuramente ha richiesto molta pazienza e vari tentativi prima di arrivare alla soluzione finale che, come sempre accade, è una delle tante possibili. Tuttavia, non è stata un'operazione inattuabile, grazie all'applicazione di alcune tecniche come l'impiego della sinalefe, il passaggio dalla forma implicita a quella esplicita, le sostituzioni delle perifrasi verbali con unità lessicali e viceversa, le aggiunte e le eliminazioni di aggettivi, avverbi e congiunzioni e il ricorso a sinonimi e antonimi. Di seguito si metteranno a confronto testo di partenza e testo di arrivo divisi per caratteristiche metriche e ritmiche.

4.3.3.1. I versi quaternari

Partendo dai componimenti con i versi che hanno il minor numero di sillabe e andando in ordine crescente, si trova la poesia di Martín Ramos contenuta a pagina 24:

| | |
|---|--|
| Nubes negras
en la playa
que se esconden
en el agua. | Nubi nere
sulla spiaggia
son celate
dentro l'acqua. |
| Nubes negras
y una estrella
que se peinan
en la arena. | Nubi nere
e una stella
son distese
sulla sabbia. |
| Nubes negras
embujadas
que oscurecen | Nubi nere
incantate
non saranno |

| | |
|---|---|
| madrugadas. | mai dorate. |
| Nubes negras,
mariposas
que aletean
por las rocas. | Nubi nere,
son farfalle
volteggianti
tra gli scogli. |
| Borro nubes,
nubes negras.
Que se lleven
las miserias. | Via le nubi,
nubi nere.
E con loro
le bufere. |

In questa poesia, l'autore desidera dimostrare che anche una poesia composta da versi brevi può descrivere un paesaggio, meravigliando il lettore mediante immagini raffinate e insolite che rimangono a lungo impresse nella memoria, come quella della seconda quartina. In effetti, i versi brevi, come i quaternari, sono usati in filastrocche, ninnenanne e conte e molto raramente hanno il compito di trasmettere sensazioni poetiche come in questo caso. Inoltre, in italiano, i versi quadrisillabi sono molto difficili da riprodurre poiché presentano due accenti ritmici fissi, uno sulla prima e uno sulla penultima sillaba. Per evitare di creare un ritmo inverosimile in cui sillabe solitamente atone ospitavano l'*ictus* e viceversa, è stato fondamentale leggere la traduzione varie volte a voce alta.

Per mantenere il rigido schema metrico, è stato necessario utilizzare il termine poetico *nubi* invece del più comune 'nuvole' ed eliminare il pronome relativo *que* dal terzo verso di ogni quartina. Nel terzo verso della prima strofa, inoltre, si è optato per sostituire il verbo *se esconden* con un sinonimo appartenente a un registro lievemente più alto *son celate* che, però, non ha stonato con l'atmosfera evocata dalla lirica. Sempre per una questione di rispetto della metrica originale, il verbo *peinarse*, coniugato alla terza persona plurale del presente indicativo, è diventato *son distese*. In questo caso, la strategia traduttiva adottata è stata l'esplicitazione. Si è sacrificata la metafora delle nubi che sono talmente vicine alla sabbia da pettinarla, ma si è mantenuto il significato profondo delle nuvole così basse che sembrano stese sulla riva.

Nella quartina successiva, la metafora perduta è stata compensata con una raffinata analogia: le nubi nere che nell'originale *oscurecen madrugadas*, nella versione italiana *non saranno mai dorate*, poiché non vedranno mai la luce calda dell'alba. In aggiunta, la soluzione italiana ha permesso di mantenere la rima consonante del testo di partenza: *embrujadas – madrugadas* e *incantate – dorate*.

La quarta strofa è molto interessante, poiché in essa si notano due tecniche traduttive opposte: nel secondo verso si manifesta un'esplicitazione del verbo essere con conseguente espansione, mentre, nel terzo si attua una riduzione della proposizione relativa in un participio presente.

Anche l'ultima quartina è un esempio significativo di adattamento traduttivo. Nel primo verso spagnolo, il poeta, attraverso un'elegante metafora, afferma di poter cancellare le nubi come se

fossero disegnate a matita per eliminare con esse tutte le miserie. Nel testo meta, per rispettare la metrica, non si è potuto tradurre il verbo *borrar* con l'equivalente italiano 'cancellare', per cui si è persa la metafora che Martín Ramos voleva trasmettere. Tuttavia, ancora una volta, la metafora iniziale è stata compensata da un'altra metafora nell'ultimo verso. Infatti, le *bufere* della versione d'arrivo non indicano solo la tempesta metereologica, ma anche quella allusiva ai dolori e alle sventure.

4.3.3.2. I versi quinari e senari

La poesia che inaugura la raccolta e che presenta i due autori è composta da versi tutti quinari, il che ha posto seri problemi di traduzione. Infatti, non è facile riprodurre in italiano tale metro, visto che la nostra lingua, solitamente, ha bisogno di versi più lunghi per potersi articolare con maggiore agio. Inoltre, è stato necessario ricreare il ritmo regolare della lirica, scandito da due forti *ictus*, uno sulla prima e uno sulla penultima sillaba, non solo per imitare la musicalità del componimento originale, ma anche per esprimere la sua velocità e allegria. Infatti, trattandosi di un "biglietto da visita" dei due poeti, la melodia deve essere la più coinvolgente possibile per un pubblico di giovani lettori. Per giunta, le quattro quartine presentano *rimas asonantes* nei versi pari che hanno richiesto un leggero adattamento dei contenuti della poesia:

¿Son dos poetas?
Sí, no, quizás.
¿Cómo se llaman?
Antonio y Juan.

Son due poeti?
Sì, no, chissà.
Come si chiamano?
Antonio e Juan.

Uno es del norte
y otro del sur.
Uno es gallego,
y otro andaluz.

Uno è del nord,
l'altro del sud.
Uno è gallego,
l'altro andaluso.

Uno hace versos
y otro también.
Uno primero
y otro después.

Uno crea versi,
l'altro altrettanto.
Uno per primo,
l'altro accanto.

¿Son solo versos
o son más que eso?
Son versos, ¡versos
y viceversos!

Son solo versi
o sono altro?
Son versi, versi
e viceversi!

Come appare manifesto dalla traduzione, a causa del rigido schema metrico, nella seconda quartina è stato necessario lasciare l'aggettivo *gallego*, meno comune in italiano rispetto a 'galiziano', perché il secondo è troppo lungo. Parimenti, si è dovuto sostituire l'avverbio *después* con *accanto*, benché abbia un significato leggermente diverso in confronto a 'dopo'.

L'unica assonanza che non è stato possibile preservare è quella tra *sur* e *andaluz*; in italiano, infatti, non si sono trovate soluzioni che, oltre al significato, conservassero anche la rima.

Vi sono poi poesie in cui i versi quinari si combinano ai senari, come nella lirica di Martín Ramos alle pagine 52-53:

Colecciono lunas
descongeladas
que dejan sus huellas
sobre las ramas.

Collezione lune
decongelate
che lasciano impronte
sopra ai rami.

Colecciono sombras
deshilachadas
que dejan sus huellas
cada mañana.

Collezione ombre
tutte sfrangiate
che lasciano impronte
ogni mattina.

Colecciono nieblas
enamoradas
que dejan sus huellas
en la ensenada.

Collezione nebbie
innamorate
che lasciano impronte
là nella baia.

Colecciono aceras
mal encaradas
que dejan sus huellas
en las pisadas.

Collezione strade
abbandonate
che lasciano impronte
ad ogni passo.

Colecciono manos
muy arrugadas
que dejan sus huellas
en las miradas.

Collezione mani
dimenticate
che lasciano impronte
dentro agli sguardi.

Colecciono.

Collezione.

Coleccionas.

Collezioni.

Coleccionamos

Collezioniamo

huellas en el desierto

impronte nel deserto,

y las guardamos.

le custodiamo.

Anche in questo caso, la priorità della traduzione è stata quella di mantenere la metrica originale, cioè versi dispari senari e versi pari quinari, ad eccezione dell'ultima strofa, composta da versi liberi.

Per quanto riguarda le rime e le assonanze, il testo base le presenta in tutti i versi pari, come vuole la tradizione spagnola, mentre in italiano non è stato possibile ricrearle. Tuttavia, la rima consonante dell'ultima strofa, *Coleccionamos – guardamos*, è stata così riprodotta nel testo meta: *Collezioniamo – custodiamo*.

I cambiamenti più evidenti che si sono dovuti operare per ragioni metriche sono l'uso dell'aggettivo *decongelate*, vocabolo poco usato in italiano rispetto al sinonimo 'scongelate' e che è stato coniato sul modello dello spagnolo *descongeladas*, a sua volta creato a partire dal francese *décongelées*; la sostituzione di *aceras*, in italiano 'marciapiedi', con l'iperonimo *strade* e l'utilizzo dell'attributo

dimenticate al posto di *muy arrugadas* che, comunque, trasmette la sensazione di un elemento antico, in questo caso le mani.

Nella presente poesia, è fondamentale analizzare il lessico, poiché si registrano due vocaboli *huellas* e *pisadas* che, pur appartenendo al medesimo campo semantico, quello delle tracce, ed essendo sinonimi sono usati in maniera non intercambiabile. La scelta del traduttore corretto è stata complessa: all'inizio ho pensato di usare 'orme' per rendere *huellas*, ma quasi immediatamente ho capito che non era la decisione migliore dato che nei versi spagnoli il termine viene usato sia per indicare i segni lasciati dal passaggio dell'uomo sia per descrivere le tracce di *lunas, sombras, nieblas* e *manos*. Tutte queste parole, e in particolar modo l'ultima, mi hanno permesso di cogliere che il termine italiano equivalente a *huellas* e comprendente tutte le sue accezioni era *impronte* che può essere usato sia per descrivere le macchie degli oggetti sia quelle delle persone. Anche la resa di *pisadas* è stata difficile: in principio, ho creduto di poterlo tradurre con 'orme', ma il lettore italiano leggendo a distanza di un solo verso 'orme' e 'impronte' non avrebbe colto lo stesso divario che esiste tra *huellas* e *pisadas*. Inoltre, il termine *pisadas* sottende un movimento, mentre 'orme' è statico. Per cui il corrispondente migliore era il più letterale: *passi*.

4.3.3.3. I versi settenari

Nella raccolta, è Antonio García Teijeiro che compone il numero più elevato di liriche con settenari: ben sette poesie su quindici. García Teijeiro adopera i versi settenari da soli, sommandoli tra loro per formare versi alessandrini di quattordici sillabe o mescolandoli a versi di varia lunghezza come quinari, ottonari ed endecasillabi. Di seguito, si elencheranno due poesie: la prima sarà costituita interamente da settenari, mentre la seconda sarà composta da più tipi di versi uniti tra loro.

Me ha llegado una carta
urgente, tan urgente
que ni pudo escribir
su nombre el remitente.

Mi è arrivata una lettera
urgente, così urgente
che non c'è neanche scritto
il nome del mittente.

En el sobre la letra
apenas si se entiende.
¿Es para mí o para
el vecino de enfrente?

La via sulla busta
per poco non si legge.
Sarà per me o per
un lontano parente?

Hay dentro una hoja en blanco,
doblada varias veces,
que al desdoblarse intenta
hablar, o eso parece.

Il foglio dentro è bianco,
in più parti piegato,
ma quando lo dispiego
sembra che abbia parlato.

«¿Qué tal?», tal vez pregunta,
o tal vez solo quiere
decirme que a su pueblo

«Come stai?», forse chiede,
o forse vuole solo
dire che al suo paese

llegó el invierno y llueve.

l'inverno è già arrivato.

Tantas cosas me dice,
aunque nada me cuente,
que al leerla no sé
si estar triste o alegre.

Tante cose mi dice,
ma non racconta nulla,
leggendola non so
se esser triste o felice.

Solo sé que es urgente,
la carta es tan urgente
que la trajo el cartero
montado en patinete.
(García Teijeiro, 2019: 48-49)

So solo che è urgente,
la busta è così urgente
me l'ha data il postino
con fare travolgente.

In questo caso, per poter mantenere i versi settenari è stato necessario tradurre la parafrasi verbale al *pretérito indefinido*, *pudo escribir*, con l'indicativo presente passivo, è *scritto*. A tal fine, nella seconda quartina, si è fatto ricorso a tre strategie traduttive. Nel primo verso, si è compiuta una specificazione: si è passati da un'indicazione generale *la letra* della busta a un indirizzo preciso, *la via*. Nel secondo verso, invece, si è optato per una modulazione del messaggio, trasformando la proposizione da positiva a negativa. Infine, si è operato un vero cambio semantico: il *vecino de enfrente* è diventato un *lontano parente*. Questa modifica ha permesso di ricreare la rima consonante, e quindi il ritmo forte e deciso, anche in italiano, tra le parole *urgente*, *mittente* e *parente*.

Nella terza quartina, si è mantenuta la paronomasia verbale tra *doblada* e *desdoblarse*, ma nella seconda menzione si è dovuti passare dalla forma implicita a quella esplicita, *piegato* e *dispiego*.

Nella strofa successiva, il chiasmo formato da monosillabo + *tal* e *tal* + monosillabo non si è mantenuto nel testo meta, ma la ripetizione di *tal vez* è stata replicata da quella di *forse*.

Infine, saltando la penultima quartina e arrivando direttamente alla sesta strofa, si evidenzia che nel terzo verso il *pretérito indefinido* è stato reso con il passato prossimo, più comune in italiano rispetto al passato remoto. Tale sostituzione temporale ha contribuito alla coerenza complessiva della poesia in cui sia in spagnolo sia in italiano, fino a quel punto, era stato impiegato un tempo composto e più vicino al presente rispetto al *pretérito indefinido* o al passato remoto. L'ultima modifica che merita di essere trattata è quella dell'ultimo verso: benché la connotazione contemporanea non si sia potuta ricreare in italiano dicendo 'a cavallo del suo monopattino' per questioni di lunghezza metrica, si è mantenuta la caratterizzazione della velocità del postino che consegna la busta sul monopattino grazie al sintagma *con fare travolgente*. Questa costruzione ha un'altra importante funzione: permette di compensare la perdita delle assonanze tra i versi pari delle strofe precedenti, riproducendo una rima consonante tra secondo e terzo verso dell'ultima quartina.

Verso la fine della raccolta di poesie, a pagina 54, García Teijeiro inserisce un componimento che a prima vista sembra formato da versi liberi e sciolti, ma che a una lettura più attenta appare costituito da versi settenari, novenari ed endecasillabi sapientemente mescolati:

No me pidas que ignore
el murmullo del viento entre los árboles,
la música del agua,
el profundo latido
del corazón del bosque.

Non dirmi di ignorare
il mormorio del vento in mezzo agli alberi,
la musica dell'acqua,
il battito profondo
che ha il cuore del bosco.

No me pidas que dé la espalda
al mar,
a los libros de poesía,
a la luna funámbula que rueda en el tejado.

Non chiedermi di dar le spalle
al mare,
ai libri di poesia,
alla luna funambola che rotola sul tetto.

No me pidas que me tape los oídos
cuando dices mi nombre,
cuando me llamas a tu lado,
cuando cantas la alegre canción
que me despierta
cada día.

Non chiedermi di tapparmi le orecchie
quando dici il mio nome,
quando vuoi che stia al tuo fianco,
quando canti la gioiosa canzone
che mi risveglia
ogni giorno.

La prima strofa è composta da quattro versi settenari e un endecasillabo, tutti replicati in italiano senza grosse difficoltà: nell'ultimo verso si è aggiunta una proposizione relativa per ottenere le sette sillabe necessarie.

L'ultimo verso della seconda strofa è un alessandrino apparentemente costituito da quindici sillabe. Il computo delle sillabe torna, poiché il verso è formato da due settenari e alla fine del primo emistichio si colloca la parola sdrucchiola *funámbula/funambola* che permette di eliminare una sillaba dal conteggio finale.

Infine, l'ultima strofa è composta da versi di varie lunghezze, per cui si potrebbe dire che è una strofa di versi liberi. La versione italiana ne modifica la metrica, rendendo i versi più simili a quelli delle prime due strofe. Al posto del dodecasillabo e del decasillabo, rispettivamente primo e quarto verso della strofa di partenza, in italiano si trovano due endecasillabi che richiamano i due endecasillabi della prima e della seconda strofa.

4.3.3.4. I versi ottonari

La metrica più adottata da entrambi poeti per i propri componimenti, ben tredici poesie su trenta, non poteva essere più classica: quartine di ottonari legati, nei versi pari, da una *rima asonante* che, come fa presente García Montero è impiegata per comunicare sensazioni soavi e delicate (1999: 115).

Mantenere la lunghezza e il ritmo dei versi originali in quasi la metà delle liriche del libro è stato complicato, considerando il fatto che in italiano, rispetto allo spagnolo, gli ottosillabi hanno due accenti obbligatori, il primo sulla terza sillaba, il secondo sulla settima.

Meu amigo, ¿quién ha roto

Amico meu, chi ha rotto

| | |
|---|--|
| los espejos de la luna?
He rescatado un pedazo
del cubo de la basura. | ogni specchio della luna?
Ne ho recuperato un pezzo
dal cestino dei rifiuti. |
| ¿Quién ha olvidado los cuentos
qué me arropaban de noche?
En mis sueños ya no hay nadie
dormido dentro de un bosque. | Chi ricorda quei racconti
che mi avvolgevano di notte?
Nei sogni non c'è più chi
si addormentava in un bosco. |
| ¿Quién habrá robado el viento
que dibujaba las nubes?
No hay dragones en el cielo
ni árboles de algodón dulce. | Chi avrà rubato il vento
che disegnava le nubi?
Non ci sono draghi in cielo,
chiome zucchero filato. |
| ¿Quién ha borrado del muro
las palabras del poeta?
Por un reguero de lluvia
navegan todas las letras.
(García Teijeiro, 2019: 21) | Chi ha cancellato dal muro
le parole del poeta?
Lungo un rivolo di pioggia
scorrono tutte le lettere. |

Come si nota dal confronto tra le due versioni, se si è riusciti a mantenere gli ottonari, purtroppo, in molti casi, le assonanze tra i versi pari si sono perse per questioni di metrica. È proprio per questo, ad esempio, che al termine ‘spazzatura’, assonante con luna, si è preferito il termine *rifiuti*.

Anche nella versione italiana si è deciso di mantenere l’aggettivo possessivo galiziano *meu* nella sua lingua originale. In traduzione, questa scelta si definisce prestito, in quanto un termine in un idioma straniero viene mantenuto integralmente, senza alcuna modifica, nella lingua d’arrivo. L’unica differenza resta nel fatto che in spagnolo l’aggettivo *meu* è anteposto al sostantivo *amigo*, rispettando l’ordine sintattico della frase, mentre in italiano l’attributo è stato postposto, per seguire l’ordine sintattico italiano, dato che sarebbe stato anteposto se oltre all’aggettivo ci fosse stato anche l’articolo. Nella seconda quartina, si trova un altro esempio di modulazione: il verbo *olvidar*, ‘dimenticare’, coniugato alla terza persona singolare del *pretérito perfecto*, è sostituito in italiano dal suo antonimo, ‘ricordare’, coniugato alla terza persona singolare del presente indicativo. Questa scelta dipende sempre da ragioni metriche: la traduzione letterale, ‘chi ha dimenticato’ era troppo lunga per un verso ottonario rispetto a *chi ricorda*. Ad ogni modo, questa modifica non ha compromesso il significato della strofa.

Un cambiamento molto simile avviene anche due versi più in basso, quando dal *participio pasado* spagnolo si passa all’indicativo imperfetto italiano. Anche in questo caso, la trasformazione dalla forma implicita a quella esplicita dipende dalla lunghezza del verso. Si è però mantenuto l’*enjambement* originale, tra soggetto e predicato, anche nella versione tradotta.

La terza quartina mostra quasi una traduzione letterale del testo spagnolo; tuttavia, se si osserva con attenzione l’ultimo verso, si nota che la metafora *árboles de algodón dulce* è stata in parte esplicitata e in parte velata dall’analogia italiana *chiome zucchero filato*. La parte esplicitata risiede nel fatto che

si è evidenziato il termine di paragone: gli alberi sono di zucchero filato, poiché le loro chiome, compatte e morbide, ricordano il soffice dolce da fiera. La parte velata, invece, risiede nella natura stessa dell'analogia che tende a condensare gli elementi concreti e quelli metaforici in un solo sostantivo o sintagma. Infatti, in questo esempio, l'espressione analogica è composta da una locuzione sostantivale in cui non sono presenti né preposizioni né avverbi. Anche questa scelta dipende dal dover rispettare la rigida metrica ottonaria.

Per quanto riguarda l'ultima quartina, non ci sono stati grandi cambiamenti per rispettare la metrica originale. Tuttavia, è significativo segnalare che la traduzione di *reguero* ha posto alcuni problemi. All'inizio, ho pensato di renderlo in italiano con 'scolo', ma grazie al dizionario delle collocazioni, mi sono resa conto che il sostantivo che più spesso accompagna 'pioggia' in questo contesto non è 'scolo', bensì *rivolo*. Inoltre, il secondo termine appare maggiormente ricercato e quindi più adatto a una poesia di questo genere.

Un altro esempio interessante è relativo ai versi ottonari, in cui, come si può notare, i versi spezzettati compongono sillabe da otto:

| Versi | | | Versi |
|--------------|------------------|--------------------|--------------|
| 3 | Si vas a un país | Se vai in un posto | 5 |
| 5 | lejano, | lontano | 3 |
| 4 | tráeme nanas | prendi ninnenanne | 6 |
| 4 | y sonrisas | e risa | 3 |
| 4 | y el lenguaje | e il linguaggio | 4 |
| 4 | de las manos. | delle mani. | 4 |
| 5 | Si vas a un país | Se vai in un posto | 5 |
| 3 | lejano, | lontano, | 3 |
| 4 | tráeme besos | prendi baci | 4 |
| 4 | de colores | colorati | 4 |
| 4 | y los nombres | ed i nomi | 4 |
| 4 | de los pájaros. | degli uccelli. | 4 |
| 5 | Si vas a un país | Se vai in un posto | 5 |
| 3 | lejano, | lontano, | 3 |
| 4 | tráeme el brillo | prendi il brillio | 5 |
| 4 | de los mares | dei mari | 3 |
| 4 | y la estela | e la scia | 4 |
| 4 | de los barcos. | delle navi. | 4 |
| 5 | Si vas a un país | Se vai in un posto | 5 |
| 3 | lejano, | lontano, | 3 |
| 4 | tráeme espejos | prendi specchi | 4 |
| 4 | y veletas | e banderuole | 5 |
| 4 | y remedios | e rimedi | 4 |
| 4 | para el llanto. | contro il pianto. | 4 |
| 5 | Si vas a un país | Se vai in un posto | 5 |
| 3 | lejano, | lontano, | 3 |

| | | | |
|---|------------------|--------------------|---|
| 4 | trae bordadas | prendi farfalle | 5 |
| 4 | mariposas | di pizzo | 3 |
| 4 | que se pierden | che si perdono | 4 |
| 4 | en lo alto. | su in cielo. | 4 |
| 5 | Si vas a un país | Se vai in un posto | 5 |
| 3 | lejano, | lontano, | 3 |
| 4 | tráeme el sueño | prendi il sonno | 4 |
| 4 | de los niños | dei bambini | 4 |
| 4 | y el perfume | ed il profumo | 5 |
| 4 | de sus cantos. | dei canti. | 3 |
| 5 | Si vas a un país | Se vai in un posto | 5 |
| 3 | lejano, | lontano, | 3 |
| 4 | tráeme el polvo | prendi la polvere | 5 |
| 4 | del camino | di strada | 3 |
| 4 | y las huellas | e le orme | 4 |
| 4 | de un zapato. | di una scarpa. | 4 |
| 5 | Si vas a un país | Se vai in un posto | 5 |
| 3 | lejano, | lontano, | 3 |
| 4 | no me traigas | non prender | 3 |
| 4 | nada de esto. | nulla di questo. | 5 |
| 5 | Mejor dibuja | Meglio se tracci | 5 |
| 3 | un sendero | un sentiero | 4 |
| 4 | y me llevas | e mi ci porti | 5 |
| 4 | de la mano. | per mano. | 3 |

(Martín Ramos, 2019: 30-31)

La disposizione grafica del testo aiuta nella decodifica della metrica: ad eccezione dell'ultima strofa, tutte le sestine precedenti non sono che terzine di versi ottonari. Bisogna, infatti, unirli a due a due per formare un verso intero. In questo modo, si ottengono versi ottonari così composti: quinario + ternario, quaternario + quaternario (grazie alla sineresi che riduce lo iato *éa* di *traéme* in un unico dittongo) e di nuovo quaternario + quaternario. L'ultima strofa, all'aspetto un'ottava, è formata dalla seguente metrica, ripetuta due volte: quinario + ternario e quaternario + quaternario.

In italiano, la metrica complessiva ricrea quella spagnola, ogni paio di versi compone un ottonario, ma non sempre i singoli versi hanno la stessa lunghezza del testo base, come mostrato nella tabella. Innanzitutto, è significativo notare che per rispettare la lunghezza dei versi, *país* è stato tradotto con *posto*, invece che con 'paese', benché la seconda opzione fosse quella più vicina al testo di partenza. In secondo luogo, è bene evidenziare che la somma metrica del terzo e del quarto verso della prima strofa è diversa da quella sillabica, dato che si crea una sinalefe tra il sostantivo *ninnenanne* e la congiunzione *e* che permette di ridurre il numero totale di sillabe da nove a otto. La stessa cosa avviene tra terzo e quarto verso della quarta sestina in cui è presente una sinalefe tra il sostantivo *specchi* e la congiunzione *e*. Un meccanismo analogo si presenta anche nella settima strofa, in cui il terzo verso sarebbe di sei sillabe, se non fosse che la parola *polvere* posta a fine verso è sdrucchiola e,

quindi, in metrica vale come se avesse una sillaba in meno, cioè cinque. Così facendo, la somma tra il terzo e il quarto verso è sempre uguale a otto sillabe. Infine, si osserva un'altra sinalefe tra il quinto e il sesto verso dell'ottava che, come per i casi precedenti, permette di ottenere la somma voluta, ovvero otto sillabe.

Un'altra tecnica usata per far tornare il conto delle sillabe è quella che si vede nella quinta sestina tra il terzo e il quarto verso. Il contenuto del quarto verso è stato anticipato nel terzo, mentre quello del terzo è stato posticipato nel quarto. In questo modo, il senso complessivo è stato salvaguardato e l'ordine sintattico dei due versi non ne ha risentito. L'unica perdita rispetto al testo base è l'*enjambement* tra aggettivo e sostantivo che non è stato possibile riprodurre nel testo meta.

4.3.3.5. I versi endecasillabi

All'interno della raccolta vi è solo un componimento interamente in endecasillabi. Si tratta di una lirica molto musicale e ritmica di Martín Ramos a pagina 38.

Prima di cimentarmi nella traduzione di questa poesia, ho pensato, cadendo in errore, che sarebbe stata la metrica più semplice da ricreare in italiano, dato che si tratta del verso più tradizionale della nostra letteratura, usato per comporre sonetti a partire da colui che è ritenuto il loro inventore, Jacopo da Lentini. Tuttavia, ho immediatamente compreso che se avessi voluto riprodurre nel testo meta le ripetizioni, le anfore e, soprattutto, le potenti rime interne ad ogni verso, avrei dovuto cambiare la lunghezza metrica e passare da versi endecasillabi a versi decasillabi.

| | |
|---------------------------------------|------------------------------------|
| Libros cerrados: ¡qué sueños robados! | Libri chiusi: che sogni delusi! |
| Libros abiertos: sonrisas y aciertos. | Libri aperti: amici solerti. |
| Libros cerrados: barbechos helados. | Libri chiusi: universi preclusi. |
| Libros abiertos: otoños despiertos. | Libri aperti: autunni contenti. |
| Libros cerrados: mil versos callados. | Libri chiusi: mille versi reclusi. |
| Libros abiertos: hermosos conciertos. | Libri aperti: splendidi concerti. |
| Libros cerrados: tesoros guardados. | Libri chiusi: tesori esclusi. |
| Libros abiertos: abrazos muy ciertos. | Libri aperti: abbracci offerti. |

Come già anticipato, in questa poesia, tutta nominale e retta da giustapposizioni metaforiche, il vincolo gerarchico prevalente era quello di riprodurre il ritmo scandito da rime, cesure, ripetizioni e anfore per cui il contenuto, non completamente trascurato, è passato in secondo piano. Infatti, tutte le figure metriche, di suono e di posizione sono rispettate nella traduzione: la parola *libri* appare

sempre in testa al verso, la cesura divide i versi in due emistichi ben separati sempre di quattro e sei sillabe, la ripetizione del binomio di antonimi *chiusi* e *aperti* si riproduce lungo tutto il componimento e le rime consonanti tra questi due aggettivi e le parole a fine verso sono sempre presenti. La grande differenza tra le due versioni risiede, quindi, proprio nel contenuto che nella maggior parte dei casi è stato modificato.

Nel primo verso, i *sueños robados* diventano *sogni delusi*. L'aggettivo è diverso, ma il senso è lo stesso: se i libri rimangono chiusi, i sogni non possono esprimersi e quindi non si realizzano.

Nel secondo verso, invece, il cambio è molto più profondo: la metrica e la rima non hanno permesso una traduzione letterale, ovvero 'sorrisi e successi', ma è stato necessario adattare il testo mediante una traduzione libera che, tuttavia, caratterizza i libri positivamente come nella versione originale.

Nel terzo verso, i *barbechos helados*, 'maggese gelate', si trasformano in *universi preclusi*. Naturalmente, la traduzione si discosta molto dal testo di partenza, ma ne condivide il significato profondo: i libri chiusi sono paragonati a luoghi aridi o inaccessibili come terreni congelati e mondi isolati.

Il quarto verso è una delle traduzioni più letterali della poesia: gli *autunni* sono mantenuti, ma se in spagnolo sono *despiertos*, in italiano sono *contenti*, poiché devono rimare con *libri aperti*.

Anche il quinto verso rispetta il testo base, ma i versi da *callados*, zitti, silenziosi, passano ad essere *reclusi*. Il motivo di questa modifica si riconduce sempre alla necessità di riprodurre la rima e la musicalità anche nella versione italiana.

Saltando il sesto verso che presenta una resa letterale, si osserva che il settimo verso cambia leggermente il significato iniziale, trasformando i tesori da *guardados*, custoditi, ad *esclusi*. Come negli esempi già commentati, anche in questo caso, il messaggio di fondo non viene travisato perché i libri sono sempre paragonati a tesori che, per una ragione o per un'altra, non vengono aperti e utilizzati.

Infine, nell'ultimo verso, l'ottavo, si nota come gli *abbracci* da *muy ciertos*, 'molto veri', diventino *offerti*. La mutazione dell'attributo dipende sempre dall'obbligo di rispettare la metrica e le rime.

4.3.3.6. Le figure retoriche

Le figure retoriche sono un aspetto fondamentale delle poesie. Nel corso della traduzione si è cercato di rispettarle, perché potessero suscitare nel lettore del testo meta le stesse sensazioni e lo stesso straniamento evocati dalla lingua di partenza. Vediamo alcuni esempi:

Giustapposizione

**Puerta abierta. Luz. Sonrisa.
Ilusiones descubiertas.**

**Porta aperta. Luce. Riso.
Illusioni rivelate.**

Madrugadas invisibles
que a la chiquilla contemplan.
(Martín Ramos, 2019: 57)

Albe chiare, invisibili
che la piccola osservano.

Anafora

Guardo el mar en un armario,
el primer mar de mi infancia.
Ondeante en una percha,
su camisa azul y blanca.

Guardo también su sombrero
y el viento que lo arrastraba,
su alegre traje de espuma
y sus zapatos de nácar.

Guardo el disfraz de mi sombra
correteando en la playa,
la cinta del horizonte
que olvidó el sol en el agua.

Guardo en un armario el mar,
olas ya deshilachadas.
Guardo en un castillo de arena
y, dentro, guardo mi infancia.
(García Teijeiro, *ibid.*: 59)

Serbo il mare in un armadio,
primo mare dell'infanzia.
Ondeggiante, su una gruccia,
la camicia blu e bianca.

Serbo anche il suo cappello
con il vento che soffiava,
il suo abito di spuma
e scarpe di madreperla.

Serbo il costume dell'ombra
che vaga per la spiaggia,
il nastro dell'orizzonte
che lasciò il sole nell'acqua.

Serbo in un armadio il mare,
onde tutte sfilacciate.
Serbo un castello di sabbia
e, dentro, serbo l'infanzia.

Epifora

Solo sé que es **urgente**,
la carta es tan **urgente**
que la trajo el cartero
montado en patinete.
(García Teijeiro, *ibid.*: 49)

So solo che è **urgente**,
la busta è così **urgente**
me l'ha data il postino
con fare travolgente.

Parallelismo

Sueños de escarcha.
Sueños de luna
que se alimentan
desde la cuna.

Sueños de goma.
Sueños de arroz
que se despiertan
con y sin voz.
(Martín Ramos, *ibid.*: 12)

Sogni di brina.
Sogni di luna
che si alimentano
fin dalla cuna.

Sogni di gomma.
Sogni di riso
che poi si svegliano
senza preavviso.

Chiasmo

Para **jugar a la guerra** es necesario
jugar en paz.
En medio de la guerra,
ni siquiera **jugar a la paz**
es jugar.

Per **giocare alla guerra** è necessario
giocare in pace.
Nel mezzo della guerra,
nemmeno **giocare alla pace**
è giocare.

(García Teijeiro, *ibid.*: 33)

Ripetizione

En su espuma yo planto
mil **claveles** de sal,
claveles blancos.

Y en las olas escondo
mis **sueños** de cristal,
sueños redondos.
(Martín Ramos, *ibid.*: 18)

Nella sua spuma pianto
mille **fiori** di sale,
fiori d'incanto.

E tra le onde nascondo
un **sogno** di cristallo,
sogno rotondo.

Personificazione

Siempre llevo **mi cuaderno**
abierto de par en par
para que escriba quien tenga
una historia que contar.

La lluvia escribe con gotas,
letras de tinta invisible
que estallan sobre el papel
y **emborronan lo que dicen**.

El viento pasa de largo,
hacia atrás y hacia adelante
pasa las hojas y **cuenta**
sin palabras su viaje.

La primavera entrelaza
frases como enredaderas,
deshoja sus pensamientos
con tinta de savia nueva.

La noche escribe sin ver,
a la luz de su memoria
hace una lista muy larga
de estrellas y nebulosas.

Y a veces escribo yo
en el hueco que me dejan,
busco dentro del tintero
la tinta de algún poema.
(García Teijeiro, *ibid.*: 36-37)

Antitesi

Me confundían sus olas
y sus miradas ingenuas.
Y me abrigaba la brisa
con sus caricias serenas.
(Martín Ramos, *ibid.*: 34)

Tengo sempre **il mio quaderno**
completamente aperto
poiché vi scriva chi abbia
una bella storia in serbo.

La pioggia scrive con gocce,
testi di inchiostro simpatico
che scoppiano sulla carta
imbrattando quel che dicono.

Il vento tira dritto,
prima avanti e poi indietro,
sfoglia pagine e racconta
senza parole il suo viaggio.

La primavera avviluppa
frasi come i rampicanti,
sfronda tutti i suoi pensieri
con inchiostro e nuova linfa.

La notte scrive, non vede,
al lume della memoria
stila liste molto lunghe
sulle stelle e nebulose.

A volte sono io che scrivo
nello spazio che mi lasciano,
cerco dentro al calamaio
l'inchiostro di una poesia.

Mi confondevano le onde
con i loro sguardi ingenui.
E mi abbigliava la brezza
con certe carezze tenui.

Similitudine

Caracolas que brillaban

Conchiglie che già brillavano

como luciérnagas bellas.
Caracolas, mil reflejos.
Caracolas como estrellas.
(Martín Ramos, *ibid.*)

sì, come lucciole belle.
Conchiglie, mille riflessi.
Conchiglie come le stelle.

Metafora

Escribo en mi cuaderno
borrones asustados.
Son huellas y recuerdos
de tiempos ya pasados.
(Martín Ramos, *ibid.*: 16)

Scrivo nel mio quaderno
di **macchie spaventate.**
Sono impronte e ricordi
di epoche passate.

Analogia

Me trajo un libro de arena
con versos de espuma blanca
y **el reflejo de la luna**
disecado entre sus páginas.
(García Teijeiro, *ibid.*: 28)

Mi portò un libro di sabbia
con versi di spuma bianca
e **il riflesso della luna**
essiccato tra le pagine.

Metonimia

Oigo las voces de mis padres
los cuentos que inventaron
para dormirme en sus brazos,
sus llantos de despedida
cuando me alejaba en **una barca**
sin horizonte.
(García Teijeiro, *ibid.*: 17)

Sento le voci dei miei genitori,
i racconti che hanno inventato
per farmi addormentare tra le loro braccia,
i loro pianti al salutarmi
quando mi allontanavo su **una barca**
senza orizzonte.

4.3.4. Il lessico

Il lessico riveste un ruolo molto importante nella raccolta. Infatti, come si è visto nel capitolo dedicato all'analisi del libro, il vero *fil rouge* che collega i componimenti non è tanto la narrazione di una storia, quanto la presenza ricorrente di tematiche e vocaboli lungo tutto il testo. Purtroppo, però, a causa del vincolo legato agli aspetti stilistici sopra riportati, in traduzione non sempre è stato possibile tradurre parole ricorrenti con lo stesso termine. Un esempio il sostantivo *brillo* che Martín Ramos utilizza in tre poesie, rispettivamente alle pagine: 12, 30-31 e 46. Nella versione italiana, il traduttore letterale corrispondente, *brillio*, è stato impiegato solo nella seconda poesia. Nella prima, invece, il termine è stato completamente modificato per ragioni metriche e di rima: infatti, essendo necessario trovare una parola che facesse rima con *taschino* e che avesse a che fare con il campo semantico del sonno e, in particolare, della camera da letto di un bambino, si è dovuto optare per *comodino*. Nell'ultima lirica, per motivi di lunghezza del verso, il termine è stato invece sostituito dal più generico *luce*.

Un'altra ripetizione intratestuale è quella che coinvolge il verbo *guardar* che viene usato da entrambi i poeti in ben sei liriche. In italiano, per questioni metriche, non è stato possibile tradurre il verbo in

modo univoco, ma si è ricorso a due sinonimi: ‘custodire’ e ‘serbare’. Benché non sia stato possibile mantenere coerenza e coesione verbali, si rileva che nelle poesie di García Teijeiro si è sempre utilizzato il verbo ‘serbare’, mentre in quelle di Martín Ramos solo ‘custodire’.

L’ultima problematica di tipologia lessicale che è significativo evidenziare nell’analisi della traduzione è quella della polisemia. Le parole polisemiche sono quelle che presentano più significati espressi dal medesimo significante e, per individuare quello giusto, è necessario analizzare il contesto, cercando di trovare indizi che possano dirimere la questione. In *Versos y viceversos* si possono annoverare due casi di polisemia: il primo di tipo sostantivale, il secondo di tipo verbale. Il primo caso si registra nella poesia di Martín Ramos a pagina 16, in cui il poeta parla di *cometas* che se sono declinate al maschile indicano i corpi celesti, le comete appunto; ma se sono al femminile, come nella lirica menzionata, denotano gli aquiloni, i comuni giocattoli volanti. In questo caso, per comprendere quale fosse il significato corretto, è stato fondamentale il contesto: *en ellas pongo auroras / que borran su cordel*, grazie al quale si è visto che le *cometas* di cui trattava il poeta andaluso erano femminili e avevano un cordoncino, tipico degli aquiloni.

Il secondo tipo, quello verbale, si trova a pagina 11 in una poesia di García Teijeiro: *Pero ¿qué pasa, qué pasa / si no está en casa el poeta? / Pasa el tiempo, que no es poco*. Appare chiaro che il verbo *pasar* ripetuto due volte assuma due significati differenti: nel primo si potrebbe tradurre con ‘succedere’, nel secondo con ‘passare’. Siccome il traduttore italiano corrispettivo non possiede entrambi i sensi semantici, è stato obbligatorio impiegare due verbi diversi che, però, hanno impedito di replicare in italiano il *calembour*.

4.3.5. La morfosintassi

Anche la morfosintassi, come il lessico, ha risentito in traduzione di alcuni cambiamenti legati al rispetto della metrica, come si può notare nei seguenti esempi:

Del secreto del viento también estoy al tanto.
Lo canta cuando gira en la veleta el gallo
y las hojas del roble lo cuentan, calle abajo.
(García Teijeiro, 2019: 23)

Y a veces escribo yo
en el hueco que me dejan,
busco dentro del tintero
la tinta de algún poema.
(García Teijeiro, *ibid.*: 37)

Astronautas en barca
mar adentro soñaban
conquistar la otra luna,
reflejada en el agua.

Del secreto del vento sono pure al corrente.
Lo canta quando gira la banderuola il gallo
lo racconta la quercia nella strada giù in basso.

A volte sono io che scrivo
nello spazio che mi lasciano,
cerco dentro al calamaio
l’inchiostro di una poesia.

Astronauti in barca
in alto mare sognano
di avere l’altra luna
che è riflessa nell’acqua.

(García Teijeiro, *ibid.*: 41)

En la página enredada
de un libro de luz sin flor
que fue perdiendo su brillo
en inviernos sin color.
(Martín Ramos, *ibid.*: 46)

En el reloj pasa el tiempo.
Arboleda de dar vueltas.
La niña muda sonr e
entre las flores contenta.
(Martín Ramos, *ibid.*: 57)

Sull'ingarbugliata pagina
di un libro ammutolito
che perse la sua luce
in inverni scoloriti.

Nel quadrante scorre il tempo.
Bosco a forza di girare.
La bimba muta sorride
contenta in mezzo ai fiori.

Inoltre,   importante segnalare la differenza d'uso di alcuni tempi verbali tra spagnolo e italiano, in particolar modo, quella che riguarda le perifrasi. Infatti, se in spagnolo, al contrario di quanto accade in italiano, le perifrasi formate con gerundio e infinito sono largamente impiegate, in italiano, invece, si   soliti usare il verbo *fare* come ausiliare nelle locuzioni causative.

Oigo las voces de mis padres,
los cuentos que inventaron
para **dormirme** en sus brazos,
sus llantos de despedida
cuando me alejaba en una barca
sin horizonte.
(García Teijeiro, 2019: 17)

Y cuando se canse,
que vuelva a mi mar.
Que en el horizonte
la **voy a esperar**.
(Martín Ramos, *ibid.*: 27)

No **voy a obedecer** tus órdenes,
general.
No quiero ser valiente por algo
que no entiendo,
general.
(García Teijeiro, *ibid.*: 33)

En la página enredada
de un libro de luz sin flor
que **fue perdiendo** su brillo
en inviernos sin color.
(Martín Ramos, *ibid.*: 46)

Sento le voci dei miei genitori,
i racconti che hanno inventato
per **farmi addormentare** tra le loro braccia,
i loro pianti al salutarmi
quando mi allontanavo su una barca
senza orizzonte.

E quando si stanca,
che torni al mio mare.
Ch  l  all'orizzonte
star  ad aspettare.

Non **obbedir ** ai tuoi ordini,
generale.
Non voglio essere coraggioso per qualcosa
che non comprendo,
generale.

Sull'ingarbugliata pagina
di un libro ammutolito
che **perse** la sua luce
in inverni scoloriti.

4.3.6. I riferimenti intertestuali

Rilevare i riferimenti intertestuali   un processo gratificante sia per l'autore, al quale viene riconosciuta una certa cultura, sia per il lettore che si sente complice dell'autore nel dialogo immaginario reso possibile dal libro. Individuare una citazione   come scoprire il nesso che collega

un'opera a un'altra, in un rimando infinito di specchi, in cui un testo non è che un nodo di una fitta rete. Come afferma Umberto Eco (in Calvo Montoro, Capozzi, 1999: 282) «i libri si parlano tra di loro» e questo dialogo che può apparire casuale, in realtà, è l'effetto della profonda conoscenza letteraria degli autori che, scientemente o senza accorgersene, disseminano tracce delle letture precedenti nelle proprie opere. Anche in *Versos y viceversos* sono presenti esempi di influenza intertestuale e il fatto di averli colti ha permesso di tradurli nella maniera migliore, attraverso l'analisi dei testi, già tradotti in italiano, a cui si riferiscono.

La prima citazione consiste in alcune strofe di una lirica di Rosalía de Castro:

**TESTO ORIGINALE
IN GALIZIANO**

**TESTO TRADOTTO
IN CASTIGLIANO
DA AMANCIO PRADA**

**TESTO TRADOTTO
IN ITALIANO
DA FABIO BARBERINI**

Adiós ríos, adiós fontes

Adiós ríos, adiós fontes
adiós, regatos pequenos;
adiós, vista dos meus ollos,
non sei cándo nos veremos.

Miña terra, miña terra,
terra donde m'eu criei,
hortiña que quero tanto,
figueiriñas que prantei.

Prados, ríos, arboredas,
pinares que move o vento,
paxariños piadores,
casiña d'o meu contento.

Muiño dos castañares,
noites craras do luar,
campaniñas timbradoiras
da igrexiña do lugar.

Amoriñas das silveiras
que eu lle daba ó meu amor,
camiñiños antre o millo,
¡adiós para sempre adiós!

¡Adiós, gloria! ¡Adiós,
contento!
¡Deixo a casa onde nacín,
deixo a aldea que conoso,
por un mundo que non vin!

Deixo amigos por extraños,
deixo a veiga polo mar;
deixo, en fin, canto ben

Adiós ríos; adiós fuentes

Adiós ríos; adiós fuentes;
adiós regatos pequeños;
adiós vista de mis ojos,
no sé cuándo nos veremos.

Tierra mía, tierra mía,
tierra donde me crié,
huertecita que amo tanto,
higueritas que planté,

prados ríos arboledas,
pinares que mueve el viento,
pajarillos piadores,
casita de mi contento,

molino de castañar,
noches con claro de luna,
campanitas timbradoras
de la iglesia del lugar,

moritas de los zarzales
que yo le daba a mi amor,
caminos entre maizales,
¡adiós para siempre adiós!

¡Adiós gloria! ¡Adiós contento!,
¡Dejo casa en que nací
y la aldea que conozco
por un mundo que no vi!

Dejo amigos por extraños,
y la vega por el mar,
dejó, en fin, cuanto bien quiero
¡quién pudiera no dejar...!

Addio fiumi, addio fonti

Addio, fiumi; addio, fonti;
addio, piccoli ruscelli;
addio, vista dei miei occhi:
non so quando ci rivedremo.

Terra mia, terra mia,
terra dove son cresciuto,
orticello che amo tanto,
alberello di fico che ho piantato.

Prati, fiumi, distese d'alberi,
pinete che muove il vento,
passerotti pigolanti,
casetta del mio conforto.

Mulino dei castagneti,
notti luminose al chiaro di luna,
campanelle squillanti
della chiesetta del paese.

More selvatiche
che io davo al mio amore,
stradine in mezzo al grano,
addio, per sempre addio!

Addio, gloria! Addio, conforto!
Lascio la casa dove sono nato,
lascio il paese che conosco,
per un mondo che non ho mai visto!

Lascio amici per estranei,
lascio la valle per il mare,
lascio, insomma, ciò che tanto amo...
si potesse non lasciarlo!
[...]

quero...
 ¡quén puidera non deixar!
 [...]

Adiós, adiós, que me vou,
 herbiñas do camposanto,
 donde meu pai se enterrou,
 herbiñas que biquei tanto,
 terriña que nos criou.
 [...]

Xa se oien lonxe, moi lonxe,
 as campanas do pomar;
 para min, ¡ai!, coitadiño,
 nunca máis han de tocar.
 [...]

¡Adiós tamén, queridiña...
 Adiós por sempre quizáis!...
 Dígoche este adiós chorando
 desde a beiriña do mar.
 Non me olvides, queridiña,
 si morro de soídas...
 tantas légoas mar adentro...
 ¡Miña casaña!, ¡meu lar!⁵⁸

[...]

Adiós, adiós, que me voy,
 yerbitas del camposanto
 do mi padre se enterró,
 yerbitas que besé tanto,
 Tierra que nos crio.
 [...]

Ya se oyen lejos, muy lejos,
 las campanas del Pomar;
 para mí, ¡ay!, desdichado
 nunca más han de tocar.
 [...]

¡Adiós también, queridiña...
 Adiós por siempre quizás!...
 Dígote este adiós llorando
 desde la orilla del mar.
 No me olvides, queridiña,
 si muero de soledad...
 Tantas leguas mar adentro...
 ¡Casaña mía!... ¡Mi lar!...⁵⁹

Addio, addio, ché me ne vado,
 erbetta del camposanto,
 dove si seppellí mio padre,
 erbetta che ho baciato tanto,
 terra che ci ha cresciuto.
 [...]

Già si sentono lontano, lontano,
 le campane del frutteto;
 per me, ai! povero me!
 mai più suoneranno.
 [...]

Addio anche a te, amore mio ...
 addio per sempre chi lo sa! ...
 Ti dico questo addio piangendo
 dalla riva stessa del mare.
 Non dimenticarmi, amore mio,
 se muoio di solitudine ...
 tante leghe e in mezzo è il mare ...
 casetta mia! Mio focolare!⁶⁰

Questa poesia ha ispirato la lirica di Antonio García Teijeiro a pagina 17:

He encontrado una caracola.
 Me la acerco al oído y oigo,
 al dictado del mar,
 mi propia historia.

Oigo las voces de mis padres,
 los cuentos que inventaron
 para dormirme en sus brazos,
 sus llantos de despedida
 cuando me alejaba en una barca
 sin horizonte.

En una playa lejana
 he encontrado una caracola.

No tengo nada más
 pero me basta para recordar
 quién soy,
 en lugar de donde vengo,
 las noches estrelladas de mi pueblo.

Dentro de la caracola,

Ho trovato una conchiglia.
 L'avvicino all'orecchio e sento,
 al ritmo del mare,
 la mia storia personale.

Sento le voci dei miei genitori,
 i racconti che hanno inventato
 per farmi addormentare tra le loro braccia,
 i loro pianti al salutarmi
 quando mi allontanavo su una barca
 senza orizzonte.

In una spiaggia lontana
 ho trovato una conchiglia.

Non ho nient'altro,
 ma mi basta per ricordare
 chi sono,
 il luogo da cui provengo,
 le notti stellate del mio paese.

Dentro la conchiglia,

⁵⁸ Cfr. *Más que palabras. Literatura por tareas* (2004: 59-60).

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Cfr. <https://rosalia.gal/planeta-rosalia/adios-rios-ao-italiano/>

cabe el mundo invisible que he dejado
al otro lado del mar.

c'è il mondo invisibile che ho lasciato
dall'altra parte del mare.

Tuttavia, in questo componimento si nota anche l'influenza dalla poesia *Caracola* di Federico García Lorca che, nel corso del tempo, è diventata anche una celebre filastrocca in musica per bambini:

Me han traído una caracola.

Dentro le canta
un mar de mapa.
Mi corazón
se llena de agua
con pececillos
de sombra y plata.

Me han traído una caracola.⁶¹

M'hanno portato una conchiglia.

Le canta dentro
un mare d'atlante.
Il mio cuore
si colma d'acqua
con pesciolini
d'ombra e d'argento.

Mi hanno portato una conchiglia.
(Traduzione di Carlo Bo)⁶²

La traduzione di Carlo Bo è stata fondamentale per la traduzione di un'altra poesia della raccolta di *Versos y viceversos* che si ispira a *Caracola* di García Lorca, poiché ho capito di dover impiegare il vocabolo *conchiglia* al posto del più tecnicamente corretto 'chiocciola'; di dover usare il verbo *portare*, invece che 'dare', 'consegnare' o 'regalare' e di utilizzare l'aggettivo *colma*, non 'piena' o 'ricca':

Una vez vino el mar
y preguntó por mí.

Me traje una caracola
llena de voces lejanas,
el canto de una sirena
y una historia de piratas.

Vino el mar a mi casa
y preguntó por mí.

Me traje un libro de arena
con versos de espuma blanca
y el reflejo de la luna
disecado entre sus páginas.

A buscarme a mi casa
vino el mar una vez,
pero había salido
y el mar, igual que vino,
se fue.

Un tempo venne il mare
e domandò di me.

Mi portò una conchiglia
colma di voci lontane,
il canto di una sirena
e una storia di pirati.

Il mare venne a casa
e domandò di me.

Mi portò un libro di sabbia
con versi di spuma bianca
e il riflesso della luna
essiccato tra le pagine.

A casa mia a cercarmi
venne una volta il mare,
ma ero già uscito
e il mare, come venne,
se ne andò.

⁶¹ Cfr. *Más que palabras. Literatura por tareas* (2004: 70).

⁶² Cfr. <https://www.poesie.reportonline.it/poesie-di-federico-garcia-lorca/conchiglia-di-federico-garcia-lorca.html>

Nella poesia di Martín Ramos a pagina 22, si osservano sottili rimandi a due componimenti: *Menos tu vientre* di Miguel Hernández e *Palabras* di Cecilia Bustamante de Roggero.

| Menos tu vientre | Palabras | Te escribo cuatro letras para que sepa que estoy bien. | Ti scrivo qualche riga per dirti che sto bene. |
|---|---|--|--|
| Menos tu vientre todo es confuso. | Hay palabras redondas como mundo, como rueda, como sol. | Hay letras que se juntan para decir «te quiero». Y hay otras que se olvidan de convertirse en verso. | Le lettere si uniscono per poter dire «ti amo». Altre si dimenticano di trasformarsi in verso. |
| Menos tu vientre todo es futuro fugaz, pasado baldío, turbio. | Hay palabras que acompañan, como luz, como perro, como sombra. | Hay letras con mil alas que vuelan por el cielo. Y hay otras que se pierden en regazos ajenos. | Le lettere hanno ali che volano nel cielo. Altre invece si perdono in grembi sconosciuti. |
| Menos tu vientre todo es oculto, menos tu vientre todo inseguro, todo postrero polvo sin mundo. | Hay palabras que lloran como lluvia. | Hay letras que no saben para qué sirve el viento. Y hay otras que se callan para endulzar los besos. | Le lettere non sanno a cosa serve il vento. Altre che ammutoliscono per addolcire i baci. |
| Menos tu vientre todo es oscuro, menos tu vientre claro y profundo. ⁶³ | Hay palabras amargas, como tónico, y difíciles, como lo siento. | Hay palabras, en fin, que tejen sentimientos. | E poi ci son parole, che tesson sentimenti. |
| | Hay palabras grandotas como castigo, o como grito. | | |
| | Hay palabras que ríen, como agua, como circo. Y las hay tristes, como fin. | | |
| | Hay palabras y palabras. Hay las que dicen y las que se callan. Hay las que duelen y las que alegran y las que abren puertas misteriosas. ⁶⁴ | | |

In questo caso, i testi a cui si è ispirato Martín Ramos sono stati utili durante la traduzione per la loro musicalità e per le sensazioni evocate.

⁶³ Cfr. *Más que palabras. Literatura por tareas* (2004: 25).

⁶⁴ Cfr. <https://www.facebook.com/CaseritaCartonera/photos/palabras-%E2%84%B9%E2%84%B8%E2%84%B7-de-cecilia-bustamante-de-roggero-naci%C3%B3-en-lima-en-1932-fue-una-prest/1933448373465412/>

Come già esplicitato nell'analisi dello stile di *Versos y viceversos*, la poesia di García Teijeiro di pagina 44 ricorda, nella quartina centrale, la famosa *Rima XXIII* di Bécquer⁶⁵; mentre l'ultima strofa della lirica di Martín Ramos contenuta a pagina 46 richiama il *Romance de la pena negra* di García Lorca:

No me recuerdes el mar,
que la **pena negra**, brota
en las tierras de aceituna
bajo el rumor de las hojas.⁶⁶

Ramas secas en el fuego
que no me quitan las **penas**.
Rescaldos de nubes tibias.
Espejos de lunas **negras**.

Rami secchi dentro al fuoco
non mi risparmiano le **pene**.
Braci dalle nubi tiepide.
Specchi dalle lune **neri**.

Martín Ramos crea una rima assonante tra le parole *penas* e *negras* alludendo al *Romance* lorchiano. È stato significativo riconoscere questo rimando per poter mantenere le parole *pene* e *neri* anche in italiano, al posto di usare sinonimi come 'dolori' e 'oscuri'.

Infine, la poesia di Martín Ramos alle pagine 30 e 31 riporta alla mente i famosi versi di Antonio Machado, *Caminante no hay camino*:

Caminante no hay camino

Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
Caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace el camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante no hay camino
sino estelas en la mar.⁶⁷

Viandante, non c'è cammino

Viandante, sono le tue impronte
il cammino, e niente più,
viandante, non c'è cammino,
il cammino si fa andando.
Andando si fa il cammino,
e nel rivolger lo sguardo
ecco il sentiero che mai
si tornerà a rifare.
Viandante, non c'è cammino,
soltanto scie sul mare.
(Traduzione di Antonio Prete)⁶⁸

–¿Qué quieres que te
traiga
si voy
a un país muy lejano?

Si vas a un país
lejano,
tráeme el polvo
del camino
y las huellas

de un zapato.

– **Che cosa vuoi che ti**
prenda
se vado
in un posto molto lontano?

Se vai in un posto
lontano,
prendi la polvere
di strada
e le orme

di una scarpa.

Si vas a un país
lejano,
no me traigas

Se vai in un posto
lontano,
non prender

⁶⁵ Vedi nota 47.

⁶⁶ Cfr. *Soñando en la mar amarga*. Lorca (2017: 46-47).

⁶⁷ Cfr. *Más que palabras. Literatura por tareas* (2004: 116).

⁶⁸ Cfr. <https://www.doppiozero.com/materiali/antonio-machado-viandante-non-ce-cammino>

nada de esto.
Mejor dibuja
un sendero
y me llevas
de la mano.

nulla di questo.
Meglio se tracci
un sentiero
e mi ci porti
per mano.

CONCLUSIONI

Avere incentrato il mio elaborato finale sulla proposta di traduzione di due raccolte di poesia per l'infanzia, mi ha permesso di conoscere più da vicino l'articolato e complesso mondo della poesia d'autore pensata e scritta per un destinatario bambino. Nel caso de *Los versos del libro tonto* si tratta della cosiddetta "poesia giocattolo", in cui sono privilegiati i giochi di parole, la musicalità, il ritmo, le rime e le metafore; caratteristiche che le avvicinano alle filastrocche della tradizione orale. Con *Versos y viceversos*, invece, la poesia si fa più intima, trasmette sensazioni ed emozioni, spesso permeate di malinconia, con un'immersione totale nella natura e nei ricordi. In entrambi i casi, trattandosi di poesia illustrata, mi sono trovata di fronte a testi poliedrici, in cui convivono diversi codici espressivi che vanno colti nel loro interagire profondo.

L'esperienza di traduzione è stata molto appassionante: oltre a cercare di mettere in pratica tutto quanto avevo acquisito durante gli anni di formazione universitaria, tradurre poesia per bambini mi ha messo di fronte a quella che Nasi chiama, in modo molto efficace, una "creatività vincolata". Infatti, per poter rendere in italiano i versi che avevo di fronte, è stato necessario decifrare i vincoli intratestuali, intertestuali, extratestuali e paratestuali che davano coesione a ciascuna raccolta, quindi, di volta in volta decidere la priorità gerarchica del vincolo che, nella maggior parte dei casi, è stata quella di riprodurre una determinata metrica. Questo ha significato scardinare i versi alla ricerca delle parole giuste in grado di riprodurre le due scale di cui parla Bisutti, quella del significato e quella della forma; quindi, riassemblare il tutto in una nuova versione che producesse sul lettore di arrivo le stesse sensazioni ed emozioni provate dal destinatario originale.

Oltre ad avere imparato molto, su più livelli, da quello letterario (grazie alla scoperta di grandi poeti capaci di rivolgersi ai piccoli lettori nel modo adeguato alla loro sensibilità) a quello linguistico (per entrambe le lingue coinvolte), ho imparato a tradurre versi vincolati dalla metrica, esplorando a fondo la mia lingua madre, così come ho imparato a tradurre testi e immagini mantenendole in dialogo tra loro.

Mi piace pensare di aver contribuito, con il mio lavoro, a far leggere, conoscere e diffondere opere che finora non avevano mai "parlato" in italiano. È infatti essenziale che questo tipo di testi venga letto, diffuso e conosciuto, poiché il libro chiuso non rivela i suoi tesori finché i versi non si liberano all'esterno e non acquisiscono senso, come bene insegnano *Los versos del libro tonto* e *Versos y viceversos*.

La poesia, considerata ingiustamente un genere difficile ed elitario, se non si apre alla realtà, se non incontra la vita vera, rimane lettera morta. Il libro chiuso non comunica: c'è una incomunicabilità che

rischia di vanificare i significati di cui il libro è portatore; quando, invece, autore e lettore si incontrano, avviene un'interazione unica e originale, con arricchimento di entrambi.

La traduzione, ancora una volta, diventa una possibilità di far volare i versi da una lingua all'altra, di dare loro nuova vita. Bisogna quindi sconfiggere i pregiudizi nei confronti della poesia per l'infanzia e proporla in traduzione, perché è così che la poesia si diffonde e raggiunge altri piccoli lettori assetati della bellezza che la parola poetica racchiude.

Del resto, prendendo in prestito le riflessioni di Nasi, poeti, traduttori e bambini condividono la stessa capacità poetica: hanno quella sensibilità che permette di vedere metafore e sorprese dove le persone comuni non vedono nulla.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV. (2008). *Trame del testo e dell'immaginario: poesia e teatro*. Torino: Sei.

AA.VV. (2010). *Leggere, come io l'intendo*, Ezio Raimondi (ed.). Trento: Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori. 267-287.

Ardissino, E. (2021). "Poesia nella scuola dell'infanzia (con un po' di teatro)" in F. Bosc (ed.) *Poesia, lingua e ascolto (Una nuova didattica per la scuola dell'infanzia)*: 13- 37.

AA.VV. (2012). *Il piacere dei testi, Giacomo Leopardi*. Trento: Paravia.

AA.VV. (2017). *Il dizionario delle collocazioni. Le combinazioni delle parole in italiano*. Bologna: Zanichelli editore.

Argilli, M., De Luca, C. e Del Cornò, L. (eds.) (1993). *Le provocazioni della fantasia: Gianni Rodari scrittore e educatore*. Roma: Editori Riuniti. 55-68.

Arqués, R., Padoan, A. (2012). *Il grande dizionario di Spagnolo*. Bologna: Zanichelli editore.

Bajour, C. (2013). "Nadar en aguas inquietas: una aproximación a la poesía infantil de hoy", *Imaginaria*: <http://www.imaginaria.com.ar/2013/09/nadar-en-aguas-inquietas-una-aproximacion-a-la-poesia-infantil-de-hoy/>.

Bazzocchi, G. (2019). "La Traducción de la Poesía para Niños: Implicaciones Didáctica, Éticas y Estéticas" in E. Cámara Aguilera (ed.) *Traducciones, adaptaciones y doble destinatario en literatura infantil y juvenil*: 55-68.

Bazzocchi, G. (2021). "La poesía infantil en la didáctica de la traducción: *Escondido y El idioma secreto* de María José Ferrada en italiano" in A.M. Ortiz Ballesteros e G. Gómez Rubio (eds.) *Contornos de la poesía infantil y juvenil actual*: 179-201.

Bazzocchi, G. (*in corso di stampa*). “La traduzione della poesia per bambini: imparare a giocare con le parole, imparare a prendersi cura delle parole”, *Intralinea*.

Beseghi, E., Grilli, G. (2011). *La letteratura invisibile*. Roma: Carocci Editore.

Biguenet, J., Schulter, R. (eds.) (1992). *Theories of Translation. An anthology of essays from Dryden to Derrida*. Chicago: University of Chicago Press.

Bisutti, D. (2016). *La poesia salva la vita. Capire noi stessi e il mondo attraverso le parole*. Milano: Feltrinelli.

Bosc, F. (2021) (ed.) *Poesia, lingua e ascolto (Una nuova didattica per la scuola dell'infanzia)*. Firenze: Franco Cesati Editore.

Calvino, I. (1995). “Eugenio Montale, forse un mattino andando” in *Saggi*, 1. Milano: Mondadori.

Cámara Aguilera, E. (ed.) (2019). *Traducciones, adaptaciones y doble destinatario en literatura infantil y juvenil*. Berlin: Peter Lang.

Carminati, C. (2011). *Perlaparola. Bambini e ragazzi nelle stanze della poesia*. Modena: Equilibri.

Cerrillo, P., García Padrino, J. (eds.) (1990). *Poesía infantil. Teoría, crítica e investigación*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

Cervera, J. (1990). “Aproximación lúdica a la poesía infantil” en P. Cerrillo, y J. García Padrino (eds.), *Poesía infantil. Teoría, crítica e investigación*: 119-144.

Comes, A. (2019). *La poesia italiana per l'infanzia in Italia dal 1945 a oggi: riflessioni critiche, testi, illustrazioni. Proposta di antologia*. Tesi di dottorato discussa presso L'École Doctorale Humanités Nouvelles – Fernand Braudel dell'Université de Lorraine (Francia) e presso l'Università degli studi di Verona (Italia).

De Mauro, T. (2000). *Il dizionario della lingua italiana*. Milano: Paravia.

- Doce, J., Gallego Roca, M. et al. (2007). *Poesía en Traducción. Edición Arte y Estética*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Eco, U. (1999). “Sul concetto di influenza: Borges e Eco” in Calvo Montoro, M. J. e Capozzi, R. (eds.), *Relaciones Literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*: 277-292.
- Eco, U. (2010). *Dire quasi la stessa cosa – Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani.
- Elefante, C. (2012). *Traduzione e paratesto*. Bologna: Bononia University Press
- Garavini, M. (2014). *La traduzione della letteratura per l’infanzia dal finlandese all’italiano: l’esempio degli albi illustrati di Mauri Kunnas*. Tesi di dottorato discussa presso il Dipartimento di lingua italiana dell’Università di Turku, Finlandia.
- García de Toro, C. (2014). “Traducir literatura para niños: de la teoría a la práctica”, *Trans*, 18: 123-137: http://www.trans.uma.es/Trans_18/Trans18_123-137_doss7.pdf.
- García Montero, L. (1999). *Lecciones de poesía para niños inquietos*. Granada: Editorial Comares.
- García Padrino, J. (2004). *Formas y colores: la ilustración infantil en España*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.
- García Teijeiro, A., Martín Ramos, J. C. (2019). *Versos y viceversos*. Pontevedra: Kalandraka Editora.
- Genette, G. (1989). *Soglie. I dintorni del testo*. Torino: Einaudi.
- Giménez de Ory, B. (2011). *Los versos del libro tonto*. Pontevedra: Kalandraka Editora.
- Gotti, G. (2021). *Come un giardino. Leggere la poesia ai bambini*. Trieste, Einaudi ragazzi.
- Lathey, G. (ed.) (2006). *The Translation of Children’s Literature. A Reader*. Clevedon: Multilingual Matters.

Leopardi, G. (1817-1832). “Zibaldone di pensieri” in AA.VV. *Il piacere dei testi, Giacomo Leopardi*: 19-28.

Llamazares Prieto, M. Teresa (2009). “Acercamiento a la poesía infantil y juvenil”, *Clarín*, 1: 35-39.

Lluch, G. (2009). *Textos y paratextos en los libros infantiles*. Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/textos-y-paratextos-en-los-libros-infantiles--0/html/361ad18e-783d-4c44-be20-83a92e797681_2.html#I_5.

Lorca, F. G. (2019). *Soñando en la mar amarga*, Micó, J. M. (ed.). Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U. 46-47

Macrì, A. (2017). *Imparare con la poesia: Proposta di traduzione in italiano del libro per bambini Lecciones de poesía para niños inquietos di Luis García Montero*. Tesi di laurea discussa presso la Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, Università di Bologna, A.A. 2015/2016.

Morillas, E. (2021). “Juguetes sonoros: la traducción de poesía infantil”, in A.M. Ortiz Ballesteros e G. Gómez Rubio (eds.) *Contornos de la poesía infantil y juvenil actual*: 243-260.

Munita, F. (2013) “El niño dibujado en el verso: aproximaciones a la nueva poesía infantil en la lengua española”, *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil*, 105-117.

Nasi, F. (2015). *Traduzioni estreme*. Macerata: Quodlibet: 77-134.

Oittinen, R. (2005). *Traducir para niños*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Ortiz Ballesteros, A.M., Rubio, Gómez Rubio, G. (2021). *Contornos de la poesía infantil y juvenil actual*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

O’Sullivan, E. (2005). *Comparative Children’s Literature*. Abingdon, Oxfordshire: Routledge.

Palumbo, G. (2010). “I vincoli del tradurre” in F. Nasi, *Traduzioni estreme*: 120-130.

Pascua Febles, I. (1998). *La adaptación dentro de la literatura infantil*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/7533/1/231633_00013_0003.pdf

Paz, O. (1971). *Traducción: Literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets.

http://www.occt.ox.ac.uk/sites/default/files/paz_literatura_y_literalidad.pdf

Pederzoli, R. (2012). “La traduction de la littérature d’enfance et de jeunesse et le dilemme du destinataire” in F. Nasi, *Traduzioni estreme*: 123.

Pelegrín, A. (1969). *Poesía española para niños*. Madrid: Taurus.

Piumini, R. (2021). “Poesía presente” in G. Gotti, *Come un giardino. Leggere la poesia ai bambini*: 101-119.

Porta, A. e Raboni, G. (eds.) (1978). *Pin Pidín: poeti d’oggi per i bambini*. Milano: Feltrinelli. 5-7.

Prete, A. (2011). *All’ombra dell’altra lingua: per una poetica della traduzione*. Torino: Bollati Boringhieri.

Rodari, G. (1982). *Il cane di Magonza*. Roma: Editori Riuniti.

Rodari, G. (2003). *La gramática de la fantasía. Introducción al arte de contar historias*. Barcellona: Planeta.

Sáiz Ripoll, A. (2012). “Educando a la sensibilidad: introducción a la poesía infantil”, *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil*: 207-221.

Schleiermacher, F. (1992). “From On the Different Methods of Translating” in J. Biguenet, and R. Schuler, R. (eds.), *Theories of Translation. An anthology of essays from Dryden to Derrida*: 36-54.

Terrusi, M. (2012). *Albi illustrati: leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l’infanzia*. Roma: Carocci.

Tonna, E. (2019). *Se la poesia muore bisognerà reinventarla. Proposta di traduzione in italiano di Balada en la muerte de la poesía di Luis García Montero*. Tesi di laurea discussa presso la Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, Università di Bologna, A.A. 2017/2018.

Trifone, M. (2013). *Il Devoto-Oli dei sinonimi e contrari*. Firenze: Le Monnier.

VV.AA. (2004). *Más que palabras. Literatura por tareas*. Barcellona: Difusión.

VV.AA. (2006). *Clave: diccionario de uso del español actual*. Madrid: SM ediciones.

VV.AA. (2012). *Contextos literarios. De los orígenes a nuestros días*. Milano: Zanichelli.

Venuti, L. (1996). Translation, Heterogeneity, Linguistics. *TTR*, 9 (1), 91-115.

Venuti, L. (2018). *The translator's invisibility: a history of translation*. (3rd ed.) New York: Routledge.

SITOGRAFIA

LA POESIA PER BAMBINI

Il Mattino | *Tognolini, «rime rimedio» e indovinelli in versi per curarsi (e giocare) con la poesia* (2020)

https://www.ilmattino.it/cultura/periferie/tognolini_rime_rimedio_indovinelli_versi_curarsi_giocare_la_poesia-5166723.html

CASA EDITRICE KALANDRAKA E PREMIO CIUDAD DE ORIHUELA

Kalandraka – Blog k

<https://www.kalandraka.com/blogk>

Kalandraka – Catalogo in castigliano

<https://www.kalandraka.com/catalogos2020/catalogo-castellano.pdf>

Kalandraka – sito in castigliano

<https://www.kalandraka.com/>

Milk Book | *Intervista alla casa editrice Kalandraka* (2015)

<https://www.milkbook.it/intervista-kalandraka/>

Ayuntamiento de Orihuela | *Premio Internacional de Poesía para Niñas y Niños Ciudad de Orihuela*

http://www.orihuela.es/educacion-cultura-deportes-y-festividades/concejalia-de-educacion/premios-y-concursos/premio_int_poesia_infantil_orihuela/xiv-ppico/

Estandarte | *V Premio de Poesía para Niños Ciudad de Orihuela* (2012)

https://www.estandarte.com/premios-literarios/v-premio-de-poesa-para-nios-ciudad-de-orihuela_341.html

BEATRIZ GIMÉNEZ DE ORY

Biografie:

Fundación SM

<https://cilelij.fundacion-sm.org/team-member/beatriz-gimenez-de-ory/>

Literatura SM

<https://es.literaturasm.com/autor/beatriz-gimenez-de-ory#gref>

Loqueleo

<https://www.loqueleo.com/es/autores/beatriz-gimenez-de-ory>

Interviste:

El Español – El cultural | *Beatriz Giménez de Ory: “Para crear lectores, debemos vincular la literatura con el afecto”* (2021)

https://www.elespanol.com/el-cultural/20211220/beatriz-gimenez-ory-lectores-debemos-vincular-literatura/636186802_0.html

El País – Babelia | *Beatriz Giménez de Ory: “Si es de calidad, la literatura infantil y juvenil no pretende enseñar nada”* (2021)

https://elpais.com/babelia/2021-11-13/beatriz-gimenez-de-ory-si-es-de-calidad-la-literatura-infantil-y-juvenil-no-pretende-ensenar-nada.html?event_log=oklogin

Culturamas | *Beatriz Giménez de Ory, Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil 2021 por «Un hilo me liga a vos» de SM*

<https://culturamas.es/2021/09/27/beatriz-gimenez-de-ory-premio-nacional-de-literatura-infantil-y-juvenil-2021-por-un-hilo-me-liga-a-vos-de-sm/>

Fundación SM | *Los niños y jóvenes y la poesía – Conversación de Paloma Muiña con Beatriz Giménez de Ory* (2021)

<https://www.youtube.com/watch?v=rFi3cm6bilI&t=485s>

PALOMA VALDIVIA

Biografía:

<https://www.amanuta.cl/blogs/autores/paloma-valdivia>

Casa editrice personale:

<https://www.edicionesliebre.cl/>

Sito personale:

<http://palomavaldivia.cl/>

Interviste:

Te invito a leer conmigo (Cile) | *Paloma Valdivia* (2014)

<https://www.youtube.com/watch?v=KoGTWpqa48Q>

Editorial Amanuta | *Conversación con Paloma Valdivia* (2020)

<https://www.amanuta.cl/blogs/news/entrevista-a-paloma-valdivia>

Municipalidad de Licantén e Biblioteca Pública de Licantén (Cile) | *Entrevista a la ilustradora, escritora y editora Paloma Valdivia* (2021)

<https://www.youtube.com/watch?v=kUMghPyI4IU>

LOS VERSOS DEL LIBRO TONTO – EPITESTO

Canal Lector | *Los versos del libro tonto* (2011)

https://www.canallector.com/12187/Los_versos_del_libro_tonto#

Culturamas | *Versos del libro tonto* (2011)

<https://culturamas.es/2011/06/09/versos-del-libro-tonto/>

Kalandraka – Blog K | *Presentación de ‘Los versos del libro tonto’* (2011)

<https://www.kalandraka.com/blogk/post/presentacion-de-los-versos-del-libro-tonto>

Kalandraka – Blog K | *Orihuela: presentación de ‘Los versos del libro tonto’* (2011)

<https://www.kalandraka.com/blogk/post/orihuela-presentacion-de-los-versos-del-libro-tonto>

Literatil | *Los versos del libro tonto* (2014)

<https://literatil.com/2014/03/21/los-versos-del-libro-tonto/>

Centro Cultural de España en Montevideo | *“Los versos del libro tonto” leídos por Natacha Ortega* (2020)

<https://www.facebook.com/watch/?v=793972324706270>

El blog de Jorge Pozo Soriano – Literatura para todas las edades | *Crítica: Los versos del libro tonto* (2020)

<https://jorgepozosoriano.com/2020/09/08/critica-los-versos-del-libro-tonto/>

Kalandraka | *Los versos del libro tonto* (2020)

https://www.kalandraka.com/los_versos_del_libro_tonto-978-84-1343-004-1-castellano-1523.html

Kalandraka | *Los versos del libro tonto* – Scheda editoriale (2020)

<https://www.kalandraka.com/pub/media/productattach/Los-versos-del-libro-tonto-C.pdf>

Mi cajón desastre | *Los versos del libro tonto #unratitodepoesía* (2020)

<https://micajondesastreininfantil.blogspot.com/2020/07/los-versos-del-libro-tonto.html>

ANTONIO GARCÍA TEIJEIRO

Biografie:

Amigos de papel

<https://www.amigosdepapel.es/pages/antonio-garcia-teijeiro>

Anaya Infantil y Juvenil

<https://www.anayainfantilyjuvenil.com/autor/antonio-garcia-teijeiro/>

Babelio

<https://es.babelio.com/auteur/-Antonio-Garcia-Teijeiro/19995>

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

http://www.cervantesvirtual.com/portales/antonio_garcia_teijeiro/

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes – Cronología

http://www.cervantesvirtual.com/portales/antonio_garcia_teijeiro/autor_cronologia/

Editorial Verbum

<https://editorialverbum.es/autores/antonio-garcia-teijeiro>

España es Cultura

http://www.xn--espaescultura-tnb.es/artistas_creadores/antonio-garcia-teijeiro.html?l=es

Articoli e interviste:

ABC Cultura | *Antonio García Teijeiro, Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil* (2017)

https://www.abc.es/cultura/libros/abci-antonio-garcia-teijeiro-premio-nacional-literatura-infantil-y-juvenil-2017-201710031318_noticia.html

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes | *Semblanza de Antonio García Teijeiro*

http://www.cervantesvirtual.com/portales/antonio_garcia_teijeiro/autor_semlanza_personal/

Revista Babar | *Antonio García Teijeiro, Premio Nacional de Literatura Infantil* (2017)

<http://revistababar.com/wp/antonio-garcia-teijeiro-premio-nacional-de-literatura-infantil-2017/>

Antón García-Fernández – Canale Youtube | *Antonio García Teijeiro: Poetry as a Way of Life* (2019)

<https://www.youtube.com/watch?v=GzqpvQDz4lg>

Versos e aloumiños. | *Profes que escriben*, por Raquel Castro (2021)

<http://garciateijeiro.blogspot.com/search/label/art%C3%ADculos%20colaboraciones%20y%20noticias>

Blog, sito e canale YouTube personali:

<http://agteijeiro.blogspot.com/>

<http://garciateijeiro.blogspot.com/>

<https://www.youtube.com/channel/UCThPy6c31YWbbvn5TnQzLNg>

JUAN CARLOS MARTÍN RAMOS

Biografie:

Amigos de papel

<https://www.amigosdepapel.es/pages/juan-carlos-martin-ramos>

Anaya Infantil y Juvenil

<https://www.anayainfantilyjuvenil.com/autor/juan-carlos-martin-ramos/>

Centro andaluz de las letras

<https://www.juntadeandalucia.es/cultura/caletras/autores/juan-carlos-martin-ramos>

Club del lector

<https://www.clubdellector.com/autor/martin-ramos-juan-carlos>

Kalandraka

<https://www.kalandraka.com/autores/martin-ramos-juan-carlos>

Articoli e interviste:

Top Cultural | 21 de mayo: *El poeta Juan Carlos Martín Ramos presenta MUNDINOVI en el Espacio Kalandraka* (2016)

<https://topcultural.es/2016/05/20/21-de-mayo-el-poeta-juan-carlos-martin-ramos-presenta-de-mundinovi-en-el-espacio-kalandraka/>

La voz de Tomelloso | *Juan Carlos Martín Ramos, ganador del premio Luna de Aire 2019: “La poesía sirve para entender el mundo”* (2019)

https://lavozetomelloso.com/15693/juan_carlos_martin_ramos_ganador_premio_luna_aire_2019_poesia_sirve_para_entender_mundo

Poemas del Alma | *XVI Premio Luna de Aire para Juan Carlos Martín Ramos* (2019)

<https://www.poemas-del-alma.com/blog/noticias/premio-carlos-martin-ramos>

Universidad de Castilla-La Mancha e Centro de Estudio y Promoción de la Lectura y Literatura Infantil | *Juan Carlos Martín Ramos gana la XVI Edición del Premio Luna de Aire convocado por CEPLI y SM* (2019)

<https://blog.uclm.es/cepli/2019/01/29/juan-carlos-martin-ramos-gana-la-xvi-edicion-del-premio-luna-de-aire-convocado-por-el-cepli/>

Europa Sur – Cultura | *‘Canciones y palabras de otro cantar’, porque la poesía es canción* (2021)

https://www.europasur.es/ocio/canciones-palabras-otro-cantar-poesia_0_1563445724.html

JUAN RAMÓN ALONSO

Interviste:

Canal lector – Autores desde casa | *Juan Ramón Alonso #33* (2013)

<https://www.canallector.com/docs/3012/>

Canal lector | *Juan Ramón Alonso: Un largo viaje ilustrado* (2013)

https://www.youtube.com/watch?v=N7X94xW5kwc&feature=emb_title

VERSOS Y VICEVERSOS – EPITESTO

Canale Youtube Antonio García Teijeiro | *Antonio García Teijeiro y Juan Carlos Martín Ramos hablan sobre “Versos y viceversos”* – Entrevista di Antón García Teijeiro (2019)

<https://www.youtube.com/watch?v=gwDWNncK-y0>

El baile de las palabras – ¿Leemos un libro? | *Versos e viceversos, Antonio García Teijeiro e Juan Carlos Martín Ramos (Kalandraka)* (2019)

<https://elbailedelaspalabras.wordpress.com/2019/09/21/versos-e-viceversos-antonio-garcia-teijeiro-e-juan-carlos-martin-ramos-kalandraka/>

Feria del Libro de A Coruña (2019)

<http://ocioengalicia.com/coruna/feria-del-libro-2019-de-a-coruna/>

Feria del Libro de Fuenlabrada (2019)

https://issuu.com/juanfuenlabrada/docs/feria_del_libro_en_mano_2019

Feria del Libro de Madrid (2019)

<https://www.ferialibromadrid.com/feria-2019/>

Festa dos Libros de Pontevedra (2019)

<http://ocioengalicia.com/pontevedra/festa-dos-libros-2019-de-pontevedra/>

Feria del Libro de Vigo (2019)

<https://www.neventum.es/ferias/feria-libro-4>

Kalandraka | *Versos y viceversos* (2019)

https://www.kalandraka.com/versos_y_viceversos-978-84-8464-433-0-castellano-2448.html

Kalandraka | *Versos y viceversos* – Scheda editoriale (2019)

<https://www.kalandraka.com/pub/media/productattach/Versos-y-viceversos-C.pdf>

KalandrakaTV | *Versos y viceversos* (2019)

<https://kalandraka.tv/videos/versos-y-viceversos/>

Top Cultural | *'Versos y viceversos' de Antonio García Teijeiro y Juan Carlos Martín Ramos* (2019)

<https://topcultural.es/2019/08/17/versos-y-viceversos-de-antonio-garcia-teijeiro-y-juan-carlos-martin-ramos/>

Versos e aloumiños. | *Antonio García Teijeiro y Juan Carlos Martín Ramos hablan sobre “Versos y Viceversos”* – Riassunto della video-intervista di Antón García-Fernández sul canale YouTube di Antonio García Teijeiro (2019)

<http://garciateijeiro.blogspot.com/2019/06/antonio-garcia-teijeiro-y-juan-carlos.html>

Versos e aloumiños. | *Así falou Beatriz Giménez de Ory en Fuenlabrada sobre “Versos y/e viceversos”, de Antonio García Teijeiro e Juan Carlos Martín Ramos.* (2019)

<http://garciateijeiro.blogspot.com/2019/06/asi-falou-beatriz-gimenez-de-ory-en.html>

Versos e aloumiños. | *“Versos e Viceversos (Unha viaxe sensorial)”, presentación do poemario por An Alfaya na Feira do Libro de Vigo.* (2019)

<http://garciateijeiro.blogspot.com/2019/07/versos-e-viceversos-unha-viaxe.html>

RISORSE LINGUISTICHE

Diccionario de la Real Academia Española

<https://dle.rae.es/?id=DgIqVCc>

Diccionario da Real Academia Galega

<https://academia.gal/diccionario>

Digalego – Dicionario de galego

<https://digalego.xunta.gal/es>

Enciclopedia Treccani

<http://www.treccani.it/enciclopedia/enciclopedia>

Fundéu RAE

<https://www.fundeu.es/>

Prontuario grammatiale galiziano – Progetto Loia, promosso dal Consello da Cultura Galega

<http://consellodacultura.gal/cdsg/loia/gramatica.php?idioma=3>

ALTRE RISORSE

Fundación Rosalía de Castro | “*Adiós Ríos*” *ao italiano*

<https://rosalia.gal/planeta-rosalia/adios-rios-ao-italiano/>

Poesie | *Poesía di Federico García Lorca – Conchiglia*

<https://www.poesie.reportonline.it/poesie-di-federico-garcia-lorca/conchiglia-di-federico-garcia-lorca.html>

Caserita Cartonera (Casa editrice) | *Palabras de Cecilia Bustamante de Roggero*

<https://www.facebook.com/CaseritaCartonera/photos/palabras-%E2%84%B9%EF%B8%8F-de-cecilia-bustamante-de-roggero-naci%C3%B3-en-lima-en-1932-fue-una-prest/1933448373465412/>

Doppiozero | *Antonio Machado. Viandante, non c'è cammino – Un verso*

<https://www.doppiozero.com/materiali/antonio-machado-viandante-non-ce-cammino>

ABSTRACT

The aim of this dissertation is to analyse the characteristics of children's poetry by analysing and translating two collections of poems *Los versos del libro tonto* by Beatriz Giménez de Ory and *Versos y viceversos* by Antonio García Teijeiro and Juan Carlos Martín Ramos.

These two texts have been chosen because they represent the two most relevant sub-genres of children's poetry: *Los versos del libro tonto* is the paradigm of 'fun poetry', while *Versos y viceversos* is the archetype of author's intimate poetry.

The proposed translations constitute the core of the dissertation which is divided into four chapters. In the first one, after an introduction devoted to the characteristics of children's poetry and a presentation of the Kalandraka publishing house and the Premio Ciudad de Orihuela, a deep study of the source texts is carried out.

The second chapter contains the full translation of *Los versos del libro tonto*.

The third chapter shows the full translation of *Versos y viceversos*.

The fourth chapter is dedicated to the translation of children's poetry. It consists of an introductory paragraph about the children's poetry translation theories and a thorough analysis of the translation problems encountered while translating. The study sheds light especially on the paratextual aspects, the metrics, and rhetorical figures.

RESUMEN

El objetivo del presente trabajo final de máster es analizar las características de la poesía infantil y juvenil mediante el análisis y la traducción de dos poemarios: *Los versos del libro tonto* de Beatriz Giménez de Ory y *Versos y viceversos* de Antonio García Teijeiro y Juan Carlos Martín Ramos.

La elección de estos dos textos se debe a que representan los dos subgéneros más significativos de la poesía para niñas y niños: *Los versos del libro tonto* es el paradigma de la “poesía de juego”, mientras que *Versos y viceversos* es el modelo de la poesía íntima de autor.

La propuesta de traducción de las dos obras constituye el núcleo del trabajo final de máster que se divide en cuatro capítulos.

En el primer capítulo, tras una introducción dedicada a las características de la poesía infantil y juvenil y una presentación de la editorial Kalandraka y del Premio Ciudad de Orihuela, se realiza un estudio extenso de los textos base.

El segundo capítulo contiene la traducción integral del libro *Los versos del libro tonto*.

El tercer capítulo cuenta con la traducción integral del libro *Versos y viceversos*.

El cuarto capítulo está consagrado a la traducción de poesía para niñas y niños. Consta de un párrafo introductorio, sobre las teorías de la traducción de poesía infantil y juvenil y de un análisis exhaustivo de las traducciones propuestas en el cual se ilustran los problemas de traducción encontrados. Se hace hincapié en la interpretación y traducción de los elementos paratextuales, de los aspectos métricos y de las figuras de estilo.

