

“
il verri *comico*
e poesia”

Rivista
fondata da
Luciano Anceschi
anno LX

n. 60 - febbraio 2016 - € 15,00
edizioni del verri
18° Compasso d'oro
Segnalazione speciale



C
L
U
O

Costa, Picconi, Giammei, Policastro, Berisso, Risso, Guarracino, De Luca,
Moliterni, Ghidinelli, Graffi

il verri n. 60 - febbraio 2016

Consiglio di direzione

Charles Bernstein, University of Philadelphia, USA

Umberto Eco, Università di Bologna, DAMS.

Paolo Fabbri, LUISS, Roma.

Angelo Guglielmi, Roma.

Tomás Maldonado, IUAV, Venezia.

Tom Raworth, Brighton, UK.

Jennifer Scappettone, University of Chicago, USA.

Aldo Tagliaferri, Sesto Calende.

Comitato di redazione

Giovanni Anceschi, IUAV, Venezia.

Andrea Cortellessa, Università Roma Tre.

Daniele Giglioli, Università di Bergamo.

Paolo Giovannetti, IULM, Milano.

Niva Lorenzini, Università di Bologna.

Paolo Zublena, Università di Milano Bicocca.

Responsabile

Milli Graffi, Milano.

Abstracts del n. 60.

Corrado Costa - Cavriago (RE) *amedea@novacom.ws*

A letter sent to the review "Techne" where he speaks about the utility of using comic.

Gian Luca Picconi - Imperia - *piccoccio@yahoo.es*

The comic poetry, which performs a neutralization of *Stimmungen* normally assumed by lyrical textuality, seems to have historically manifested in three ways: nonsense, parody, satire. From the twentieth century, however, things get complicated. If the end of the models, being still too close, means that even in the times of Futurism this tripartite division remains still active, after that period we can observe two kind of comic poetry: in first person, in which the *Stimmung* and the author's subjective positions in the

text are not completely neutralized; and one in third person in which the affective neutralization is performed on a text which exhibits its fictional nature.

Alessandro Giammei - University of Princeton - giammei@princeton.edu

Within the field of Italian Studies, ‘nonsense’ has been traditionally considered either as a historical, anglophone-only literary phenomenon, or as a broad linguistic and philosophical concept with no specific chronotopes. Drawing on previous research on the Italian legacy of Edward Lear and Lewis Carroll, this paper argues that ‘nonsense’ is actually describable as a specific literary genre within modern Italian comic poetry. Three major features are identified for this purpose. First, the impossibility for potential translators to establish a formal equivalence with nonsense texts without reproducing the processes—or programs—which originally presided over their conception (e.g. portmanteau or corpus-based lexicon, meta- and peri-semantics, or specific forms of parody). Second, the ability to camouflage senseless or trivial content through recognizable shapes and structures appropriated from models of the canon—a very specific characteristic of Italian nonsense-verse. Third, a special relation with place names, and with geography in general as a linguistic repertoire. The final part of the study is devoted to a reading of three books that are proposed as the seminal models for the nonsense-verse genre in Italy: Fosco Marini’s *Gnòsi delle Fànfole* (1966-1994), Giulia Niccolai’s *Harry’s Bar e Altre Poesie* (1969-1981) and Toti Scialoja’s *Versi del Senso Perso* (1971-1989).

Gilda Policastro - Università di Perugia - gilda.policastro@gmail.com

The essay explores the forms of the comic in the contemporary poetry, looking in particular at the Italian and French area. The so-called “poesia di ricerca” focuses the daily living and facts that are irrelevant, exalting writing and procedure rather than subjectivity and lyric point of view, as it happened in the traditional poetry until the new millennium.

Marco Berisso - Università di Genova - mberisso@unige.it

The essay focuses on one of the last Edoardo Sanguineti’s poem, *Enueg per Cenne*. In this poem Sanguineti uses metrical, stylistic and lexical elements coming from the sonnets of the medieval comic poet Cenne da la Chitarra. These elements are arranged in a

text which denounces later-capitalistic economy responsibilities in climate changes. The re-use of Cenne's sonnets is joined to the tactics of "literature sabotage" peculiar of Sanguineti's late production.

Erminio Risso - Genova - erminiorisso@gmail.com

This critical contribution considers the period of the publication of the famous anthology, *I Novissimi*, and analyzes the function and the presence of irony in Giuliani and Sanguineti; irony plays a very important role on the theoretical point of view and also as a key feature of their poetry.

Vincenzo Guarracino - Como - v_guarracino@virgilio.it

A survey of the development of the comical poetry in Italy beginning from Palazzeschi's most famous poems, Toti Scialoja's and Giulia Niccolai's nonsense verses. Particular attention is given to Attilio Lolini, Leopoldo Attolico, Guido Oldani.

Bernardo De Luca - Università di Napoli - berndel@hotmail.it

After an introductory survey on the main theoretical features of the satiric text, the paper focuses on the category of the *speaker* meant as the speaking subject of a satire, verifying its applicability to two contemporary poetic texts: *Didascalie per la lettura del giornale* by Valerio Magrelli (1999) and *I fenomeni in fiera (i transtelegenici)* (2001) by Gabriele Frasca

Fabio Moliterni - Università del Salento - fabio.moliterni@unisalento.it

The unpublished correspondence (1941-1961) between Luciano Anceschi and Vittorio Bodini concerns important aspects of their aesthetic and literary research and more in general of the poetic culture in Italy in the late twentieth century. The correspondence is a testimony of their creative and critical activity, and indicates the common aesthetic horizon of a constant reflection about the modern poetics, between avant-garde and modernism (Hermeticism), the Italian tradition and the European one (Baroque), new avant-gardes and surrealism.

Stefano Ghidinelli - Università degli Studi di Milano -

stefano.ghidinelli@unimi.it

This paper considers Marco Giovenale's creative production in order to illuminate his peculiar way of dealing with the *poetry book format*, considered both as an institutional publishing *medium*

within the modern literary system and as a specific structural framework and creative device of poetic expression. Moving from a strict critical revision of the main theoretical assumptions and technical features of the experimental poetry area that Giovenale himself defines «post-paradigmatic», the analysis of his recent works *Tagli/tmesi* and *Delvaux* aims to investigate the peculiar, somehow paradoxical interplay between the puzzling poetics/politics of perpetual installation and fragmented dissemination of his work through a ‘nebula’ of heterogeneous and often minimal publishing supports and formats and the considerable attention paid, on almost every occasion, to the constructive values of the *mise en livre*. With an attitude that – consistent with the “glitched” textuality pursued in the single poems – rejects the deceptive comfort of symmetrical and perfectly shaped structures functionalizing (aesthetically and ideologically) the showy, flaunted precariousness and roughness of the *assemblage*.

Milli Graffi - Milano - milli.graffi@gmail.com

Surprising *mise en page* of Edward Lear’s 60 limericks still unpublished and untranslated in Italy, edited by Francesca Cosi and Alessandra Repossi. It stimulates new points of view and questionings.

Alessandro Giammei

Nonsense-verse Made in Italy^{*}

«Pape Satàn, pape Satàn aleppe!» Almeno a questo straordinario incipit infernale, se non più in alto nella cronologia delle nostre lettere, si è risaliti per rintracciare un nonsenso indigeno nella poesia italiana. Delle oscure nequizie di Burchiello si è detto che hanno prefigurato gli altrettanto oscuri *Witz* in rima di Morgenstern, del Bronzino poeta che ha anticipato il coerente assurdo verbosivo dell'Ottocento vittoriano. Una simile linea di indagine, che attrae i nostri eruditi sin dall'inizio del secolo scorso — quando l'*obscurisme* simbolista cominciava a intrecciarsi, nell'immaginario critico, con la finezza delle esegesi filologiche — rivela spesso linee

* — I lavori per questo contributo sono stati supportati da una Cotsen Postdoctoral Fellowship della Princeton University Society of Fellows in the Liberal Arts. Lo studio procede da alcune ricerche — citate più avanti e a cui rimando per una visione organica dei problemi qui sintetizzati — in cui ho più approfonditamente analizzato, in particolare, l'opera di Toti Scialoja e di Giulia Niccolai in rapporto con il genere nonsense. Tutti i testi dei tre autori sono citati dalle ultime edizioni delle raccolte complessive: F. Maraini, *Gnòsi delle Fänfole* [1994], in Id., *Pellegrino in Asia*, a cura di F. Marcoaldi, Mondadori, Milano 2007, 1478-1496; G. Niccolai, *Harry's Bar e altre poesie* [1981], in Ead., *Poemi&Oggetti*, a cura di M. Graffi, Le Lettere, Firenze 2012, 47-186; T. Scialoja, *Versi del senso perso* [1989], Einaudi, Torino 2012. Dove non diversamente specificato, i testi della tradizione sono citati dalle edizioni disponibili presso "Biblioteca Italiana" all'indirizzo <<http://bibliotecaitaliana.it>>. I testi di Alice sono citati dall'edizione L. Carroll, *Alice in Wonderland and Through the Looking-Glass*, a cura di P. Hunt, Oxford University Press, Oxford-New York 2011. Ringrazio il dr. Daniel T. Grimes per la consulenza linguistica.

anticanoniche, vene di comico irrazionale, trasfigurazioni formali di segreti per iniziati. Non ha molto a che fare, tuttavia, con la poesia *nonsensical*, che semplicemente non si dà in Europa prima di Lewis Carroll ed Edward Lear.

Naturalmente si possono ben adoperare le teorie linguistiche e letterarie che hanno fatto del *nonsense* uno strumento retorico¹ e persino un universo semantico parallelo a quello del senso comune². Gli smarrimenti al limite dell'astratto diventano così, assieme alle eco di filastrocche e vari ritmi popolari disossati dall'uso, spie utili alla costruzione di un *corpus* di poesie specifiche in cui il senso si congeda (o si converte nel suo imprevedibile opposto) temporaneamente: succede in Montale e Caproni, come ha recentemente mostrato Andrea Afribo³, ma anche nei tardi *Light verses* di Fortini, in postmoderni post-Derrida come Ottonieri, o in quello che Mengaldo ha scambiato per il «Surrealismo» di Amelia Rosselli. L'effetto può essere comico. Il genere resta, spesso, persino tragico. Se si intende parlare di *nonsense-verse* in Italia è dunque difficile fare a meno dei modelli inglesi e della loro peculiare fortuna presso i nostri poeti. Ho preso questa posizione in un articolo comparso sul "verri"⁴, e l'ho ribadita ampiamente in un libro che le edizioni del "verri" hanno stampato⁵. Sul "verri" — che, al culmine dell'interesse critico e letterario per il genere, dedicò al *nonsense* un monografico progenitore del presente numero⁶, nello stesso anno in cui Celati teneva il suo leggendario seminario su *Alice* al DAMS di Bologna⁷ — vorrei ora proporre un sintetico quadro analitico del fenomeno puntando prima su tre forze motrici caratteristiche di questo genere comico, poi su tre raccolte fondamentali che, nel nostro secondo Novecento, ne hanno costituito gli esempi maggiori. Tre paragrafi per tre problemi e tre libri. Partirò dunque da una discussione del ruolo della traduzione (spe-

1 — In Italia hanno avuto particolare fortuna — al di là degli studi di Lecercle, Tigges, e dello stesso Derrida, solo in parte e ben più tardi tradotti — le considerazioni raccolte e tradotte da Umberto Eco in *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico* (Bompiani, Milano 1969, 151-161).

2 — Vd. su questo S. Stewart, *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore - London 1978.

3 — A. Afribo, *Approssimazioni al nonsense nella poesia italiana del Novecento*, in G. Antonelli - C. Chiumento, «*Nominativi frutti e mappamondi*»: *Il nonsense nella letteratura italiana*, Salerno, Roma 2007, 289-306.

4 — A. Giammei, *La bussola di Alice. Giulia Niccolai da Carroll a Stein (via Orgosolo) fino all'illuminazione*, in "il verri" 51, 2013, 33-77: 33-37.

5 — A. Giammei, *Nell'officina del nonsense di Toti Scialoja: topi, toponimi, tropi, cronotopi*, edizioni del verri, Milano 2014, 53-58.

6 — Il numero 3 della seconda serie, nel 1976, con in copertina un poema tautologico di Giulia Niccolai.

7 — I cui materiali sono recentemente tornati in circolo: G. Celati (a c. di), *Alice disambientata: materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza* [1978], postfazione di A. Cortellessa, Le Lettere, Firenze 2007.

cialmente nel confronto con la carrolliana *Jabberwocky*), del rapporto con la tradizione poetica italiana, e della fantasia geografico-linguistica (o meglio, toponomastica e onomaturgia): tre questioni che mi sembrano quelle centrali sullo scrittoio dei nostri autori *nonsense*. Procederò poi con una lettura delle tre corone del ‘*nonsense-verse made in Italy*’: Fosco Maraini con la «metasemantica» del suo *Gnòsi delle Fànfole*, Giulia Niccolai con le fulminanti raccolte sperimentali che affollano il suo *Harry’s Bar*, e Toti Scialoja con gli animali vestiti, tra parola e immagine, dei *Versi del senso perso*. Significativamente i tre poeti sono affratellati non solo da una comprovata conoscenza dei modelli vittoriani e dal forte investimento formale sul gioco linguistico, ma anche dalla prospettiva di partenza con cui hanno approcciato la scrittura. Tutti e tre hanno lavorato alle poesie contenute nelle tre raccolte elencate in una condizione di bi- o pluri-linguismo: Maraini è noto per il suo lavoro di anglista e orientalista⁸, Niccolai è per metà americana e intensamente impegnata a tradurre dall’Inglese per gran parte della sua vita, Scialoja — uno dei primi pittori astratti italiani ad aver attraversato l’oceano per entrare in contatto con la scena newyorkese — ha cominciato a scrivere poesia comica nel corso di un lungo soggiorno a Parigi, durante il quale aveva pochissime occasioni di parlare Italiano⁹. Per tutti e tre la poesia in sé (almeno nella fase creativa a cui mi riferisco) è stata un’attività inizialmente collaterale, quasi complemento di una carriera ‘ufficiale’: per Maraini di etnologo, per Niccolai di fotografa, editrice e appunto traduttrice, per Scialoja di artista visuale. Nati da epifanie legate a queste vocazioni maggiori, i versi se ne sono nutriti e ne hanno rivelato la logica incongruenza intrinseca, linguistica o filosofico-concettuale. Infine tutti e tre hanno esordito e continuato a scrivere poesia *nonsensical* nello stesso specifico momento storico-culturale, tra anni Sessanta e anni Settanta, che ha visto finalmente i libri di Lear e Carroll riconosciuti in Italia come modelli alti e popolari dopo una sostanziale sfortuna durata quasi un secolo¹⁰. Detto ciò, occorre credo un’ultima precisazione prima di procedere

8 — D’altronde l’edizione più recente delle *Fànfole* stesse è compresa in un “Meridiano” dedicato ai suoi scritti sull’Asia, dove ha viaggiato e soggiornato a lungo: F. Maraini, *Pellegrino in Asia*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Marcoaldi, postfazione e bibliografia di F.P. Campione, Mondadori, Milano 2007.

9 — Come ricorda in vari luoghi a proposito della genesi delle sue strofette (cfr. ad esempio la testimonianza rilasciata ad Alessandro Tinterri in A. Tinterri, *Poesia e pittura: un equilibrio dinamico. Toti Scialoja intervista a cura di Alessandro Tinterri*, in “Cosmopolis”, III, 1, 2008. <<http://www.cosmopolisonline.it/20080624/scialoja.php>>)

10 — Per una ricostruzione della fortuna di Carroll e Lear in Italia rimando di nuovo al mio libro, in specie al capitolo *Il nonsense vittoriano e l’Italia: Cronistoria di un difficile acclimamento*, in Giammei, *Nell’officina del nonsense di Toti Scialoja*, cit., 11-58.

re all'analisi di problemi e libri. La poesia comica dello specifico genere di cui si occupa questo contributo è una poesia che pretende di essere presa sul serio. Non si possono derubricare le tre raccolte di cui parlerò al livello di un simpatico *divertissement* o di libesche curiosità *d'antan* senza, sostanzialmente, misinterpretarne la storia e i testi. Valgano innanzitutto, come antidoto preventivo, le credenziali di cui sono in possesso e che facilmente possono esibire. Sono libri stampati da editori italiani di primissimo piano e vasto pubblico (Baldini e Castoldi per le *Fànfole*, Feltrinelli per *Harry's Bar*, Mondadori per il *Senso perso*) e recentemente ristampati da editori altrettanto o più prestigiosi: quello di Maraini nei "Meridiani", quello di Niccolai nei "Fuori Formato" di Le Lettere, quello di Scialoja nei tascabili Einaudi. Sono libri che da subito hanno destato l'attenzione di illustri prefatori, recensori e commentatori (da Giorgio Manganelli a Italo Calvino, da Maro Marcellini a Luciano Anceschi a tutti e cinque i "novissimi") e che ora sono oggetto di studio, in Italia e all'estero, non solo nell'ambito della critica *tout court* ma anche in quello della linguistica, della storia dell'arte e della stampa, della teoria della letteratura. Sono libri, soprattutto, che formano insieme l'estremo coerente di una tradizione autonoma, nutrita sì di elementi contestuali importanti e diversi — la neoavanguardia o la neometrica, la filosofia del linguaggio o il post-strutturalismo, il concretismo o l'informale — ma che sostanzialmente può far storia a sé, e già raduna continuatori, eredi e imitatori. Vorrei dire, insomma, che sono tre libri ormai classici, sebbene siano nati magari come strambe singolarità: i nostri classici del genere.

Traduzione, tradizione, Trebisonda

Quando si materializza nel film Disney, il gatto del Cheshire — per noi Stregatto (astratto) — canticchia una canzone in quattro accenti, che in Italiano suona così:

A destra ed a manca va
di qua, di su, di giù, di là
la luna sorge all'òlimon
e i palmìpedon neppur.
Albeggia ed il solleòn
a larghe falde sbianca il mar
la luna sorge all'òlimon
e i palmìpedon neppur

Dobbiamo la versione a un leggendario traduttore e adattatore di film americani, Roberto de Leonardis, uno dei cinque italiani ad a-

ver ottenuto il rango ufficiale di ‘*Disney Legend*’¹¹ insieme al primo editore di “Topolino”, Arnoldo Mondadori, e agli storici direttori della testata e del ramo nostrano del *merchandise*: Mario Gentilini, Gaudenzio Capelli e Antonio Bertini. Personalmente, prima di rivedere per caso la pellicola in lingua originale, non avevo idea che le due strofette fossero state concepite da de Leonardis per restituire ai bambini d’Italia nientemeno che la prima quartina di *Jabberwocky*, la poesia più complessa e più influente tra quelle incluse in *Alice in Wonderland*. Come si apprende dal recente documentario prodotto per il sessantesimo anniversario del film¹², Disney decise di tagliare la scena del Jabberwock vero e proprio (scalzata da quella dedicata all’episodio del tricheco e del carpentiere) ma non volle rinunciare alla poesia, mettendola in bocca al personaggio più distintivo della versione cinematografica. Se però i versi di *The Walrus and the Carpenter* ricevono un trattamento piuttosto fedele da de Leonardis (forse anche grazie alla fortunosa omoritmia di emistichi particolarmente nonsensici come «*of cabbages and kings*», reso senza sforzo con «di cavoli e di re»), *Jabberwocky* trasfigura completamente. Nella prima quartina abbiamo addirittura una vistosa memoria dantesca: «di qua, di su, di giù, di là», che rimanda all’efficacissima descrizione del movimento delle anime dei lussuriosi nella tempesta di *If*, v 43 («di qua, di là, di su, di giù li mena»), poi riusata in varie forme da Ariosto per rappresentare le forze centrifughe del desiderio amoroso e avventuroso nel *Furioso*. Nella seconda sembra invece di ritrovare l’abbrivo, in un’altra versione, della prima stanza di *The Walrus*, che infatti si apre giocando sullo splendore del sole quando si specchia nel mare in piena notte:

The sun was shining on the sea,
Shining with all his might:
He did his very best to make
The billows smooth and bright —
And this was odd, because it was
The middle of the night.

La luna che sorge sull’incongruo «òlimon» (un *portmanteau* tra orizzonte e limone?) appare in effetti subito dopo anche in *The Walrus* («The moon was shining sulkily, / Because she thought the

11 — Proprio il sito ufficiale del *fan club* Disney offre una curiosa scheda biografica del traduttore, coinvolto in tutte le produzioni della casa fino agli anni Ottanta:

<<https://d23.com/walt-disney-legend/roberto-de-leonardis/>>

12 — Il documentario, dal titolo *Through the Keyhole: A Companion’s Guide to Wonderland*, è contenuto nell’edizione 2011 del film pubblicata da Disney come *60th anniversary edition*.

sun / Had got no business to be there»), rafforzando la parentela. Perché dunque de Leonardis, alle prese con *Jabberwocky*, ha semplicemente ri-tradotto in parte un'altra poesia aggiungendo zeppe ritmiche?

Si tratta in realtà di una reazione comune, per un traduttore italiano di *nonsense* degli anni Cinquanta. Le due poesie — una dedicata al ratto assai concreto di un gruppetto di «*little Oysters*», l'altra a una bestia incomprensibile ma assurdamente disegnata in estremo dettaglio dall'illustratore John Tenniel — sono entrambe profondamente carrolliane, ma sovvertono il senso in modo diverso. *The Walrus* produce una serie di paradossi logici trattati stilisticamente con esilarante *nonchalance*, in un *understatement* dell'assurdo che somiglia a quello adottato da Lear nel suo *Book of Nonsense*. In *Jabberwocky* si aggiunge a questo un livello ulteriore di nonsense, quello semantico, per cui la sostanza del testo stesso, il lessico, sembra perdere significato (mentre al contrario e paradossalmente, tramite la tecnica della parola-valigia spiegata dall'esegeta intradiegetico Humpty Dumpty, i significati si moltiplicano e concentrano) senza che la letterarietà formale sia pregiudicata. Per usare i termini stabiliti dai seminali studi di traduttologia del biblista Eugene Nida¹³, nel primo caso ce la si può cavare stabilendo una «*formal equivalence*» tra il testo di partenza e quello di arrivo, nel secondo è necessario sforzarsi di produrre una «*dynamic equivalence*», o equivalenza funzionale, perché la trasmissione di (non)senso abbia luogo tra le due lingue.

Si è scritto molto sulle sfide che il nonsense di *Jabberwocky* lancia ai traduttori¹⁴, anche nello specifico campo dell'Italianistica¹⁵. Non intendo qui ripercorrere organicamente la questione, ma piuttosto farne un elemento centrale del genere nella poesia italiana. Il caso di de Leonardis è utile a inquadrare il problema di partenza, che è anzitutto un problema di ricezione: a lungo in Italia è stato impossibile apprendere la lezione di Carroll perché, banalmente, non erano disponibili traduzioni dinamiche dei suoi testi (traduzioni, per tornare al *caveat* del paragrafo precedente, che li prendessero sul serio) come ha sintetizzato Laura Draghi Salvadori nella sua

13 — Cfr. almeno E. Nida, *Toward a Science of Translating. With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, Brill, Leiden 1964; e E. Nida - C. R. Taber, *The Theory and Practice of Translation* [1982], Brill, Leiden 2003.

14 — Vd. ad esempio il recente P. Orero, *Problems of Translating "Jabberwocky"*, The Edwin Mellen Press, Lewinston 2007.

15 — Una ricca raccolta di interventi ha costituito recentemente un numero monografico del "Lettore di provincia": A. Albanese - F. Nasi (a cura di), *I dilemmi del traduttore di nonsense*, in "Il lettore di provincia", 138, 2012; a cui rimando anche per la bibliografia (in specie per la rassegna A. Albanese, *Su nonsense e traduzione del nonsense: indicazioni bibliografiche*, ivi, 173-182).

monografia sull'autore¹⁶ — ed ecco perché è centrale, nel caso di Niccolai e Maraini, l'accesso al testo originale per via del bilinguismo. Le due strofette cantate dallo Stregatto mostrano il più tipico errore di lettura e interpretazione del *nonsense*, che consiste nel farne una forma di surrealismo o dadaismo per bambini, proponendo alternative assurde invece di seguire quello che potremmo chiamare il 'programma' (nel senso algoritmico portato agli estremi dai cinetici, come Munari e Giovanni Anceschi) che ha generato il testo di partenza. Basta ipotizzare un traduttore non-italiano e mettersi nei suoi panni per attribuire o meno una simile peculiarità ai nostri testi. Nel caso di *Jabberwocky* il programma, si sa, è quello illustrato da Humpty Dumpty: il *portmanteau*. Perché sia applicato in Italia però bisogna aspettare un dirompente librino delle edizioni "Geiger", *Mille graffi* di Milli Graffi¹⁷, in cui compare per la prima volta (siamo nel 1979) la versione del capolavoro carrolliano che sarà poi inclusa nella storica traduzione Garzanti di *Alice* una decina di anni dopo¹⁸. Non a caso è questa stessa versione ad essere adottata dalla Disney nel *re-make* con attori in carne e ossa del classico vittoriano, e la bibliografia summenzionata intorno alla traduzione del *nonsense* in Italia ha ormai ben esplorato la differenza tra il *Ciciarampa* e i vari Giabbervocco, Ciarlestrone, Tartaglione etc. che lo hanno preceduto.

Ora, un'analogia intransitività formale mi pare rispettata — ecco il punto — nei tre libri di Maraini, Niccolai e Scialoja, che non ammettono traduzioni letterali neanche esplicative o di servizio, a differenza dei testi di altri autori comici come Fucini, Petrolini, Ragazzoni, Orenge. Si potrebbe intravedere una meno complessa traducibilità in Scialoja magari, che non inventa (quasi) nessuna parola, ma vale per lui una maggiore affinità con Edward Lear, i cui *nonsense* presentano lo stesso problema da un angolo diverso: quello della relazione tra poesia e disegno, su cui ho avuto l'opportunità di intervenire diverse volte¹⁹. Resta emblematico il rapporto del *Book of Nonsense* con le sue due maggiori traduzioni oggi disponibili: quella di Carlo Izzo, che per conformarsi alle illustrazioni d'autore sovverte a volte completamente i ritmi originariamente sempre identici del *limerick*²⁰, e quella di Ottavio Fatica, che rinun-

16 — L. Draghi Salvadori, *Lewis Carroll*, Le Monnier, Firenze 1968, 45-55.

17 — M. Graffi, *Mille graffi e venti poesie*, Geiger, Parma 1979, 43-44.

18 — L. Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie e Attraverso lo specchio*, introduzione traduzione e note di M. Graffi, Garzanti, Milano 1989.

19 — Non solo nel libro e nell'articolo già citati più sopra, ma anche nel più recente saggio A. Giammei, *Disegni (con poesie) per bambini e connoisseurs*, in *100 Scialoja Azione e Pensiero*, a cura di C. Crescentini, Catalogo della mostra al MACRO di Roma, De Luca, Roma 2015, 88-93.

20 — Cfr. E. Lear, *Il libro dei nonsense*, traduzione e introduzione di C. Izzo, Einaudi, Torino 1970.

cia del tutto al supporto iconografico (e ad interi componimenti in cui i toponimi renderebbero impossibili le rime) per rispondere con più precisione alla lettera del testo e, soprattutto, per riproporre la metrica italianizzata con costanza²¹. Un traduttore del *Senso perso* avrebbe lo stesso imbarazzo triangolare: seguire la pista dei disegni, rispettare il senso letterale dei nonsensi o rendere con fedeltà le elegantissime trovate metriche analizzate ed elogiate, di recente, da storici della lingua poetica del calibro di Luca Serianni²²? Quest'ultimo punto apre la strada a un secondo aspetto peculiare del *nonsense-verse* italiano: il suo porsi in modo anomalo rispetto alla tradizione. La comicità nella nostra poesia infatti, quando non relegata all'episodio, è tendenzialmente un sintomo di anticanonicità. Nei dintorni delle origini, Cecco Rustico e Folgore si oppongono formalmente e tematicamente allo Stilnovo, che detterà le regole nelle Storie della letteratura. Il filone successivo più sostanziale — che include Pulci, Burchiello, Berni, Aretino, Folengo — coincide in pratica con la linea anti-petrarchesca, e anche nel Novecento i comici (come il primo Palazzeschi, o certo Delfini, o tutto Campanile) sono o disinteressati alla forma o ribellisti. I nostri nonsensici invece — e in questo sta parte del loro fascino trasversale e della loro stessa comicità — sono elegantissimi, formalmente tradizionali, e pullulano di memorie raffinate. Non c'è un verso, nella ventina di componimenti insensati delle *Fànfole*, che non sia un endecasillabo perfetto. Scialoja, come arguisce Manganelli nella prefazione al *Senso perso*, è un petrarchista puro che ama le rime rare ed è giunto, dopo la fase *nonsense* maggiore, a rispolverare persino l'esametro barbaro concepito da Pascoli per rimetterlo in circolo sulla scena della poesia negli informalissimi anni Ottanta. Niccolai, la più appassionatamente legata all'avanguardismo tra i tre, ha la speciale caratteristica di scrivere in più lingue (o, come vedremo, in nessuna lingua) i testi di *Harry's Bar*, ma anche lei detona i suoi ordigni di senso senza mai mettere in questione le forme tradizionali in quanto tali: in *Humpty Dumpty* incolonna brani di Carroll, trasformandoli in poesie rimate senza cambiare una parola; e in fondo tutti i suoi testi della prima fase non sono altro che geniali *marginalia* di altri testi (o non-testi, come il dizionario e l'atlante), giustapposizione di moduli cavati da un dato modello in una libidine combinatoria che in fondo somiglia al petrarchismo

21 — Cfr. E. Lear, *Limericks*, traduzione e introduzione di O. Fatica, Einaudi, Torino 2002.

22 — Serianni ha dedicato un fortunato studio a Scialoja (L. Serianni, *Il gioco linguistico nella poesia di Toti Scialoja*, in «Nominativi fritti e mappamondi», cit. 307-324) che è stato riprodotto negli "speciali" del sito dell'enciclopedia Treccani (cfr.

<http://www.treccani.it/lingua_italiana/speciali/nonsensi/2.html>) e poi parzialmente riformulato nel catalogo della mostra succitato.

ortodosso tra XV e XVII secolo, o alla diligente imitazione di Cicerone che faceva imbestialire Erasmo. Per questo non includo nel novero dei *nonsensical* Alfredo Giuliani col suo *Versi e non versi*: non solo (e non è poco) non fa ridere, ma soprattutto la sua dissoluzione delle forme e della lingua della poesia tende verso l'astratto, o meglio verso il *nonsense* a-letterario di tipo puramente linguistico e chomskyano, quello delle idee verdi senza colore che dormono furiosamente²³. Rodari, i cui versi peraltro hanno una morale (elemento per definizione anti-nonsensico) è ovviamente fuori a causa della questione precedente. C'è poi una terza caratteristica che accomuna curiosamente i nostri tre capisaldi e li rende riconoscibili, facile da individuare ma non d'immediata spiegazione. L'ho sintetizzata nel titolo di questo paragrafo con la parola Trebisonda, che è un toponimo (indica una specifica città turca sulla sponda meridionale del Mar Nero) ma al contempo significa orientamento e senso comune a causa del fatto che, in quanto base navale fondamentale dell'antico Ponto e poi del vicino oriente cristiano e ottomano, la località a cui è univocamente collegato, è stata a lungo un punto di riferimento primario per i navigatori.

Geografia e filologia sono sorelle gemelle secondo un fulminante esergo di Niccolai intestato a Ionesco. È vero d'altronde che i filologi usano i nomi geografici come indicatori della comparsa e scomparsa di fenomeni linguistici in ampi archi cronologici: per ovvie ragioni di convenienza quando si stabilisce il nome di un toponimo lo si mantiene inalterato a lungo, e la continua mutazione del linguaggio lascia dunque intatta questa speciale categoria di parole, riferite direttamente a un punto senza equivoci su una mappa. Il toponimo, come in Lear, innesca il gioco ritmico e rimico in gran parte dei *nonsense* scialojani, in cui la tarantola non può che andare in treno da Taranto a Mantova fermandosi alterata a Terontola. Niccolai arriva all'estremo dedicando due intere raccoltine a poesie composte di soli toponimi, in cui Venezia è trieste, femminamorta è un insulto, e Conversano si fa verbo con un salto d'accento. Per Maraini poi «i veri campi fertili per l'immaginazione», fuori dal lessico stremato dell'uso comune, sono «quelli marginali di certe nomenclature, o meglio ancora quelli dei nomi di persone e di luoghi», e tra questi in particolare «le carte topografiche, talvolta gli orari ferroviari, sono veri scrigni, delle cornucopie, donde cadono scintillanti sul tavolo cose incantevoli e mirabili»²⁴. Mi pare che il

23 — *Colorless green ideas sleep furiously* è il celebre esempio che Chomsky (in *Le strutture della sintassi*) propone per spiegare la possibilità che in una frase si dia al contempo *grammaticality* and *nonsense*. Giuliani ne fece la base di un suo *Poema Chomsky* nel 1979.

24 — F. Maraini, *Introduzione*, in Id., *Gnòsi delle Fänfole*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2007, 18-19.

lessico programmato di *Jabberwocky*, grazie anche — almeno per Scialoja e Maraini — alla sponda dei *limerick* di Lear, sia rifatto italiano proprio attraverso un attento gioco sulla cartina geografica, in fondo piena di parole che significano qualcosa di molto specifico senza voler dire niente.

Le Fànfole che ritrovano il Senso perso all'Harry's Bar

L'esordio poetico di Maraini, mitico studioso dall'avventurosissima esistenza²⁵, ha luogo a Bari nel 1966, quando le edizioni Di Donato stampano la prima versione di *Gnòsi delle Fànfole* in 300 copie numerate fuori commercio. Sulla genesi e sul processo creativo si è espresso l'autore stesso in una giustamente famosa introduzione, dalla quale proviene il termine «metasemantica» (recentemente puntualizzato, nell'analisi linguistica di Daniele Baglioni, in «perisemantica»)²⁶. C'è però da aggiungere un dettaglio. Trent'anni prima, quando il pessimamente tradotto *nonsense* vittoriano era guardato con sospetto e derisione dagli educatori fascisti e dileggiato da Marinetti²⁷, Maraini insegnava Inglese agli allievi dell'Accademia Navale di Livorno sulla nave scuola Vespucci proprio citando a memoria i versi di Lear e Carroll, su cui i pionieristici studi di Izzo dovevano cominciare a far luce poco dopo²⁸. Questa notizia tratta dalla sua romanzesca biografia rende più pacifico il già evidentissimo legame con il 'programma' di *Jabberwocky* che possiamo indovinare nella poesia più celebre della raccolta, resa estremamente popolare dall'esilarante lettura televisiva di Gigi Proietti: *Il Lonfo*. La bestia che «non vaderca né gluiscce» non nasce tuttavia attraverso il *portmanteau*, ma piuttosto da quello che l'autore ha definito «un attento studio» di natura onomaturgica, in grado di offrire un assurdo senso di esotico domestico ai lettori italiani. Le parole di Maraini sembrano suonare all'orecchio come suonerebbe forse Dante a un alieno, e in questo somigliano ai coerenti ma insensati disegni e ai testi illeggibili del *Codex Seraphinianus* di Luigi Serafini, le cui pagine scaraventano qualunque lettore nei panni di un barbaro conquistatore finito tra le pergamene di una biblioteca tardo-imperiale. Per spiegare questo effetto Baglioni le ha accostate a quello dello pseudoitaliano di Julio Cortazar, che ha composto

25 — Raccontata nel fortunato F. Maraini, *Case, amori, universi*, Mondadori, Milano 1999.

26 — Cfr. D. Baglioni, *Poesia metasemantica o perisemantica? La lingua delle Fànfole di Fosco Maraini*, in *Studi linguistici per Luca Serianni*, a cura di V. Della Valle e P. Trifone, Salerno, Roma 2007, 469-480.

27 — Vd. a questo proposito, oltre alla ricostruzione nel mio volume succitato, C. Sinibaldi, *Il nonsense del regime*, in *I dilemmi del traduttore di nonsense*, cit., 65-79.

28 — Cfr. il primo importante saggio dell'anglista, C. Izzo, *L'umorismo alla luce del Book of Nonsense*, in "Ateneo Veneto", 126, 119, 1935, 211-219.

tre sonetti nella nostra lingua senza conoscerla. «Se la poesia di Maraini è apparentemente senza senso» conclude il linguista, «quella di Cortazar è apparentemente sensata»²⁹: un'opposizione immediatamente chiara all'intuito se si confronta un distico come «Simonetta, la fosca malintesa / chiude le rami in altri fino al lardo» con «Canta cicala frinfera nel vento: / E gnacche alla formica ammucchiaron!»). E proprio la poesia da cui proviene l'ultima citazione offre, col suo singolare incipit, un'ulteriore tessera a questa rapida lettura comparata: «Io t'amo o pia cicala e un trillargento / Ci spàfferà nel cuor la tua canzona».

Chiunque abbia avuto a che fare con la scuola dell'obbligo nello scorso secolo riconoscerà a colpo d'occhio (o d'orecchio) la deformata citazione carducciana, «T'amo pio bove; e mite un sentimento / Di vigore e di pace al cor m'infondi»: la stessa che ha suggerito a Scialoja una famosa e brevissima poesia con disegno: «T'amo o pio bue / Anzi, ne amo due». Sia Maraini che Scialoja parodizzano con leggerezza il Nobel, scegliendo uno dei componimenti più spesso mandati a memoria nelle moderne infanzie italiane, e in questo rilanciano la lezione di Carroll. Il *nonsense* dell'Inghilterra vittoriana prendeva però di mira le indigeribili poesie destinate specificamente ai bimbi per bene torturati da istitutrici e da religiosi presidi di collegio (le *nursery rhymes*, i versi didattici di Southey o il pio moralismo protestante di Watts) mentre quello dell'Italia post-moderna si guarda bene dal mescolarsi con, che so, Angelo Silvio Novaro (o con lo stesso Gianni Rodari) rivolgendosi direttamente a una produzione per adulti imbastardita dall'uso scolastico e moraleggiante. L'effetto è analogo, e punta soprattutto sul vuoto di senso lasciato dalla ripetizione infinita degli stessi versi, il cui magari sofisticato lessico poetico partiva già oscuro. Del resto non tutti, tra i molti che conoscono formule quali «la pargoletta mano» o «quest'ermo colle» o «la vostra nominanza è color d'erba», saprebbero su due piedi definire 'pargoletta', 'ermo', o 'nominanza'. Il *nonsense* di Scialoja si nutre di simili brani sensatissimi, su cui sembra quasi costruire per via di refusi: «l'albatro a cui tendesti / un piccolo caimano»; «sempre caro mi fu quest'erto corno», «la lontra in lontananza è color d'erba».

Come *Alice* ci restituisce all'allegria angoscia dei continui fraintendimenti dell'infanzia (neanche noi, come lei, capiamo i discorsi tra lepre e cappellaio al tè dei matti, al modo in cui un tempo perdavamo il filo di quelli tra i grandi a tavola) così i *Versi del senso per-*

29 — D. Baglioni, *Lingue inventate e nonsense nella letteratura italiana del Novecento*, in «*Nominativi fritti e mappamondi*». *Il nonsense nella letteratura italiana*, a cura di G. Antonelli - C. Chiумmo, Salerno, Roma 2007, 269-287: 276.

so regalano ai bambini lo stesso sorriso saputo dei genitori: Leopardi, Carducci, Pascoli, il «tremolar dell'amarena» che fa il verso ai pastori di D'Annunzio — e (per chi magari è già al ginnasio) al Purgatorio di Dante in cui si ritrova anche la «nominanza» — sono orecchiabili come una canzonetta. L'immediatezza di questi scoperti rifacimenti è eccezionale: oggi tutti conoscono (complici, di nuovo, Walt Disney e per il primo il nostro de Leonardis) il coccodrilletto e il ciciarampa di *Wonderland*, ma nessuno ricorda gli ipotesti che i due assurdi animali dovevano originariamente prendere in giro, e bisogna semmai ricorrere al commento di Martin Gardner per compiacersi dello scherzo; al contrario, la lepre di due componimenti del *Senso perso* non fa ridere solo perché è «senza brache» in entrambe le poesie, ma anche e soprattutto perché, pascolianamente, «bruca bruca bruca» al primo verso ed è «lepre lepre lepre» all'ultimo. *Alice* ha stravinto sui suoi sbertucciati precedenti da bravi bambini, e si presenta splendidamente enigmatica al nostro orecchio; il nonsense di Scialoja dialoga invece ancora vivamente con le tragiche sillabe di una tradizione immarcescibile (qualcuno magari avrà un sussulto di colpa dopo aver riso di una parodia di *Orfano* appunto, e dell'animalizzazione del carducciano *Pianto antico* rivelatosi tanto ritmicamente simile, di per sé, a una filastrocca, ma tant'è...) e tributa loro beffardo rispetto. Non che il volontario sdegno del poeta — esplicitamente estraneo al «mondo di nonni malati e di uccellini che hanno freddo» a cui attingevano gli autori 'per l'infanzia' in voga durante la sua propria infanzia — lo tenga lontano da altri bacini di linguaggio altrettanto fulmineamente riconoscibili: il senso perso lo si ritrova anche nei proverbi, nelle frasi fatte, e in tutto quell'Italiano che chiunque, dall'infanzia in poi, mastica distrattamente senza farci caso. In qualche modo il compito del *nonsense* scialojano è proprio quello di farcelo saltare agli occhi quell'Italiano — o meglio, agli orecchi — riconsegnandogli paradossalmente il senso che una continua e diffusa ripetizione ha esaurito come nel gioco del telefono.

Sulla medesima consunzione ha lavorato Niccolai, specialmente all'inizio della sua produzione poetica. Ma come è stato notato piuttosto presto, il suo lavoro parte piuttosto dallo shock visivo del concretismo, con cui alla fine degli anni Sessanta si vendica letterariamente dell'aggressiva insignificanza delle immagini (non dei suoni) esperita durante la giovanile carriera di fotografa professionista. L'audacia di Giulia è doppia: la sua prima plaquette fa il verso a Carroll stesso, trovando persino in Alice ormai dei

brani stanchi abbastanza da dover ricevere una riformulazione parodizzante per ritrovare il senso perduto. Di qui, la crescita è esponenziale: si passa a considerare come ipotesto generativo un atlante nei già menzionati *nonsense*³⁰ di *Greenwich* e *New Greenwich* per arrivare poi, nei pieni anni Settanta, a usare direttamente il dizionario Webster. In un'altalena deliziosa tra assoluta oggettività da *nouveau roman* e soggettività affettuosa assolutamente privata — sui due estremi si è soffermata anche Rebecca West³¹ — Niccolai attinge da repertori per definizione privi d'autore (da libri che sono realtà linguistiche autonome, almanacchi di brani di realtà) e ne intesse le selezioni in componimenti che dedica, intitola e indirizza ad amici con nome e cognome. Il paradosso dell'esotico domestico trova dunque una nuova strada, intrecciando quel privato e quel pubblico che le femministe militanti (nel cui numero l'autrice non si è mai annoverata) facevano combaciare nei motti.

Dalle tre raccolte complessive di questi tre autori così diversi (la prima uscita nel '94 per diffondere sul mercato quello che voleva inizialmente essere un esperimento in copie numerate, la seconda nell'89 — assurdamente senza immagini — per rimettere in circolo una produzione che era ormai popolarissima tra ragazzi e fini intenditori, la terza nell'81 al compimento di un percorso sperimentale da lì in poi rimodulato completamente a séguito di un'illuminazione) è necessario partire se si intende indagare, definire, o anche solo conoscere il genere *nonsense* nella nostra poesia comica moderna.

³⁰ — Cfr. M. Bulgheroni, *Una geografia nonsensical*, in "Tam Tam", 6/7/8, 1974, 21_24.

³¹ — R. West, *Giulia Niccolai: A Wide-Angle Portrait*, in *Neoavanguardia*, a cura di M. Moroni - L. Somigli, Toronto University Press, Toronto 2010, 212-230.