

**P**artendo per lo più da analisi concrete di traduzioni e di soluzioni traduttive, i saggi del volume offrono un'ampia panoramica sugli aspetti più problematici di questo complesso processo linguistico: dalle questioni dell'interculturalità e dell'incontro tra popoli e lingue, alle dinamiche comunicative tra parlanti che si esprimono attraverso canali differenti (lingue vocali, lingue viso-gestuali e lingue tattili). La traduzione emerge da queste pagine come una prassi che investe gli aspetti più complessi della realtà contemporanea e contribuisce a delineare i tratti essenziali delle nuove frontiere della comunicazione, in un mondo che, dopo aver accorciato le distanze geografiche, si confronta in maniera sempre più serrata con l'alterità linguistica e culturale.

**C**ristina Vallini, ordinaria di Linguistica generale e specialista nella storia del pensiero linguistico, è nota per i suoi studi su Ferdinand de Saussure, sull'etimologia e sul metalinguaggio.

**A**нна De Meo, docente di Linguistica all'Oriente, si occupa di traduzione e apprendimento delle lingue.

**V**aleria Caruso si dedica, da linguista, a diversi aspetti della creatività verbale.

In copertina: Fratelli Scutto, *Guer* (part.), esposta per l'evento *SCUB - MANINARTE*, Napoli, Castel dell'Ovo giu-lugl. 2009. Foto di Francesco Rinaldi©

COD. T  
ISBN 978-88-207-4275-1



9 788820 742751

€ 27,90

ISSN 1972-0645

TRADUTTORI E TRADUZIONI

C. Vallini, A. De Meo, V. Caruso (a cura di)

# TRADUTTORI E TRADUZIONI

a cura di  
**Cristina Vallini**  
**Anna De Meo**  
**Valeria Caruso**





# TRADUTTORI E TRADUZIONI

*a cura di*

Cristina Vallini, Anna De Meo, Valeria Caruso

Liguori Editore

Volume stampato con i contributi del Dipartimento di Studi Americani Culturali e Linguistici –  
Università degli Studi di Napoli "l'Orientale" – e del fondo di Ateneo per "Studi e ricerche"

Questa opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore  
(<http://www.liguori.it/areadownload/LeggeDirittoAutore.pdf>).

Tutti i diritti, in particolare quelli relativi alla traduzione, alla citazione, alla riproduzione in qualsiasi forma, all'uso delle illustrazioni, delle tabelle e del materiale software a corredo, alla trasmissione radiofonica o televisiva, alla registrazione analogica o digitale, alla pubblicazione e diffusione attraverso la rete Internet sono riservati. La riproduzione di questa opera, anche se parziale o in copia digitale, fatte salve le eccezioni di legge, è vietata senza l'autorizzazione scritta dell'Editore.

Liguori Editore  
Via Posillipo 394 – I 80123 Napoli NA  
<http://www.liguori.it/>

© 2011 by Liguori Editore, S.r.l.

Tutti i diritti sono riservati

Prima edizione italiana Marzo 2011

Stampato in Italia da Liguori Editore, Napoli

Vallini, Cristina (a cura di) :

**Traduttori e traduzioni**/Cristina Vallini, Anna De Meo, Valeria Caruso (a cura di)

Critica e letteratura

Napoli : Liguori, 2011

ISBN-13 978 - 88 - 207 - 4275 - 1

ISSN 1972-0645

I. Letteratura 2. Glottodidattica I. Titolo II. Collana III. Serie

Ristampe:

18 17 16 15 14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0

La carta utilizzata per la stampa di questo volume è inalterabile, priva di acidi, a pH neutro, conforme alle norme UNI EN Iso 9706 ∞, realizzata con materie prime fibrose vergini provenienti da piantagioni rinnovabili e prodotti ausiliari assolutamente naturali, non inquinanti e totalmente biodegradabili (FSC, PEFC, ISO 14001, Paper Profile, EMAS).

## INDICE

1 Introduzione  
di *Domenico Silvestri*

27 Nuove frontiere della traduzione  
di *Giovanni Dotoli*

### LETTERATURA

43 «Nuie simmo napulitane e basta». Sull'autotraduzione dialetto-lingua  
in Montedidio di Erri De Luca  
di *Anna De Meo*

53 Se questa è una traduzione: Lucano e Brébeuf  
di *Giovannella Fusco Girard*

63 Traduzioni senza senso  
di *Valeria Caruso*

### SPECIALISMI

95 Tradurre Freud  
di *Cristina Vallini*

119 Quando la traduzione specialistica passa per i termini non specialistici  
di *Lucia di Pace*

135 I pièges di Guillaume  
di *Alberto Manco*

### MINORANZE

151 La "traduzione" della "modernità": la sfida linguistica della resa di  
concetti del mondo occidentale in una lingua di tradizione orale  
di *Maurizio Gnerre*

- 161 Le teorie di Eugene Nida e la traduzione del Vangelo secondo San Mateo del Mar  
di *Flavia Cuturi*
- 215 Tradurre per una minoranza linguistica: a che pro? Il problema della traduzione letteraria romancia visto nel contesto del Rumantsch Grischun  
di *Ursicin G.G. Derungs*

## APPENDIMENTO

- 227 Apprendere a mediare.  
di *Bruna Di Sabato*
- 245 Problemi di traduzione in un corso di swahili on line basato su testi letterari  
di *Maddalena Toscano e Odile Issa*
- 259 Jean de Léry: un dialogo fra un viaggiatore europeo e un indigeno brasiliano tupinamba, redatto in tupi e francese  
di *Alessandra Olevano*

## INFORMATICA

- 281 The role of corpora in the translation of specialized texts: economics and finance  
di *Julia Bamford*
- 301 Traduction automatique et aide terminologique: le traducteur de mots en contexte TWiC et le traducteur de phrases Its-2  
di *Lorenza Russo e Eric Wehrli*
- 311 *Patchwork girl* di Shelley Jackson: esperienza di traduzione di un ipertesto letterario  
di *Johanna Monti*

## CASI LIMITE

- 331 Lingua dei Segni: Interpretazione estraniante e naturalizzante  
di *Valeria Buonomo*
- 341 Interpretare in LIS a favore di persone sordocieche  
di *Alessandra Checchetto*
- 357 Tradurre in una lingua inventata: dal real character di John Wilkins  
di *Francesca Chiusaroli*

## RINGRAZIAMENTI

Ringraziamo con affetto e una punta di devozione Francesco Rinaldi, autore dello scatto in copertina, e i fratelli Scuotto, artisti/artigiani noti per i riuscitissimi sconfinamenti dall'arte del Presepe all'Arte e basta. Questi modernissimi Maestri della Napoli più antica ci sono particolarmente cari per la disinvolta naturalezza con cui hanno preso parte al nostro progetto editoriale, fornendogli un pendant visivo unico per immediatezza ed efficacia.

La loro rilettura del capolavoro picassiano, divenuta l'immagine di copertina, è affidata ad un'operazione traduttiva che rimodula figure e simboli esplicitandone i significati. Lo stesso titolo originale di *Guernica*, nome di una cittadina iberica, lascia il posto ad un congruo correlato fonico del napoletano: *Guer*. Sicché, nel sottile mutare di nomi, i significati diventano tanto conformi all'oggetto da risultare parodistici e, in definitiva, anche provocatori.

Per i molti rimandi e gli arguti sconfinamenti evocati in un solo colpo d'occhio, le 'traduzioni' dei fratelli Scuotto ci sono parse particolarmente preziose per questo volume.

## TRADUZIONI SENZA SENSO

di *Valeria Caruso*

### *0. Descrivere e circoscrivere*

Più che accodarmi dietro le insegne di quanti hanno incluso la letteratura nonsense tra i vessilli dell'intraducibilità, vorrei che si concedesse a questo bizzarro genere letterario il beneficio di un dubbio che assale anche il re del *Wonderland* durante lo svolgimento di uno sconclusionato processo:

Se non ha senso [...] la cosa ci risparmia un bel po' di fatica, visto che non avremo bisogno di cercarlo [Carroll 1978: 114].

La logica stringente di questa osservazione dovrebbe fugare qualunque problema traduttivo: i contenuti pretestuosi di una poesia nonsense possono essere sostituiti da altri che ne condividano il carattere eccentrico, ma il rispetto di referenti e situazioni non viene percepito in questo contesto come una prerogativa imprescindibile. In alcuni casi perciò, le traduzioni diventano più propriamente delle «versioni»<sup>1</sup> e le parole possono anche perdere la loro consueta capacità designativa. Seguendo l'impulso di una diffusa sconnessione semantica, il traduttore tende talvolta ad esasperare gli aspetti più strampalati dell'originale ma, in altri casi, una buona resa del testo dipende proprio da un'adeguata valutazione del suo portato illogico.

Va poi ricordato che si archiviano come 'nonsense' nutriti inventari di testi diversissimi tra loro, non riconducibili a formule sintetiche e comunque non descrivibili nei termini di caratteristiche generali che siano valide per tutti, ad eccezione ovviamente del tratto fondante dell'insensatezza. Sembrerà un controsenso, ma le modalità con cui si può comunicare un'idea tanto

<sup>1</sup> Il riferimento è alla prima traduzione dei limerick di Edward Lear firmata da Ottavio Fatica [Lear, 1994] che aveva un titolo estremamente rivelatore: *I limericks di Edward Lear (nella versione di Ottavio Fatica)*.

bislacca quanto quella di non avere niente da dire sono decisamente vaste, e solo una piccola parte di esse ha subito un processo di standardizzazione tale da dar vita a delle precise tipologie testuali come le *Lügenmärchen* tedesche, le *fatrasie* e *fatras* francesi o i sonetti burchielleschi. Alcuni di questi versi poi, le *Leberreime* o i *limerick* ad esempio, per la loro natura formulare hanno contribuito a creare l'abbaglio di una inesistente uniformità. Il nonsense invece è un espediente logico-retorico e, al pari dell'ironia, può essere associato alle più disparate forme e generi testuali (racconti, favole, ballate, sonetti, filastrocche ecc.). Per parlare dei suoi problemi traduttivi bisogna necessariamente uscire dall'ambito di affermazioni generiche e calarsi concretamente nella dimensione testuale, rinvenendo elementi più caratterizzanti di altri o aspetti che sono solo tendenzialmente più tipici di altri.

Nella presente rassegna si guarderà soprattutto a come l'aspetto fondante della sconnesione logica del nonsense possa orientare le scelte traduttive, evidenziando l'importanza di un genere testuale che troppo spesso è stato liquidato come una banale cornice pronta ad accogliere le più amene stramberie [DeBeaugrande-Dressler 1994: 103-104 e 167, nota 9].

### 1. Un irrefrenabile desiderio di nonsense

Tra le più riuscite trasposizioni di nonsense da una lingua ad un'altra ci sono testi che riscrivono, reinventano e sostituiscono ex-novo i riferimenti culturali originali, facendo nascere legittimi dubbi sullo statuto della corrispondenza tra il testo di partenza e quello di arrivo: sono forse delle traduzioni o, piuttosto, delle versioni in lingue diverse di una stessa tipologia testuale?

Una domanda da porsi con una certa serietà, nel caso almeno di quei testi che, adottando un procedimento di accumulo caotico, hanno da comunicare poco di più di uno scarno messaggio legato ad una dimensione intertestuale. Si leggano le *Parole per musica* [cit. in Scarlatti 1988: 21-22] con le quali l'umorista Yorick<sup>2</sup>, sul finire dell'Ottocento, scimmiettava lo scadimento della ballata romantica:

<sup>2</sup> Pseudonimo di Pietro Coccoluto Ferrigni (1836-1895), giornalista e membro attivo del Risorgimento Italiano, si distinse per le straordinarie doti mnemoniche, che gli consentirono di iscriversi ancora quindicenne all'università, e per una vena umoristica piuttosto surreale, di cui ci restano, tra l'altro, i testi di due conferenze tenute nella stessa serata presso la Società di Scoraggiamento delle Belle Arti di Firenze: *L'influenza dell'arte sullo sviluppo dei bottoni* e *L'influenza dei bottoni sullo sviluppo dell'arte*.

#### *Parole per musica*

Quando talor frattanto,  
forse, sebben così,  
 giammai piuttosto alquanto  
come perché bensì?

Ecco repente altronde,  
quasi eziandio perciò,

anzi, altresì laonde  
purtoppo invan; però...

Ma se per fin mediante,  
quantunque attesochè,  
ahi! Sempre nonostante,  
conciossiacosachè.

Una sapiente orchestrazione di preposizioni, avverbi e interiezioni che non si discosta troppo dalla sestina francese (testo popolare, cfr. in Scarlatti [1988: 21-22]) canticchiata sulle note di un celebre motíveto e quasi sicuramente ispiratrice dei versi di Yorick:

Toute ainsi comme,  
de même, parce que,  
Car aussi bien que;  
Si toutefois pourtant,  
Peut-être nonobstant  
Et toujours, néanmoins!

La ripresa nel testo italiano di un abusato modello ritmico (la quartina savioliana) in cui riecheggiano le odi manzoniane (*Ei fu. Siccome immobile,/ dato il mortal sospiro,/ stette la spoglia immemore/orba di tanto spiro...*), manifesta un'indubbia capacità trasduttiva che preserva e forse amplifica le funzioni comunicative dell'originale, recuperandone sapientemente i pesi in gioco.

Ma la ballata parodistica senza verbi e senza nomi sembra dotata di un mordente irrefrenabile che la fa rispuntare a più di un secolo di distanza sotto le mentite spoglie di alcuni versi tedeschi, *samt und anders* [Landfried Schröpfer, in Denker 2001: 345], in cui l'autore, per rendere ancora più esplicito il riferimento intertestuale, inserisce un sottotitolo: *ballade*. Tramontata ormai da tempo l'epoca del Romanticismo e dei suoi modelli poetici, i lettori potrebbero avere qualche difficoltà a richiamare alla memoria le stanze di Schiller e Goethe:

#### *samt und anders (ballade)*

gleichsam samt und anders  
aneinander immerdar  
einerseits besonders  
überhaupt ganz und gar

seit zeit fürder binnen  
samt hier anders dort  
folglich eh schon innen  
in einem fort

platter aller dings  
 samt und sonders wieder  
 drauf und dran sonst rings  
 um her hin für und wider  
 so weit weiland samt  
 mit sonders aber viel mehr  
 des halb und halb ins gesamt  
 oder zusammen sehr  
 nämlich daß abseits wie wenn  
 samt zwischen sonders eben  
 dank laut kraft mangels denn  
 angesichts auch daneben

nichts desto trotz nur warum  
 samt und sonders immer  
 durch und durch darum  
 außer nie und nimmer  
 höchstens sonders anstatt  
 samt andererseits sowohl  
 samt als sonders statt  
 sämtlich gleichwohl  
 aus kein sonders da doch  
 allein nicht sondern mitsamt  
 anfangs nach und noch  
 alles überall samt

Non abbiamo notizie delle eventuali fonti a cui il poeta tedesco potrebbe essersi ispirato, ma la specifica del genere letterario di riferimento rinforza il sospetto che Schröpfer, autore di *samt und sonders*, avesse in mente almeno l'antecedente italiano quando scriveva il suo *divertissement*, e che i versi composti siano una traduzione, non il miracoloso ricomparire in altre epoche ed idiomi di un modello universale di insensatezza.

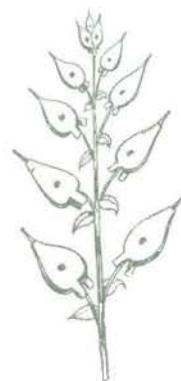
In questa trafila franco-italo-tedesca colpisce poi almeno un aspetto, quello dello spirito di competizione che pare animare i traduttori. Da una scarna sestina francese, si arriva al virtuosismo delle otto quartine tedesche, in cui il versificatore pare compiacersi di aver implementato il modello e averlo trasformato in una gara degna del libro dei Guinness.

Altrettanto degno di nota è l'atteggiamento libero e disinibito col quale è stato presentato in Italia uno degli strampalati esemplari della *Nonsense botany* di Edward Lear. Nella terza edizione del repertorio floreale leariano (1877) compare una *Crabbia Horrida*, singolare arbusto che si schiude in un fiore dalle fattezze di granchio, o non sarà forse vero il contrario, che il granchio ha in realtà un po' il semblante di un fiore? Sia come sia, ma, nello stabilirsi di una relazione tra esponenti di regni naturali lontani, si percepisce il fremito di una funzione poeticamente orientata, grazie alla quale del granchio si è fatto un credibile rappresentante botanico. Con piccoli tratti Lear implementa la morfologia dell'animale attribuendogli i sepalì di un fiore, le chele disposte a raggio formano invece una credibile corolla attorno al corpo del crostaceo.



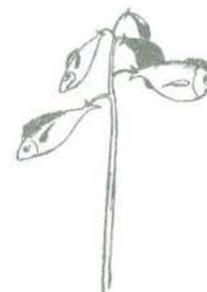
Crabbia Horrida

Gamberona Horrida



Puffia Leatherbellowsa

Erba Manticosa



Fishia Marina

Ittifolia Marina

Tuttavia la *Gamberona Horrida* di Carla Muschio [Lear 2005], dando al granchio il nome di una specie affine (*gambero*), impedisce il riconoscimento da parte del lettore della compiuta fusione floro-faunistica ottenuta nell'originale con nomi 'simil-latinizzati' che descrivono il referente. Il senso della traduzione va pertanto ricercato anche questa volta in una (illegittima) partecipazione alle dinamiche del genere, al solo scopo di supportarne la pervasiva insensatezza, anche a scapito della fedeltà dovuta al testo originale. Corroborando la funzione intertestuale del nonsense, Muschio rinegozia totalmente il topic testuale, spostando l'attenzione sull'assurdità del progetto leariano: confondere i nomi, come fa la traduttrice, non è più illegittimo del mescolare tra loro i referenti stessi, come fa l'autore del testo originale. Non mancano comunque i controesempi, in cui la traduttrice si rivela più descrittiva di Lear: si veda l'*Erba Manticosa*<sup>3</sup> (inglese *Puffia Leatherbellowsa*) o l'*Ittifolia Marina* (inglese *Fishia Marina*) dove nel nome italiano c'è traccia di un elemento vegetale che l'inglese non aveva, e che il traduttore si sente legittimato ad introdurre per essere più fedele al referente. Si precisa in tal senso che, dei trentadue esemplari della *Nonsense Botany*, solo otto vantano un nome dotato di esplicito rimando al mondo delle piante<sup>4</sup> contro i sei della versione italiana<sup>5</sup>, e che solo nel caso di *Tigerillia Terribilis*, *Sophtsluggia*

<sup>3</sup> Tutti i testi di Edward Lear sono consultabili in rete su [www.nonsenselit.org/Lear/index.html](http://www.nonsenselit.org/Lear/index.html).

<sup>4</sup> *Bottlephorkia Spoonfolia*, *Bluebottlia Buzzzilentia*, *Tigerillia Terribilis*, *Artlibroomia Rigida*, *Sophtsluggia Glutinosa*, *Bassia Palealensis*, *Queeriflora Babyoides*, *Plumbunnia Nutritiosa*.

<sup>5</sup> *Erba Manticosa*, *Prugnifrutice Nutrientosa*, *Erba Canidis Forte*, *Ittifolia Marina*, *Lumachide Glutinosa*, *Lilium Tigratus Temibilis*.

Glutinosa e Plumbunna Nutritiosa Lear e la sua traduttrice si corrispondono pienamente su questo fronte (Muschio le traduce come Liliun Tigratus Temibilis, Lamachide Glutinosa e Prugnifrutice Nutrientosa). In un paio di casi poi, l'autore si lascia suggerire gli accostamenti dal suo idioma: Bluebottlia Buzztilentia sfrutta l'omofonia tra i nomi per il fiordaliso (bluebottle) e la musca vomitoria (bluebottle fly); in Bassia Palealensis c'è sia la rinomata marca di birra inglese Bass, che come ci viene ricordato è 'Pale ale' (birra chiara), sia bass come designativo per 'giunchi'. Purtroppo nessuna traccia di questi giochi si conserva in Moscazzurrina Ronzantis e Flascus Palustris.

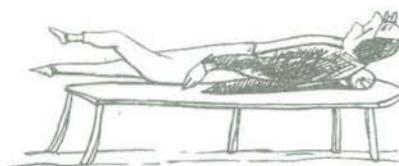
## 2. Di dove e di... Boh!

Se nei casi già analizzati era la generale insensatezza e l'endemica follia dei testi a scatenare un'irrefrenabile ebbrezza nei traduttori, non sembra ozioso allargare il campo di osservazione al limerick leariano, breve componimento di cinque versi anapestici dei quali il primo, il secondo e il quinto hanno tre sedi toniche e rimano tra loro, mentre il terzo e il quarto hanno solo due arsi e si corrispondono anche per la rima (schema: aabba). I rapporti tra le unità metriche sono peraltro in stretta relazione con le unità tematiche: i primi due versi descrivono il protagonista, il terzo e quarto consentono lo sviluppo di una breve vicenda, il quinto presenta invece un epilogo. Il testo leariano, spesso sviluppato attorno al nome di una località, assume connotati formulari mediante la rigida sintassi dell'incipit e della chiusura: ogni vicenda viene introdotta nel primo verso con *there was/lived* e si conclude, nel quinto, con un'affermazione apodittica preceduta da un pronome o da un *so* o un *and*<sup>6</sup>.

La dimensione formulare diventa un momento non negoziabile nelle traduzioni di Carlo Izzo [Lear 2004], piuttosto si cambiano i toponimi per preservare le corrispondenze tra le rime e le vicende narrate. Al contrario, Ottavio Fatica<sup>7</sup> osserva una rigida fedeltà geografica e metrica ma è pronto a negoziare più o meno su tutto il resto:

<sup>6</sup> Lo «schema formale del limerick» leariano è stato descritto nel dettaglio da Civ'jan e Segal [1969: 155-158].

<sup>7</sup> Ci si riferisce in questo caso alla seconda traduzione che Fatica ha pubblicato dei limerick di Lear [2002].



There was an Old Man of Moldavia,  
Who had the most curious behaviour;  
For while he was able,  
He slept on a table.  
That funny Old Man of Moldavia.

C'era un certo signore in Moldavia,  
di condotta bislacca ma savia;  
da bravo moldavo  
dormiva sul tavolo.  
Ma che bravo, il signor di Moldavia.  
Fatica [Lear, 2002]

C'era un vecchio di Merano  
Che viveva in modo strano;  
Quando nulla lo impediva  
Sopra un tavolo dormiva,  
Quel ridicolo vecchio di Merano.  
Izzo [Lear, 2004]

Il ripetersi costante di uno schema rigido, ma straordinariamente semplice, fa del limerick un marchingegno poetico il cui effetto comico va ricercato non tanto nella riuscita del singolo testo, quanto in un accumulo progressivo di versi tra loro simili la cui composizione può anche trasformarsi in una gara d'improvvisazione poetica, dove «il limerick di un partner è interessante e significativo in confronto al proprio» [Civ'jan e Segal 1969: 152]. L'aspetto seriale e la deriva oscena che il genere ha subito nel tempo ne hanno fatto ipotizzare un'origine in contesti conviviali<sup>8</sup>, ma i versi di Lear, chiamati dall'autore semplicemente *nonsense*<sup>9</sup>, perseguono il fine di un umorismo surreale, talvolta sottilmente sovversivo e non sono mai così sfacciati come Fatica vorrebbe talvolta farceli vedere. Esempio il caso dell'*old person of Cadiz*, di cui nel 1994 il traduttore aveva fornito una prima versione [Lear 1994] molto salace e troppo poco fedele all'originale, anche in questo caso l'etichetta del nonsense era servita a liberarsi da ogni inibizione. La seconda traduzione, proposta nel 2002, è invece permeata da un tono di misurata civiltà, sebbene il *fradicio* del secondo verso dimostri quanto l'intermezzo senza senso sia un espediente ancora ampiamente usato.

<sup>8</sup> Questa ipotesi è indicata anche nella voce *limerick* dell'*Oxford English Dictionary*. Per una ricognizione sulle diverse proposte in merito, si veda la "Edward Lear Home Page": [www.nonsenselit.org/Lear/index.html](http://www.nonsenselit.org/Lear/index.html).

<sup>9</sup> Lear non fa mai riferimento esplicito ai limerick.



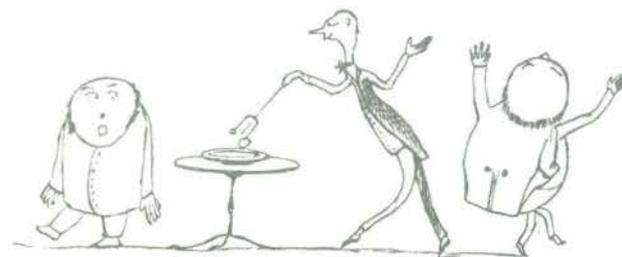
There was an Old Person of Cadiz,  
Who was always polite to all ladies;  
But in handing his daughter,  
He fell into the water,  
Which drowned that Old Person of  
Cadiz.

C'era un vecchio signore di Cadice,  
Cicisbeo con le donne, anche fradicio;  
Ma reggendo la figlia,  
cadde giù dalla chiglia,  
E affogò quel signore di Cadice.  
Fatica [Lear, 2002]

C'era un vecchio signore di Cadice,  
Che amava le donne, anche fradice;  
Ma stringendo la figlia,  
La sciolse in poltiglia,  
Che tenaglia, quel vecchio di Cadice.  
Fatica [Lear, 1994]

C'era un vecchio gardonese  
Con le donne sempre cortese;  
Ma nel dare a sua figlia una mano  
Precipitò nel fondo del Verbano,  
Il che annegò quel vecchio  
gardonese.  
Izzo [Lear, 2004]

Per entrare in empatia con lo spirito che anima i *limerick* di Lear bisogna leggere delle batterie di testi, soffermarsi sul loro pendant grafico e immergersi nel ritmo martellante ed ossessivo di cui sono dotati: «la lieve demenzialità leariana [...] è un gas esilarante che si espande piano piano e agisce sui centri nervosi»<sup>10</sup>. Traducendo capita però che lo humour acquisti sfumature più consone al nuovo orizzonte culturale e il testo divenga schiettamente comico, come accade all'*old person of Dean* di Carlo Izzo:



There was an old person of Dean,  
Who dined on one pea, and one bean;  
For he said, "More than that,  
Would make me too fat,"  
That cautious old person of Dean.

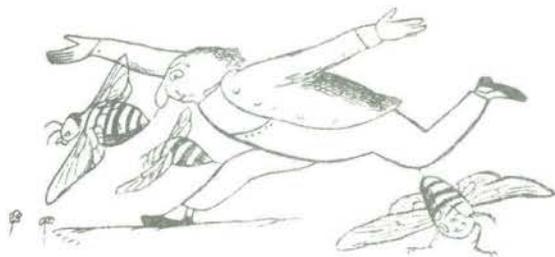
C'era un vecchio del Mugello che  
pranzava con un cece e un pisello;  
Perché diceva: "Ogni altra pietanza  
Mi farebbe crescer la panza",  
Quel previdente vecchio del Mugello.  
Izzo [Lear, 2004]

Pranzava un signore di Dean  
Con un ceci e un fagiolin;  
"uno in più, è sottinteso,  
e son già sovrappeso",  
che prudenza, il signore di Dean.  
Fatica [Lear, 2002]

Il regionalismo di area meridionale *panza*, in rima con il più ricercato *pietanza*, viene pronunciato da un vecchio toscano, arricchendo il testo di una connotazione comico-eccentrica decisamente più marcata rispetto all'originale. Il *fagiolin* di Fatica sembrerebbe quasi imitare lo spunto regionalistico di Izzo, se non fosse per il conteso decisamente anglosassone evocato dal toponimo *Dean*, con il quale l'ortaggio deve fare rima. Più lampante è invece la differenza tra le due traduzioni: della formularità degli incipit leariani non è rimasta traccia alcuna in *Pranzava un signore di Dean*, che tuttavia propone una mirabile resa dell'andamento anapestico dell'originale, e versi addirittura più sincretici.

È lo stesso Fatica poi a tributare omaggi alla dimensione del nonsense e all'ossessione geografica dei *limerick*, dando delle interpretazioni originali dei toponimi *Dover* e *Bow*. Nei cinque versi di *There was an Old Person of Dover*, il nome della città viene sostituito con un'enigmatica richiesta: *di dove?*; analogamente la sconosciuta *Bow*, di *There was an old person of Bow*, è rimpiazzata da un commento che esplicita la difficoltà a rintracciare questo luogo sulle mappe: *di...Boh?* Le sostituzioni avvengono peraltro sulla base di somiglianze foniche tra parole di lingue diverse, tanto che, nell'ottica traduttiva, i nuovi *dove* e *Boh* finiscono per assomigliare a dei prestiti.

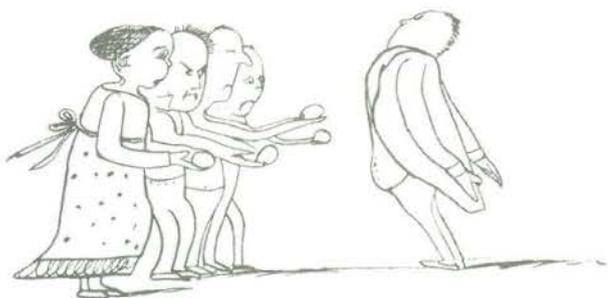
<sup>10</sup> Definizione di Ottavio Fatica in [Lear 1994: 110].



There was an Old Person of Dover,  
Who rushed through a field of blue Clover;  
But some very large bees,  
Stung his nose and his knees,  
So he very soon went back to Dover.

C'era un certo signore - di dove?  
A passeggio anche se fuori piove;  
ma il blitz di uno sciame  
lo rese un carcame,  
per cui in fretta tornò...chissà dove.  
Fatica [Lear, 2002]

C'era un vecchio di riva d'Oglia  
che si perse per un campo di trifoglio,  
ma tre api grosse e strambe  
gli trafissero naso e gambe,  
per cui tornò di corsa in riva all'Oglia.  
Izzo [Lear, 2004]



There was an old person of Bow,  
Whom nobody happened to know;  
So they gave him some soap,  
And said coldly, 'We hope  
You will go back directly to Bow!'

C'era un certo signore di...Boh?  
C'è chi lo conosce e chi no;  
sapone alla mano  
gli fan "piano piano  
se ne torni, se può, in quel di... Boh!"  
Fatica [Lear, 2002]

C'era un vecchio della Neva  
che nessuno conosceva;  
gli dettero quindi del sapone,  
dicendogli freddi: "Siamo d'opinione  
che tu debba ritornare alla Neva"  
Izzo [Lear, 2004]

### Piccoli equivoci di grande importanza

Parlando di nonsense si cita spesso il suo aspetto ludico, ma i dettagli della questione rimangono sempre piuttosto sfumati, anche se l'accostamento di significanti simili - prerogativa dei giochi verbali - può dar vita ad una variegata gamma di dinamiche testuali molto diverse tra loro. Nei limerick leariani gli elementi in rima sono quasi sempre delle coppie minime, una condizione che contribuisce a rinsaldare il senso di unità tematica del testo, mentre espletano una funzione coesiva precipuamente poetica le insistite allitterazioni con cui Christian Morgenstern confeziona un misurato idillio su uno dei temi a lui più cari: il canto del pesce.

La straordinaria effettività del testo morgensterniano deriva dalla naturalezza di cui viene investito anche lo scenario più inconsueto, come quello di un mondo sprofondato nel silenzio assoluto, in cui si possa finalmente udire il flebile canto dei pesci. Questi i versi di *Vormittag am Strand* e la loro traduzione di Diego Valeri [1964]:

Vormittag am Strand

Mattino sulla spiaggia

Es war ein solcher Vormittag,  
wo man die Fische singen hörte;  
kein Lüfchen lief, kein Stimmchen störte,  
kein Wellchen wölbte sich zum Schlag.

Era un mattino simile a questo,  
quando udimmo i pesci cantare;  
non un fil d'aria, né un filo di voce,  
neppure un suono d'onda dal mare.

Nur sie, die Fische, brachen leis  
der weit und breiten Stille Siegel  
und sangen millionenweis'  
dicht unter dem durchsonnten Spiegel.

Sol essi, i pesci, rompevan lieve  
l'immenso silenzio suggellato,  
cantando in mille diversi modi,  
fitti, sotto lo specchio assolato.

Christian Morgenstern

Diego Valeri

Il traduttore italiano si dimostra accorto interprete del minimalismo morgensterniano, del quale preserva sia la cadenza ritmica che la sintassi scarna e asciutta. Vanno letti in questa direzione il *fil d'aria* e il *filo di voce* con cui Valeri rende i diminutivi del tedesco *Lüfchen* e *Stimmchen*, ma anche la rinuncia all'immagine dell'onda che ripiega su se stessa del quarto verso (*kein Wellchen wölbte sich zum Schlag*), una esclusione che finisce per esplicitare il *côté* acustico a scapito di quello visivo della scena, con la resa: *neppure un suono d'onda dal mare*. Del resto la prima quartina del tedesco aveva una particolarissima coloritura fonica, con allitterazioni insistite di fricative labiodentali (/f/ e /v/ in: *war, Vormittag, wo, Fische, Lüfchen, lief, Wellchen, wölbte*) e palatali (/ç/ in: *solcher, Lüfchen, Stimmchen, Wellchen, sich*)

che l'italiano non sostituisce con nessuna tessitura particolare. Il recupero sul piano semantico di una perdita coloritura sonora può essere visto come un meccanismo di compensazione ad un livello semiotico differente.

Più allitterante nel suo complesso risulta invece la seconda quartina italiana, ricca di /s/ e di consonanti geminate, mentre il tedesco registra piccoli gruppi di corrispondenze meno omogenee ma non per questo meno significative, come quelle tra *brachen e breiten*; o il gruppo *leis, Stille, Siegel, Spiegel*; o ancora *leis, millionenenweis, weit, sangen e sonnten; dicht e durch*, posizionati a breve distanza tra loro. Non riescono invece a Valeri le sofisticate rime morgensterniane della seconda quartina: queste, per la posizione marcata che occupano nel verso e per il loro grado di prossimità fonica, realizzano un accostamento paronomastico (*leis: weis; Siegel: Spiegel*), l'equivalente di un gioco verbale tra termini quasi omofoni<sup>11</sup>. La perdita di una corrispondenza tanto marcata non incide drasticamente sulla resa traduttiva di questi versi, ma ha un peso decisamente più rilevante nell'intertestualità della scrittura morgensterniana e della poetica dell'autore.

Diceva Spitzer che Morgenstern «fa poesia col pensiero e pensa con le parole»<sup>12</sup>, i suoi testi in buona sostanza si basano sulla capacità di derivare il testo direttamente dalla lingua, non solo quando sono in atto dinamiche di giochi verbali e doppi sensi, ma in ogni circostanza: dalle parole disposte nelle più regolari compagini metriche, affiorano mondi o pensieri contraddittori, ai quali la compostezza formale del verso conferisce una patente di indiscutibile accettabilità. Questo genere di testi usa la sovversione dell'ordine costituito per mostrare al massimo grado come la poesia si costruisca nell'interstizio tra il significante e il significato, assumendo il sembiante di «un labirinto di sonorità semantico concettuali che pensa per noi: forse ha la forma del nostro cervello» [Scialoja 1988: 19]. I testi morgensterniani realizzano un necessario progetto di sintesi, in cui il messaggio deve essere stringente e quasi autoevidente. Il sincretismo del gioco verbale è uno strumento indispensabile e viene costantemente messo in opera, anche sotto le mentite spoglie di una corrispondenza di rima.

In altri casi, invece, due termini omofoni generano improbabili equivoci sui quali lo strampalato mondo del nonsense costruisce dei veri e propri snodi narrativi. Per questa ragione nel *Wonderland* (capitolo III, *A cauc-*

<sup>11</sup> Si ricordano le quattro tipologie di base dei giochi verbali: quelli in cui nel testo ricorrono termini omofoni o quasi-omofoni tra loro e quelli basati sul rimando implicito [Mortara Garavelli 2005: 206] di una parola ad un'altra, omofona o quasi omofona, cfr. Hausmann [1974].

<sup>12</sup> «[Morgenstern] geht stets von der Sprache aus [...er...] dichtet gedankliches und denkt sprachlich», Leo Spitzer, cit. in Kretschmer [1983: 146].

*race and a long tale*), quando la piccola Alice sente pronunciare dal Topo la parola *tale* (/teɪl/-racconto) non può fare a meno di capire *tail* (/teɪl/-coda) e, mentre il laconico animale racconta la sua vicenda, il racconto assume i contorni visivi di una coda e il contenuto semantico di una sconclusionata storiella nonsense [Carroll 1970: 50-51]:

«You promised to tell me your history, you know», said Alice, «and why it is you hate - C and D,» she added in a whisper, half afraid that it would be offended again.

«Mine is a long and sad tale!» said the Mouse, turning to Alice and sighing. «It is a long tail, certainly,» said Alice, looking down with wonder at the Mouse's tail; «but why do you call it sad?» And she kept on puzzling about it while the Mouse was speaking, so that her idea of the tale was something like this:

Fury said to  
a mouse, That  
he met  
in the  
house,  
«Let us  
both go  
to law:  
I will  
prosecute  
you.  
Come, I'll  
take no  
denial;  
We must  
have a  
trial:  
For  
really  
this  
morning  
I've  
nothing  
to do.»  
Said the  
mouse to  
the cur,  
«Such a  
trial,  
dear sir,  
With no  
jury or  
judge,  
would be  
wasting  
our breath.»  
«I'll be  
judge,  
I'll be  
jury »,  
Said  
cunning  
old Fury:  
«I'll try  
the whole  
cause,  
and  
condemn  
you  
to  
death.»

Il traduttore italiano è costretto a trovare una soluzione dignitosa ad un problema decisamente increscioso: la mancanza di omofonie in italiano tra parole che hanno come referenti rispettivamente la 'coda' e il 'racconto'.

Poiché le traduzioni italiane dei libri di *Alice* sono di quelle che fanno scuola, riportando alcune proposte di soluzione al problema del racconto che è anche una coda, ripercorreremo qualche tappa di una vicenda che per estensione e complessità meriterebbe una dissertazione monografica. Della stretta correlazione linguistica tra i due elementi in gioco (la 'coda' e la 'storia', per l'appunto) sembrerebbe<sup>13</sup> non esserci traccia nelle traduzioni antecedenti a quella di Masolino D'Amico<sup>14</sup>, si veda in tal senso la versione del '69 di Donatella Ziliotto [Carroll 1969], completamente epurata del *pun* carrolliano:

«Dev'essere una storia interessante.»

«È lunga e triste!» disse il topo, sospirando.

Alice s'era distratta in quel momento, affascinata dalla lunghissima e sinuosa coda del topo; così osservò: «Lunga è certamente ma non capisco perché la chiami triste».

Questo stava cercando d'indovinare mentre il topo parlava, di modo che questa, press'a poco, fu l'idea che si fece del racconto [...].

Qui basta il suggerimento di una caratteristica comune tra i referenti in gioco – la lunghezza – e l'inserzione di un'annotazione specifica sulla confusione della protagonista, per annullare il passaggio linguistico che ne elicitava il collegamento: un caso di omofonia. Ma privare il racconto a forma di coda del *pun* che l'ha fatto nascere, significa negare quel principio di non separazione tra i nomi e i *designata* su cui Carroll costruisce buona parte del proprio humor.

Nel '71 Masolino D'Amico propone un rimedio astuto al problema, quello di sfruttare il valore logonimico di *coda*, nel senso di 'appendice', o 'parte finale di un discorso' o quant'altro, nell'espressione: «La mia storia ha una

<sup>13</sup> Il condizionale è qui d'obbligo, visto il numero cospicuo di traduzioni che Alice ha avuto in Italia e delle quali il presente contributo passa in rassegna solo le più importanti (indicate in bibliografia). Bottalla [2003: 169] ne elenca una ventina, ma alla sua lista manca per esempio una traduzione di T. Pietrocola-Rossetti del 1872, leggibile integralmente on-line sul sito del "Project Gutenberg" ([www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org)).

<sup>14</sup> Carroll [1978 (1971)], per i rimandi bibliografici relativi alla traduzione di Masolino D'Amico si farà riferimento all'edizione Mondadori del '78, poiché nella precedente uscita per Longanesi nel '71 le poesie erano state lasciate in inglese nel testo principale, mentre la loro traduzione italiana era inserita in nota. Nell'edizione Mondadori del 1978, le poesie, riproposta senza variazioni rispetto alla precedente pubblicazione, sono invece inserite nel testo principale.

coda lunga e triste!». In questo modo si perde il sincretismo dell'omofonia inglese originaria e l'appendice di cui si parla risulta solo in seconda battuta una caratteristica del topo<sup>15</sup>, tuttavia il valore logonimico del termine italiano 'coda' è il punto da cui partirà più tardi anche Aldo Busi per proporre una nuova strategia traduttiva, più vicina al gioco dell'originale. Busi opta per un termine derivato e anche più connotato semanticamente, quello di 'codazzo', di cui viene suggerita un'estensione metaforica verso il valore di 'sequela'. Il topo starebbe qui paragonando le sue sventure a un terribile fardello che è costretto a trascinarsi dietro con fatica come una pesante appendice, proprio come accade per la sua coda. Il *sad* dell'originale è diventato nel frattempo un sostantivo che funge da specifica per il 'codazzo', che è, per l'appunto, un «lungo codazzo di miserie», del quale viene fornita una congrua raffigurazione nella poesia visiva che segue: i versi della coda-racconto di Busi sono molto più nutriti dell'originale carrolliano, dove c'era soltanto una sottilissima propaggine circonvolta (vedi pag. 78).

Occorre peraltro sottolineare l'astuzia morfologica su cui gioca Busi: il referente primario della 'grossa coda sgraziata', di cui viene offerta una concreta rappresentazione grafica, rivitalizza il portato della suffissazione dispregiativa in *-azzo*, propria del derivato 'codazzo' ma, contemporaneamente, il gioco sfrutta il valore lessicalizzato del termine, quello di una «moltitudine disordinata che accompagna e segue una persona»<sup>16</sup>. Il portato derivativo-dispregiativo facilita inoltre l'estensione metaforica di 'codazzo' verso il valore di 'sequela', ovvero una «serie di eventi e situazioni, per lo più moleste o sgradevoli, che si susseguono»<sup>17</sup>. Sicuramente la connotazione dispregiativa, ma anche la sottile sfumatura oscena nascosta tra le maglie associative di questo ad altri termini con la medesima terminazione, conferiscono al gioco un tono licenzioso che l'originale non possedeva. Sostituendo le stoccate carrolliane contro la morale vittoriana con un humour più salace, Busi cerca di modernizzare una *Alice* che aveva molte cose da dire ai suoi contemporanei.

Ricorre invece ad una variante colta della soluzione busiana Alessandro Ceni [Carroll 2003] che, accentuandone la componente logonimica, traduce il gioco con *appendice*. In questo modo viene indebolito il rimando al refe-

<sup>15</sup> Questa la variante traduttiva che Milli Graffi [Carroll, 1989 (1975): 26] propone sulla scia dell'antecedente masoliniano: «"Sapeste che storia triste, con una lunga coda di interminabili vicende!" dichiarò il Topo e volgendosi verso Alice, sospirò. "Una coda lunga davvero" replicò Alice, che aveva abbassato gli occhi e guardava meravigliata la coda del Topo, "ma perché è diventata triste?" E continuò a ponzare su questo dilemma, mentre il Topo continuava a parlare, così che la sua idea della storia fu press'a poco questa: [...].»

<sup>16</sup> Definizione di Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, s. v. *codazzo*.

<sup>17</sup> *Ib.*, voce: *sequela*.

Traduzione di Masolino D'Amico  
[Carroll, 1978]

«La mia storia ha una coda lunga e triste!» disse il Topo voltandosi verso Alice e tirando un sospiro. «Che è lunga lo vedo», disse Alice guardando perplessa la coda del Topo; «ma perché dici che è triste?» e continuò a rimuginare su questo problema mentre il Topo parlava, ragion per cui l'idea che si fece della storia fu qualcosa di simile a questo:

Furia disse a  
un topino In-  
contrato un  
mattino, «Ti  
propongo  
un bel gio-  
co: Vo-  
glio fare  
un proces-  
so. Tu sa-  
rai l'impu-  
tato, lo farò  
l'avvocato.  
Su, non  
perdere  
tempo,  
Comin-  
ciamo  
da ades-  
so.» Gli  
rispose  
il sorcet-  
to, «Qui  
con tutto  
il rispetto  
Manca il  
giudice  
e man-  
ca la  
legitti-  
ma corte.»  
«Son io  
il giu-  
dice,  
caro,  
Disse  
Furia  
all'u-  
gnaro:  
«Pri-  
ma  
ascol-  
tate  
in le-  
gittima  
Furia il  
condan-  
nato a  
morte»  
«...»

Traduzione di Aldo Busi  
[Carroll, 2004]

«Il mio è un lungo codazzo di mi-  
serie», disse il topo sospirando, vol-  
gendosi ad Alice.  
«Ah, per esser lungo è lungo dav-  
vero», disse Alice abbassando lo  
sguardo meravigliato sulla coda del  
Topo, «ma cosa c'entrano le mise-  
rie?» E cominciò ad almanaccarci  
sopra, mentre il Topo raccontava;  
ecco cosa ne venne fuori:

«Disse Cagnazzo ad  
un topo, visto né prima  
né dopo, 'vieni con me  
in tribunale e io ti que-  
rereò. O che bel dì  
del giudizio voglio  
levarmi 'sto sfizio,  
una giornata idea-  
le, stavo annoian-  
domi un po'.' Ri-  
spose il topo al  
bastardo: 'Mister,  
con tutto il ri-  
guardo, senza  
giurati né giu-  
dici chi voterà  
la mia sorte?'  
'Giurispruden-  
za è il mio  
pane' dice  
quella vol-  
pe di un  
cane 'fida-  
ti, in quat-  
tro e quat-  
tr'undici  
emetto  
un ver-  
det-  
to  
di  
m  
o  
r  
t  
e!'"

rente anatomico, preferendo ad un termine del lessico di base (*coda*) uno decisamente meno comune (*appendice*)<sup>18</sup>. L'effetto finale è di segno quasi opposto rispetto al precedente busiano:

«La mia è una lunga e triste appendice!» disse il topo sospirando rivolgendosi ad Alice.  
«è una lunga appendice, di sicuro,» disse Alice abbassando con stupore lo sguardo sulla coda del Topo; «ma perché dice che è triste?» E continuò a scervellarsi su questo dilemma mentre il Topo parlava, così che l'idea che si fece dell'appendice press'a poco fu questa [...].

#### 4. Neologismi e morfemi stravaganti

Altre valutazioni, di natura morfologica e lessicale, sono necessarie per analizzare le proposte traduttive di *Jabberwocky*, la poesia nonsense più nota e celebrata, inserita da Carroll in *Through the looking-glass*.

Jabberwocky

'Twas brillig, and the slithy toves  
Did gyre and gimble in the wabe:  
All mimsy were the borogoves,  
And the mome raths outgrabe.

'Beware the Jabberwock, my son!  
The jaws that bite, the claws that catch!  
Beware the Jubjub bird, and shun  
The frumious Bandersnatch!"

He took his vorpal sword in hand:  
Long time the manxome foe he sought--  
So rested he by the Tumtum tree,  
And stood awhile in thought.

And, as in uffish thought he stood,  
The Jabberwock, with eyes of flame,  
Came whiffing through the tulgey wood,  
And burbled as it came!

One, two! One, two! And through and through  
The vorpal blade went snicker-snack!

<sup>18</sup> Cfr. "Vocabolario di base della lingua italiana", in De Mauro [2004: 161-202].

He left it dead, and with its head  
He went galumphing back.

'And hast thou slain the Jabberwock?  
Come to my arms, my beamish boy!  
O frabjous day! Callooh! Callay!  
He chortled in his joy.

'Twas brillig, and the slithy toves  
Did gyre and gimble in the wabe:  
All mimsy were the borogoves,  
And the mome raths outgrabe.

Assecondando la logica reversibile del mondo dello specchio, *Jabberwocky* fa la sua comparsa sotto forma di un testo scritto da destra a sinistra; analogamente, per capirne il significato, bisognerà leggerlo non secondo la normale procedura che desume un senso generale dalle parole che compongono la struttura di superficie<sup>19</sup> del testo, ma secondo un'operazione diametralmente inversa. La poesia, infatti, è infarcita di neologismi che nel corso dello stesso libro Carroll definirà *portmanteau*, 'parole-valigia': «there are two meanings packed up into one word»<sup>20</sup>. Nel testo se ne contano almeno venti: *Jabberwock(y)*, *brillig*, *slithy*, *toves*, *gimble*, *wabe*, *borogoves*, *raths*, *outgrabe*, *Fubjub bird*, *frumious*, *Bandersnatch*, *vorpal*, *manxome*, *tulgey*, *snicker-snack*, *galumphing*, *frabjous*, *Callooh! Callay!*, *chortled*. A queste vanno però aggiunti i casi di cambiamento della classe grammaticale (*mome* e *uffish*) e quelli di risemantizzazione (*mimsy*, *slithy*, *gimble*, *Tumtum tree*).

La tecnica per coniare questo genere di neologismi è spiegata nel dettaglio da Humpty Dumpty, un curioso personaggio dalle fattezze di uovo: *slithy* della prima quartina sarebbe il risultato delle fusione di *lithe* e *active*. Ma l'operazione nasconde in realtà dinamiche dai contorni molto più sfumati di una semplice addizione tra due termini. Nell'ottica di Fosco Maraini, poeta italiano delle *portmanteau*, il gioco verte su un meccanismo associativo di natura squisitamente poetica:

Proponi dei suoni ed attendi che il tuo patrimonio d'esperienze interiori, magari il tuo subconscio, dia loro significati, valori emotivi, profondità e bellezze. È dunque la parola come musica e come scintilla [Maraini 1994: 27].

Tuttavia, nonostante la presenza di un lessico suscettibile di molteplici associazioni e valori, in *Jabberwocky* si sviluppa abbastanza chiaramente una narrazione che parodizza la ballata romantica e il tema della *quest* cavalleresca, un genere di cui Carroll riprende anche il metro. Ne viene fuori una narrazione piuttosto fumosa il cui *topic* è tuttavia perfettamente ravvisabile: «qualcuno ha ucciso qualcosa: questo almeno è chiaro...»<sup>21</sup>. È la stessa Alice a sottolineare il carattere della procedura con cui il ricevente elabora la singolare poesia: da un confuso e confondente biascichio di frasi affiorano brandelli di concetti che delineano personaggi, attività e situazioni. Le normali procedure di comunicazione vengono inframmezzate e disturbate con borbogli e gorgheggi che, sotto la patente della coerenza morfo-sintattica e di una legittima fonotassi, cercano di essere sdoganati come rappresentanti riconosciuti e condivisi del lessico, pur disattendendo ai normali meccanismi a cui dovrebbero invece uniformarsi: l'attivazione di nuclei semantici con cui viene elaborato il reticolo concettuale del testo.

L'elemento che risalta maggiormente è il nome del protagonista: *Jabberwock*, usato nella variante aggettivale – o avverbiale? – anche nel titolo (*Jabberwocky*). Qualunque parlante inglese è in grado di ravvisarvi la radice di *jabber*, esponente di una nutrita classe di verbi con i quali ci si riferisce all'aspetto della «fisicità acustica»<sup>22</sup> dell'attività locutoria (*babble*, *chatter*, *gabber*, *gibber*, *jibber*, *prattle* ecc., accomunati anche morfologicamente dai suffissi frequentativi *-er* ed *-el*); propriamente un 'farfugliare' che rimanda alla scarsa articolazione di quanto viene detto e alla sua incomprensibilità per l'ascoltatore. La marca di alterità che lo contraddistingue rende il verbo particolarmente adatto per i riferimenti alle lingue straniere o ai versi degli animali, come traspare dagli esempi che seguono:

«In the huge trees the monkeys hung jabbering»;  
«They must jabber their *Credos* and *Pater-Nosters* at Home»<sup>23</sup>.

Carroll non manca peraltro di congegnare un arguto stratagemma che si rivela fondamentale per il suo progetto di poesia farfugliante: il suffisso *-wock*, al quale l'autore dedica anche delle chiose etimologiche, ascrivendone l'origine all'anglosassone *wocer* o *wocor*, col significato di 'risultato', 'prodotto' [Carroll 1970: 195].

<sup>21</sup> Carroll [1978: 153].

<sup>22</sup> Si veda la definizione relativa alla classe dei 'logonimi fenomenici (manifesti)' di Silvestri [2000: 33], a cui è ascrivibile lo stesso *jabber*.

<sup>23</sup> Citazioni riprese dall'*Oxford English Dictionary*, s. v. *jabber*.

<sup>19</sup> Riprendo qui il lessico con cui de Beaugrande e Dressler [1994: 18] si riferiscono alle parole che vengono identificate dal ricevente e che costituiscono la materia su cui si realizza l'attività del *text-processing*.

<sup>20</sup> *Through the Looking-glass and What Alice Found There*, cap. VI.

Ma più che sulle glosse scherzose dell'autore occorre soffermarsi a riflettere sulle ragioni del successo che il termine ha riscosso tra i parlanti anglofoni, che lo hanno normalizzato come elemento del lessico standard, riconoscendogli il valore di sinonimo-rafforzativo di *jabber* e delle sue varianti:

Realizing in a short time that I was not in the least interested in all this *jabberwocky*, and thinking of Mona waiting for me to lunch with her, I suddenly interrupted him<sup>24</sup>;

To demonstrate, he starts some 30 feet away from the actor, Ronald Nitschke, and moves in, hissing obscenities which rise in volume as he transfers to an invented, rasping, *jabberwocky* German<sup>25</sup>;

LEON PANETTA, OMB Director: «Well, it's—the more I read about the budget and that the House was—put back \$10 billion into the military budget, it was a little like *jabberwocky*. You know, it just didn't make sense, so that kinda suggested the routine»<sup>26</sup>;

Give the Iraqi leader credit for a Borat-like candor that almost every American in this sorry tale lacks. Of course all the White House's latest *jabberwocky* about “benchmarks” and “milestones” and “timetables” (never to be confused with those Defeatocrats' “timelines”) is nothing more than an election-year P.R. strategy, as is the laughable banishment of “stay the course”<sup>27</sup>.

Il successo del termine è sicuramente ascrivibile al gioco morfologico inventato da Carroll, del quale buona parte dei traduttori italiani si dimostra consapevole. I rapporti associativi che *-wock(y)* fa scattare sono più complessi di quelli sottesi alle altre portmanteau: il suffisso forma una coppia minima con molte altre parole monosillabiche, ma il solo elemento di scarto *w-* lo contraddistingue da tutte le altre, impedendone una compiuta normalizzazione. Si veda in tal senso la tabella che segue:

[Jabb][er]	[wock]	[y]
Jabber	rock	rocky
gabber	trick	tricky mocky
yabber	mock	[...]
gibber [...]	[...]	[...]

Sfogliando un dizionario inverso si scopre quanto siano numerose le parole inglesi che terminano per *-ock* (*-/ɒk/*)<sup>28</sup>, con le quali il suffisso carrolliano entra in relazione senza tuttavia trovare una piena corrispondenza. In questo modo, l'idea del farfugliamento contenuta in *jabber* viene espressa anche concretamente, attraverso una parola complessa (*jabber-wock-y*) che quasi rimoreggia nella mente dei parlanti anglofoni, dal momento che il termine non è pienamente riconoscibile e normalizzabile. Qualcuno<sup>29</sup> ha anche voluto cogliere un caso di omofonia tra il suffisso *-wock* e *walk* (‘camminare’), ma in realtà i due non sono perfettamente identici (*/wɒk/* e */wɔ:k/*) e la piccola differenza nelle rispettive pronunce ripropone esattamente l'effetto descritto, quello di un eloquio imperfetto e non perfettamente comprensibile. *-wock(y)* è a tutti gli effetti un ‘paramorfo’, un morfema che ripropone elementi di un altro che lo precede – o segue – e da cui dipende semanticamente. *Jabberwocky* è pertanto una parodia della facoltà di eloquio e della dimensione acustica delle lingue vocali. Come l'aggettivo – o avverbio – del titolo suggerisce, il testo è scritto per inscenare proprio questa componente del nostro modo di esprimerci, evidenziando il fatto che il testo è portatore

<sup>28</sup> Ne riportiamo la lista completa: «cock, peacock, woodcock, shuttlecock, gamecock, spatchcock, ballcock, turncock, stopcock, weathercock, moorcock, poppycock, haycock, dock, graving dock, burdock, haddock, finnan haddock, paddock, hock, hollyhock, chock, shock, shell-shock, lock, combination-lock, safety-lock, deadlock, padlock, wedlock, forelock, matchlock, unlock, interlock, airlock, fetlock, hemlock, charlock, oarlock, rowlock, block, chock-a-block, wood-block, office-block, scribbling-block, stumbling-block, breech-block, sketch-block, tower-block, pulley-block, road-block, unblock, clock, o'clock, round-the-clock, alarm-clock, cuckoo-clock, flock, mock, smock, knock, antiknock, pock, rock, punk rock, bedrock, shamrock, crock, frock, defrock, sock, windsock, tick-tock, stock, laughing-stock, bloodstock, restock, livestock, penstock, alpenstock, under stock, overstock», Muthmann [2002: 138-139].

<sup>29</sup> Bottalla [2003]: «“Jabberwocky”, il mostro che esce dalla foresta tenebrosa dello specchio, è un incrocio di “jab” colpire, “jabber” farfugliare, blaterare, parlare una lingua straniera e perciò incomprensibile, e “wock”, secondo una spiegazione ironica di Carroll, dall'anglosassone “wocer”, “wocor”, rampollo, frutto, ma certamente collegato anche all'omofono “walk”, camminare, per cui il mostro è la Parola che colpisce, l'urlo che cammina, il frutto della chiacchiera, la fiera che il traduttore deve domare».

<sup>24</sup> Di H. Miller Plexus, 1953, cit. nell'*Oxford English Dictionary*, s. v. *Jabberwock*.

<sup>25</sup> Citazione ripresa dall'«Esquire», 1993, ripreso dal *British National Corpus* (BNC).

<sup>26</sup> Trascrizione di parlato radiofonico. Fonte: *Corpus of Countemporary American English* (COCA).

<sup>27</sup> Da: “Dying to Save the G.O.P. Congress”, di Frank Rich in «New York Times» 2006. Fonte: *Corpus of Countemporary American English* (COCA).

di pochi altri contenuti, veicolati in questa lingua biascicata e approssimativa. È «un'operazione di meta-comunicazione» [Graffi 2004, p. 250-51], in cui le dinamiche di funzionamento della lingua diventano il vero oggetto del testo e il lettore ritrova sulla pagina una messa in scena dei meccanismi di funzionamento dello strumento di cui si serve per leggere: la lingua. La distanza tra il 'testo' e la 'testa'<sup>30</sup> viene praticamente annullata e a chi legge viene offerta una paradossale 'radiografia' delle proprie operazioni mentali, colte nel momento stesso in cui si stanno realizzando. Se questa poesia è l'acclamato manifesto di tutto il genere, se ne può ricavare un insegnamento di tipo generale: le poesie nonsense sono una macroscopica ipostasi del linguaggio poetico, che come ricorda Silvestri non è orientato a «realizzare il 'bersaglio' della condivisione comunicativa», ma è piuttosto direzionato verso un'autoreferenzialità esasperata, concentrata esclusivamente sul mondo del testo stesso<sup>31</sup>.

Ma, come abbiamo visto, nel *Jabberwocky* questo messaggio è sottilmente evocato, ricorrendo ad espedienti semiotici di natura diversa, inseriti nella cornice narrativa dell'uccisione di un terribile mostro. Questo complesso di sottili rimandi trascina il lettore in un genere di esperienza letteraria con pochi eguali che lo ha reso così popolare.

Non a caso, nell'ultima riduzione cinematografica di *Alice*<sup>32</sup>, Tim Burton ha offerto un lettura dei due libri carrolliani interamente costruita attorno ai versi del *Jabberwocky*, divenuti il testo di una profezia in grado di scatenare un'onirica *quest* cavalleresca, che termina con l'uccisione dell'orribile mostro e il trionfo del bene nel *frabjuos day*, o *giorno gioiglorioso*, secondo la traduzione di Milli Graffi usata per la versione italiana della pellicola:

Il Ciciarampa  
Era cerfuoso e i viviscidi tuoppi  
Ghiarivan foracchiando nel pedano:  
Stavano tutti mifri i vilosnuoppi,  
Mentre squoltian i momi radi invano.

«Rifuggi il Ciciarampa, figliuol mio!  
Ganascia sgramia e artiglio scorticante!

<sup>30</sup> L'accostamento dei due termini rovescia il senso di uno slogan in auge tra i semiologi negli anni Settanta-Ottanta: «Noi ci occupiamo del testo, non della testa», cit. in Ravazzoli [1991, 13].

<sup>31</sup> Silvestri [1998: 482-3, nota n. 8] definisce il linguaggio poetico come «autoreferenziale introverso».

<sup>32</sup> *Alice in Wonderland*, 2010, regia di Tim Burton, per la Walt Disney Pictures.

Sfuggi all'uccello Ciciacià, perdio.  
Guardati dal Grafobrancio ch'è friumante!»

La spada bigralace ei strinse in pugno;  
L'omincio drago cominciò a cercare -  
Infin che stanco sotto il pin Tantugno,  
Fermossi un poco per poter posare.

E mentre egli broncioso ponderava,  
Il Ciciarampa come d'ira spinto,  
Sbruffando sorti fuor dalla sua cava,  
Di schiuma e bava sbiascico e straminto.

L'un colpo appresso all'altro si raddoppia:  
Seric-scrac trinciava il bigralace brando!  
Lo lasciò morto, e la sua testa moppia  
A casa riportava galonfando.

«Il Ciciarampa! E lo uccidesti tu?  
Ti stringo al petto, mio solare figlio!  
O gioiglorioso giorno! Ippioh! Ippiu!»  
Ansante, ei ridonchiava in suo giupiglio!

Era cerfuoso e i viviscidi tuoppi  
Ghiarivan foracchiando nel pedano:  
Stavano tutti mifri i vilosnuoppi,  
Mentre squoltian i momi radi invano.

Il testo di Graffi contribuisce a creare un *Wonderland* molto meno complesso e intellettualistico di quello ideato dal matematico oxfordiano, proponendo dei versi privi di rimandi alla dimensione meta-linguistica che l'originale veicolava attraverso parole come *Jabberwock(y)*, *vorpall blade*<sup>33</sup>, ma anche *Tumtum tree* e *uffish thought*, due efficaci ideofoni che rendono con strategie leggermente diverse l'immagine di un'attesa annoiata<sup>34</sup>. La traduzione italiana scelta per il film sembra quindi assecondare l'operazione interpretativa del regista americano, che rilegge i libri di *Alice* in una chiave più affine alla favola per bambini.

<sup>33</sup> Facciamo notare la somiglianza estrema tra *vorpall* e *vocal*, ribadita da quasi tutti i commentatori, e ricordiamo la forse troppo arguta interpretazione di Alexander Taylor (*The White Knight: a study of C. L. Dodgson (Lewis Carroll)* Edinburgh - London: Oliver & Boyd, 1952) che considera *vorpall* come la fusione di *vocal* e *gospel*, prendendone alternativamente le lettere ora dall'uno e ora dall'altro.

<sup>34</sup> Si confronti la traduzione di Guido Almansi di *uffish thought* con «uffoso pensiero», cfr. *infra*.

Va comunque precisato che i traduttori italiani si dimostrano consapevoli dello spessore semantico di *Jabberwock(y)*. Tra loro molti cercano di perseguire la strada del calco linguistico, come nel caso del *Tartaglione* di Valori Pierno [Carroll 1958], che insiste sulla dimensione articolatoria del parlato, mentre con *cianciare* (nel *Cianciaroccio* di Giglio<sup>35</sup>) e *ciarlare* (*Ciarlestroniana* di Masolino D'Amico<sup>36</sup>) il testo assume quasi i connotati di un pettegolezzo di quartiere. Sia *Tartaglione* che *Cianciaroccio* si affidano per altro al ricco repertorio italiano dei suffissi alterati per completare l'impresa traduttiva. La *Ciarlestroniana*, invece, è aggettivo denominale, con suffissazione in *-ana* tipica degli antroponimi; il neologismo deriva infatti dal terribile protagonista della ballata, il *Ciarlestrone*. D'Amico sembra fondere in questo caso la *ciarla* col *minestrone* per cercare di tenere il passo a Carroll e al suo astuto neologismo, derivato effettivamente da un pot-pourri morfologico che sfugge a sintesi puntuali e schematiche. Il rimando al minestrone sembra un commento al termine *Jabberwocky* e a tutta l'operazione che la parola finisce per riassumere grazie ad un sottile gioco morfo-lessicale.

Cerca di essere ancora più esplicito Alessandro Ceni quando conia *Farfuciarbugliosa*, che è un po' un *farfugliare* e un po' un *garbuglio*, ma il termine sfugge comunque all'incasellamento puntuale di tutti i suoi elementi costitutivi: *-ciar-* potrebbe essere una *ciarla* oppure la distorsione di una parola nota. Un *ciarbuglio* è legittimo quanto un *garbuglio* in questo contesto, ma l'elemento sembra funzionare meglio per la sua attività di disturbo che come specifico apporto di contenuto semantico.

Provare a riproporre, come fanno i traduttori appena passati in rassegna, il gioco morfo-lessicale carrolliano equivale a tutelare l'aspetto autoreferenziale della poesia ma anche la componente logico-matematica che governa il mondo dello *Specchio*. Tuttavia, inseguendo il razionale e speculativo Carroll, ci si lascia alle spalle quello scherzoso e irriverente, in questo modo le riscritture di *Jabberwocky* non riescono a dissimulare la fatica dello stare al passo col modello. Si veda in particolar modo la prima quartina della *Farfuciarbugliosa*, parola per altro già difficile da articolare, ma in generale tutte le quartine che seguono mancano dell'andamento naturalmente cadenzato dei versi inglesi («careless lilt» secondo Martin Gardner [Carroll 1970: 192]) e dei loro rimandi allitterativi (si ricordi soprattutto il secondo verso: *Did gyre and gimble in the wabe*):

Il Tartaglione  
Al prepario i svatti marchi  
Tortellavan per il diano,  
Ma tristacchi erano i barchi  
E i paupersi sibiliàno.

Valori Pierno

Ciarlestroniana  
Era brillosto, e i tospì agiluti  
Facean girelli nella civa;  
tutti i parapussi erano mèlacri,  
ed il trugòn striniva.

D'Amico

Omaggia invece la ballata eroica e i suoi giovani destinatari Giuliana Pozzo [Carroll 1947], *Giabbervocco* ha per titolo un opaco prestito dall'inglese, ma non manca di proporre viaggi nel nostro idioma scrivendo alcuni neologismi di cui viene infarcito il racconto.

Il Giabbervocco  
Era listro e le calimbe  
Che tragavan nel poschetto  
Profittaron delle cimbre  
E van sotto stretto stretto.

Figlio mio quel Giabbervocco  
È malvagio ed ha le zanne.  
Bada pure al giallo allocco,  
Ma disdegna, e gigli vanne.

Egli in man preso ha la spada  
Era l'arma ch'ei cercava.

Sulla pianta con la clava  
riposava oppur sognava.

Il Cianciaroccio  
Era cocino e i vivacciosi avini  
vorticavano e intevano il fatò,  
tutti un pò stantri erano i cinini  
E il corolego fuasa peradò.

Giglio

Farfuciarbugliosa  
Era cuociglia, e i viscofessi tucà  
girottolavano e succhiellavano nella  
radozza;  
tutti invelini erano i bogori là  
e i rabi vidasa strofiavan nella strozza.

Ceni

Mentre così inerme egli era  
Giabbervocco ecco apparire;  
Infuriata era la fiera  
che volea farlo morire.

Uno e due a dritta e a manca  
fa la spada zicche zacche;  
Morto al suolo senza l'anca  
E la testa in burlimacche.  
Hai ucciso il Giabbervocco!  
Vieni a me figlio mio caro.  
Or di gioia tocco tocco  
Fo contenti da giullare.

Era listro e le calimbe  
Che tragavan nel poschetto  
Profittaron delle cimbre  
E van sotto stretto stretto.

Pozzo

<sup>35</sup> In Carroll 1992 [1952].

<sup>36</sup> Carroll 1978 [1971].

Risulta particolarmente divertente il periodo sospeso con cui si concludono i consigli materni, o paterni che siano, ai versi 7 e 8: *Bada pure al giallo allocco, Ma disdegna, e gigli vanne*, in cui il coefficiente semantico 'zero' della perifrasi verbale *gigli vanne* impedisce lo scambio di una qualsiasi informazione. Ma la riuscita della versione italiana va ricercata nella scelta di semplificazione, necessaria a far somigliare il testo ad una poesiola per bambini.

Ampio uso di prestiti<sup>37</sup> fa invece la ballata medievaleggiante di Almansi, si scopre così che il semplice adattamento morfo-fonologico consegue molto meglio l'effetto della fusione lessicale (o *portmanteau*) di quanto non riesca a fare un calco, tentando di suggerire le stesse bislacche associazioni presenti nella lingua del testo di partenza. Un'operazione che Almansi sembra giudicare futile e infruttuosa, visto che non esiste un contenuto semantico specifico che vada necessariamente recuperato per convogliare l'importo comunicativo dell'originale. I meccanismi associativi scatteranno anche servendosi di prestiti, in base ad un ineludibile impulso a normalizzare i testi e a comunicare. Peccato che il traduttore non abbia fatto un'eccezione alla sua regola per *Jabberwock*(y), il solo neologismo che, investito da un incremento semantico, contribuisce in maniera decisiva all'importo comunicativo dei versi. La scelta del *Lanciavicchio* consente il matrimonio con la ballata medievale dopo aver firmato il divorzio dalle argute sofisticazioni del non-sense carrolliano:

<sup>37</sup> I prestiti sono quasi tutti relativi ai nomi delle creature citate: *tavi* (ing. *toes*), *borogavi* (*borogroves*), *momico rattio* (*mome raths*), *giubbio picchio* (*Jubjub bird*), *frumido Banderiscione* (*frumious Banderisnatch*), *mastinio* (*mansome*). A questi va aggiunta la *brilla* (*brillig*), ma anche gli aggettivi o le interiezioni: *mensi* (*mimsy*), *volpale* (*vorpal*), *tulgido* (*tulgey*), *brimante* (*beamish*), *fraggia* (*frabjous*), *calleia* (*Callooh! Callay!*). Tra gli aggettivi poi riesce a conservare il valore ideofonico dell'originale il *pensiero uffoso* (*uffish thought*) assieme al composto *albero tuntunno* (*Tumtum tree*). I verbi, invece, vengono per lo più tradotti seguendo l'adattamento semantico del calco. L'unica eccezione è rappresentata da: *vifflando* (*whiffing*) e *boforinchiando* (*burbled*).

### Il Lanciavicchio

Era la brilla e i fanghilosi tavi  
Ghiravano e ghimblavano nel biava.  
Mensi e procervi erano i borogavi  
E il momico rattio superava.

E uno e due: a fondo e a fondo  
La lama volpale snicchiò e snacchiò  
Ucciso il mostro, con il tronco capo  
Galoppando all'ostello tornò.

Alma dell'alma, fuggì il lanciavicchio  
E la zannante zanna, e l'arpionante  
Arpione, fuggì il giubbio picchio  
E il frumido Banderiscione.

Te benedetto, uccisti il lanciavicchio!  
Ah, che ti abbracci, brimante spadiero!  
Giorno di fraggia e di calleia è questo!  
Gaudiosamente gorgottò il messero.

In mano prese la spada volpale:  
A lungo il mastinio nemico cercò.  
Ripiegò stanco sull'albero tuntunno:  
Riguardò, contemplò, meditò.

Era la brilla e i fanghilosi tavi  
Ghiravano e ghimblavano nel biava.  
Mensi e procervi erano i borogavi  
E il momico rattio superava.

E mentre ristava in uffoso pensiero,  
Il lanciavicchio, con occhi di fuoco,  
Vifflando scese dal tulgido maniero  
Boforinchiando con il fiato roco.

Almansi [Carroll, 1980]

Più scanzonate e divertenti appaiono invece le soluzioni basate sulla creazione di lingue ad hoc, congruenti con il valore di *jabber*, che indica l'incomprensibile farfugliamento in idiomi sconosciuti all'ascoltatore. Vittorio Montemagno inventa ad esempio una parlata maccheronica giocata sull'aggiunta di uno pseudomorfema *-ilo*, che all'occasione può diventare anche un infisso (come in *stavola*, 3<sup>a</sup> persona dell'imperfetto indicativo del verbo *stare*) e che dà vita al *Mostrilo* del titolo. Della sua traduzione va ricordato per esteso almeno lo scioglilingua della prima quartina:

### Il Mostrilo

Era il brustilo; sveltosi i tàssili  
trottoschiellavano tra i trotterelli;  
tutti tristili stetter gli straccili  
e startuttivano i verdocelli.<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Così continua la traduzione di Montemagno [Carroll, 1966]: "Attento al Mostrilo, ti avverto, o figlio! / mozzica e addentola con le mascelle, / afferra e sgraffia con il suo artiglio; / fuggilo, dunque, se tieni alla pelle! / Ma il figlio prodilo prese il suo brando / e di quel Mostrilo in cerca andò; / per mesi invano lo andò cercando / poi sotto abetolo si riposò. / E mentre stavola lì riposando / dal bosco il Mostrilo ecco arrivò / dagli occhi rossili fiamme sprizzando. / Alzossi il prodilo ma non tremò: / preso il brandilo, zic-zac, sferrò / a destra e a manca, su e giù alla testa / feudenti fortili e lo ammazzò, / e d'un sol colpo staccò la testa. / Poi di galoppilo, torna al babbiglio / "Hai ucciso il Mostrilo? Evviva! Ohibò! /

Chiuderemo invece la rassegna con un immancabile saggio di latino maccheronico, usato in un altro testo, scritto e pensato per i bambini, che supera l'originale carrolliano per lo humour e per la facilità con cui, senza volerlo, lo si memorizza. Manca è vero al *Basilisculum* [Carroll 1969] il momento dell'autoreferenzialità, ma non è detto che nelle prossime versioni italiane del mostro carrolliano qualcuno non possa accogliere la lezione dell'obliato Antonio Lugli, sensibile autore di testi per bambini e traduttore forse troppo onesto dell'infido matematico vittoriano:

#### Basilisculum

Erat briccus et feriosus  
fare givat gamberosus  
et ludendo pillam et palla  
gambe in spalla.

Disse: «Guardati, o mio figlio,  
che ti squarcia con l'artiglio  
Basilisculum draghignasso,  
quel gradasso».

Per più di l'oste agognava,  
brando in pugno l'aspettava;  
sotto l'albero mirificum  
fece un pisulum.

Ac perinde quando stabat  
Basilisco appropinquabat:  
fuoco lancia dalla bocca:  
guai a chi tocca!

Un due tre! Intersecatus,  
orbis, fessus, strascicatus,  
snicche-snak hostis concisus  
et contritus.

Uccidesti la bestiaccia;  
figlio, vien tra le mie braccia!  
Giorno felix de letizia,  
che notizia!

Erat briccus et feriosus  
fare givat gamberosus  
et ludendo pillam et palla  
gambe in spalla.

Lugli [Carroll 1969]

#### Riferimenti bibliografici

- Bottalla, P. 2003 "Un caso estremo di traduzione 'impossibile': il *Jabberwocky* di Lewis Carroll", in: Gianfelice Peron (a cura di), *Premio "Città di Monselice" per la traduzione letteraria e scientifica*, 28.29.30, Monselice: Il Poligrafo, 164-172.
- Carroll, L. 1947 *Viaggio attraverso lo specchio*, trad. di Giuliana Pozzo, Milano: Hoepli.

*Tra le mie braccia corri o mio figlio! / E nel dir questolo, biriccolò, / Era il brustilo; sveltosì i tässili / trottoschiellavano tra i trotterelli; / tutti tristili stetter gli straccili / e startuttrivano i verdocelli /.*

- Carroll, L. 1950 *Alice nel paese delle meraviglie*, trad. Giusto Vittoriani, per la parte in prosa, Tommaso Giglio, per le poesie, Milano: Universale Economica.
- 1958 *Alice nel paese delle meraviglie*, trad. A. Valori Piperno, Torino [etc.]: SEI.
- 1966 *Le avventure di Alice al di là dello specchio*, trad. Vittorio Montemagno, Bologna: Edizioni Capitol.
- 1969 *Alice nel paese delle meraviglie. Alice nello specchio*, trad. Donatella Ziliotto [Alice nel paese delle meraviglie] e Antonio Lugli [Alice nello specchio], Firenze: Vallecchi.
- 1970 *The Annotated Alice. Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-glass*, a cura di Martin Gardner, Harmondsworth: Penguin.
- 1974, *Alice nel paese delle meraviglie*, trad. Adriana Crespi, Milano: Bietti.
- 1978 (1971) *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie. Attraverso lo specchio (e quello che Alice vi trovò)*, trad. Masolino D'Amico, Milano: Mondadori.
- 1980 *Attraverso lo specchio*, trad. Guido Almansi, Torino: Einaudi.
- 1989 [1975] *Alice nel paese delle meraviglie. Attraverso lo specchio*, trad. Milli Graffi, Milano: Garzanti.
- 1992 [1952] *Alice nel mondo dello specchio*, trad. Tommaso Giglio, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- 2003 *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie e al di là dello specchio*, trad. Alessandro Ceni, Torino: Einaudi.
- 2004 [1993] *Alice nel Paese delle Meraviglie*, trad. Aldo Busi, Milano: Feltrinelli.
- Civ'jan, T. V. & Segal, D. M. 1969 "Struttura della poesia inglese del nonsense (sulla base dei *limericks* di E. Lear), in R. Faccani, U. Eco (a cura di), *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, Milano: Bompiani, 151-161.
- De Beaugrande, R. & Dressler, W. 1994 *Introduzione alla linguistica testuale*, Bologna: Il Mulino.
- De Mauro, T. 2004 *Guida all'uso delle parole: parlare e scrivere semplice e preciso per capire e farsi capire*, Roma: Editori riuniti.
- Denker, K. P. 2001 [1995] *Deutsche Unsinnspoesie*, Stuttgart: Reclam.
- Graffi, M. 2004 "La traduzione del nonsense", in F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Padova-Milano: Marcos y Marcos, pp. 248-254.
- 1973 "Edward Lear: una logica del nonsense" in «Il Verri», serie 5°, 1, 115-126.
- Hausmann, F. 1974 *Studien zu einer Linguistik des Wortspiels. Das Wortspiel im "Canard enchaîné"*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Kretschmer, E. 1983 *Die Welt der Galgenlieder Christian Morgensterns und der viktorianische Nonsense*, Berlin: de Gruyter.
- Lear, E. 1994 *I limericks di Edward Lear (nella versione di Ottavio Fatica)*, trad. Ottavio Fatica con uno scritto di Mario Praz, Roma-Napoli: Edizioni Theoria.

- Lear, E. 2002 *Limericks*, trad. Ottavio Fatica, Torino: Einaudi.
- 2004 [1970] *Il libro dei nonsense*, introduzione e trad. di Carlo Izzo, Torino: Einaudi.
- 2005 *Senza senso*, trad. Carla Muschio, Roma: Stampa alternativa.
- Maraini, F. 1994 *Gnòsi delle fânfole*, Milano: Baldini&Castoldi.
- Mortara Garavelli, B. 2005 *Manuale di retorica*, Milano: Bompiani.
- Muthmann, G. 2002 *Reverse English Dictionary*, Berlin-New York: De Gruyter.
- Ravazzoli, F. 1991 *Il testo perpetuo. Studi sui movimenti retorici del linguaggio*, Milano: Bompiani.
- Scarlatti, A. 1988 [1918] *Et ab hic et ab hoc*, pref. G. Almansi, Firenze: Salani Editore.
- Scialoja, T. 1888 "Come nascono le mie poesie", in «Il Verri», dicembre, n. 8, 9-20.
- Silvestri, D. 2000 "Logos e logonimi", in C. Vallini (a cura di), *Le parole per le parole*, Roma: il Calamo, 21-37.
- 1998 "Analisi linguistica della poesia", in G. Bernini, P. Cuzzolin, P. Molinelli (a cura di) *Ars linguistica. Studi offerti a Paolo Ramat*, Roma: Bulzoni, 481-493.
- Tigges, W. 1988 *An anatomy of literary nonsense*, Amsterdam: Rodopi B. V.
- Valeri, D. 1964 *Lirici tedeschi*, Milano: Mondadori.
- Wescott, R. W. 1975 "Allolinguistics: Exploring the peripheries of speech.", in A. Makkai, W.B. Makkai (a cura di) *The II Lacus Forum*, Columbia: Hornbeam Press, 497-513.

## SPECIALISMI