

Breve fenomenologia del lettore ai confini del nonsense (o Il lettore provocato)

Laura Lucia Rossi

Abstract

In questo articolo esaminiamo alcuni generi letterari che sono stati spesso accostati al nonsense letterario. In particolare prendiamo in considerazione il ruolo del lettore all'interno di questi testi e ne proponiamo una sorta di fenomenologia. Invitiamo, infine, a riflettere su come considerare la dimensione del lettore all'interno di un genere letterario possa condurre a risultati rilevanti circa la definizione del genere stesso.

Parole chiave

Nonsense, teoria della risposta estetica, interpretazione, lettore implicito, genere letterario.

Contatti

lauralucia.rossi@gmail.com

Avviso al lettore dell'articolo

Nonostante il titolo del presente articolo possa lasciar presumere che sarà qui proposta una qualche delimitazione del genere del *nonsense letterario*, teniamo a informare il gentile lettore che qui tale genere, o meglio modalità letteraria, è oggetto di indagine al fine di mettere in luce la duttilità di un particolare punto di vista teorico e metodologico, nella fattispecie quello che guarda allo spazio del lettore all'interno del testo nell'affrontare il rapporto esistente tra stile e genere di un'opera.

Si voglia perdonare, allora, l'impertinente illusione del titolo – tra l'altro consona alle dinamiche del nonsense stesso – e seguire la nostra rassegna attraverso quella che abbiamo chiamato una «breve fenomenologia del lettore ai confini del nonsense». In essa compariranno tipologie differenti di lettori, chiamati a prendere parte alla performance di testi molto eterogenei tra loro e che pure hanno tutti in comune il fatto di essere stati a vario titolo accostati proprio a opere nonsense propriamente dette.

Il nonsense, sia come genere determinato, sia come modalità letteraria dell'inversione e del rovesciamento del senso comune, è da sempre una presenza costante nella nostra tradizione. Esso non ha mai smesso di affascinare e insieme confondere le idee, ottenendo come risultato un grande guazzabuglio di definizioni, perlopiù variegata e discordanti tra loro e di tassonomie che hanno di volta in volta inglobato al proprio interno testi costruiti secondo modalità letterarie più o meno imparentate al nonsense.

Il fatto che una modalità letteraria generi una tale confusione è di per sé questione di un certo interesse, al punto da spostare l'attenzione sul *perché* il nonsense attragga tanto l'attenzione della critica letteraria e da spingere a interrogarsi su cosa esso *non sia* e ad abbandonare il tentativo di tracciarne confini più netti.

Probabilmente la risposta sta nell'essenza del nonsense stesso, nella sua 'imprendibilità', nel suo sovvertimento totale delle rassicuranti regole della comunicazione letteraria. Per quanto estremamente diversi nel funzionamento e nella struttura delle opere, i generi che sono stati spesso paragonati al nonsense senza coincidere con esso, presentano in comune con esso, infatti, un'importante caratteristica: essi coinvolgono il lettore in una sorta di sfida interpretativa.

Prima di procedere sarà però a questo punto necessario scoprire le carte in tavola e intenderci su quel che consideriamo qui come «nonsense letterario propriamente detto». A tale scopo chiediamo al lettore di accettare un altro atto del tutto arbitrario, ancora una volta degno di uno dei tanti abitanti del Paese delle Meraviglie carrolliano, e di accettare ai fini della nostra trattazione, la definizione di nonsense che abbiamo scelto di adottare.

La nostra definizione, desunta dalle riflessioni sull'argomento di Susan Stewart (*Nonsense, Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*), Jean-Jacques Lecercle (*Philosophy of Nonsense*), soprattutto, di Wim Tigges (*An Anatomy of Literary Nonsense*), prevede che un testo nonsense ideale presenti: a. una tensione continua e continuamente bilanciata tra una molteplicità di significato e la sua assenza; b. il gioco con le regole del linguaggio, della logica, della prosodia e della rappresentazione; c. l'invito al lettore a interpretare ma, al tempo stesso, l'assenza di una proporzionalità diretta tra aspettative generate dal testo (e relativa frustrazione) e grado di *nonsensicità*; d. l'assenza di coinvolgimento emozionale. Un testo nonsense 'perfetto' deve inoltre utilizzare procedure produttrici di nonsense (quali tecniche del rovesciamento, del rispecchiamento, della simultaneità, *pun*, *portmanteau*, neologismi ecc.), nonché contenere temi e motivi caratteristici (il tema del linguaggio, dell'interpretazione, della follia; il motivo del tempo, dell'incontro, ecc.).

Come si può osservare, si tratta di una definizione piuttosto stringente; ma allora che cosa ha portato tanto spesso ad affiliare a questa ristretta categoria testi che non vi appartengono?

Prima di tutto, il repertorio.

Una prima possibilità di fraintendimento di un testo con un testo nonsense deriva da una pura questione tecnica, quella che riguarda il rapporto tra il lettore, il testo e la realtà storico-sociale in cui essi sono immersi nell'atto della lettura.

Secondo la nota teoria del *reader's response* di Wolfgang Iser, infatti, la realizzazione del testo non può prescindere dalla funzione del lettore implicito, e dunque coincide con la partecipazione del lettore alla performance testuale. Iser, in particolare, definisce il *repertorio* come l'insieme di ciò che all'interno del testo è familiare (norme sociali e allusioni letterarie) e che fanno riferimento alla realtà esterna del testo.

Potremmo allora dire che, in quanto capovolgimento del senso comune, normalmente il repertorio dei testi nonsense è proprio il senso comune, che può così essere rovesciato, invertito, perverso.

Tuttavia la visibilità, la conoscenza, il riconoscimento delle norme e allusioni presenti nel repertorio possono subire delle variazioni nel tempo. Quando il repertorio del testo è avvicinato in un contesto che è diverso da quello originario, la comprensione può diventare particolarmente difficoltosa e il lettore potrebbe non riuscire a risalire al codice necessario per la costruzione di situazioni. Viceversa le norme e le allusioni in esso contenute potrebbero ottenere una riconoscibilità più o meno intatta o semplicemente diminuita e potrebbero, nel tempo, aver dato origine anche a nuove connessioni, non previste dal testo ma presenti nel repertorio del lettore.

La comprensione del testo può inoltre essere manipolata dall'autore che ricorre a svariati modi di influenza sul lettore, vere e proprie strategie disseminate nel testo che sortiscono il proprio effetto con l'attivazione della performance letteraria. Tra le varie strategie presenti nell'armamentario dell'autore, un aumento dell'indeterminatezza, e cioè dello spazio di azione del lettore, chiamato ad attivare il testo riempiendo i punti (*blanks*) lasciati vuoti dal testo, sarebbe per lo stesso Iser una caratteristica tipica di molte forme narrative contemporanee.¹

Alla luce di tutte queste considerazioni e trattandosi, nel caso dei testi nonsense, di opere che fanno della comprensione un proprio tema, della non comprensibilità un proprio vanto e che su di essa riflettono attraverso l'utilizzo di allusioni meta-letterarie, non possiamo fare a meno di chiederci se, al di là di quella ristretta selezione di testi propriamente detti nonsense, non vi siano testi 'diventati' nonsense e che prima non lo erano affatto, testi che possono ad alcuni sembrare nonsense ma non lo sono, testi che simulano il nonsense ma in realtà contengono un codice cifrato che solo pochi eletti sono in grado di risolvere, ecc. Così come ogni testo richiede una modalità corretta di lettura (si pensi, per esempio, al fantastico, che richiede di *non* essere letto in maniera allegorica e pretende, per poter funzionare, che sia sospesa l'incredulità del lettore), forse si può anche dire che ogni testo richiede un lettore 'giusto'.

Affinché il nonsense come tensione tra significato e sua assenza sia prodotto, essendo tale equilibrio fondato sul fatto che il nonsense è ottenuto a partire dal senso comune, la prima condizione per il lettore è che esso condivida o conosca il discorso del senso comune.

Al di là di questa norma di massima possiamo analizzare diverse figure di lettore di fronte a testi che utilizzano procedure nonsense, a seconda di come il testo prevede che il nonsense sia ottenuto; ma, come vedremo, un lettore inadatto, o meglio un lettore che non era contemplato dal testo come soggetto interpretante, può addirittura rendere nonsense un testo di altra natura o anche, viceversa, trovare senso al nonsenso.

Consideriamo, quindi, una sintetica fenomenologia del lettore di fronte a testi che utilizzano procedure nonsense:

- il lettore in tensione (il *nonsense* propriamente detto);
- il lettore sbagliato (il nonsense a posteriori);
- il lettore esegeta (il nonsense negato);
- il lettore respinto (il nonsense d'élite);
- il lettore obnubilato (il nonsense simbolista);
- il lettore giocatore (il nonsense a chiave);

Tale elenco non è certo esaustivo rispetto all'ampio ventaglio delle possibilità e delle combinazioni messe in atto dai testi che utilizzano procedure nonsense, ma può certamente essere utile a rimarcare come questa categoria di opere sfrutti in larga misura l'atteggiamento del lettore e gli strumenti che gli sono stati forniti dalle funzioni testuali.

¹ Ciononostante va sottolineato che una certa ampiezza dello spazio assegnato nel testo al lettore implicito è osservabile anche nelle opere di autori meno recenti, quali, per esempio Cervantes e Sterne. La tendenza a un aumento dell'indeterminatezza all'interno dell'opera letteraria, e precipuamente del romanzo, può essere più genericamente ascritto alla modernità e ai suoi generi.

Infine, potremmo aggiungere che ogni volta in cui egli si trovi a fronteggiare un'erosione del senso, o un prevalere della forma sul contenuto a naturale detrimento del senso, il lettore sarà un lettore provocato, in maggiore o minore misura incagliato in un'*impasse* interpretativa. La difficoltà della sfida dipenderà da diversi fattori e non potrà mai dipendere esclusivamente dalle fattezze del testo. Nello spettro di cui sopra, e che tra poco analizzeremo, confluiscono perciò casi di natura eterogenea. Il ruolo che viene assunto dal lettore può essere previsto e indotto volontariamente dal testo – nel caso del lettore in tensione, del lettore respinto, del lettore obnubilato, del lettore giocatore –, oppure essere indotto ma non previsto dal testo, nel caso in cui siano intervenuti ulteriori fattori di natura storica, culturale e personale (come nel caso del lettore sbagliato e del lettore esegeta).

1. Il lettore in tensione

La situazione che si sviluppa nella lettura dei testi nonsense non è in fondo diversa da quella prevista da ogni tipo di testo. Le manipolazioni tipiche del nonsense intervengono, infatti, nel normale riempimento dei *blanks* di indeterminatezza, nella costruzione di situazioni, nella dialettica di protensione e ritensione degli orizzonti in cui agisce il punto di vista vagante del lettore. La differenza sta così nel fatto che il lettore, già normalmente sollecitato dal testo è qui anche sfidato e provocato da *Gestalten* contrastanti e nel fatto che rimane un'indecidibilità di fondo, poiché né la mancanza di senso, né la sua presenza possono essere dichiarate in via definitiva e il lettore è destinato a restare in sospenso in quella tensione tra significato e sua assenza.

2. Il lettore sbagliato/il lettore esegeta

Si tratta di due categorie differenti ma che rappresentano, in realtà, le due facce della stessa medaglia. Sia che si tratti di un *gap* di repertorio, di un anacronismo, come nel primo caso, in cui il lettore non è nelle condizioni per poter mettere in moto la funzione testuale, sia che, come nel secondo, il lettore 'frintenda' il testo e non ne riconosca la natura nonsense, l'interpretazione risulta in qualche modo forzata. In entrambe le situazioni ci troviamo di fronte a un lettore *inadatto*.

Nell'una e nell'altra eventualità, l'*impasse* interpretativa sarà tale che nessuna delle finalità del testo – sia essa la tensione tra significato o sua assenza, oppure un'erosione del senso con una finalità secondaria, o addirittura un'altra ancora – verrà soddisfatta.

L'episodio della poesia burchiellesca può rappresentare nel panorama letterario italiano un ottimo esempio, in quanto la secolare *querelle* circa il suo statuto non ha portato ancora a decidere definitivamente se il senso eroso, in essa contenuto, derivi dalla nostra inadeguatezza (saremo allora noi dei *lettori sbagliati*) oppure da un effettivo progetto nonsensistico (e allora saremmo degli *esegeti testardi*).

I testi burchielleschi ci pongono, insomma, di fronte a una tale *impasse* interpretativa da mettere in dubbio il nostro statuto di lettori (abbiamo completamente perso il repertorio necessario? Siamo dei lettori sbagliati e, per questo, dei lettori *intrusi*?) e da impedirci di giungere a un giudizio risolutivo su di essi. Ciò avviene in primo luogo perché dubbie sono anche le loro stesse origini. Se è certo che teatro ne fu la Firenze medicea, è ancora difficile stabilire se inventore del sonetto caudato *alla burchia* sia stato Domenico Di Giovanni, detto il Burchiello, barbiere fiorentino, nato nel 1404, esiliato nel 1434 e animatore di un vero e proprio circolo culturale antimedicco nel suo negozio di barbiere; oppure, com'è più ampiamente ritenuto, se ne sia stato inventore l'Orcagna. Quel che è

certo è che il nome più ricorrente nei manoscritti e poi nei seguaci della tradizione (tradizione fortunatissima, per questo genere popolare che si presta facilmente a contaminazioni, a falsificazioni, a una tradizione adespota) è quello del Burchiello; e tuttavia resta ancora difficile stabilire e delimitare i confini della poesia burchiellesca.

La questione però più enigmatica e affascinante è quella che ruota attorno al senso da attribuire a questi componimenti, costruiti sull'accumulo di parole e oggetti alla rinfusa (*alla burchia* appunto), dall'indubbia presenza di doppi sensi osceni (e decifrabili), con un legame nei confronti del dibattito politico in loco, e che tuttavia sembrano in certi momenti presentare puro nonsense fatto e finito.

Il problema si era presentato subito. Già Leonardo Dati ne aveva colto, infatti, la polisemia accattivante, pur costruita su fondamenta fragili, sull'inconsistenza e sul vuoto semantico: «Burchius est nihil et cantu tamen allicit omnes». E il commento offerto dal Doni, anch'egli poeta comico, è a dir poco fantasioso dal punto di vista esegetico.² La polemica è rimasta aperta sino ai giorni nostri anche dopo la pubblicazione nel 1981, da parte di Jean Toscan, de *Le carnaval du langage* (1981), in cui lo studioso francese propone un'interpretazione sessuale in chiave oscena della poesia del Burchiello, attraverso una valutazione del senso metaforico dei termini utilizzati. A suffragare questa linea, che è abbracciata anche da Mario Martelli ("Firenze. Il Quattrocento. Eros e letteratura"), è il fatto che tale interpretazione fornirebbe una spiegazione per la grande fortuna della tradizione comica burlesca post-Burchiello, la quale si avvale proprio delle stesse metafore e dove è indubbio il ricorso al doppio senso.

Tuttavia è permessa anche l'interpretazione più classica di chi è incline a vedere in questo episodio una poesia dell'assurdo che si compiace di una certa giocosità e del nonsense, come nel caso di Michelangelo Zaccarello³ e Domenico De Robertis.⁴ Il primo propende in particolare per la tendenza visionaria e onirica; mentre il secondo sarebbe disposto ad accettare il doppio senso erotico e la parodia, ma a patto di sottolineare come questi non prendano mai definitivamente il sopravvento.

Di questa rappresentazione del mondo fiorentino mercantile – in contrapposizione all'*élite*, cui si rivolgono i Medici con il loro piano politico-culturale – fatto di oggetti accumulati e accatastati, De Robertis pone l'accento sul valore sperimentale attribuito alla parola dai componimenti alla burchia.

Tuttavia, anche chi, come Martelli, è più affine alla teoria di Toscan non manca di ricordare le pur ineludibili difficoltà interpretative e di rimarcare, come fa De Robertis, il valore della parola e della lettera in questa singolare espressione poetica. Sebbene, infatti,

[la poesia del Burchiello appaia], soprattutto dopo i fondamentali studi di Jean Toscan, sempre più verosimilmente depositaria di doppi sensi [...] [ciò] non toglie che un ruolo di irrinunciabile importanza giochi anche la 'lettera', nella sua prepotente ed ostentata follia. Il sovrasenso, infatti – ma sarebbe meglio parlare di 'infrasenso', vista la natura dei referenti – si sedimenta, oscuro ed ambiguo, al fondo di un testo che, sul piano letterale, tende invece a diramarsi in una sorta di vertiginosa diaspora dei suoi elementi, [attraverso] l'accumulazione di dati il più possibile eterogenei, la cui sotterranea parentela può essere recuperata solo attraverso un intensissimo sforzo di decrittazione. (Martelli 9)

² Cfr. Orvieto, "Poesia comica e burlesca".

³ Cfr. Burchiello *I sonetti* e Zaccarello (Ed.) *La fantasia fuor de' confini*.

⁴ Cfr. De Robertis, "Una proposta per Burchiello".

Quello che è l'effetto sortito, insomma, reagisce difficilmente agli sforzi di comprensione e decrittazione. L'uso di voci popolari e comuni per produrre tali doppi sensi osceni è, come fa notare lo stesso Martelli, sporadico. Ricorrono, anzi, voci inusitate, tali da produrre l'effetto di un intricato sistema di allusioni che sfiora l'enigma.

È sotto questo aspetto che possiamo allora interrogarci sull'apparente (in)sensatezza delle poesie burchiellesche. Perché alla fine, al di là delle innegabili connotazioni sconciro-erotiche, quel che resta è un testo per noi, di primo acchito, inaccessibile. E se il nostro fosse un *gap di repertorio*? Potrebbe anche essere: potremmo aver perso il senso di quelle metafore così connesse con un immaginario a noi lontano; ma come giustamente è messo in luce da Martelli, e come d'altro canto dimostra anche l'imbarazzo dei primi esegeti, il carattere di questi componimenti è troppo sperimentale e poco basato su un codice diffuso perché potesse essere comunemente fruito.

Tuttavia nelle opere del Burchiello è possibile scorgere anche un valore ideologico-politico. Quello attorno al Di Giovanni era, difatti, un circolo vero e proprio, il cui elemento di coesione era l'opposizione al potere mediceo e il supporto al partito degli Oligarchi, che, dato l'utilizzo sapiente, da parte di Cosimo prima e di Lorenzo poi, della rinnovata cultura umanista come strumento politico, passa naturalmente, di contro, attraverso un recupero della poesia autoctona e popolare e attraverso la parodia della poesia dottrinale e della figura dell'umanista pedante, dell'umanesimo come moda.

Sotto questa luce, allora, l'enigma potrebbe anche trovare spiegazione nel fatto che tali componimenti erano scritti e rivolti a un circolo ristretto di persone in possesso di un codice tra loro condiviso, e che quindi noi saremmo, semplicemente, i lettori sbagliati; da qui la nostra *impasse* interpretativa.

Per concludere, sia che l'episodio burchiellesco rappresenti un primissimo barlume di nonsense effettivo, sia che invece si tratti soltanto dell'uso continuato di un codice cifrato all'insegna della metafora oscena; sia che la nostra ansia interpretativa di moderni sempre volti alla ricerca del senso ci porti a forzare il testo sul livello semantico, sia che invece siamo colti da una monomania che ci induce a vedere nonsense a ogni angolo, ciononostante, quel che rimane è la *lettera*, la cui funzione «non si esaurisce nella sollecitazione alla decodifica», bensì, al contrario, «di per sé, già ci appare come il risultato di un originario sconvolgimento delle regole: essa, insomma, capovoltisi i rapporti, appare l'effetto di ciò che allegorizza. Ed è per questo che una tale poesia può essere legittimamente definita una celebrazione del nonsenso». (Martelli 13)

3. Il lettore respinto (il nonsense d'élite)

Anche il fenomeno poetico dei Novissimi e del Gruppo '63 pone alcuni spunti di riflessione sulla dimensione del lettore nell'opera letteraria.

Il movimento sorse in Italia nel contesto del boom economico e industriale degli anni '50 e dei primi '60, con l'accentuarsi dei meccanismi della serializzazione e del neocapitalismo, della standardizzazione del linguaggio. Il grande cambiamento aveva naturalmente coinvolto anche la società culturale e rinnovato la discussione sulla concezione dell'arte e sullo statuto tradizionale del letterato e in particolare del poeta e della poesia, sempre più emarginati dai circuiti dell'industria editoriale.

Gli intellettuali aderenti al movimento si interrogavano allora sull'autenticità del linguaggio, giungendo alla conclusione che la sua inautenticità avesse come diretta conseguenza un altrettanto inautentico rapporto con il mondo e l'impossibilità di ogni conoscenza dello stesso. Lo scarto dalla norma, ricercato dal linguaggio poetico dai poeti novecenteschi, si era fatto norma a sua volta, inducendo così alla ricerca di forme poetiche

estremisticamente sperimentali e provocatorie, con l'obiettivo di una vera e propria «rivoluzione permanente delle forme».

Ecco che le opere di Alfredo Giuliani, Elio Pagliarani, Antonio Porta, Nanni Balestrini ed Edoardo Sanguineti, sviluppano, almeno nei primi anni della raccolta dei Novissimi (1961) e poi del Gruppo '63, il rifiuto di un messaggio poetico portatore di valore ideologico, la mimesi del caos e la lacerazione del tessuto linguistico. Una valenza ideologica è tuttavia presente, non a livello semantico però, quanto come complessiva motivazione di una poesia negativa, di denuncia, che mima la babele dei linguaggi e veicola l'impossibilità di qualsiasi comunicazione autentica:

In area neoavanguardistica, lo svuotamento semantico e l'informale vennero giustificati (in particolare da Sanguineti) anche in termini di critica marxista della cultura: se una lingua che comunica è come una merce che circola nel mercato, rifiutare il mercato e la mercificazione generale sarà possibile, nel linguaggio, solo se si rifiuta la comunicazione. (Berardinelli 465)

I temi più frequenti sono qui l'alienazione dell'uomo contemporaneo, la nevrosi personale e l'esaurimento storico del linguaggio e della cultura occidentale, mentre alcune degli artifici retorico-stilistici appartengono a quella categoria di tecniche che abbiamo chiamato «produttrici di nonsense», in particolare l'adozione del plurilinguismo, di analogie e associazioni foniche e logiche, della frantumazione delle strutture chiuse, del conflitto tra reperti linguistici di varia natura, che conducono a esiti nonsense spesso addirittura estremi.

Se il poeta e la sua ristretta cerchia si situano ai margini del sistema culturale, anche la posizione del pubblico, del lettore e della fruizione del testo sono messi in discussione.

Ma l'utilizzo di procedure per la produzione del nonsense sortisce un risultato che oltrepassa addirittura il campo del nonsense stesso: l'*impasse* interpretativa di fronte alla quale il lettore si trova non è più una tensione tra significato e sua assenza, bensì egli è allontanato, respinto dal testo, nel quale il livello semantico e quello sintattico non solo si negano a qualsiasi interpretazione, ma impediscono del tutto ogni possibilità di lettura:

La neoavanguardia intendeva fare non poesia ma antipoesia, non romanzo ma antiromanzo. [...] Così però i testi [...] diventavano, più che non commerciabili, illeggibili [...], perdevano anche ogni possibile valore d'uso, presente e futuro. Diventavano oggetti linguistici misteriosi che sarebbe stato possibile analizzare e lungamente giustificare, sul piano teorico, ma non leggere. (Berardinelli 465)

Parafrasando Berardinelli potremmo dire che la Neoavanguardia più che nonsense produceva *anti-senso*:

questo lungo luogo ubi se fulicae ou plutôt quali apparizioni 'la *tentation*'
e voleva 'la *tentative*' dum lavant molto probabilmente polluant quali
schemi scegliere quali ahimè voleva io vedo e qui Vallis disperate forme
e questi scaena est! sono forse i miei flebiles quieti e dove ancora
regni desuper gemitus deporre devo la mia sognatrice esclude il più puro
columbarum λ? (Sanguineti, *Laborintus* 24)

Tale tendenza all'illeggibilità e al nonsense estremo, sistematica nelle opere di Porta, Pagliarani e Sanguineti (per quanto, col senno di poi, destinata a temperarsi), segna un punto di non ritorno nella produzione poetica successiva. Anche in voci poetiche che, ben-

ché limitrofe alla Neoavanguardia, esprimono un afflato più propriamente lirico, come nei casi di Andrea Zanzotto e Amelia Rosselli, si riscontra talvolta uno sconfinamento nei territori dell'illeggibile e del non-senso. Anche in questo caso allora, la lettura, il lettore sono allontanati, respinti, dalla traduzione sulla pagina di esperienze intensissime che creano «smarrimento e vertigine», e che rischiano a ogni verso di trascinare nel «monologo lirico», nell'«autismo del soggetto lirico»:

La loro sintassi [di Zanzotto e Rosselli] spesso finge disperatamente il ragionamento, la logica. Ma ciò che più conta, e che impedisce o paralizza la continuità del pensiero, è il dato immediato di un'esperienza mentale e psichica realmente senza sviluppo. [...] I rischi della voce monologante, del discorso a se stessi [...] portano la lingua pericolosamente in prossimità dell'idioletto, di un gergo o codice privato quasi indecifrabile. (Berardinelli 467)

Ecco alcuni versi da *Pasqua di Maggio* di Zanzotto

.....
o abitare nel preciso denso
mitico freddo Pasqua di maggio
in previsioni inclini sulla sera
ai piedi mi togli
ed è abbandono
è il freddo del tuo abbandono
o della tua presenza
e rosa di abbandono.
Sic transit sogno-e-sonno, si slava e si illuna. (399)

Invece dalle *Variazioni* di Amelia Rosselli:

Se la colpa è degli uomini allora che Iddio venga
a chiamarmi fuori delle sue mura di grossolana cinta
verdastra come l'alfabeto che non trovo. Se il muro
è una triste storia di congiunzioni fallite, allora
ch'io inseguo le lepri digiune della mia tirannia
e sappia digiunare finché non è venuta la gran gloria.
Se l'inferno è una cosa vorace io temo allora essere
fra di quelli che portano le fiamme in bocca e non
si nutrono d'aria! Ma il vento veloce che spazia
al di là dei confini sa coronare i miei sogni anche
di albe felici. (261)

Il lettore obnubilato

Nella prima fase della sua ricezione in Italia, la poesia simbolista fu da più parti accolta come poesia senza senso, per esempio in una delle prime trattazioni nostrane sull'argomento, quella di Pietro Micheli *Poesia che non ha senso* (1900).

Ma è già del 1898 il volume del poeta e critico Enrico Panzacchi *Morti e viventi* in cui compare il saggio *Simbolisti (Frammento)*, datato 1891 (per Massimo Castoldi forse retrodatato dall'autore).⁵ Panzacchi convoglia in questo saggio profonde intuizioni circa l'essenza

⁵ Cfr. Castoldi 2009.

del simbolismo, di cui coglie l'attenzione per la parola e l'enunciato oltre i loro significati oggettivi, il valore dell'impressione e dell'associazione ottenuta dal loro organismo fonico e l'importanza della loro configurazione grafica.

Osservati da questo punto di vista, infatti, anche quelli simbolisti possono apparire come episodi di approssimazione al non-senso, e difatti nei componimenti simbolisti sono presenti talvolta tecniche simili a quelle produttrici di nonsense. Il linguaggio poetico è innovato attraverso una manipolazione che coinvolge il rapporto tra la forma (fonica e grafica) delle parole e il loro contenuto: così non sono rari, per esempio, procedimenti omofonici analoghi al *pun*, come avviene all'inizio di un sonetto di Mallarmé: *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx...*

Nel primo verso viene sfiorato proprio il *pun*, o quanto meno un espediente di tipo omofonico: se lette ad alta voce, infatti, le prime parole «*Ses purs ongles*», creano l'illusione del riecheggiamento di queste altre: «*c'est pur son*», ovvero «è puro suono»⁶... L'episodio simbolista non è che il primo passo di una progressiva e incalzante affermazione dell'autonomia del significante, che non ha mancato di influenzare le avanguardie novecentesche e le neo-avanguardie, e che ha spogliato il nonsense del suo carattere giocoso e infantile, per connotare l'erosione del senso sempre di più come modalità di conoscenza e rappresentazione autoriflessive.

A differenza, però, del nonsense, che fa appello alla logica, a una disposizione analitica, la poesia simbolista spicca per il proprio carattere mistico, visionario, oscuro. Qui l'erosione del senso non è ottenuta dalla tensione continuata tra significato e sua assenza, ma dall'ininterrotta compenetrazione tra il suono e il significante, compenetrazione che unisce le parole e gli enunciati in un'unica catena fonica e semantica insieme.

Per riprendere le parole di Panzacchi:

avviene più di una volta che questa eccessiva cura della musicalità renda oscurissimo il senso delle loro liriche, oppure che non si riesca a trovarvi senso alcuno [...]. Chi legge o ascolta [...] vedrà a poco a poco, come il fumatore d'oppio, delinearsi e colorirsi le mirifiche visioni dinanzi alla sua mente... (Panzacchi 92 ss.)

La tensione è insomma infine risolta, il lettore è inizialmente stordito, pervaso dalle vibranti associazioni, ne è quasi sopraffatto, ma poi all'ambiguità e alla vaghezza si sostituiscono visioni più delineate, un poco più chiare, per quanto mai nitide, mai scolpite:

Ses pur ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore.
Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.)
Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor

⁶ Il componimento risale probabilmente al 1868; si tratta di una delle poesie più ermetiche del poeta francese, alla quale è possibile attribuire un'interpretazione quasi esclusivamente grazie alle delucidazioni fornite dallo stesso Mallarmé.

Des licornes ruant du feu contre une nixe,
Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.⁷

4. Il lettore giocatore

Il lettore assume il ruolo di giocatore ogni qualvolta si trovi innanzi a quel tipo di letteratura il cui scopo primario è l'utilizzo di artifici ludici o addirittura enigmistici.

Questa tecnica è stata analizzata, per quanto riguarda la poesia, da Giovanni Pozzi nel suo *Poesia per gioco*, la definizione del quale può essere però estesa anche alla prosa. Quel che importa, infatti, affinché si possa parlare di lettore giocatore, è che la finalità del testo sia l'utilizzo delle figure dette dallo stesso Pozzi «artificiose». L'impiego di tali artifici comporta un oscuramento del senso, ma la tensione tra significato e sua assenza non è l'obiettivo del testo, che invece consiste a) nel riconoscimento da parte del lettore dell'artificio utilizzato nel testo (es. l'anagramma, l'anarema, il palindromo), quindi nella sua soluzione (sia essa confermata o meno dall'autore); b) nel divertimento del lettore di fronte all'esemplificazione proposta nel componimento e dichiarata in precedenza dell'autore.

Testi siffatti sono presenti in tutta la nostra tradizione letteraria e culturale, ma, nel corso del secolo passato, la «letteratura per gioco» ha inoltre subito l'influsso delle riflessioni sul linguaggio e sulla meta-letterarietà prodotte dal nonsense e dalle avanguardie. La lezione, prima di Carroll e Lear, poi del Surrealismo e del Dada, ma anche dell'eccentrico Apollinaire, hanno sicuramente influenzato, per quanto riguarda la manipolazione della parola e la sua scomposizione e ricomposizione, scrittori quali Raymond Queneau, Georges Perec e il nostro Italo Calvino, che, votati a forme narrative e poetiche di sperimentazione 'ludica', prendono spunto dall'enigmistica, dalla combinatoria e dalla patafisica di Alfred Jarry.

L'Ouvroir de Litterature Potentielle, fondato dallo stesso Raymond Queneau e dal matematico François Le Lionnais, e al quale aderirono, oltre ai succitati, numerosi altri scrittori, artisti e matematici, prevedeva nella sua poetica l'utilizzo di tecniche che in certi casi coincidono con quelle produttrici di nonsense e che si concretano per lo più in attività di organizzazione e riorganizzazione di elementi all'interno di un campo chiuso o aperto che sia, e che coincidono con quegli artifici catalogati dal Pozzi negli insiemi degli «schemi verbali iterativi e posizionali», degli «schemi verbali mobili e a doppio percorso», ecc. insomma con gli artifici del gioco con le parole, dell'enigmistica, della combinatoria.

Gli esempi sono numerosissimi ma basti citare di Perec *La Disparition* (1969), un unico lipogramma di ben trecento pagine, scritto senza utilizzare la lettera E (la più frequente in francese); il racconto palindromo *9691*, per l'appunto un grandissimo palindromo (il più lungo mai attestato), di cinquemila lettere e, soprattutto, gli *Exercices de style* (1947 e 1969) di Raymond Queneau, in cui un breve testo viene dato al lettore con il titolo *Nota-*

⁷ Le pure unghie di onice levando verso i cieli/ L'Angoscia a mezzanotte sostiene, lampadofora,/ Arsi dalla Fenice i sogni vesperali/Che non furono accolti dalla cineraria Anfora:/Valve qui nella vuota sala io non discerno,/Abolito gingillo di inattività sonora/(Poi che il Maestro attinge i pianti dell'Averno/Con questo solo oggetto di cui il Nulla s'onora)./ Ma accanto alla vetrata aperta al nord un oro/Agonizza seguendo l'araldico decoro/Di licorni avventanti fuoco contro un'ondina,/ Ella, defunta ignuda dentro lo specchio china,/Ancor che l'oblio chiuso nel quadro presto forse/Fissi lo scintillio settemplice dell'Orse.(Mallarmé 116-117)

tions e poi riproposto in novantanove variazioni la cui *ratio* è segnalata dal titolo dei singoli capitoletti (per es. *Anagrammes*, *Lipogramme*, *Apocopes*, *Onomatopée*) e consiste in manipolazioni retoriche del brano; ma *retoriche* è detto in senso ampio: non vi è, infatti, solo il ricorso alle figure di *elocutio*, bensì si sperimentano anche variazioni dell'*inventio*, della *dispositio*, ecc.).⁸

Proprio *Esercizi di stile* può essere considerato il manifesto del movimento oulipiano e può ben mostrare che cosa si intenda per *lettore giocatore*:

Gli *EdS* insegnarono agli oulipiani il funzionamento delle *contraintes*, l'importanza di prevedere per il lettore non un ruolo passivo ma l'interazione richiesta dalle dinamiche relazionali del gioco, la nozione di variazione. (Bartezzaghi 200)⁹

Fu Umberto Eco, traduttore e curatore della prima edizione italiana degli *Esercizi*, a parlare di un «aspetto enigmistico» del testo di Queneau. Infatti i titoli apposti alle singole variazioni non sono sempre così espliciti e univoci come nel caso di *Anagrammes*, *Lipogramme*, ma, talvolta, apparentemente insensati e stravaganti, invitano il lettore a un vero e proprio indovinello: spetterà a lui riconoscere in che modo la variazione corrisponde al titolo.

Il lettore può interagire e giocare con questo tipo di testo potenzialmente in due modi: sia cercando di riconoscere il gioco dichiarato, sia leggendo prima il brano per cercare di indovinarne il criterio. Ad ogni modo è chiaro che in esercizi di questa sorta la ricerca della coerenza ludica e del gioco linguistico tenderanno a prevalere sulla perspicuità semantica; tuttavia non si scende mai nel puro nonsense, ed è, infatti, prevista una risoluzione della tensione tra espressione e significato di cui il lettore è consapevole, confortato nel proprio animo dalla speranza enigmistica:

«A che procedimento retorico corrisponde questo titolo?» [...] «Come si intitola questo esercizio? Perché si intitola così?» Queste sono domande di tipo enigmistico, perché nell'enigmistica [...] abbiamo sempre la certezza dell'esistenza di una soluzione: il lettore è invitato a un gioco, il gioco di scoprire con esattezza ciò che rimane taciuto nel testo, e nella sfida l'autore garantisce che una risposta esatta c'è. (Bartezzaghi 176)

Per evitare di cedere a semplificazioni dovremo tuttavia ricordare come a questa prima finalità, che potremmo chiamare ludico-enigmistica, si aggiungano negli *Esercizi di stile*, ma anche negli altri prodotti dell'officina oulipiana, vari livelli di lettura. Bartezzaghi, per esempio, nota il valore degli *EdS* come manifesto antisurrealista - «all'azione del caso Queneau contrappone la tecnica.» - ed è nota la polemica di Queneau contro il Surrealismo, al quale in gioventù aveva inizialmente aderito), ma anche, oltre a quella letteraria, la dimensione cosmogonica e, soprattutto, quella storica, se, come sostiene Souchier, gli *EdS* sarebbero un testo a chiave sulle vicende della Francia occupata. (Bartezzaghi 176)

Senza scendere oltre nel dettaglio, è interessante osservare che, a prescindere dagli svariati, stratificati ed eterogenei livelli di lettura, tanto in questo lavoro di Queneau, quanto in quelli di Perec (in particolare *La vie, mode d'emploi*, 1978) e del Calvino oulipiano, il lettore si trova sempre in bilico tra la sconfinata insensatezza generata dai procedimenti combinatori attraverso i quali procede la narrazione e la impeccabile coerenza che

⁸ Cfr. Eco 1983.

⁹ Cfr. Rossi 2010.

gli stessi producono. Che lo sappia da principio (come nel caso de *Il castello dei destini incrociati*) o lo scopra nel corso della lettura, esiste un principio ordinatore che da un lato doma l'esuberanza della lingua e dall'altro impone al lettore la riflessione sulla natura dell'opera letteraria. Così un *lapsus* o un errore (involontario o voluto che sia) nel rispetto della *contrainte* non possono che rafforzarla.

Si tratta, infine, di un gioco, e un gioco divertente. In tutte queste opere è indubitabile che vi sia un lato comico, una comicità pervasiva, anzi, per usare la definizione di Umberto Eco nella sua introduzione agli *EdS*, «un effetto comico globale»:

L'effetto comico è globale, nasce dal cumulo, figura retorica che domina tutte le altre e che ciascun esercizio contribuisce a esemplificare. Quindi mentre si ride su uno scambio meccanico di lettere alfabetiche, si ride nel contempo sulla scommessa dell'autore, sugli equilibristi che egli mette in opera per vincerla, e sulla natura sia di una lingua data che della facoltà del linguaggio nel suo insieme. (Eco XV)

Qualunque sia il principio ordinatore, ogni tensione è risolta, e laddove pure sembrava ci si fosse avvicinati un po' troppo al nonsense, il lettore ben sa che può anche non averla trovata, ma una soluzione al testo c'è.

Si può estendere anche alle altre opere oulipiane questa conclusione di Eco sugli *EdS*: «ciascun esercizio acquista senso solo nel contesto degli altri esercizi, ma appunto di senso bisogna parlare, e quindi di contenuto, e non solo di divertimento dovuto alla meccanica metaplastica, per quanto delirante essa sia». (Eco XV)

D'altro canto, se riflettiamo sull'opera in cui risulta particolarmente chiara la figura del lettore giocatore, già soltanto il titolo degli *EdS* presenta un piccolo indovinello, uno scherzetto al lettore. A *esercitarsi* non è certo l'autore: «Non è Queneau che sta esercitando il proprio 'stile'» – questo il lettore dovrebbe dedurlo dagli immensi virtuosismi di cui il padre dell'Oulipo si mostra capace –, bensì «è il lettore che deve mettere in esercizio il proprio, entrando nel gioco.» (Bartezzaghi 200)

Ecco un esempio dalla variazione in cui Queneau si è probabilmente più avvicinato alla tensione del nonsense, in particolare a una forma di nonsense ossessivo, generato dalla esagerata ed esasperante frequenza poliptotica dell'aggettivo *contribuable*:

Polyptotes

Je montai dans un autobus plein de contribuables qui donnaient de sous à un contribuable qui avait sur son ventre de contribuable une petite boîte qui contribuait à permettre aux autres contribuables de continuer leur trajet de contribuables. Je remarquai dans cet autobus un contribuable au long cou de contribuable e dont la tête de contribuable supportait un chapeau mou de contribuable ceint d'une tresse comme jamais n'en porta contribuable¹⁰. (Queneau 1947)

¹⁰ Salii su un mezzo pubblico di contribuenti che locupletavano una contribuente il quale portava sul suo ventre di contribuente una borsa da contribuente e contribuiva a consentire agli altri contribuenti di continuare il loro tragitto di contribuenti. Vidi colà un contribuente dal lungo collo che contribuiva alla sua testa di contribuente, sopportante un cappello da contribuente cinto da una trecciolina quale nessun contribuente mai portò. (Traduzione di Umberto Eco, 1983)

Conclusioni

Nel nostro avviso al lettore avevamo in qualche modo messo le mani avanti dichiarando che non avremmo proposto nessuna nuova delimitazione del nonsense in quanto genere, e così è stato. Ciononostante, concentrandoci su episodi letterari spesso accostati al nonsense, è emerso uno spettro di diverse tipologie di lettore.

La differenza tra queste risiede nel ruolo che è stato designato per il lettore nel testo e nell'atteggiamento che l'autore e il testo stesso assumono nei suoi confronti. Di comune, invece, tutte le categorie di testi qui analizzati hanno il fatto che il loro lettore si trova ~~in~~ davanti a un'*impasse* interpretativa, a un rovesciamento delle norme della comunicazione letteraria: egli è sempre un lettore, in varia misura, *sfidato*. In definitiva questi testi, dei quali in qualche modo ognuno è legato al nonsense ma non coincidente con esso, differiscono tra loro e con il nonsense stesso per il *modo* in cui il lettore è sollecitato, obnubilato, sfidato, ignorato, sbeffeggiato, invitato a partecipare, insomma provocato; essi sono dunque diversi per le tecniche retorico-stilistiche adoperate e per il grado 'interpretabilità' del testo.

Definire che cosa sia esattamente il nonsense letterario non era lo scopo che ci eravamo prefissati, tuttavia non abbiamo potuto fare a meno di chiederci: «Perché c'è tanta confusione su quali testi siano nonsense o meno? E che cosa permette di dire che un testo non è nonsense?» Analizzare le reazioni del lettore alle prese con un testo burchiellesco, con una poesia simbolista, con un componimento della Neoavanguardia e con una variazione oulipiana ci ha permesso di rispondere alla seconda domanda e ci ha detto qualcosa di più anche sul nonsense. Vogliamo suggerire allora, infine, che un esame del lettore implicito, del ruolo che egli svolge all'interno dei testi e del rapporto che instaura con lo stile dell'opera possa dirci molto sulla sua struttura e sul suo funzionamento, nonché che possa essere estremamente utile a definire il genere a cui appartiene.

Bibliografia

- Antonelli, Giuseppe e Carla Chiummo, eds. *Nominativi fritti e mappamondi: il nonsense nella letteratura italiana. Atti del Convegno di Cassino. 9-10 ottobre 2007*. Roma: Salerno, 2009. Stampa.
- Bartezzaghi, Stefano. *Scrittori giocatori*. Torino: Einaudi, 2010. Stampa.
- Berardinelli, Alfonso. "L'area sperimentale". *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*. Eds. Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo. Vol.4. Torino: Bollati e Boringhieri, 1996. Stampa.
- Burchiello. *I sonetti del Burchiello*. Ed. Michelangelo Zaccarello. Torino: Einaudi, 2004. Stampa.
- De Robertis, Domenico. "Una proposta per Burchiello." *Rinascimento* II.VIII (1968): 3-119.
- Eco, Umberto. Introduzione. *Esercizi di stile*. Di Raymond Queneau. Trad. Umberto Eco. Torino: Einaudi, 1983. Stampa.
- Ingarden, Roman. *Fenomenologia dell'opera letteraria*. Trad. Lidia Gasperoni. Verona: Fondazione Centro Studi Campostrini, 2011. Stampa.

- Iser, Wolfgang. *L'atto della lettura*. Trad. Rodolfo Granafei. Bologna: Il Mulino, 1987. Stampa.
- Lecerclé, Jean-Jacques. *Philosophy of Nonsense*. London : Routledge, 1994. Stampa.
- Liede, Alfred. *Dichtung als Spiel*. Berlin: De Gruyter & Co., 1963. Stampa.
- Martelli, Mario. "Firenze. Il Quattrocento. Eros e letteratura". *Letteratura italiana vol. III*, ed. Alberto Asor Rosa. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2007. Stampa.
- Micheli, Pietro. *Letteratura che non ha senso*. Livorno: Raffaello Giusti, 1900. Stampa.
- Orvieto, Paolo. "Poesia comica e burlesca". *Antologia della poesia italiana del Quattrocento*. Ed. Cesare Segre e Carlo Ossola. Torino: Einaudi, 2000. Stampa.
- Panzacchi, Enrico. *Morti e viventi*. Catania: Giannotta, 1898. Stampa.
- Perec, Georges. *La scomparsa*. Trad. Piero Falchetta. Napoli: Guida, 1995. Stampa.
- . *La vita istruzioni per l'uso*. Trad. Dianella Selvatico Estense. Milano: Rizzoli, 1984. Stampa.
- Pozzi, Giovanni. *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*. Bologna: Il Mulino, 1984. Stampa.
- Queneau, Raymond. *Esercizi di stile*. Trad. Umberto Eco. Torino: Einaudi, 1983. Stampa.
- Robbe-Grillet, Alain. *La gelosia*. Trad. Franco Lucentini.. Torino: Einaudi, 1998. Stampa.
- Rosselli, Amelia. *Le poesie*. Milano: Garzanti, 1997. Stampa.
- Rossi, Laura Lucia. Rec. Di *Scrittori giocatori*, di Stefano Bartezzaghi. *Enthymema* 2 (2010) 383-394. Web. 21 dicembre 2012. <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/772/979>.
- Stewart, Susan. *Nonsense. Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*. London: John Hopkins University Press, 1978. Stampa.
- Tigges, Wim. *An Anatomy of Literary Nonsense*. Amsterdam: Rodopi, 1988. Stampa.
- Zaccarello, Michelangelo ed. *La fantasia fuor de' confini. Burchiello e dintorni a 550 anni dalla morte*. Roma: Ediz. di Storia e Letteratura, 2002. Stampa.
- Zanzotto, Andrea. *Tutte le poesie*, Milano: Mondadori, 2011. Stampa.