

Poetiche del nonsense: l'esempio del *Jabberwocky*

CHIARA LEPRI

Ricercatrice di Storia della pedagogia – Università degli Studi di Roma Tre

Corresponding author: chiara.lepri@uniroma3.it

Abstract. This paper deepens the nonsense poetry theme with a specific reference to *Jabberwocky's* poem, in Lewis Carroll's *Through the Looking Glass* (1871) and the creative use of portmanteau-words. It emerges that nonsense poetry is not just a reverie, but one of the many profiles with which children's literature is still expressing today with significant results on the ludic and aesthetic level. This concerns the pedagogical investigation as it is an effective opportunity to redefine the experience from the unusual, from the possible and – utopically – from the impossible.

Keywords. Lewis Carroll, Nonsense, Word Play, Children's Literature

1. Poesia nonsense

Il nonsense in poesia fa la sua comparsa in ambito anglosassone durante il periodo vittoriano e trae ispirazione da episodi del quotidiano, riletti secondo il proverbiale *humour* britannico. Certamente è con i celebri *limerick* di Edward Lear (1846) e con l'opera di Lewis Carroll che si raggiungono gli esiti più pregevoli e gustosi: non solo i due libri di *Alice*, noti ai più, sono disseminati di giochi linguistici, ma anche i poemi in versi *Phantasmagoria and Other Poems* del 1869 e *The Hunting of the Snark* (da noi tradotto col titolo *La caccia allo Snark*) del 1876 presentano un continuo ricorso al nonsense, e i romanzi *Sylvie and Bruno* e *Sylvie and Bruno concluded*, pubblicati tra il 1889 ed il 1893, sono densi di raffinati *pun*, *pastiche*, *nursery rhymes* e *tongue twister*. Occorre ricordare, inoltre, *A Tangled Tale (Una storia intricata)* del 1885 e la raccolta di lettere inviate alle bambine amiche curata da Masolino D'Amico, ricchissima di arguti giochi verbali, indovinelli e nonsense¹. Questo genere di umorismo, non a caso fiorito in un'epoca densa di tensioni sociali e di severa repressività borghese, quando non esplicitamente parodico e satirico costituì un corpus poetico efficace e durevole per un pubblico infantile grazie alla notevole carica ludica che esperiva, se pensiamo che dai romanzi di *Alice* sono tratte *nursery rhymes* che a tutt'oggi godono, in area anglofona, di una notorietà indipendente dall'opera stessa.

¹ Cfr. le edizioni italiane L. Carroll, *Fantasmagoria. Tre tramonti*, trad. it. di R. Bianchi, Milano, Mursia, 1992; L. Carroll, *La caccia allo Snark*, trad. it. di R. Sanesi, Milano, SE, 2004; L. Carroll, *Il gioco della logica*, trad. it. di O. Aurelio Simone, Roma, Astrolabio, 1969; L. Carroll, *Sylvie e Bruno*, trad. it. di F. Cardelli, Milano, Garzanti, 1996; L. Carroll, *Cara Alice... Lettere di Charles Lutwidge Dodgson*, trad. it. di M. D'Amico, Torino, Einaudi, 1985 e L. Carroll, *Una storia intricata. Racconti matematici*, trad. it. di C. Muschio, Viterbo, Stampa Alternativa, 1998. Per un'antologia ragionata dei giochi linguistici carrolliani cfr. anche J. Fischer (a cura di), *La magia di Lewis Carroll. Giochi matematici, paradossi, nonsense*, Roma-Napoli, Teoria, 1986.

La poesia *nonsense* è un genere letterario che utilizza la parola spogliandola delle intenzioni comunemente condivise: le parole, qui, si calano al servizio di chi le gioca, le accosta, le getta; esse possono produrre accordi o contrasti imprevisi, ma non sono frammenti casualmente affastellati: portano con sé una spinta intenzionale nel piano fonetico, da cui si sviluppa una produzione di senso del tutto soggettiva e autonoma, legata, cioè, alla ricezione del lettore, ai riverberi, alle risposdenze, ai processi associativi che egli attiva. Certo la poesia *nonsense* ha anche un nucleo causale, che agisce nel suo processo evolutivo in relazione all'influenza del contesto, ed un nucleo immanente, che è quello artistico e – potremmo dire – universale. L'intenzionalità della creazione poetica si dispiega su questi due piani: un *nonsense* può essere storicamente relativo, espressione evocativa in un preciso contesto culturale e sociale (per esempio “sorridere come un gatto del Cheshire” era un modo di dire in voga al tempo di Carroll²) ma vi sono costanti antropologiche che rendono efficace un gioco linguistico ovunque lo si fruisca e a distanza di molto tempo dalla sua ideazione. È il caso dei *limerick* o del *Jabberwocky*, di cui parleremo, in cui prevalgono un'intenzionalità legata alla sensazione di piacere che scaturisce dal gioco linguistico e un'intenzionalità creatrice connessa alla dimensione del gioco stesso: il piacere del comporre e dell'ascoltare poesie *nonsense* risiede nel gioco sonoro, nell'accostamento tra parole distanti (lo ribadì con forza anche Rodari, e prima di lui Breton con i poeti surrealisti), nell'effetto sorprendente e comico-dissacrante che produce.

Se poi si tratta di poesia, la questione è aperta. Volendo considerare poesia, nell'accezione più immediata ed elementare, una creazione in versi, allora sì: il *nonsense* può manifestarsi come poesia. Milli Graffi, poetessa, critica letteraria e traduttrice di Carroll, in accordo con quanto teorizzato da Elizabeth Sewell in *The Field of Nonsense*, considera le parole del *nonsense* come tessere (*bits*) di un mosaico distinte e separate, destinate a rifiutare la proprietà amalgamativa e generativa propria delle parole poetiche, volte, invece, a stabilire innumerevoli coinvolgimenti con altre parole³. Guido Almansi, al contrario, nota che “la lingua degli scrittori del *nonsense* nella sua forma più pura [...] è una delle forme naturali in cui la poesia e la letteratura possono evolvere”⁴. Anche per Carlo Izzo, anglista e critico letterario, il *nonsense* appartiene alla poesia poiché eleva a sistema l'enunciazione dell'incongruo⁵. Assumendo questo punto di vista, che indirettamente conferisce dignità e diritto di cittadinanza a molti “giocattoli poetici” per i più piccoli, è possibile guardare al gioco linguistico come a un'attività fantastica che si appropria del campo poetico e che trova un felice terreno di sviluppo, appunto, nell'ambito della poesia per l'infanzia. Il *nonsense* si delinea allora come una poesia estremamente plastica, che pare riproporre nella sua struttura lo sviluppo del linguaggio infantile e che associa al ritmo il gioco con tutta la sua valenza formativa. Tra le poesie *nonsense* si annoverano, quindi, molte filastrocche di cui anche la tradizione popolare italiana è ricca: conte, ninne nanne, in cui logica e fan-

² Sembra che un pittore della contea inglese del Cheshire disegnasse felini sorridenti sulle insegne dei locali del posto, ma si dice anche che nella medesima area geografica si producessero formaggi a forma di gatto sorridente. Cfr. M. Graffi, *Note*, in L. Carroll, *Alice nel Paese delle Meraviglie*, in *Alice ne Paese delle Meraviglie e Attraverso lo specchio*, Milano, Garzanti, 2000, p. 128.

³ Cfr. M. Graffi, *Il lavoro onirico come attività intellettuale nell'organizzazione nonsensica*, in C. Marengo Vaglio, P. Bertinetti, G. Cortese (a cura di), *Le forme del comico*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990, p. 407. Cfr. anche E. Sewell, *The Field of Nonsense*, London, Chatto & Windus, 1952.

⁴ G. Almansi, *Come scrivere ad Alice*, in “Il Verri”, n. 3, 1976, p. 49.

⁵ C. Izzo, *Storia della letteratura inglese*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 1145.

tastica si alternano per mezzo di rime, assonanze, onomatopee, ripetizioni, evocazioni per sinestesia, metafore. Inserite in una struttura fissa, le parole producono un suono che si fa immagine, anche corporea (si pensi alla *nursery rhyme Humpty Dumpty*, in cui le parole rimandano all'aspetto fisico del personaggio: un uovo⁶), oppure rinviano a reminiscenze, associazioni mentali, percorsi onirici. È il caso, appunto, del *Jabberwocky*, in cui il *nonsense* si esprime nella sua forma più radicale sino a confondersi con un eloquio primigenio, incomprensibile eppure fortemente evocativo, un linguaggio che Genette definirebbe “allo stato poetico”, o meglio: “allo *stato di sogno*”⁷. Un linguaggio che somiglia molto alla comunicazione prelinguistica infantile o al linguaggio interiore di adulti e bambini.

2. Il *Jabberwocky* e le parole-baule

Incontriamo il *Jabberwocky* in *Attraverso lo specchio* (1871). Alice ne rinviene il testo capovolto alla maniera leonardesca, scritto specularmente in un libro: *Ykcowrebbaj*. Eccolo, nella versione originale:

‘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 whiffling through the tulgey wood,
And burred as it came!

One, two! One, two! And through and through
The vorpal blade went snicker-snack!
He left it dead, and with its head
He went galumphing back.

And hast thou slain the Jabberwock?

⁶ “*Humpty Dumpty sat on a wall: / Humpty Dumpty had a great fall. / All the King’s horses and all the King’s men / Couldn’t put Humpty Dumpty in his place again*”. Si tratta di una *nursery rhymes* molto nota nel Regno Unito, di cui esistono varie versioni. Oltre all’onomatopea, anche il significato del nome ricorda la forma del personaggio: “*hump*” significa “gobba”, “*dumpy*” significa “tarchiato”. Cfr. M. Graffi, *Note*, in L. Carroll, *Attraverso lo specchio*, in *Alice ne Paese delle Meraviglie e Attraverso lo specchio*, cit., pp. 302-303.

⁷ G. Genette, *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 119-120. Il corsivo è dell’autore.

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.⁸

e nella traduzione italiana di Milli Graffi (*Il Ciciarampa*, 1975):

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!
 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 sbiastico e straminto.

L’un colpo appresso all’altro si raddoppia:
 Scric-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! Ippiuuh!»
 Ansante, ei ridonchiava in suo giupiglio!

Era cerfuoso e i viviscidi tuoppi
 Ghiarivan foracchiando nel pedano:
 Stavano tutti mifri i vilosnuoppi,
 Mentre squotian i momi radi invano.⁹

⁸ L. Carroll, *Through the Looking Glass*, Stillwell (KS), Digireads, 2005, p. 55.

⁹ L. Carroll, *Attraverso lo specchio*, cit., p. 162. Graffi precisa in nota che il *Jabberwocky* è il frutto di un’operazione che Carroll non ripeterà mai più e che verrà ripresa nella storia della letteratura soltanto nel Novecento,

Divenuto assai celebre in Inghilterra, il *Jabberwocky* è un componimento interamente costituito da neologismi onomatopeici che suggeriscono parole conosciute e retto da una struttura sintattica e grammaticale pertinente e chiara. Anche le forme poetiche sono rigorosamente rispettate: quartine, versi, rime (ABAB), metro giambico; il poema riecheggia, inoltre, un genere di poesia romantica che esalta figure eroiche con toni suggestivi: in questo caso, si intuisce che siamo dinnanzi al racconto dell'uccisione di una creatura fantastica, una sorta di drago con testa di scorfano, zampe di gallina e ali di pipistrello, come si evince dall'efficace illustrazione di John Tenniel (1871). Ma tornando all'analisi letteraria, opportunamente Jean Jacques Lecercle ne opera una lettura linguistica sistematica, che spinge a interpretare il testo su quattro livelli: fonetico, morfologico, sintattico e semantico: "On the *phonetic* level, we shall note that the text is eminently readable, an excellent choice for public reading. All the words can be pronounced, even the coined ones, because they all conform to the phonotactics of English, i.e. to the licit ways of combining phonemes. [...] At this level, the stanza is a perfectly acceptable, even normal, text. Things are equally normal when we go into *morphology*. The stanza is made up of words, separated by the usual blanks and punctuation signs. [...] *Syntax* is equally coherent. We have sentences, easily analysed into syntagmata, and we can ascribe a part of speech to every word: 'slithy' is an adjective, and 'toves' a noun in the plural: they are part of the subject noun phrase, which combines with the verb phrase 'did gyre and gimble in the wabe', to form a sentence. So coherent is the syntax that potential ambiguities are easily resolved"¹⁰. Ma è sul piano del significato che la questione si complica: "Things are not so rosy, however, when we reach the fourth level, *semantics*. There, we draw a blank. We understand grammatical words like articles, prepositions and auxiliary verbs, but the normally meaningful words. Nouns, adjectives and verbs, are meaningless. Nor do Humpty Dumpty's explanations really help"¹¹. Il riferimento dello studioso è al lavoro che Lewis Carroll compie attraverso le cosiddette *portmanteau-word* o "parole-baule": per esempio, "slithy", che troviamo nel primo verso del *Jabberwocky*, è formata dalla parola "slimy" (limaccioso, fangoso) e dalla parola "lithe" (agile, svelto); ne risulta, per condensazione¹², un lemma d'invenzione che significa approssimativamente "liscio e laborioso". Carroll stesso ci dà una precisa definizione di parola-baule in *Attraverso lo specchio* attraverso le sussiegose spiegazioni di Humpty Dumpty:

da Joyce (il riferimento è al *Finnegans Wake* di Joyce, 1939) e dalle avanguardie europee (da ricordare, inoltre, la traduzione de *I fiori blu* di Queneau ad opera di Calvino, in cui troviamo il neologismo "tossulta", tossisce + sussulta). Precisa inoltre che la prima strofa è una composizione giovanile, scritta all'età di ventitré anni per divertire i fratelli e le sorelle e pubblicata nel "Misch Masch", un giornalino che Carroll componeva ad uso domestico. La poesia era scritta in caratteri runici. La traduzione di Milli Graffi, scelta in questa sede, è utilizzata anche nella versione in lingua italiana del film *Alice in Wonderland* di Tim Burton (2010).

¹⁰ J.-J. Lecercle, *Philosophy of Nonsense. The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*, London, Routledge, 1994, p. 21.

¹¹ Ivi, p. 22.

¹² Ne *Il motto di spirito*, Freud mostra un esempio di condensazione tra due parole, familiari + milionari = familionari, un neologismo/motto di spirito che porta con sé il significato dell'accorpamento di due parole ed è fortemente soggettivo, ossia collegato con la storia di chi lo pronuncia. Cfr. S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Torino, Boringhieri, 2004, p. 44. Cfr. anche T. Kemeny, *Il motto di spirito e il nonsense*, in F. Fornari (a cura di), *La comunicazione spiritosa. Il motto di spirito da Freud a oggi*, Firenze, Sansoni, 1982.

«*Cerfuoso* significa che sono le quattro del pomeriggio – il momento nel quale si cominciano a mettere sul fuoco le cose per la cena».

«Va bene, ho capito» disse Alice. «E *viviscidi*?»

«Be', *viviscidi* significa "svelti e scivolosi". "Svelto" nel senso di "attivo". È come un baule, capisci, ci sono due significati imballati dentro una parola». [...]

«Poi, *mifri* vuol dire "fragili e miserabili" (eccoti un'altra parola-baule). E un *vilusnuoppo* è un uccelletto magro e bruttino con le penne come spuntoni che gli vengono fuori da tutte le parti – una specie di spazzolone vivente».¹³

E se nella prefazione al *sequel* di Alice si premura di fornire mere indicazioni di pronuncia, è nella prefazione a *La caccia allo Snark* che l'autore chiarisce il concetto di *port-manteau-word*: "Poiché il presente poema è in qualche modo connesso al canto del Jabberwock, colgo l'occasione per rispondere a una domanda che mi è stata posta più volte, e cioè come si debba pronunciare «viscagili tasselli» [si tratta dei "viviscidi tuoppi", così tradotti da Graffi] [...]. La teoria di Humpty Dumpty, dei due significati ficcati in una sola parola come in un baule per abiti, mi sembra la spiegazione di tutto. Per esempio, prendiamo le parole «fumante» e «furioso». Immaginate di dover dire senz'altro tutte e due le parole, ma lasciate nel vago qual è quella delle due che direte per prima. Ora aprite la bocca e parlate. Se i vostri pensieri inclinano anche minimamente verso «fumante», direte «fumante-furioso»; se si volgono anche soltanto per la misura di un capello verso «furioso» direte «furioso-fumante», ma se possedete il più raro dei doni, cioè una mente perfettamente equilibrata, direte «frumioso [la parola si trova nell'ultimo verso della seconda strofa del *Jabberwocky*]»¹⁴. Nell'alternanza di significati che contiene, la parola-baule si presenta come una parola instabile, una parola-cerniera¹⁵, che apre a diverse ramificazioni e interpretazioni, forse infinite. Gilles Deleuze, per questo, l'ha definita "parola esoterica"¹⁶ nella sua *Logica del senso*.

3. L'enigma della traduzione

È evidente come un tale "capolavoro di una semantica fittizia ma efficiente"¹⁷ abbia rappresentato una sfida per molti scrittori e studiosi, che ne hanno tentata una traduzione anche indipendente dal libro in cui si trova. In ambito internazionale, Masolino D'Amico ricorda l'illustre traduzione tedesca di Robert Scott, grecista e autore, col padre di Alice Liddell, del prestigioso dizionario greco Liddell-Scott: *Der Jammerwock* ("*Es brillig war. Die schliegte Toven*") (1872); Milli Graffi annovera le versioni francesi *Le Jaseroque* ("*Il brilque: les toves lubricilleux*") (1947) di Frank L. Warrin, il *Jabberwocheux* ("*Il état reventure; les slictueux toves*") (1947) di Henri Parisot e quella di Antonin Artaud (1947) ("*Il état roparant, e les vligueux tarands*"); vi sono poi, oltre alla versione di Graffi qui utilizzata, le traduzioni italiane di Giuliana Pozzo ("*Era listro e le calimbe*") (1952); *Il*

¹³ L. Carroll, *Attraverso lo specchio*, cit., p. 221.

¹⁴ L. Carroll, *La caccia allo Snark*, cit., pp. 13-14. "Snark" stesso è una parola-baule formata da "shark" (squalo) e "snake" (serpente).

¹⁵ Cfr. P.A. Rovatti, *Nel mondo di Alice*, in "Aut Aut", n. 276, 1996, p. 86.

¹⁶ Cfr. G. Deleuze, *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 45-49.

¹⁷ G. Manganelli, *La semantica di Humpty Dumpty*, in *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 2004, p. 89.

Cianciaroccio di Tommaso Giglio (1954) (“Era cocino e i vivacciosi avini”), *Il Tartaglione* di Adriana Valori Piperno (1962) (“Al prepario i svatti marchi”), il *Basiliscum* di Antonio Lugli e Donatella Ziliotto per Vallecchi (1969, ad oggi pubblicata da Salani ne “Gl’Istrici d’oro”) (“Erat briccus et feriosus”), quella di Tomaso Kemeny (1975) (“Era rombo e i fangagili chiotti”), *Il Lanciavicchio* di Guido Almansi (1978) (“Era brilla e i fanghilosi tavi”) e il *Ciarlestroniana* di Masolino D’Amico (1978) (“Era brillosto, e i tospi agiluti”)¹⁸. Quest’ultima traduzione è utilizzata anche in un recente albo illustrato pubblicato da Orecchio Acerbo con i disegni di Raphaël Urwiller¹⁹.

Interessante risulta la riflessione del commediografo, attore e regista francese Antonin Artaud, traduttore sì di Lewis Carroll, ma assai critico dinnanzi al canto del *Jabberwocky*. Scrive, infatti, nel 1945 a Henri Parisot, traduttore e editore vicino ai surrealisti: “Mi ricordo soltanto di aver fatto nel 1943, durante l’estate, una traduzione di un frammento di quel *Jabberwocky* di cui mi parla e che del resto non mi piace. Ho sempre trovato che questo scritto mancasse d’anima mentre è pieno di un’infinità d’astuzie psichiche, di cui la prima è l’aver voluto scavare nel corpo della poesia da fare e non ancora fatta quella specie di assenza mentale in cui il linguaggio parla da solo [...]. E io accuso l’autore del *Jabberwocky* d’aver voluto penetrare un vuoto che non voleva esser posseduto. [...] *Jabberwocky* mi è sempre parso solo un artificio di stile, perché il cuore non c’è, [...] e non si può scrivere così, non si ha il diritto di scrivere così, una poesia che è fuori dal cuore, fuori dallo strazio e dal singhiozzo cuore”²⁰. L’accesa polemica di Artaud, che scorge nel poema carrolliano un infantilismo affettato, è ampiamente discussa da Gilles Deleuze: il genio di Artaud si misura, infine, con il *Jabberwocky* dapprima rispondendo ai criteri di Carroll e conformandosi alle regole di traduzione di altri autori francesi, quindi producendo uno “slittamento” e un “crollo centrale e creativo che ci porta in un altro mondo e in un altro linguaggio” (“Jusque-là où la roughe est a rouarghe a rangmbde et rangmbde a rouarghambde”, in italiano: “fin dove la roughe è a rouarghe ha rangmbde e rangmbde ha rouarghambde”)²¹. Ne esce un componimento altro, che scava nelle profondità intraverbali sino a disgregare ogni significazione in favore di una sonorità primitiva, che utilizza parole-baule capaci di “attivare, di infondere, di palatalizzare o di far divampare la parola affinché diventi l’azione di un corpo senza parti”²². Si tratta di un interessante esempio in cui autore e traduttore non s’incontrano, poiché il secondo si oppone provocatoriamente alla sfida del lavoro filologico che gli è richiesto; ciononostante il testo *nonsense* che Artaud propone, per quanto ‘sovversivo’, induce a prospettare una pluralità di itinerari alternativi, a ideare percorsi di senso discrezionali eppure fortemente evocativi.

¹⁸ Cfr. M. D’Amico, Nota, in L. Carroll, *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie. Attraverso lo specchio*, Milano, Mondadori, 1985, p. 264 e M. Graffi, Nota, in L. Carroll, *Attraverso lo specchio*, cit., p. 294.

¹⁹ L. Carroll, R. Urwiller, *Jabberwocky/Ciarlestroniana*, trad it. di M. D’Amico, Roma, Orecchio Acerbo, 2012.

²⁰ A. Artaud, *Due lettere a Henri Parisot*, in *Humpty Dumpty di Lewis Carroll nella traduzione di Antonin Artaud*, versione italiana di G. Almansi e G. Pozzo, Torino, Einaudi, 1993, p. 98. Cfr. anche A. Artaud, *L’Arve et l’aume. Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1971.

²¹ G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 80; p. 85. Cfr. anche C. Davison-Pégon, *L’Intraduisible comme revanche du non-sens? Le cas d’Artaud, traducteur*, in “Revue pluridisciplinaire en Lettres, Langues, Arts et Civilisations”, n. 1, 2008, <http://lcc.revues.org/125>, consultato nel novembre 2017.

²² Ivi, p. 85.

4. "Somehow it seems to fill my head with ideas"

L'effetto che il *Jabberwocky* produce nel lettore o nell'ascoltatore è ben espresso da Alice dopo aver letto il poema: «Somehow it seems to fill my head with ideas – only I don't exactly know what they are!», esclama la bambina: «In qualche modo sembra riempire la mia testa di idee – anche se non so esattamente quali!». Delle parole-baule finemente 'incastonate' tra ritmo e metro, la bambina afferra un senso fuggevole, provvisorio, fluttuante, eppure destinato a innescare un meccanismo conoscitivo e rivelatore. Più precisamente: la festosa inventività linguistica presente nel *Jabberwocky* sollecita associazioni di pensiero fertili e precorritrici di ulteriori invenzioni, lambisce memorie soggiacenti, consente di generare nuovi costrutti. Vediamo, in questo componimento, come la parola *nonsense* emerge col suo potenziale implicito, il suo farsi contenitore da abitare, campo di creatività, terreno di gioco, punto d'origine rizomatico e infinito, che ammette una logica diversa, accetta il paradosso, la mancanza di soluzioni univoche, la molteplicità di significati possibili. Non solo: un testo in metasemantica, nell'accezione che ne ha data Fosco Maraini, ossia un testo costituito da parole prive di un referente reale in un contesto sintattico pertinente, chiama in causa il lettore in prima persona, col suo patrimonio di esperienze interiori, di valori emotivi, di profondità e bellezze²³. È un testo che stupisce, spiazza, ma che al contempo diverte perché rompe con la logica del senso comune e del linguaggio-*standard*.

In questa prospettiva, e per il delinarsi come linguaggio primigenio, la poesia *nonsense* si configura non come fantasticheria fine a se stessa, ma come uno dei tanti profili lungo i quali si esprime a tutt'oggi la letteratura per l'infanzia e interessa l'indagine pedagogica poiché rappresenta un'efficace occasione di ridefinire l'esperienza a partire dalla prospettiva dell'insolito, del possibile e *anche* dell'impossibile.

Bibliografia

- G. Almansi, *Come scrivere ad Alice*, in "Il Verri", n. 3, 1976.
- A. Artaud, *L'Arve et l'aume. Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1971.
- A. Artaud, *Due lettere a Henri Parisot*, in *Humpty Dumpty di Lewis Carroll nella traduzione di Antonin Artaud*, versione italiana di G. Almansi e G. Pozzo, Torino, Einaudi, 1993.
- L. Carroll, *Il gioco della logica*, trad. it. di O. Aurelio Simone, Roma, Astrolabio, 1969.
- L. Carroll, *Cara Alice... Lettere di Charles Lutwidge Dodgson*, trad. it. di M. D'Amico, Torino, Einaudi, 1985.
- L. Carroll, *Sylvie e Bruno*, trad. it. di F. Cardelli, Milano, Garzanti, 1996.
- L. Carroll, *Una storia intricata. Racconti matematici*, trad. it. di C. Muschio, Viterbo, Stampa Alternativa, 1998.
- L. Carroll, *Fantasmagoria. Tre tramonti*, trad. it. di R. Bianchi, Milano, Mursia, 1992.
- L. Carroll, *Alice nel Paese delle Meraviglie*, in *Alice ne Paese delle Meraviglie e Attraverso lo specchio*, Milano, Garzanti, 2000.

²³ Cfr. F. Maraini, *Gnòsi delle Fànfole*, Milano, Baldini & Castoldi, 1994, pp. 15-16.

- L. Carroll, *La caccia allo Snark*, trad. it. di R. Sanesi, Milano, SE, 2004.
- L. Carroll, *Through the Looking Glass*, Stillwell (KS), Digireads, 2005.
- L. Carroll, R. Urwiller, *Jabberwocky/Ciarlestroniana*, trad. it. di M. D'Amico, Roma, Orecchio Acerbo, 2012.
- C. Davison-Pégon, *L'Intraduisible comme revanche du non-sens? Le cas d'Artaud, traducteur*, in "Revue pluridisciplinaire en Lettres, Langues, Arts et Civilisations", n. 1, 2008.
- G. Deleuze, *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 2006.
- J. Fischer (a cura di), *La magia di Lewis Carroll. Giochi matematici, paradossi, nonsense*, Roma-Napoli, Teoria, 1986.
- S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Torino, Boringhieri, 2004.
- G. Genette, *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1985.
- M. Graffi, *Il lavoro onirico come attività intellettuale nell'organizzazione nonsensica*, in C. Marengo Vaglio, P. Bertinetti, G. Cortese (a cura di), *Le forme del comico*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990.
- C. Izzo, *Storia della letteratura inglese*, Firenze, Sansoni, 1968.
- T. Kemeny, *Il motto di spirito e il nonsense*, in F. Fornari (a cura di), *La comunicazione spiritosa. Il motto di spirito da Freud a oggi*, Firenze, Sansoni, 1982.
- J.-J. Lecercle, *Philosophy of Nonsense. The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*, London, Routledge, 1994.
- G. Manganelli, *La semantica di Humpty Dumpty*, in *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 2004.
- F. Maraini, *Gnòsi delle Fànfole*, Milano, Baldini & Castoldi, 1994.
- P.A. Rovatti, *Nel mondo di Alice*, in "Aut Aut", n. 276, 1996.
- E. Sewell, *The Field of Nonsense*, London, Chatto & Windus, 1952.