

17/

## **Identità e immagine: la ricezione della poesia italiana contemporanea in Spagna.**

### **Il “transautore” nella comunicazione letteraria tradotta**

Alessandro GHIGNOLI \*

---

*Questo studio ha la pretesa di individuare gli elementi interculturali che vi sono tra Italia e Spagna da una prospettiva traduttologica. Partendo dall'idea di ricezione come atto fondamentale del processo comunicativo, cercheremo di stabilire i valori del testo che viene comunicato. La trasposizione di assoluti immessi e trasformati da un mediatore attraverso la traduzione costruiscono l'identità e l'immagine di un paese.*

---

#### **1. Dal traduttore al transautore. L'autore intermedio nella comunicazione letteraria.**

---

**N**on possiamo non avvicinarci alla comunicazione letteraria, tradotta o meno, senza pensare non solo al testo letterario, ma anche al 'contesto letterario', alle sue relative funzioni. L'atto interpretativo di un testo è incluso nella pragmatica della comunicazione letteraria. Nel nostro specifico caso vogliamo trattare la comunicazione letteraria di un'opera tradotta, senza includere tutte le possibilità che la pragmatica della comunicazione ci può fornire. Soprattutto un punto ci sembra di interesse per il nostro specifico studio: quali conseguenze ha nel testo in Lingua Originale 1 (d'ora in poi: LO1) la presenza del

traduttore/transautore nella Lingua Originale 2 (d'ora in poi: LO2)<sup>1</sup>. Vale a dire, quali sono le risposte sociali e comunicative di un testo che passa da una lingua a un'altra.

Un aspetto da considerare quando analizziamo opere letterarie tradotte è quello, come lo definì Itamar Even-Zohar, del "polisistema culturale"; l'opera tradotta detiene una importanza, che definiremmo attiva sulla cultura di accoglienza. Autori che sono esterni ai processi culturali di una data società, si possono trovare, all'improvviso o no, coautori e costruttori di un sistema socioculturale e letterario diverso.

Ci rendiamo conto, quindi, che tanto l'analisi dei procedimenti traduttologici su un'opera letteraria, quanto lo studio della ricezione e delle sue relative influenze rispetto alla cultura di arrivo, sono ugualmente importanti. Traduzione quindi come maniera di comunicazione che travalica una unica cultura, per divenire una serie di forme e di procedure interpretative che costruiscono un dato sistema culturale. Il traduttore deve conoscere le metodologie e le varie teorie che costruiscono il pensiero e la praxis traduttiva, ma deve anche fare riferimento a chi e dove questa traduzione andrà. Vogliamo dire, chi utilizzerà nella sua pratica di lettura e studio determinate opere presentate in traduzione. Come ci ricorda Antonio Prete:

«solo con la traduzione è possibile aprire varchi tra esperienze poetiche diverse, contigue o lontane che siano. Attraverso questi varchi, si possono costruire intese. Si può ascoltare come prossimo il lontano e l'estraneo. Si possono avvertire gli innumerevoli modi con i quali la vita si annoda alle forme, il vivente respira nella parola, la ferita si unisce al sogno, il dolore alla musica. La comunità dei poeti – la comunità dei viventi – non ha una propria lingua. Il suo respiro riceve forza trascorrendo tra tutte le lingue»<sup>2</sup>.

Non possiamo non pensare né sottovalutare l'idea che la storia della letteratura in traduzione non faccia parte della storia della letteratura, diremmo nazionale o scritta in una specifica lingua. Se questo fosse vero, dovremmo pensare quindi che la poesia scritta in dialetto non sia parte integrante dell'identità culturale italiana, né della sua relativa letteratura.

L'importanza, quindi, della scelta del suo effettivo valore letterario al momento della diffusione dell'opera tradotta, di come entra nei meandri dei processi socioculturali della cultura e della letteratura di accoglienza, sono elementi, questi, che

---

<sup>1</sup> Consideriamo e vogliamo dimostrare come il testo tradotto sia in realtà un testo in 'lingua originale', partendo dall'idea che il traduttore è uno scrittore, un *transautore*.

<sup>2</sup> PRETE, Antonio, *Della poesia per frammenti*, Anterem, Verona, 2006, pp. 50-51.

fuori di ogni dubbio costituiscono le basi di studio e di interpretazione dei vissuti e delle interazioni sociali e culturali intese nelle sue relative trasformazioni.

Tutto ciò comporta come conseguenza che un autore straniero tradotto, nel nostro caso un poeta italiano in spagnolo nella specifica cultura ricettiva, possa in un certo modo ridefinire certe idee e teorie assunte come costruzione di un canone fino a quel momento inattaccabile o inamovibile, pensiamo alle traduzioni effettuate dagli ermetici italiani di poeti spagnoli<sup>3</sup> e di come siano state accettate e valutate in ambito italiano. L'idea sulla figura di Lorca costruita in Italia, dovuta principalmente alla sua tragica morte e all'avvento della guerra civile del 1936-1939, cambiarono in modo sostanziale la ricezione della poesia spagnola in Italia, pensiamo per esempio, già nel 1936, alle prime traduzioni di Carlo Bo del poeta granadino del *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* del 1935 o alla *Oda a Salvador Dalí* tradotta da Oreste Macrí, che così le definiva: «Atti poetici! Atti di ri-iscrizione nella propria lingua, secondo la lingua poetica della nostra generazione»<sup>4</sup>, o alla famosa antologia di Dario Puccini *Romancero della Resistenza Spagnola (1936-1959)* del 1960 o agli 'errori' di natura culturale e conoscitiva del poeta *novissimo* Antonio Porta quando affermava che in Spagna non vi era stato neppure un poeta fascista. Se analizzassimo questi avvenimenti 'sociali' attraverso la pragmatica, vale a dire come *azione* del linguaggio e come atto sociale di tale linguaggio, noteremmo che l'opera tradotta può portare nella cultura di accoglienza valori *extra* ai contenuti iniziali della lingua originale.

Ogni processo comunicativo è, quindi, sempre un processo complicato e complesso da definire e dettagliare, ma certamente nel caso di un processo comunicativo e di ricezione letterario nell'ambito dell'opera tradotta, la cosa si complica ulteriormente, e non di poco.

La comunicazione letteraria è un tipo specifico di comunicazione in cui l'emittente è l'autore di un'opera, il ricettore è il lettore, mentre il messaggio è l'opera in sé.

È vera questa formula, quando siamo di fronte a un'opera letteraria tradotta? In realtà dobbiamo tener conto di un quarto fattore: l'*intermediario*, che si deve collocare tra il messaggio e il ricettore. L'intermediario, soprattutto valido nella nostra contemporaneità, è un soggetto che definisce il processo della comunicazione, che determina il modo in cui viene accettata o meno un'opera letteraria nel contesto sociale. Già Lubomir Doležel nel 1986 nel suo articolo "Semiotics of Literary Communication"

---

<sup>3</sup> Segnaliamo lo studio di Gualtiero De Santi: «L'ispanismo di Carlo Bo e Oreste Macrí», in *Italia-España-Europa: Literaturas comparadas, tradiciones y traducciones*, XI Congreso Nacional Sociedad Española de Italianistas, V. II, Sevilla, Arcibel, 2006, pp. 76-99.

<sup>4</sup> In: HERANÁNDEZ, Belén, *Memoria y traducción: conversación con Piero Menarini*, Universidad de Murcia, 2008, p. 143.

parlava della figura del *transduttore*<sup>5</sup>, figura di mediatore, che trasmette e a sua volta trasforma il valore del messaggio, in pratica l'opera letteraria, e che poi arriva a chi riceve tale messaggio, vale a dire il pubblico lettore.

Stabilito il quarto fattore dell'equazione comunicativa, dobbiamo soffermarci ulteriormente sul valore del messaggio. Potremmo definire il significato dell'opera come l'intreccio di relazioni esistenti, o a esistere, tra il testo e le realtà esterne all'opera. Solo nel caso di una stretta collaborazione tra espressione e interpretazione, la comunicazione letteraria può manifestare la sua presenza.

Nel caso di un'opera letteraria tradotta la ri-formulazione dello schema comunicativo diviene, come già abbiamo accennato, più complicato. In un recente studio, "A propósito de la homogeneidad de algunas categorías del proceso de comunicación"<sup>6</sup>, Beatriz Giudici Fernández sovrappone all'autore dell'opera quella del traduttore, in pratica autore-traduttore coincidono:

«En el caso de la obra literaria traducida, el esquema básico [...] se complica todavía más, ya que el emisor es, en realidad, el autor-traductor, el receptor, el lector-lector de la traducción, y el mensaje, una obra literaria traducida, es decir, un texto vertido a otra lengua y, lo que es más importante puesto que aporta una mayor complejidad a la hora de la interpretación del mensaje, a otra cultura».

Questa affermazione ci sembra valida sotto alcuni punti di vista, ma ci sembra anche incompleta, in quanto il traduttore è anche parte della *transduzione*, nel momento in cui, come dicevamo anteriormente, trasmette e trasporta un'opera.

Per capire meglio che cos'è la "transduzione" ci viene in aiuto la definizione di Maestro<sup>7</sup>:

«El vocablo *transducción* procede del latín *transductio*, *-tionis*, cuyo sentido era el de *transmitir* (*ducere*, "llevar") de algo *a través de* (*trans-*) un determinado medio que actúa sobre el objeto, provocando en él ciertas transformaciones. *Transductor* sería, pues, el agente que transmite o lleva (*ductor-oris*) un objeto que por el hecho

---

<sup>5</sup> Recentemente sono stati ripresi questi studi da: MAESTRO, Jesús G., *Los materiales literarios. La reconstrucción de la literatura tras la esterilidad de la «teoría literaria» posmoderna*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2007; GHIGNOLI, Alessandro, «Linguaggio e canto simbolico-traduttivo nella poesia di Antonella Anedda», in *Testo a Fronte. Rivista di Traduzione Letteraria*, Milano anno XX n° 40 I° semestre, 2009, pp. 57-62; e «Del texto teatral al radiodrama: Procesos de transducción en la obra de Gabriele Frasca» in *Intermediaciones*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2009, pp. 229-236.

<sup>6</sup> Articolo apparso su *Trans. Revista de Traductología*, Universidad de Málaga, 2001, pp. 91-101. La citazione in questione a p. 92.

<sup>7</sup> MAESTRO, Jesús G., *Los materiales literarios. La reconstrucción de la literatura tras la esterilidad de la «teoría literaria» posmoderna*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2007, p. 196.

mismo de ser transmitido es también transformado, como consecuencia de la implicación o interacción con el medio *a través* (*trans-*) del cual se manifiesta».

Se per Maestro l'equazione può essere riassunta in questo modo, /autore-opera-transduttore-lettore/, in cui il transduttore equivale al critico, al lettore specializzato, al traduttore appunto, a noi sembra che il traduttore nella valutazione complessiva che ne fa Maestro, debba avere una posizione diversa o per lo meno in aggiunta a quella del 'semplice' transduttore.

Quando parliamo di un'opera parliamo di *un* autore, ma quando analizziamo un'opera tradotta l'autore si converte in un *altro* autore, il traduttore diviene 'co-scrittore' dell'opera tradotta. Potremmo dire, certi di non ferire i narcisismi dell'autore dell'opera in LO1, che nella particolare situazione di un testo tradotto gli autori sono due, una sorta di scrittura a quattro mani, detto in modo forse un po' troppo semplicistico. Quello che vogliamo sottolineare è che nell'equazione di Maestro il traduttore è solo un transduttore, in pratica colui che immette un'opera e prepara, in un certo modo, il lettore. A noi sembra, invece, che il traduttore, sì, possa senz'altro essere un transduttore, ma anche uno degli autori dell'opera tradotta, in pratica quando parliamo di un testo tradotto in un'altra lingua, dobbiamo parlare in realtà del traduttore come di un *transautore*.

Il traduttore, che è autore e transduttore, ricostruisce così la sua posizione di fronte al testo in questa nuova forma che è il *transautore*, ossia un *autore intermedio* nella comunicazione letteraria dell'opera tradotta.

Nell'idea generale della comunicazione o della comunicazione letteraria, certi modelli teorici risultano essere molto più abordabili e semplici rispetto a una comunicazione letteraria di un testo tradotto. Ciò è dovuto principalmente al fatto che mentre un autore nel momento della scrittura pensa, o deve pensare, solamente a quello che vuole dire e come dirlo, il traduttore (autore e transduttore al contempo, vale a dire *transautore*) deve fare, quando lavora sull'interpretazione del testo e del suo messaggio, sempre riferimento anche al processo dell'opera in LO2 nell'altra cultura.

Il giudizio del messaggio letterario tradotto è, infine, il nostro compito che ci siamo prefissati in questo studio.

---

## **2. Il transautore come agente interpretativo. La poesia contemporanea italiana in spagnolo**

---

Vogliamo entrare ora in alcuni casi concreti in cui il traduttore può rendere complesso e difficoltoso il lavoro di ricreazione del testo letterario tradotto, nel nostro specifico caso di autori in lingua italiana tradotti in lingua spagnola.

### **Dante Maffia – Carmelo Vera**

Nel libro di Dante Maffia intitolato *Diario Andaluz* (Arcibel, Sevilla, 2005) tradotto dal professore e poeta Carmelo Vera, il motivo culturale si complica visto che è l'autore italiano che immette nella sua lingua valori di una cultura diversa, per noi quella spagnola, nella scrittura poetica propria. Potremmo, registrandolo come fenomeno non comune, individuare nell'autore anche la figura del traduttore, già che il poeta italiano introduce nella propria cultura, quella italiana, idee e motivi di realtà diverse ai più sconosciuti. Maffia dopo un viaggio in Spagna, viene a conoscenza di determinati valori che riproduce nei suoi testi poetici.

Un caso è quello di Federico García Lorca, che però non complica la conoscenza della vita e delle idee del poeta Andaluso, e soprattutto l'idea presente in Italia dell'opera lorchiiana fanno e hanno fatto sempre riferimento al suo divenire modello di un perseguitato di una dittatura, nello specifico quella franchista, per arrivare fino al sacrificio finale più estremo, ossia la morte per mano degli aguzzini del regime.

Il traduttore, in questo caso, si trova a traslare un testo da un'altra lingua, ma che in realtà non ha niente o poco della cultura di partenza; come detto potremmo verificare il fatto che in Italia l'idea dell'immagine del poeta Lorca è molto simile a quella spagnola, che sicuramente ammette più interpretazioni, ricordiamo la disputa tra il professore Luis García Montero e il professore Antonio Fortes entrambi docenti dell'Università di Granada, in cui le posizioni erano, una di difesa dell'integrità morale e ideologica del poeta grandino – García Montero –, mentre l'altra di una minore convinzione politica – Fortes –.

Qui il traduttore perde un po' della figura del traduttore, poiché immette nella propria cultura un'idea, quella di Lorca uomo e poeta impegnato nei difficili anni della guerra civile, già ampiamente conosciuta dalla realtà spagnola; nei limiti della

comunicazione culturale, il lettore spagnolo può così conoscere un'idea abbastanza diffusa sulla figura di Federico García Lorca<sup>8</sup>.

Un altro caso interessante è la poesia "Gibilterra" in cui l'autore italiano propone l'idea che quel territorio è un territorio spagnolo, dando così una possibile informazione al lettore italiano che nella zona di Gibraltar ci sia in effetti un discorso di annessione o di simili attitudini politiche che in realtà sono privi di fondamento. Vogliamo dire che, con tutte le difficoltà o meno che possano esistere tra le relazioni diplomatiche fra due paesi appartenenti all'Unione Europea, si dà un'immagine erronea, sia da un punto di vista politico come da quello sociologico al lettore italiano riguardo alla situazione appena descritta. Questa informazione fuorviante viene riprodotta nella traduzione, certo difficile sarebbe non 'cadere' in una confusione da parte del traduttore. L'idea che si sta dando è che in Italia si crede, o si può credere, che in Spagna ci sia in corso un conflitto per il possesso di Gibilterra. Leggiamo il testo di Dante Maffia<sup>9</sup>:

*Gibilterra*

Dov'è l'Inghilterra?  
Qui dovunque è Spagna:  
i colori, l'aria, il divino scorrere  
delle nuvole, le navi in lontananza.

Perché l'Inghilterra?  
Qui si ascolta il palpito delle cicale  
e l'amarezza delle attese  
e si coltivano rose bugiarde  
e ginestre che hanno  
la sostanza del cielo,  
il ritmo della corrida.

Questa è Spagna  
in alto in basso  
a est a ovest  
per ogni dove per sempre.

---

<sup>8</sup> Si vedano in particolare i testi a pp. 14-15 e pp. 96-97 del *Diario Andaluz* (2005) di Dante Maffia.

<sup>9</sup> In: *Diario Andaluz*, Arcibel, Sevilla, 2005, p. 38.

Possiamo giustificare l'autore italiano che forse voleva intessere un elogio all'origine del territorio come luogo della penisola iberica, ma nella lettura incontriamo una certa rivendicazione del territorio in senso nazionalistico – senza riflettere né sondare troppo sui problemi reali del nazionalismo in Spagna –, come per esempio in: «Dov'è l'Inghilterra? / Qui dovunque è Spagna».

Tutte queste difficoltà se le è trovate di fronte il traduttore. Nel nostro caso, Carmelo Vera ha tradotto chiaramente seguendo il modello linguistico italiano, imbevuto però di cultura spagnola che come abbiamo appena visto è falsata da una poca conoscenza di essa da parte di Maffia, dando al lettore spagnolo l'immagine che gli italiani possono credere che in Spagna ci sia un problema nazionalistico sulle pretese di Gibilterra<sup>10</sup> tra i governi inglese e spagnolo.

Il traduttore, nel prologo “Maffia andaluz”, ripassa in maniera precisa l'andamento della silloge del poeta calabrese, cita quasi tutte le poesie toponomastiche, tralasciando, volutamente?, proprio quella di “Gibilterra”; forse sarebbero state interessanti alcune parole su questo preciso caso, o al massimo un nota in fondo al libro, insomma l'utilizzazione di formule paratestuali possono risultare comode nell'esercizio della comprensione culturale dell'altro paese in questione, in questo caso a maggior ragione visto il ‘ritorno’ del valore culturale alla sua origine, valore che come segnalato non corrisponde esattamente alla realtà.

Sempre nel prologo, il traduttore scrive<sup>11</sup>:

«toda la geografía sureña está tamizada por el espíritu del poeta que la eleva a símbolo de su visión de la vida. Andalucía se convierte en la Calabria natal, tierra amada por su vitalismo, por sus poetas y por la calidez de su paisaje».

Ci sembra corretta l'interpretazione che Carmelo Vera fa dei versi di Maffia, tutt'altro corretta invece l'idea del poeta italiano che appiattisce i valori culturali di un paese su quello di un altro, arrivando così a creare una visione che si avvicina di molto a quella etnocentrica. In pratica, all'annullamento dell'altra cultura, che nel caso di *Diario andaluso* si complica nel momento che il poeta calabrese inverte gli ordini di riferimento.

---

<sup>10</sup> Ricordiamo che Gibilterra viene ceduta dalla Spagna alla Gran Bretagna con il Trattato di Utrecht del 1713.

<sup>11</sup> In: *Diario Andaluz*, Arcibel, Sevilla, 2005, p. 7.

## Lucio Mariani – Valentí Gómez-Oliver

Qualcosa di simile succede con uno dei poeti tra i più raffinati che possiamo trovare nel panorama poetico italiano, Lucio Mariani. Nell'antologia tradotta da Valentí Gómez-Oliver, *Búsqueda de la sombra. Antología 1974-2006* (Huerga y Fierro, Madrid, 2008) il traduttore include testi con spiccata presenza culturale italiana, come: "Giugno di Sicilia", "Roma d'agosto" o "Verso un concerto in Val D'orcina", ad altri di natura opposta, poesie che fuoriescono dalla più specifica cultura del poeta romano, vedi: "Mikonos", "Kosovo", "Madrid, 11 marzo 2004 (Oratorio)" o "Capo Finisterre".

In questi ultimi casi si tratta o di poesie di ricordanze o di una certa denuncia sociale. Prendiamo in esame "Madrid" per la reciproca valutazione culturale che comporta.

A una prima lettura notiamo che i riferimenti culturali a Madrid sono praticamente nulli, è un testo che nasce dalla situazione emotiva che provoca l'attentato presso le varie stazioni del 'corredor del Henares', e c'è già una differenza con "Kosovo" in cui i referenti culturali alla guerra della ex Jugoslavia sono ben presenti, basti pensare ai nomi delle città di Szebrenica o di Prinzem, per farci tornare alla superficie della memoria i ricordi di tali atrocità. Nella poesia intitolata "Madrid" in realtà ci troviamo di fronte a un testo che rimanda a una situazione intima o di valutazione di un accadimento che il poeta vive come interno al suo processo di interazione sociale con ciò che è avvenuto. Si potrebbe dire, cercando chissà di non banalizzare troppo la cosa, che è in realtà il titolo che rimanda al fatto, al testimoniao poetico in questione.

Cosa avviene, allora, nella non facile traduzione? Valentí Gómez-Oliver è costretto, per così dire, a entrare nel testo in LO1 come un traduttore alieno ha fatti successi nel suo paese, nella sua cultura, con tutte le conseguenze e reazioni emotive che comportò tale avvenimento nella società spagnola di quegli anni. Ci chiediamo se ciò possa essere realmente fattibile, o se il traduttore, che quando traduce, letteratura nel nostro caso, deve fare anche ricorso al suo bagaglio conoscitivo ed emozionale, è riuscito a mantenersi al limite, ai margini di un coinvolgimento *troppo* vicino, o addirittura eccessivamente dentro ai fatti.

Nella pratica il testo in LO2 ripropone, senza eccessive enfasi, la poesia in LO1, anche se, sì, alcune scelte ci sembrano dettate da una certa differenza di visione che potremmo definire *lessico-culturali*. Vediamo alcuni versi, la poesia di Mariani inizia con queste parole<sup>12</sup>:

---

<sup>12</sup> MARIANI, Lucio, *Búsqueda de la sombra. Antología 1974-2006*, Huerga y Fierro, Madrid, 2008, pp. 134-135.

*Famiglia mia, uomini del mondo  
donne, bambini del mondo  
da qualche tempo abbiamo cominciato  
a morire scoppiando all'improvviso  
frantumati*

*Los de mi sangre, hombres del mundo  
mujeres, niños del mundo  
hemos empezado hace tiempo  
a morir explotando de repente  
despedazados*

Si può notare come in pratica il traduttore ripropone i versi dell'autore italiano in modo pressoché simile, senza modificazioni esagerate, se escludiamo la prima parte del primo verso che traduce «Famiglia mia» con «Los de mi sangre» e che ci lascia alquanto perplessi. Perplessi, perché Mariani avrebbe potuto scrivere, ovviamente facendo un'ipotesi rovesciata: *Quelli del mio sangue*. Perché allora il traduttore preferisce scegliere una formula, e ricordiamo che tra l'altro è l'inizio e che Gómez-Oliver ripropone lungo tutta la poesia, che ci pare eccessivamente interpretativa?

Pensiamo al valore di “Famiglia mia” in italiano; l'idea di famiglia, anche se in questi ultimi anni soggetta a diverse interpretazioni, in Italia è punto di riferimento di ognuno di noi, vicinanza nella lontananza, senso di appartenenza, addirittura valore aggiunto in certe aree e zone geografiche dove se preceduto da un articolo determinativo con valore di ‘ulteriore’ specificazione diviene clan, gruppo, organizzazione sociale; il riferimento a un certo tipo di vita mafiosa è fin troppo evidente.

Il poeta romano, è chiaro, utilizza “Famiglia mia” come idea di valore umano e umanista, senso di appartenenza, poco importa se i morti sono spagnoli, inclusi i morti di nazionalità diverse da quella spagnola durante il tragico 11 marzo 2004, sono ‘tutti’ della “Famiglia mia”. L'utilizzazione del termine “sangre” (sangue) da parte del traduttore, rimanda certamente all'idea di una stessa famiglia, ma visualizza anche un altro fattore, quello della morte, di una morte diremo ‘iconografica’ all'interno del testo, una sorte di ipotiposi, una visibilità verbale non richiesta da parte dell'autore in LO1.

L'interpretazione che ne diamo potrebbe anche essere considerata riuscita, sempre e quando accettassimo come valore positivo un'aggiunta da parte del traduttore. Se volessimo essere invece attenti ai presupposti del traduttore come autore e transduttore, non possiamo accettare di buon grado questa risoluzione apportata da Valentí Gómez-Oliver; traduttore equivale, secondo la nostra ipotesi iniziale ad autore e al contempo transduttore, vale a dire intermediario di una cultura a un'altra, per arrivare a essere transautore. Anche qui, non proprio identico al caso Maffia – Vera, abbiamo però un passaggio di riferimenti che passano da una cultura a un'altra con una certa facilità e vengono riportati in traduzione con dei cambi che a nostro parere non

aiutano, se non addirittura ostacolano aggiungendo interpretazioni all'idea che aveva l'autore romano.

Questa sfasatura nelle poesie citate anteriormente, "Giugno di Sicilia", "Roma d'agosto", "Verso un concerto in Val D'orcica", e che si riferiscono a una più stretta cultura italiana, non avviene. Un'ipotesi che ci pare plausibile è quella del coinvolgimento da parte del traduttore in un testo che può sentire particolarmente vicino e che si sente in forza di una particolare ri-scrittura che però deve sempre rimanere nei confini della traduzione, ma che a volte, come abbiamo visto, può oltrepassare i limiti – infiniti e indefinibili – di uno scrivere considerato eccessivamente proprio.

### **Alda Merini – Jeannette L. Clariond**

Il libro di Alda Merini *La terra santa* (1996), tradotto in spagnolo da Jeannette L. Clariond (*La tierra santa*, Pre-Textos, Valencia, 2002) è forse una delle principali pubblicazioni della poeta milanese dove il resoconto dei venti anni trascorsi in un manicomio, fanno da guida a un processo di purificazione mentale e introspettiva, e in cui il lettore non può non venirne 'imprigionato' tanto per la purezza contaminante della versificazione come per il *racconto* che diviene dire e forma di una poesia che potremmo definire esperenziale.

Le versioni proposte da Jeannette L. Clariond ci sembrano molte curate, sia nella scelte lessicali, non sempre così semplici fra lingue affini, sia nel tentare meccanismi linguistici che possano indurre il lettore ispanofono a entrare nel vissuto e nei meccanismi sociali e vitali della poeta.

Abbiamo riscontrato alcune differenziazioni nell'uso, per esempio di certi articoli che, oltre a essere riproponibili in LO2, sarebbero stati più consoni nel presentare l'idea di fondo. Nel testo numero 19 scrive Alda Merini<sup>13</sup>:

*La luna s'apre nei giardini del manicomio, La luna se abre en los jardines del manicomio,*  
*qualche malato sospira, algún enfermo suspira,*  
*mano nella tasca nuda. la mano en el bolsillo desnudo.*

Come è evidente la traduttrice ripropone l'inizio della poesia senza particolari risoluzioni, anche perché il testo in LO1 verso LO2 non richiede eccessivi sconvolgimenti.

---

<sup>13</sup> MERINI, Alda, *La tierra santa*, Pre-Textos, Valencia, 2002, pp. 62-63.

Ci siamo però soffermati sull'utilizzazione al terzo verso dell'articolo determinativo /la/ in spagnolo. Nel testo originale quest'assenza è, a nostro parere, non casuale; quel /la/ non è un qualsiasi articolo, bensì un determinativo che indica una mano precisa, *quella* mano. La poeta italiana avrebbe potuto tranquillamente utilizzare questa forma, vale a dire che la scelta è caduta su una opzione più generica, diremmo più poetica e meno *reale*. Forse nella versione spagnola si cede troppo a una mano visibile, concreta, definita.

Nel primo verso del testo numero 24, troviamo ancora un passaggio di carattere più prettamente linguistico che può dare libertà a una interpretazione da parte del lettore di lingua spagnola, se non totalmente errata, sì di una possibile lettura eccessivamente diversa rispetto alla LO1. Vediamolo<sup>14</sup>:

*Io sono certa che nulla più soffocherà la mia rima,*

*Segura estoy de que ya nada sofocará mis rimas,*

Tralasciamo la pluralizzazione di: /la mia rima/ nella versione spagnola in: /mis rimas/, e quel cambio aggettivale da: /sono certa/ in: /segura estoy/ che ci pare in spagnolo avere una connotazione sonora diversa, un poco anacronica.

Ci vogliamo, invece, soffermare sull'utilizzazione del pronome soggetto /Io/ in italiano e nella scelta di ometterlo nella LO2. Ci preme ricordare che la presenza del pronome soggetto nell'uso dell'italiano è, come noto, non obbligatorio e che soprattutto non è completamente libero di essere impiegato, sia nell'oralità come nella scrittura. L'uso del pronome soggetto nella lingua italiana serve per definire una differenziazione del soggetto. In pratica si vuole stabilire, o meglio delimitare la presenza del soggetto /io/ con la presenza di altri possibili soggetti. Vuole marcare un territorio, quello della presenza dell'io, che non è *un altro*.

Tornando alla traduzione di Jeannette L. Clariond, che ripetiamo essere di alto valore, è abbastanza evidente che la sua scelta lascia fuori molto del materiale comunicativo adottato da Alda Merini. La omissione del pronome soggetto, e qui potremmo anche insistere sul fatto che siamo nel primo verso, e quindi suscettibile di una interpretazione del lettore per lo meno diversa da quella voluta e usata in LO1, non può non creare una lettura *mancante* di un prezioso alleato per poter percepire appieno ciò che era nell'idea primigenia dell'autrice milanese.

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 78-79.

Interessante è il caso della traduzione del pronome indefinito /*certe*/ che nella poesia in LO1 ha come suo corrispettivo /*algunas*/, ma che in lingua spagnola è priva di quel determinato valore di *quelle* precise strade, *quelle* che noi conosciamo e sappiamo – nel nostro particolare caso quelle delle prostitute e che ci rimandano quindi a un’immagine chiara, visiva e quasi cinematografica –, come invece avviene con l’italiano. Leggiamo insieme il testo numero 37<sup>15</sup>:

<i>Ho acceso un falò</i>	<i>Encendí una hoguera</i>
<i>nelle mie notti di luna</i>	<i>en mis noches de luna</i>
<i>per richiamare gli ospiti</i>	<i>para convocar a los huéspedes</i>
<i>come fanno le prostitute</i>	<i>como hacen las prostitutas</i>
<i>ai bordi di certe strade,</i>	<i>en las aceras de algunas calles,</i>
<i>ma nessuno si è fermato a guardare</i>	<i>pero nadie se detuvo a mirar</i>
<i>e il mio falò si è spento.</i>	<i>y mi hoguera se extinguió.</i>

Se continuiamo con questa poesia, vediamo al settimo e ultimo verso che alla chiusura in italiano: /*si è spento*/, corrisponde nella versione spagnola: /*se extinguió*/.

Il testo della Merini inizia con: /*Ho acceso*/ e finisce con l’utilizzazione del verbo /*spegnersi*/. È proprio lì che c’è la poesia, dentro quel microcosmo che va dalla vita alla morte, una morte metaforica, ma altrettanto reale in quanto presente nel vissuto dell’autrice, in cui un non sguardo equivale a una cancellatura. È, allora, quello spegnersi, che la traduttrice rielabora in un più generico *extinguirse*, è quell’affievolirsi di una luce simbolo vitale e di speranza che ci dà il valore e il senso della poesia. Da un punto di vista socio-antropologico ricordiamo che in Italia, mentre ciò non succede in Spagna, in un cimitero si pongono candele davanti al sepolcro in segno di un mantenimento vivo del ricordo del defunto; un caso evidente di ciò – anche se in un contesto culturale diverso – lo possiamo trovare nelle scene più intense del film di Truffat *La camera verde*.

L’inclusione di un articolo determinativo /*la*/, l’omissione dell’/Io/, l’ampiezza semantica di un pronome indefinito e una eccessiva utilizzazione sinonimica di un verso, possono sembrare a prima vista poca cosa, o per lo meno non così rilevanti per il risultato finale di un testo poetico, ma nella comunicazione letteraria di un’opera tradotta, come abbiamo rilevato, possono creare a causa di una traduzione – in questo caso non troppo attenta al significato del tradurre – un cambio rispetto alle scelte e alle convinzioni adottate da un poeta in LO1.

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 110-111.

### Antonella Anedda – Emilio Coco

Un fatto interessante è quando il traduttore è della stessa cultura dell'autore tradotto. Emilio Coco, professore e poeta italiano, è il traduttore in spagnolo di Antonella Anedda, una delle più grandi autrici della sua generazione. Il libro dal titolo *Notti di pace occidentali* (1999) pubblicato in Spagna nel 2001 (*Noches de paz occidental*, Fugger-Sial, Madrid) è, secondo il nostro parere nella versione spagnola, completamente assente di attenzioni linguistico-culturali per il fruitore in lingua spagnola.

Sin dalla prima poesia risulta evidente una certa mancanza nella capacità di sostenere il ritmo nella versione spagnola, ricordiamo con Henri Meschonnic come nel suo *Ethique et politique du traduire* (2007) parlasse delle 'traduzioni cancellanti' ossia quelle che eliminano significante e ritmo. Ci pare fin troppo evidente che si tratta di una semplice traduzione di parole più o meno corretta, andando contro l'idea che si traducono testi e non parole o frasi come ci ricordano da Leonardo Bruni fino a García Yebra, o appunto Henri Meschonnic. In realtà non si sta ricostruendo una poesia, né riscrivendo una poesia. Vediamo questo curioso e discutibile caso soprattutto negli ultimi tre versi del testo I<sup>16</sup>:

*nello spazio battuto dai miei piedi  
un terra lentissima  
- promessa.*

*en el espacio pisado por mis pies  
una tierra lentísima  
- prometida.*

Nel terzultimo verso troviamo in italiano: /battuto/, mentre nella versione di Coco: /pisado/. In spagnolo ha significato di calpestare, schiacciare; ci sembra quindi anche eccessivamente tautologico quel proseguire: /por mis pies/, che non fa altro che tradurre letteralmente dall'italiano: /dai miei piedi/, che in LO1, sì, ha valore aggiunto nell'insieme del verso; ricordiamolo: «nello spazio battuto dai miei piedi», ma che in spagnolo: «en el espacio pisado por mis pies» risulta quantomeno discutibile; non perché in poesia non si possa essere esageratamente 'precisi', ma perché l'autrice romana non vuole, né è sua intenzione giocare con un eccesso di ripetizione, che potrebbe portare addirittura a un circolo vizioso del significante. Si può pensare a un'idea di spiegazione da parte del traduttore, ma anche questa giustificazione non ci sembra molto accettabile.

---

<sup>16</sup> ANEDDA, Antonella, *Noches de paz occidental*, Fugger-Sial, Madrid, pp. 14-15.

Nel settimo e nell'ultimo verso, c'è in italiano un gioco fonico allitterativo abbastanza evidente che il traduttore pugliese non riesce a risolvere, o forse gli è sfuggito completamente perché non tenta, nella sua versione, nessuna formula per cercare di riprodurre tale gioco fonico.

Leggiamo, «una terra lentissima» e nel verso successivo favorendo un ritmo sincope, di rottura nella e della respirazione, aggiunge: «promessa». Questo favorire il senso del discorso attraverso la prosodia, il ritmo, già che il significato non è separabile dal suono, vengono completamente tralasciati, anche – ripetiamo – in un tentativo da parte del traduttore.

Pare chiaro che ci troviamo di fronte a una quasi completa mancanza di attenzione ai valori di suono, ritmo, flussi fonici nella versione in LO2.

Analizzando un'altra poesia da questa raccolta della Anedda, il traduttore riesce a mantenere con maggior coerenza il verso lungo la linea della pagina. Nel testo VIII al verso cinque vogliamo sottolineare comunque la poca capacità in lingua spagnola di risolvere alcune questioni di carattere lessicale. Qui proponiamo il quarto e il quinto verso<sup>17</sup>:

<i>perché l'invisibile, il fuoco delle attese</i>	<i>para que lo invisible, el fuego de las esperas</i>
<i>si spalanchi nell'aria</i>	<i>se abra al aire</i>

«si spalanchi nell'aria» viene riportato con: «se abra al aire», possiamo dire con tutta certezza che non si tratta di una cattiva traduzione, nonostante si sarebbe potuto cercare qualche altra formula più convincente.

Non vogliamo insistere troppo sul fatto che la traduzione di un poeta italiano in un'altra lingua e cultura, per noi lo spagnolo, non sia fattibile da parte di un madrelingua della LO1, ciò che è invece discutibile, sono le istanze a cui deve sottostare un traduttore in questa particolare situazione. L'idea di *intentio operis*<sup>18</sup>, le esigenze conoscitive, culturali e linguistiche devono essere tali e profonde che è consigliabile, per lo meno per non cadere in una traduttologia doxologica, avere una vicinanza più che diretta con i *saperi* della LO2.

### Giuseppe Ungaretti – Tomás Segovia

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, pp. 30-31.

<sup>18</sup> Su questo aspetto rimandiamo ai testi di Umberto Eco, precisamente: *Lector in fabula* (1979) e *I limiti dell'interpretazione* (1990).

Il poeta spagnolo, ma messicano di adozione Tomás Segovia, dopo aver tradotto l'opera ungarettina *Sentimiento del tiempo* presso le edizioni dell'Università Autónoma de México nel 1958, le ripropone per i tipi di Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores (Madrid, 1998), senza sostanziali modificazioni, così scrive nell'introduzione<sup>19</sup>:

«La presente traducción reúne mi vieja traducción de *Sentimiento del tiempo* (publicada originariamente por la Universidad Autónoma de México en 1958 y reeditada en 1981, también en México, por la editorial Premiá) [...] Mi idea de *Sentimiento del tiempo* no ha variado tanto como para llevarme a corregir o desdecir lo que escribí en la primera edición de mi traducción».

Questa presa di posizione del poeta traduttore Tomás Segovia, ci lascia un po' stupefatti in quanto sappiamo che l'opera tradotta è un'opera in continuo movimento<sup>20</sup>, come d'altronde la stessa lingua. Se pensiamo poi che dalla prima edizione a quest'ultima che prendiamo in considerazione sono passati ben quaranta anni, qualche dubbio sulla fermezza e autorità della affermazione del traduttore ci nasce quasi spontanea. In altra occasione avremo l'opportunità di lavorare sulla comparazione traduttologica di uno stesso testo tradotto da uno stesso autore. Non è appunto di questo che vogliamo indagare nel nostro studio, bensì cercheremo di vedere come un poeta di lingua spagnola, riconosciuto universalmente come importante e fondamentale dentro gli studi di ispanistica, sia entrato nella traduzione di un poeta italiano altrettanto importante nell'ambito della letteratura in lingua italiana.

Se dovessimo dare un giudizio in generale alla traduzione del libro, non possiamo non renderci conto che si tratta effettivamente di una eccellente edizione, curatissima nei particolari e nelle sfumature linguistiche che Segovia riesce a dare anche nei passaggi più complicati della poesia ungarettiana, come l'utilizzazione del ritmo e delle varie metriche, pensiamo alla ricostruzione che Ungaretti fa del verso italiano, che così sottolinea il traduttore<sup>21</sup>:

*él mismo había contribuido más que ningún otro poeta a desmontar. Esta reconstrucción consiste casi enteramente en volver al endecasílabo petrarquesco, flexibilizando un poco ese ritmo gracias a la mirada fresca*

---

<sup>19</sup> In: UNGARETTI, Giuseppe, *Sentimiento del tiempo*, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, Madrid, 1998, p. 7.

<sup>20</sup> Fondamentali gli studi del traduttore tedesco Friedmar Apel, ricordiamo: *Il movimento del linguaggio. Una ricerca sul problema del tradurre*, Marcos y Marcos, Milano, 1997.

<sup>21</sup> In: UNGARETTI, Giuseppe, *Sentimiento del tiempo*, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, Madrid, 1998, p. 25.

*sobre él que le permitía la distancia tomada mientras tanto. Si Petrarca había elaborado la mezcla de endecasílabos y heptasílabos porque esos dos metros comparten un mismo esquema rítmico (trunco el heptasílabo), no era difícil descubrir que también pueden compartirlo en eneasílabo y el pentasílabo, y puestos en este camino, añadir a esos esquemas truncos un esquema aumentado, o sea un verso de 13 sílabas con el ritmo de un endecasílabo.*

Questa lunga citazione per evidenziare che lo schema utilizzato da Ungaretti nel *Sentimento del tempo* ha questa origine, anche se giova ricordare che ogni tanto il poeta nato ad Alessandria d'Egitto rompe da un punto di vista tipografico la versificazione in diversi parti senza però venire meno la sua forza ritmica, fonica e sonora. Aggiunge il traduttore che: «la prosodia italiana es prácticamente idéntica a la española»<sup>22</sup>, in quest'ultima affermazione, se consideriamo in senso etimologico il valore di 'prosodia', ossia dal greco *prosōidía*, formato da *prós*: a, verso – e *ōidé*: canto –, rimaniamo con qualche dubbio, già che l'andamento prosodico dell'italiano così tanto particolare e universalmente riconosciuto, dato anche dal raddoppiamento consonantico che obbliga a una accentuazione tonica nella vocale che segue, ci sembra assai diverso dallo spagnolo che ha un andamento prevalentemente monocorde. Detto questo, entriamo in maniera più diretta in un testo tratto dalla sezione del libro "L'amore"<sup>23</sup>:

*Quando ogni luce è spenta  
E non vedo che i miei pensieri,*

*Quando apagada toda luz  
no veo ya sino mis pensamientos,*

*Un'Eva mi mette sugli occhi  
La tela dei paradisi perduti.*

*una Eva me pone ante los ojos  
la telaraña  
de los paraísos perdidos.*

La prima particolarità nel testo tradotto è la utilizzazione dell'aggiunta di un verso; dobbiamo comunque segnalare che il senso ritmico non ne risente e Tomás Segovia riesce a mantenere un movimento che porta all'emozione del lettore, non a caso l'origine del termine 'emozione' è *motus*, in pratica ho emozione quando raggiungo l'effetto del movimento<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>23</sup> *Ibidem*, pp. 188-189.

<sup>24</sup> Pensiamo alla poesia leopardiana e a come Leopardi utilizzi, come ci ricorda George Mounin in *Les problèmes théoriques de la traduction* (1963), l'endecasillabo e il settenario con l'idea del movimento e dell'emozione.

Quello che più ci interessa, tralasciando anche altre scelte interessanti che fa il traduttore, vedi la non utilizzazione della maiuscola all'inizio del verso, o la versione al secondo verso, dove la traduzione potrebbe cadere in una sorta di spiegazione con l'utilizzazione dell'avverbio /ya/ che ha come corrispettivo un /ormai/, o un /già/, è la scelta per il termine /tela/ con il corrispettivo spagnolo /telaraña/. È noto, e fin troppo semplice pensare che il traduttore possa esser caduto in un errore di comprensione, che /telaraña/ equivale letteralmente a /ragnatela/.

Se torniamo al testo in italiano in questione, quest'ultimo verso è un endecasillabo; possiamo quindi credere che Ungaretti abbia fatto una scelta di 'rottura' della parola 'ragna-tela', omettendo la prima parte del termine; così potrebbe aver pensato il traduttore, almeno ci pare valida come ipotesi di lavoro; ma certo che in tutto il testo quest'idea di ragnatela non viene in mente al lettore italiano, è necessario quindi, quando si sta traducendo, di tornare all'idea che ha il fruitore della LO1, ossia di come pensa e di come arriva il testo poetico al lettore madrelingua o meno, nei processi della comunicazione letteraria. Ci sembra, quella di Tomás Segovia, una interpretazione eccessiva, possibile forse ma chissà un po' troppo libera del testo in LO1.

Il termine /tela/ può costruire come immagine nel lettore italiano una tela dove poter dipingere, per esempio, o un ordito tessile, o addirittura come 'calare la tela' con valore di sipario. Ripetiamo che certamente /tela/ potrebbe essere una 'contrazione' di ragnatela, ma dopo questa riflessione non ci convince appieno visto come il potenziale comunicativo nella LO1 può essere percepito in modo diverso, quasi più con valore di separazione che di intreccio. Inoltre in LO2, il termine /tela/, che esiste, potrebbe avere alcune variazioni semantiche fra cui<sup>25</sup>:

«In spagnolo si intende in generale per tela ogni tipo di *stoffa*: había escogido para su traje de novia una tela estupenda, *aveva scelto per il suo vestito da sposa una stoffa bellissima*. In italiano per *tela* si intende in particolare (da "Il Nuovo Zingarelli") un "*tessuto di lino, cotone o canapa a tessitura classica*". [...] Tra le varie locuzioni in cui compare in spagnolo la voce tela, si notino le seguenti: haber tela que (o para) cortar, per indicare che su un determinato argomento c'è molto da dire o da discutere [...]; poner en tela de juicio, che significa mettere in dubbio [...]; e llegar a las telas del corazón, che significa stringere il cuore».

---

<sup>25</sup> SAÑÉ, Secundí, SCHEPISI, Giovanna (ed.), *Falsos amigos al acecho*, Zanichelli, Bologna, 1992, p. 134.

Che si tratti di un'ipercorrezione? Problema fra lingue affini da non sottovalutare mai.

Coscienti che anche una buonissima, se non eccellente traduzione di un poeta importante e a volte complesso nell'interpretazione come per quasi l'intera opera di Giuseppe Ungaretti, può portare il traduttore, che non riesce a trasformarsi in *transautore*, a dare significati, linguistici e culturali, che oltrepassano le primordiali intenzioni dell'autore nella propria lingua. Questo rischio è connaturato nella traduzione stessa, e nel caso del lavoro traduttologico del poeta e traduttore spagnolo, non ci sentiamo in grado di criticarlo in senso negativo, perché come abbiamo già detto, nel suo complesso il libro riproduce in modo felice la poesia dell'autore italiano e, aggiungiamo, è qui assai evidente lo sforzo e il tentativo di ri-scrittura di un testo poetico nella lingua di Cervantes.

---

## Conclusion

---

Come abbiamo visto il *transautore* ha la capacità, se non addirittura il dovere, di traslare un contenuto poetico da una lingua a un'altra e da una cultura a un'altra. Con tutte le difficoltà che sicuramente troverà non può esimersi dall'atto traduttivo anche perché è la lingua della poesia che chiede di essere tradotta quando raggiunge la *poesia*, in quel caso, e forse solo in quel caso ha senso la traduzione.

La lingua del poeta è una lingua di scambi, di incontri, di vicinanze, tradurla significa ri-scoprire tutte le lingue che in essa soggiacciono, convivono. Per questo tradurre è scrivere, per questo il traduttore è coautore, è *transautore*. Perché utilizza la lingua iniziale del poeta in tutte le sue sfaccettature, perché nella trasformazione fa tornare la lingua originale del poeta alla sua origine. Alla sua lingua iniziale, al suo idioma dentro e fuori lo spazio della lingua.

---

## **Bibliografia minima**

---

- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Milano: Bompiani, 1979.
- ECO, Umberto, *I limiti dell'interpretazione*, Milano: Bompiani, 1990.
- ECO, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano: Bompiani, 2003.
- FOLENA, Gianfranco, *Volgarizzare e tradurre*, Torino: Einaudi, 1991.
- GALLEGO ROCA, Miguel, *Traducción y literatura: Los estudios literarios ante las obras traducidas*, Madrid: Jucar, 1994.
- JIMÉNEZ HURTADO, Catalina, *La estructura del significado en el texto. Análisis semántico para la traducción*, Granada: Comares, 2000.
- MARCHESE, Angelo, *L'officina della poesia*, Milano: Mondadori, 1985.
- MENIN, Roberto, *Teoria della traduzione e linguistica testuale*, Milano: Guerini, 1996.
- NASI, Franco (ed.), *Sulla traduzione letteraria*, Ravenna: Longo, 2001.
- NERGAARD, Siri (ed.), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano: Bompiani, 1995.
- OSIMO, Bruno, *Il manuale del traduttore*, Milano: Hoepli, (1975) 1998.
- STEINER, George, *Dopo Babele. Il linguaggio e la traduzione*, Firenze: Sansoni, (1975) 1984.
- VEGA, Miguel Ángel (ed.), *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid: Cátedra, 1994.
- VENUTI, Lawrence, *L'invisibilità del traduttore*, Roma: Armando, (1995) 1999.

Alessandro Ghignoli si è addottorato presso l'Università Complutense di Madrid, è docente presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Malaga. Ha pubblicato diversi studi critici, fra cui: *La notte dell'assedio. Quattro poeti spagnoli contemporanei*, Cosenza, Orizzonti Meridionali, 2005; *Un diálogo transpoético. Confluencias entre poesía española e italiana (1939-1989)*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009; (con Llanos Gómez) *Futurismo. La explosión de la vanguardia*, Madrid, Vaso Roto, Madrid, 2011. Ha curato e tradotto numerose edizioni di poeti spagnoli, ispanoamericani e portoghesi all'italiano. È codirettore della Collana 'Quaderni di poesia europea' (Cosenza, Orizzonti Meridionali), ed è redattore della rivista «L'area di Broca». Suoi scritti sono stati tradotti in polacco, spagnolo e tedesco. Come autore ha pubblicato *La prossima impronta*, Firenze, Gazebo, 1999; *Silenzio rosso*, Pistoia, Via del Vento, 2003; *Fabulosi parlari*, Firenze, Gazebo, 2006; *Amarore*, Bologna, Kolibris, 2009. È stato vincitore del Premio di Poesia Lorenzo Montano 2010. È vicedirettore del programma radiofonico 'Sala de Ensayo' (Círculo de Bellas Artes de Madrid).

URL: <<http://www.studistorici.com/progett/autori/#Ghignoli>>

---

**Per citare questo articolo:**

GHIGNOLI, Alessandro, «Identità e immagine: la ricezione della poesia italiana contemporanea in Spagna. Il "transautore" nella comunicazione letteraria tradotta», *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, 29/01/2010, URL:<[http://www.studistorici.com/2011/01/29/ghignoli\\_numero\\_5/](http://www.studistorici.com/2011/01/29/ghignoli_numero_5/)>

---

**Diacronie** Studi di Storia Contemporanea  [www.diacronie.it](http://www.diacronie.it)

Risorsa digitale indipendente a carattere storiografico. Uscita trimestrale.

[redazione.diacronie@hotmail.it](mailto:redazione.diacronie@hotmail.it)

**Comitato di redazione:** Marco Abram – Giampaolo Amodei – Jacopo Bassi – Luca Bufarale – Alessandro Cattunar – Alice De Rensis – Barbara Galimberti – Deborah Paci – Fausto Pietrancosta – Martina Sanna – Matteo Tomasoni – Luca Zuccolo



**Diritti:** gli articoli di *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea* sono pubblicati sotto licenza Creative Commons 2.5. Possono essere riprodotti a patto di non modificarne i contenuti e di non usarli per fini commerciali. La citazione di estratti è comunque sempre autorizzata, nei limiti previsti dalla legge.