

DONATELLA BREMER

IL NOME NELLA LETTERATURA NONSENSE*

Abstract: In nonsense verse, which is characterized by a particular humour quite different to other linguistic forms, the toponym, or less frequently, the anthroponym often triggers the mechanism on which the whole work is based. In this study the author analyses the role played by such names and arrives at the conclusion that the suggestions – sounds and images – evoked in the reader make these words special from a literary point of view.

Keywords: nonsense verse, limerick, toponym, anthroponym

«Il limerick, t'educe il dizionario,
è filastrocca d'argomento vario
che, con ritmo anapestico,
vale a farti domestico
un mondo parallelo e immaginario.»
Max Manfredi, *Il limerick*

A Davide e al suo indimenticabile sorriso

Del nome proprio e del ruolo che questo svolge nelle opere artistiche di carattere giocoso mi sono occupata in un articolo dal titolo *Quando il nome è un gioco: l'esempio di Robert Gernhardt*:¹ un'indagine in cui ho messo in evidenza le funzioni che il nome proprio – per le valenze culturali che porta con sé, ma anche in virtù delle sue 'stravaganze' sul piano grafico e acustico, come pure grazie alle sue valenze semantiche, compresa quella di una propria, apparente o reale, 'asemanticità' – svolge ogniqualvolta l'artista, per suo diletto o perché l'opera lo richiede, si proponga, in modo più o meno esplicito, di 'concedersi il lusso' di 'giocare'. Ed è stato proprio nel corso

* Ringrazio Rosa e Volker Kohlheim, Giorgio Sale, Luigi Sasso, Giovanna Tomassucci e Heidi Weidner per i preziosi consigli.

¹ L'articolo si trova in *Di nomi e di parole. Studi in onore di Alda Rossebastiano*, a c. di E. Papa e D. Cacia, Roma, Società Editrice Romana 2017, pp. 81-95.

di queste mie riflessioni che mi sono imbattuta in un genere artistico senza tempo che del gioco fa il proprio unico fine: il *nonsense*. Lo ritroviamo in pittura, nelle opere di Hieronymus Bosch come in quelle di Magritte; in campo musicale – si pensi ad es. ai testi quasi ‘surreali’ dei libretti del Rossini comico e, ai giorni nostri, ai vari generi della *popular music*;² nelle opere teatrali – ad es. nella lunga tirata di Mercuzio in *Romeo e Giulietta*, e, tra gli anni '40 e '60 del secolo scorso, nel teatro dell'assurdo; è presente infine nella letteratura in versi e in prosa, nel poema dell'Ariosto così come nei mini-componimenti del pittore-poeta Toti Scialoja.

Ora, per quel che riguarda i contenuti della letteratura *nonsense*, possiamo per prima cosa osservare che si tratta di un tipo particolarissimo di *humour*, che si differenzia dalla parodia, dalla satira, dal *calembour* e da altre forme del comico. Si potrebbe quasi dire che il *nonsense* ‘basta a se stesso’ in quanto si nutre di una sua ferrea logica, creando al proprio interno un plausibile sistema di senso; il quale tuttavia viene a sgretolarsi per sottrazione – a motivo dei paradossi, delle assurdità e talvolta anche delle trivialità che vi compaiono –, come un edificio cui vengano progressivamente sottratte le fondamenta.

Quando si tratti poi di composizioni in versi (genere che tratterò in questa sede), il *nonsense* si caratterizza quasi sempre per l'adozione di precise scelte stilistiche, quali l'impiego di uno schema metrico abbastanza rigido, l'uso della rima e di richiami fonici, la ricerca di sonorità e grafie di tipo esotico o comunque inusuale, la creazione di giochi di parole e di neologismi, la ripresa e lo stravolgimento di modi di dire o di termini stranieri, la personificazione di animali o entità astratte e, spessissimo, l'uso – in posizioni chiave – di un toponimo o, con minor frequenza, di un antropónimo – dunque di un nome proprio.

Ciò avviene di regola nel *limerick*, brevissima composizione di carattere giocosamente assurdo. A rendere famosa questa forma poetica, già agli inizi dell'Ottocento diffusa nella canzone popolare e nella poesia per l'infanzia,³ fu l'eccentrico scrittore e illustratore naturalistico vittoriano Edward Lear (1812-1888) con il suo libro *Book of Nonsense* (1846). La denominazione di questo genere tutto particolare risale curiosamente ad un toponimo: al nome della cittadina irlandese di Limerick – forse per il fatto che, come riporta nel 1898 l'*Oxford English Dictionary*, durante i pranzi di nozze ve-

² Con questa definizione si allude a vari sottogeneri, fra i quali il *crooning*, il pop, il blues, il rock, la disco, il soul e il rap. Cfr. su questo tema ALBERTO ROSSI, *Nonsense e Popular Music*, Roma, MMC Edizioni 2014.

³ Risale, infatti, al 1820 la prima raccolta di *limerick* dal titolo *The History of Sixteen Wonderful Old Women*.

nivano pronunciate o canticchiate frasi *nonsense* che terminavano con la domanda «Will you come up to Limerick?», cioè ‘Verrai a Limerick?’⁴ Vero è che il *limerick*, e più in generale tutta la letteratura in versi *nonsense*, rappresenta, dall’epoca della regina Vittoria (1837-1876) in poi, una delle forme epigrammatiche più popolari nei paesi di cultura anglosassone (America compresa), praticata assiduamente ancora oggi addirittura con pubblicazioni online e concorsi.⁵

Contemporaneo di Edward Lewis Carroll, uno dei capostipiti della letteratura *nonsense* di epoca moderna (soprattutto grazie al suo *Attraverso lo specchio e quel che Alice vi trovò*, pubblicato nel 1871),⁶ Edward Lear creò un modello di *limerick* rappresentato, sotto il profilo dei contenuti, da ritratti inverosimili di persone bizzarre, che riuscì a rendere magistralmente anche nelle illustrazioni che accompagnano i suoi versi, e, sotto il profilo della forma, da filastrocche caratterizzate da una struttura compositiva ferrea. Il *limerick* così come è stato da lui concepito consta infatti di soli cinque versi, il primo e il secondo dei quali rimano col quinto, mentre il terzo fa rima con il quarto; inoltre i primi due versi e il quinto sono di tre piedi, mentre i due restanti di soli due piedi. Il ritmo è rigorosamente quello giambico-anapestico. Un’altra proprietà fondamentale è costituita dal fatto che, in genere, compare, come si è già ricordato, quale ultimo termine del primo verso un toponimo o, con minor frequenza, un antroponimo, poi ripreso e ripetuto a suggello del componimento.

Importante è sottolineare il fatto che il *limerick* non presenta mai intenti di natura didascalica o moraleggiante e viene concepito unicamente per suscitare divertimento non solo all’interno delle cerchie dei piccoli lettori, bensì anche tra gli adulti: non si dimentichi che esiste infatti tutto un filone di *limerick* composti in occasioni di carattere conviviale, dunque per adul-

⁴ Le ricerche sulle origini del nome di questo genere letterario hanno portato gli studiosi a formulare varie ipotesi, delle quali fornisce una sintesi PIER PAOLO RINALDI nell’esautivo saggio sulla storia del *limerick* *Un girotondo intorno al limerick*, in: MAX MANFREDI, MANUEL TRUCCO, *Il libro dei Limerick. Filastrocche, poesie e nonsense*, con una Prefazione di STEFANO BARTEZZAGHI, Milano, Vallardi 1994, pp. 143-240 (in particolare alle pp. 148-149). Una curiosa coincidenza è rappresentata dal fatto che anche un altro genere di letteratura *nonsense* diffusa nei paesi tedescofoni, il *Kalauer*, prende il nome da un toponimo, e precisamente dal nome di una città del Brandeburgo, Kalau, nella quale, a partire dalla seconda metà del XIX secolo, si stampava una rivista satirica intitolata *Satirezeitschrift Kladderadatsch*. Altri sono propensi invece a far risalire il termine al francese *calembour*, derivato quest’ultimo probabilmente da un antroponimo (cfr. LORÉDAN LARCHEY, *Les joueurs de mots*, Paris, Chez tous les Libraires 1867).

⁵ Esistono peraltro numerosi siti in cui si insegna a scrivere *limerick*. Si veda in proposito quelli elencati in MANFREDI, TRUCCO, *Il libro dei limerick...*, cit., pp. 186-193 e 231-237.

⁶ Il più famoso esempio di *nonsense* scritto in inglese è infatti rappresentato dalla famosa poesia di Carroll *Jabberwocky*.



FIG. 1

ti, accanto al quale troviamo un altro consistente filone di composizioni a sfondo erotico – di solito troppo surreali per risultare pesantemente volgari.

I *limerick* di Lear sono invece tutti dedicati ai bambini e sono sempre accompagnati, come nell'esempio riportato qui di seguito, da un disegno, che forma con essi un tutt'uno [fig. 1].⁷

There was an Old Person of Pinner,
As thin as a lath, if not thinner,
They dressed him in white,
And roll'd him up tight,
That elastic Old Person of Pinner.

C'era un vecchio di Corfù
Sottile come un asse e forse più;
Gli misero un camice bianco
E lo arrotolarono su tutto quanto
Quell'elastico vecchio di Corfù.

In ogni lirica generalmente si parla di un personaggio eccentrico, per lo più anziano, che si comporta in modo del tutto imprevedibile, subendo o provocando situazioni che sfociano nell'assurdo. Si tratta in pratica, nel disegno e nel testo, della rappresentazione di fatti ridicoli, talvolta anche spiacevoli, che vengono descritti con tono serio, quasi si trattasse di eventi di estrema importanza. Questo ovviamente spiazza l'ascoltatore, lo autorizza a prendere le distanze da ciò che viene narrato e raffigurato e ne legittima la risata.

Suscitare l'ilarità, come è noto, è assai più difficile che non provocare la commozione, e ancora più difficile è riuscire a far cogliere a persone di lin-

⁷ EDWARD LEAR, *Il libro dei nonsense*, a c. di C. Izzo, Torino, Einaudi 2004, pp. 256-257. Izzo ha tradotto tutti i *limerick* delle due raccolte pubblicate da Edward Lear (*A Book of Nonsense* e *More Nonsense*). Il volume è apparso per la prima volta nel 1970. Il testo che segue si trova alle pp. 256-257 dell'edizione del 2004.

gua, cultura e sensibilità diverse lo spirito che emana da acuti commenti ironici, giochi di parole, arguzie popolari, tanto che spesso ciò che fa ridere un determinato tipo di pubblico necessita, per un altro, di chiarimenti. Lo stesso fenomeno si registra nella ricezione di testi che riaffiorano da un passato più o meno lontano e che tutt'al più fanno intuire al lettore di che cosa si ridesse in determinate epoche e società. Quando poi si sconfinava nel nonsense, in frasi o brevi componimenti contraddistinti a tutta prima da un caos semantico attentamente costruito allo scopo di trasportare l'interlocutore nel campo dell'irrazionale o di risvegliare in lui addirittura nuove verità possibili, allora le difficoltà sul piano della comprensione si moltiplicano. Questo avviene tuttavia soprattutto per quei lettori che non siano propensi a lasciarsi sedurre da una lingua e da un pensiero che, «liberi dalla forza di gravità del senso», permetta loro di staccarsi dalla ragione e sentirsi leggeri «come i cosmonauti nello spazio».⁸

Come si evince dall'esempio citato, inoltre, questo tipo di componimenti presenta, quando lo si voglia volgere in un'altra lingua, notevolissimi problemi di traduzione. «La sfida», scrive Ottavio Fatica, uno dei traduttori di Lear,⁹ consiste «nel mantenere lo schema strofico e metrico, le rime nonché l'esile trama narrativa, nella sua illogicità seraficamente consequenziale».¹⁰ In questo complesso gioco di equilibristismi, il primo elemento ad essere 'sacrificato', cioè a venire quasi sempre modificato, è proprio il toponimo. Nel caso del *limerick* appena citato, *Pinner* viene sostituito con *Corfù*.¹¹ Su questo tipo di difficoltà si soffermano anche Francesca Cosi e Alessandra Repossi, le due traduttrici e curatrici del volumetto (*QUESTO LIBRO*) *NON HA SENSO, con le illustrazioni originali di Edward Lear*.¹²

Nella traduzione italiana si è cercato di mantenere intatti i dettagli della storia raccontata dai *limerick*, cambiando però i nomi delle città per motivi di rima: nei testi originali queste erano per lo più inglesi e pertanto in molti casi finivano per consonante. Dal momento che le parole italiane per lo più escono per vocale, le località inglesi sono diventate italiane.¹³

⁸ Ho parafrasato qui quanto dice la scrittrice e traduttrice CARLA MUSCHIO nell'intervista che ha rilasciato a Dorian Fasoli intitolata *Di limerick, nonsense e altro*, reperibile alla pagina web http://www.stampalternativa.it/cmssa/uploads/docs/lycos_muschio.pdf (consultata il 10 novembre 2017).

⁹ LEAR, *Limericks*, a c. di O. Fatica, Einaudi, Torino 2002.

¹⁰ https://www.riflessioni.it/conversazioni_fasoli/ottavio_fatica.htm (ottobre 2017).

¹¹ Nelle sue traduzioni Izzo ha privilegiato l'aderenza al testo a scapito del rispetto del metro e del ritmo, mentre, per quel che riguarda la resa dei toponimi inglesi, è ricorso a nomi di luogo italiani poco noti se non addirittura inventati.

¹² Piacenza, Nuova Editrice Berti 2013, pp. 6-7. Il libriccino raccoglie 60 *limerick* inediti, tratti da documenti e scritti sparsi.

¹³ Ivi, p. 7.

Sotto questo punto di vista, la sostituzione di un toponimo con un altro rende in ultima analisi il compito del traduttore meno ingrato: non gli sarà difficile trovare un nome di luogo che rimi con il secondo verso del nuovo testo tradotto. Ma è legittima tale sostituzione? A questa domanda potremo rispondere solo più tardi, dopo aver valutato quali funzioni svolgano i toponimi che, con grande regolarità e in posizione privilegiata, compaiono nelle composizioni *nonsense* e in particolare nei *limerick* di qualsivoglia provenienza e origine.

Ora, se è pur vero che la letteratura *nonsense* è in qualche modo legata alla mentalità anglosassone e possiede una gloriosa tradizione a partire dall'Inghilterra vittoriana, essa, come già accennato, è ben rappresentata anche in altri paesi e presso altre culture. Mi limiterò in questa sede a soffermarmi su alcuni autori di poesia *nonsense*, in primo luogo allo scopo di verificare, sulla scorta di esempi, se, anche nei loro testi, il nome proprio, e in particolare il toponimo, possiede quella funzione di trampolino di lancio che consente al lettore di atterrare in quello che Carla Muschio definisce «territorio fuorige della letteratura».

In Germania la *Unsinnpoesie* è stata in passato ed è ancora oggi coltivata da scrittori, pittori, drammaturghi, pubblicitari e anche cabarettisti di grande rilievo, fra i quali ad es. Heinrich Heine, Wilhelm Busch, Christian Morgenstern, Joachim Ringelnatz, Kurt Tucholsky, Bert Brecht, Ernst Jandl, Karl Valentin e Robert Gernhardt.

Nella breve lirica, molto nota, *Die Ameisen (Le formiche)*¹⁴ di Joachim Ringelnatz (1883-1934) i due animaletti, che vivono ad Amburgo, vorrebbero andare in Australia, ma, arrivati ad Altona, un distretto di quella stessa città, decidono di rinunciare al loro progetto.

In Hamburg lebten zwei Ameisen,
Die wollten nach Australien reisen.
Bei Altona auf der Chaussee,
Da taten ihnen die Beine weh,
Und da verzichteten sie weise
Dann auf den letzten Teil der Reise.

So will man oft und kann doch nicht
Und leistet dann recht gern Verzicht.

Due formiche di Amburgo città
Volevano andare in Australia.

¹⁴ La composizione è tratta da *Deutsche Unsinnpoesie*, a c. di K.P. Denker, Stuttgart, Reclam 1978, p. 182. La traduzione è mia.

Ma arrivate ad Altona già le gambe
 Per la gran camminata erano stanche.
 Saggiamente a quel punto si fermarono
 E ogni piano di viaggio abbandonarono.

Volentieri si deve rinunciare
 A ciò che non riusciamo a realizzare.

Il *nonsense* gioca anche qui con tutti gli elementi del reale, presentati in una prospettiva completamente diversa da quella familiare al lettore (anche se poi, nel parallelo finale, risulta chiaro che tra mondo umano e animale tutta questa differenza non sussiste!).

Imperniato sull'assurdo è anche il *limerick* del cabarettista, attore e autore di testi teatrali surreali Karl Valentin:

Es war ein Mann einst in Aalen,
 schrieb dort den ganzen Tag Zahlen.
 Verlegte den Stift,
 er schluckte ein Gift.
 Dann litt er furchtbare Qualen.¹⁵

C'era un vecchio nei pressi di Arcidosso
 che scriveva le cifre solo in rosso.
 Mise via la penna,
 bevve molta senna
 e poi soffrì le pene a più non posso.

Arrivando ai giorni nostri, non si può non prendere in considerazione un autore che del nonsenso ha fatto, specie nei primi anni della sua carriera di scrittore, disegnatore, fumettista, caricaturista, giornalista, regista, il tratto distintivo più specifico e originale della sua produzione: Robert Gernhardt. Pur ispirandosi al *limerick* classico, egli si rifà alle liriche dello scrittore e giornalista inglese Edmund Clerihew Bentley (1875-1956), costruite secondo la struttura AABB e formate da versi di lunghezza variabile e di metro irregolare, nelle quali personaggi famosi diventano protagonisti di eventi dal sapore surreale o sono colti in comportamenti quotidiani che rivelano un loro fondo di meschinità o pochezza. Anche in Gernhardt l'antropónimo campeggia nel primo verso. In questa lirica, il personaggio che viene più o meno bonariamente preso di mira è addirittura il «cancelliere di ferro» Otto von Bismarck:¹⁶

¹⁵ <https://www.karlvalentin.de/tag/bier/page/2>. La traduzione è mia.

¹⁶ ROBERT GERNHARDT, *Gesammelte Gedichte. 1954-2006*, Frankfurt a.M., Fischer 2008, p. 47 (mia la traduzione).

Bismarck

Als Bismarck eines Nachts erwachte,
 Da stand ein Hund auf seinem Bett,
 Und als er ihn entgeistert fragte,
 Was er auf ihm zu suchen hätt',
 Da sprach der Hund, er hab' sich in der Tür,
 Es tät ihm leid, er könne nichts dafür,
 Da hab' er sich – und nun schwieg er verwirrt –,
 «Geirrt», ergänzte Bismark barsch «Geirrt!»

Quando Bismarck una notte si è destato,
 c'era sul letto un cane accoccolato.
 E quando poi gli ha chiesto un po' irritato
 cosa cercasse in quel luogo privato,
 quello ha risposto assai timidamente
 che al buio non aveva visto niente...
 e si era – e poi tacque imbarazzato,
 «sbagliato!» fece Bismarck assai seccato.

Anche i toponimi sono utilizzati in gran copia da Gernhardt all'interno della sua poesia, e spesso vengono manipolati allo scopo di innescare giochi onomastici. Basti qui ricordare la sua raccolta di poesie intitolata *Wörtersee*¹⁷ (1981): cambiata leggermente la grafia del nome del lago più grande della Carinzia, il *Wörthersee*, Gernhardt suggerisce al lettore, attraverso questo titolo, l'immagine di un'antologia simile a un lago di parole, nel quale il poeta, raffigurato sulla copertina con il becco di un papero legato sul viso, si tuffa per pescare le perle più belle.

Persino il premio Nobel per la letteratura 1996, Wisława Szymborska, non ha disdegnato la pratica del *limerick*. La poetessa polacca Ewa Lipska, una delle sue migliori amiche, scrive:

Io posso raccontare come sono nati quei celebri *limerick*. Il compagno di Szymborska, lo straordinario scrittore Kornel Filipowicz, era appassionato di pesca. E noi andavamo molto spesso a pescare. Avevamo a disposizione una Fiat, la più piccola, una 500. Loro stavano davanti, noi di dietro; e in mezzo a noi c'era la scatola con i lombrichi. Siccome avevamo paura che uscissero fuori dalla scatola, un po' per paura, un po' per noia, quando vedevamo i cartelli stradali cominciamo a inventare dei *limerick*. Anche i nostri compagni li inventavano. Non avevo mai pensato che sarebbero potuti diventare così famosi.¹⁸

¹⁷ ID., *Wörtersee. Gedichte*, Frankfurt a.M., Fischer 2006.

¹⁸ EWA LIPSKA, *Ricordo di un'amica. Wisława Szymborska*, in *La gioia di leggere. Lettori, poeti, critici*, a c. di D. Bremer e G. Tomassucci, Pisa, Pisa University Press 2016, pp. 59-60.

Nell'unica biografia di Szymborska¹⁹ a più riprese si affronta questo tema e si sottolinea come la poetessa abbia sempre avuto «una passione per i 'libri dei nonsense' e i 'paesi dell'assurdo'»²⁰ e come riuscisse a notare, anche nella quotidianità, le piccole stramberie in cui ci imbattiamo e che alla maggior parte delle persone sfuggono. Tutta la sua opera, in effetti, è percorsa dal sottilissimo filo rosso dell'ironia, che emerge, nei momenti più inaspettati, dalla fitta trama di una scrittura che in molti hanno definito filosofica²¹ e che il poeta Czesław Miłosz, premio Nobel nel 1980, ha chiamato «poesia della consapevolezza».²² Di questa commistione tra serio e faceto quale cifra della propria scrittura Szymborska ha parlato peraltro spesso, sia nelle sue opere sia in interviste quali la seguente:

Thomas Mann si definiva ostinatamente un umorista, così come Čechov, che ripeteva sempre che le sue *pièces* erano commedie. Nessuno si chiede perché insistessero tanto su questo punto. L'umorismo. Ma che cos'è l'umorismo? Nell'accezione corrente, sbagliata, l'umorismo sta a indicare l'invenzione di barzellette, oppure una giocondità un po' ottusa. In realtà, l'umorismo è una grande tristezza che riesce a cogliere il ridicolo delle cose.²³

A questo si aggiunga il fatto che Szymborska ha sempre amato giocare con le parole, quelle parole che dormono nei vocabolari, diceva lei, e alle quali la scrittura rende la lucentezza, la vita. Era affascinata dalle parole, dai loro suoni e dal loro potere evocativo.

Il gusto per la composizione di *limerick* era peraltro assai diffuso all'interno della cerchia degli scrittori e degli amici della poetessa, che li creavano a turno, in estemporanea, durante le loro riunioni. Le biografie di Szymborska scrivono al riguardo: «Era un gioco praticato, tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta, negli 'alloggi per letterati' [...]»;²⁴ ma anche in occasione di incontri informali fra amici e colleghi, in un caffè o in una casa privata.²⁵

¹⁹ ANNA BIKONT, JOANNA SZCZĘSNA, *Cianfrusaglie del passato. La vita di Wisława Szymborska*, a c. di A. Ceccherelli, Milano, Adelphi 2015. Allo stesso Ceccherelli si devono le traduzioni dei *limerick* di seguito riportati. Il titolo originale della biografia della scrittrice, comparsa a Cracovia nel 2012 per i tipi della casa editrice Znak, è: *Pamiętkowe rupiecie. Biografia Wisławy Szymborskiej*. Le indicazioni delle pagine in cui compaiono i *limerick* nelle due edizioni verranno posti tra parentesi al termine di ognuna delle citazioni.

²⁰ Il poeta Bronisław Maj ha scritto in proposito: «tutti noi leggiamo i programmi TV, ma solo Szymborska ha fatto caso a una trasmissione intitolata: 'Come Dio creò il mondo: film documentario.'». (Ivi, p. 144).

²¹ Ivi, p. 342.

²² Ivi, p. 337.

²³ Ivi, pp. 143-144.

²⁴ Ivi, p. 324.

²⁵ Lo scrittore e traduttore polacco Maciej Słomczyński, coetaneo e amico della poetessa, scrive

A questo tipo di divertimento letterario²⁶ Szyborska si concesse con rinnovato entusiasmo dopo il conferimento del Nobel, come ricordano Bikont e Szczęśna: «Non riuscendo, a causa di tutto il trambusto [...] a scrivere poesie, con tanto più piacere si diede alla produzione umoristica». Alcuni dei componimenti scherzosi rimasti di quelle riunioni rispettano puntualmente gli schemi classici del *limerick*, ma in vari altri sia la poetessa che i suoi amici e colleghi seguono metri e schemi assai più liberi. Tuttavia l'occasione onomastica resta quasi sempre la spinta iniziale dei «certami a colpi di versi».²⁷

Perfino in occasione del conferimento del Nobel i colleghi festeggiarono in patria la scrittrice declamando *limerick*, fra i quali il seguente:

Była w Krakowie pewna piękna Safo,
Co nic lubiła dawać autografo,
Lecz gdy szczęśliwym trafo.
Zrozumiała swe gafo,
Pozwoliła się nawet fotografo. (p. 304)²⁸

C'era a Cracovia una meravigliosa Saffo,
che non aveva mai firmato un autograffo,
finché comprese la sua gaffe,
e senza perdere le staffe
si concesse addirittura a un fotograffo. (p. 295)

Szyborska, comunque, era sempre pronta a cogliere le sollecitazioni che le si presentavano nelle più diverse occasioni: durante il suo viaggio in Sicilia ad es., arrivata a Corleone, dopo essersi fatta fotografare sotto il cartello stradale,²⁹ si era lasciata andare alla creazione del seguente 'poemetto', dal quale traspare anche il suo grande amore per il cinema:

nel 1995: «I limerick che mi annotavo erano sparsi qua e là in varie cartelle, un paio di volte sono stato anche tentato di bruciarli, immaginando che cosa avrebbero potuto pensare figli e nipoti rovistando tra le mie carte postume. [...] Ma non l'ho fatto. Contengono troppi ricordi. Sarebbe scomparsa l'ultima traccia di quei discreti simposi in via Krupnicza, dove chiunque poteva lanciare un nome geografico, e trovare un volontario che, nel giro di pochi secondi, rispondeva con un limerick.» (ivi, pp. 86-87).

²⁶ Si tratta, in fondo, di una consuetudine abbastanza diffusa olttralpe, specie in questo tipo di ambienti. La *Kulturjournalistin* Heidi Weidner di Monaco di Baviera ad es., quando le ho raccontato del mio interesse per il *limerick*, ha reagito divertita dicendo che, durante le sedute che avvenivano all'interno della casa editrice per la quale lavorava, uno dei momenti più gradevoli era quello dell'invenzione di *limerick* in cui i presenti venivano garbatamente 'dileggiati'.

²⁷ BIKONT, SZCZĘŚNA, *Cianfrusaglie del passato...*, cit., p. 325.

²⁸ Ivi, p. 295. Il *limerick* è opera di Jacek Woźniakowski, noto intellettuale ed editore polacco.

²⁹ Nel corso di un altro viaggio, questa volta in Irlanda, aveva insistito perché la portassero fino a Limerick e la fotografassero sotto il cartello stradale della cittadina.

W miejscowości Corleone
można dostać cios w przeponę.
Skłonność do tych czynów dziatki
wysysają z mlekiem matki,
czyli mają to wpojone. (p. 178)³⁰

Nella ridente città di Corleone
ti prendono a mazzate sul groppone.
Questa brutta abitudine chi nasce
l'assimila col latte ancora in fasce,
e dunque, si può dire, è un vizio d'alimentazione. (p. 322)

Come rientra nella tradizione di questo sottogenere della poesia *nonsense*, anche la poetessa polacca aveva composto *limerick osé*, il cui carattere licenzioso, stemperato dalla mancanza di senso del componimento, aveva come conseguenza quella di produrre effetti ancor più esilaranti. Lo 'scherzo' che segue è stato composto insieme ai colleghi durante una vacanza nella residenza per scrittori di Zakopane:

Pewien patolog z Karkonoszy
Jest przeciwnikiem biustonoszy.
Dlatego zaczajony w bramie,
Zrywa je z pasją każdej damie
– no, chyba że go ktoś wyp... (p. 329)

C'era un patologo a Vipiteno
che era contrario al reggiseno,
perciò si nascondeva nell'androne
e a ogni signora che passava lo strappava con passione
a meno che qualcuno non gridasse:
«Ora ti meno!» (p. 322)

Szyborska, nella sua disinvolta spregiudicatezza, aveva creato addirittura un nuovo genere di *limerick*, che aveva chiamato 'cimiteriale', dove comparivano, come nel seguente, nomi trovati sulle lapidi:

Tutaj spoczywa Szymon Przywsza³¹
a tuż przy Przywszy żona bywsza
Jak widać z porównania dat,
te zgony dzieli kilka lat. (p. 329)

³⁰ Qui c'è un gioco di parole che non è stato reso in italiano: il participio passato *wpojone* può voler dire 'incolcato, istillato, indotto', ma deriva dalla radice del verbo *pit/pot* 'bere', quindi potrebbe essere tradotto con 'imbevuti'.

³¹ Si tratta di un cognome 'buffo'.

Qui riposa Simone Corfù
 e con lui la consorte che fu.
 Come appare al confronto di date,
 defunsero di morti separate
 – la defunta funse un po' di più. (pp. 321-322)

D'altra parte, la poetessa stessa era stata presa di mira quando, a una serata «svoltasi nel giorno dei morti al caffè Nowa Prowincja, ebbe modo di ascoltare, ridendo, il proprio epitaffio»:

Tu leży W.S.
 pogrzebnik bez łez
 Jak podało radio Zet
 Na grobie jest tylko pet.
 Według Wyborczej Gazety³²
 Dwa pety. (p. 335)³³

Qui giace W.S.
 Al funerale né pianti né resse.
 Come hanno detto a una radio polacca
 sulla tomba c'era solo una cicca.
 Mentre secondo il giornalaio
 le cicche sono almeno un paio. (pp. 328-329)³⁴

Raramente i *limerick* ideati negli incontri tra scrittori venivano trascritti. Solo in tempi più recenti era nata, nella cerchia degli amici della poetessa, la consuetudine di annotarli.³⁵ Così come solo in tarda età, divertita forse per le proprie 'licenze poetiche', Szymborska ha accettato di pubblicarne un discreto numero nel volumetto intitolato *Filastrocche per bambini grandi e piccini*.³⁶

³² È uno dei più grandi quotidiani polacchi.

³³ Il testo è del cantante Grzegorz Turnau.

³⁴ È noto che Szymborska era un'accanita fumatrice. Nel film documentario *La vita a volte è sopportabile. Ritratto ironico di Wisława Szymborska* di Katarzyna Kolenda-Zaleska ha detto: «Quando mi è piovuto in testa il premio Nobel mi sono resa conto che anche le opere dei miei grandi predecessori – Thomas Mann, Hesse – sono nate tra nugoli di fumo. Dubito che la gomma da masticare antinicotina faccia altrettanto bene alla letteratura».

³⁵ Lo stesso avviene, dopo la morte della poetessa, per i *collages*, da lei creati per occasioni particolari: un compleanno, un matrimonio, il Natale... Dopo la sua morte, ognuno dei destinatari tirò fuori dai cassetti quel che aveva ricevuto e gelosamente conservato. Ora tutti quei *collages*, una vera parata di immagini (spesso corredate da un commento) che si collocano tra comicità e *non-sense*, sono oggetto di mostre e sono stati raccolti nel volume, non ancora uscito in Italia, WISŁAWA SZYMBORSKA, *Kolaze/Collages*, a c. di A.M. Potocka, Kraków, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie/Museum of Contemporary Art in Kraków 2014.

³⁶ SZYMBORSKA, *Rymowanki dla dużych dzieci*, Kraków, a5 2003 (cfr. BIKONT, SZCZĘSNA, *Cianfrusaglie dal passato...*, cit., p. 327).

Per quel che riguarda l'Italia, la moda del *limerick* in epoca moderna è nata molto tardi grazie a Camilla del Soldato, scrittrice per l'infanzia, che ha tradotto e fatto conoscere nel nostro paese quelli di Edward Lear, pubblicati a partire dal 1908 nell'*Enciclopedia dei ragazzi*.³⁷ Ma è solo nella seconda metà degli anni Trenta che Carlo Izzo e Mario Praz hanno tradotto tutti i brevi componimenti *nonsense* di Lear.³⁸

Negli anni Settanta, ancora una volta sul versante della letteratura per l'infanzia, il *limerick* trova ampio successo nel nostro paese grazie soprattutto a Gianni Rodari, che, nel 1973, nella sua *Grammatica della fantasia*,³⁹ dedica un intero, seppur breve, capitolo alla *Costruzione di un limerick*, concentrando nella seguente indicazione lo spirito che deve ispirare chi si accinga a cimentarsi in questo genere di composizione:

Prendere due parole possibilmente molto lontane come campo semantico, ma in rima fra di loro, e lasciarle sbattere fra di loro finché dalle scintille non nasca la prima idea della poesia.⁴⁰

Uno dei *limerick* che porta in quel testo come esempio associa al toponimo, che fa rima con il fastidioso insetto, parole inventate – uno dei tratti tipici della poesia rodariana:

Una volta un dottore di Ferrara
Voleva levare le tonsille a una zanzara.
L'insetto si rivoltò
E il naso puncicò
A quel tonsillifico dottore di Ferrara.

I *limerick* di Rodari, disseminati nelle sue raccolte di poesie, non si contano. Così come non si contano i nomi delle località che li punteggiano: toponimi dalla forma o dalla grafia bizzarre (*Scandicci, Pallonetto, Rho, Santhià*) o esotici (*Cili, Portorico*) o anche inventati (*Chissà, Ognidove*).

Vero è anche che la poesia *nonsense* in lingua italiana ha radici antiche.⁴¹ Questo trascurato aspetto della storia della nostra letteratura è stato indaga-

³⁷ L'*Enciclopedia* era un adattamento dell'inglese *The children's Encyclopaedia* di Arthur Mee, comparsa a cura della stessa del Soldato prima, presso l'editore milanese Cogliati, in dispense quindicinali, poi, in volumi, a partire dal 1912, presso Mondadori.

³⁸ Cfr. *supra*, nota 9.

³⁹ *Grammatica della fantasia*, Torino, Einaudi 1973.

⁴⁰ Ivi, p. 52.

⁴¹ Sul *limerick* italiano si veda anche GIAMPAOLO DOSSENA, *Luoghi letterari. Paesaggi, opere e personaggi*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard 2003.

to a fondo per la prima volta nel corso del Convegno svoltosi a Cassino nel 2007 «*Nominativi fritti e mappamondi*». *Il nonsense nella letteratura italiana*.⁴² Testi iscrivibili in questo genere letterario sono infatti stati composti già nel '500 e sono stati prodotti, con alterne vicende, sino ai giorni nostri. Ora, per limitarci a tempi recenti, tra coloro che, in particolare a partire dagli anni '60, hanno scritto liriche o prose *nonsensical* compaiono anche autori grandi e autori 'per grandi': fra di loro, per citarne solo alcuni, Montale, Caproni, Risi, Zanzotto, Sanguineti, Scialoja e, non per ultimo, Maraini con la sua geniale *Gnosi delle fanfole*.

Nel suo articolo *Tracce di nonsense nella poesia del Novecento* Andrea Afribo rileva:⁴³

Con gli anni Sessanta [...] tutto cambia, e non solo le cose, ma lo stesso modo di pensare ad esse e al mondo. È una rivoluzione della mente (Calvino), il tempo della frana della ragione ha scritto il poeta Giorgio Caproni, per cui è diventato un problema anche esercitare i diritti del senso più elementare e comune: quello ad esempio che stabilisce che il sì è l'opposto del no, che il sopra lo è del sotto eccetera. E infatti adesso Montale, quello che scrive dopo gli anni Sessanta, lo scrive proprio così: che il distorto è il dritto e che "stasi e moto/ in nulla differiscono". [...] Scienziati e letterati si inventano inediti mondi visionari e linguistici, giochi tra segni e significati di tipo non convenzionale, e sono folgorati dal mito del Nonsense (Fortini).

Montale, tra l'altro, si concedeva al 'vizietto' di scrivere versi o sequenze *nonsense* in privato – ad es. nelle lettere scritte a Clizia o a Gianfranco Contini. Andrea Afribo riporta, da una lettera inviata dal Nobel nel 1938 all'amico Bobi Bazlen, i seguenti versi:

Manda Mirò,
non dir di no,
i libri rei
lascia di ebrei.
Ricerchi invano
posti a Milano,
solo tra i proci
mangi peoci.⁴⁴

⁴² Gli Atti del Convegno sono stati pubblicati nel volume «*Nominativi fritti e mappamondi*». *Il nonsense nella letteratura italiana*, a c. di G. Antonelli e C. Chiummo, Roma, Salerno Editrice 2009.

⁴³ <http://www.treccani.it/enciclopedia/tag/nonsense/>.

⁴⁴ La citazione è tratta da *Approssimazioni al nonsense nella poesia del Novecento*, in «*Nominativi fritti...*», cit., p. 296. Afribo sottolinea anche gli effetti apotropaici, antiautoritari, anarchici che questo tipo di 'espressioni in libertà' riveste sia in Montale che in altri autori (cfr. *ivi*, p. 290).

Del pittore e poeta Toti Scialoja, sempre nel prezioso e ‘spassoso’ volume sul *nonsense* italiano, parla Luca Serianni. La maggior parte delle poesie citate, scritte per bambini questa volta, risalgono ad una sorta di toponomastica fantastica, all’interno della quale i nomi di luogo vengono messi in relazione con quelli di animali. Vi figura ad es. un «anziano gatto di Anzio», «una lepre, a Mestre, a destra», una «mosca che ronza a Mosca», una «zelante zanzara dell’Alsazia», ecc. Quello che segue invece è un esempio di sperimentazione paronomastica in cui il toponimo, Tebaide, oltre che per motivi fonici, è stato scelto per evocare, come scrive Serianni, la scomparsa di antiche civiltà (quelle dell’alto Egitto), di cui rimangono, come miseri resti, le «tibie». ⁴⁵

Tepida è la Tebaide
Non appena s’è spento
Il sole – idee di vento
Traversano le pallide

Valli mal dette laide
Purché – tra mugolii –
Il tuo cane non frughi
Tibie della Tebaide. ⁴⁶

Nel componimento che segue emerge invece tutto il gusto per il nome geografico come spunto fonico, uno dei tratti più ricorrenti della poesia di Scialoja:

Se viaggia russando la vecchia tarantola
E sibila e rantola tra Taranto e Mantova
Il controllore la scrolla, la brontola,
finch’essa, alterata, discende a Terontola. ⁴⁷

Perché dunque, possiamo chiederci ora, scegliere nomi di luogo per innescare questo tipo di *divertissement*? Per quel che riguarda gli antroponimi, le motivazioni nella maggior parte dei casi sono trasparenti: i *limerick* di carattere conviviale sono modellati su persone note alla cerchia dei destinatari. Lo stesso avviene per i nomi di personaggi famosi, del mondo della storia, della letteratura, della politica, facili bersagli di rime spesso meno vicine al *limerick* e più alla satira. Ma il nome di luogo? Che ruolo riveste?

⁴⁵ LUCA SERIANNI, *Il gioco linguistico nella poesia di Toti Scialoja*, in «*Nominativi fritti...*», cit., pp. 307-324, pp. 307-324, p. 313.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ivi*, p. 319.

Nel suo articolo *I toponimi nella letteratura: funzione e status*,⁴⁸ Volker Kohlheim esordisce sottolineando il fatto che sono soprattutto gli antroponimi a svolgere, dal punto di vista onomastico, la parte del leone nel testo letterario. Questo principalmente per il fatto che i nomi di località sono di regola riferibili ad una realtà extra-letteraria, a differenza dei nomi dei personaggi, che non possiedono un referente in quanto vanno a costituire essi stessi il personaggio. Nel nostro caso tuttavia ci troviamo di fronte ad una situazione del tutto opposta: le persone citate sono infatti per lo più reali, mentre i toponimi, come si vedrà meglio in seguito, non fanno riferimento diretto ad alcuna delle caratteristiche che ad essi sono proprie: sono un guscio vuoto e corrispondono quasi alla locuzione «in un paese lontano» che dà inizio alle fiabe. Ma forse il gioco è ancora più subdolo e ambiguo: si richiama in sostanza una realtà semplice e dai contorni perfettamente chiari – si pensi a Corfù o a Vipiteno –, per poi deviarla in una direzione che la decontestualizza e la fa precipitare in una dimensione altra, non più consona a una logica, con cui Vipiteno o Corfù non hanno alcun credibile rapporto.

Ma torniamo a Kohlheim, che, proseguendo la propria indagine sulle funzioni svolte dai toponimi nel testo letterario, fa riferimento alle conoscenze scientifico-cognitive di cui siamo oggi in possesso: sappiamo infatti che ogni toponimo, a meno che non sia inventato, viene ricollegato dal lettore ad una sorta di carta geografica mentale che si trova nella sua testa. La menzione di un luogo, più o meno conosciuto da chi legge, evoca dunque, anche solo per pochi attimi, una qualche realtà esterna a ciò che viene narrato. Ma è anche vero, aggiunge Kohlheim, che alle località nominate spesso non vengono associati dei tratti pertinenti (a meno che non ci si muova in un testo nel quale l'ambientazione geografica svolge un ruolo fondamentale, ad es. nella letteratura odepórica). Ne consegue che le funzioni svolte dai toponimi all'interno di una lirica o di un romanzo non necessariamente svolgono la funzione di fornire coordinate di tipo spaziale, o anche temporale. E ciò significa che, ancora una volta, sono le intenzioni dell'autore a determinare il ruolo del nome proprio. Spesso ad esempio l'adozione di un toponimo (o anche la sua invenzione) può dipendere dalle caratteristiche di tipo fonosimbolico che esso possiede, o dal suo *charme* esotico, o ancora da determinate particolarità grafiche. Basti pensare alle suggestioni suggerite dai nomi delle città invisibili creati da Calvino,⁴⁹ all'ebbrezza che secondo Benjamin

⁴⁸ VOLKER KOHLHEIM, *I toponimi nella letteratura: funzione e status*, «il Nome nel testo», XV (2013), pp. 63-71.

⁴⁹ Cfr. LEONARDO TERRUSI, *Luoghi immaginari, luoghi reali, luoghi comuni. Viaggio tra i toponimi letterari*, in: ID., *I nomi non importano. Funzioni e strategie onomastiche nella tradizione letteraria*

viene sprigionata dai nomi stranieri,⁵⁰ o ancora al senso di spaesamento che proviamo di fronte a nomi di luogo ignoti o dalla grafia impronunciabile, o a nomi conosciuti, ma manipolati: come nel caso della raccolta intitolata da Gernhardt MAGADASCAR. Il caso estremo è costituito da testi in cui si fa uso di toponimi ‘parlanti’. Si pensi ad es. alla raccolta di *nonsense* geografici *Greenwich* (1971) di Giulia Niccolai, tra i quali il seguente:

Igea travagliato
trento, treviso e trieste
di disgrazia in disgrazia
fino a Pomezia
Come era triste Venezia.⁵¹

In questa e nelle altre sue brevissime composizioni compaiono non solo nomi di città, ma anche di regioni, di fiumi, laghi e monti (*Disgrazia* ad es. è il nome di una montagna delle Alpi Retiche): toponimi trattati come nomi comuni – sono scritti infatti con l’iniziale minuscola – e scelti unicamente in virtù dei significati, o anche solo delle suggestioni di suono e di senso che sono suscettibili di evocare nel lettore.

Ma perché ricorrere a toponimi anziché a parole che si trovano sul vocabolario per innescare un testo *nonsensical*? Alessandro Giammei propone una sua interpretazione, che mi sento di condividere. Scrive:

Cosa sono d'altronde i toponimi se non il nocciolo più duro e conservativo del lessico, l'inalterabile classe di lemmi indeclinabili e riferiti a oggetti immobili che più lungamente resiste alla rapida evoluzione della lingua e dei significati? [...] conservano, come rovine ben mantenute, vestigia di fenomeni linguistici ormai irrintracciabili nella lingua comune; sono in numero spropositato ma limitato e sono raccolti in repertori [...] una poesia costituita di parole tanto speciali è evidentemente anche ambiziosa.⁵²

italiana, Pisa, Edizioni ETS 2012, pp. 159-177 e ID., *Il «grado zero» onomastico delle Città invisibili di Italo Calvino*, in: *I nomi...*, cit., pp. 195-217.

⁵⁰ KOHLHEIM, *I toponimi...*, cit., p. 68. Cfr. anche LUIGI SASSO, *Tutto il mondo in un nome*, «Nouvelle revue d'onomastique», LI (2009), pp. 317-342 e KOHLHEIM, *Verdichtete Gedächtnisinhalte: Walter Benjamin und die Namen der Stadt*, in ROSA KOHLHEIM, VOLKER KOHLHEIM, *Eigennamen. Neue Wege ihrer Erforschung*, a c. di A. Brendler e S. Brendler. Hamburg, Baar 2011, pp. 257-268.

⁵¹ GIULIA NICCOLAI, *Greenwich*, Torino, Edizioni Geiger 1971. L'antologia è preceduta da un'introduzione di Giorgio Manganelli interamente costruita su toponimi 'semantici', come si evince già dal suo incipit: «Che cos'è una mantova? Corre, uccide, teme il freddo, è violacea e ossuta, si lagna come la piacenza, svola come la vicenza, glogotta come la pienza?». I versi e il brano qui citati sono tratti da http://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf_geiger/G00223.pdf (consultato il 10 novembre 2017).

⁵² *Ibid.*

Ora, queste «parole tanto speciali», che Lear aveva accortamente posto in sede ritmica, e nel primo verso, e che venivano riprese al termine del *limerick* – instaurando una sorta di circolarità fine a se stessa che aumentava l'effetto nonsensico –, oltre che essere disponibili per l'autore in enorme quantità (solo per quel che riguarda la nostra penisola il geografo Davide Papotti ne ha contati circa 5 milioni),⁵³ possiedono un ricchissimo inventario di suoni e un'enorme varietà di terminazioni. Esse sono dunque facilmente trovabili in atlanti e repertori ed abbinabili, con l'aiuto di un rimario (disponibile oggi anche in internet), ai nomi comuni con i quali si fa terminare il secondo verso del *limerick*. Un gioco semplice, in fondo, e di sicuro successo. Non ci si deve neppure sforzare di instaurare una coerenza logica: al contrario! Paradossalmente, la difficoltà, in questo tipo di operazione, è resistere alla tentazione di creare un nesso che renda credibile il fatterello narrato: «Prendere due parole possibilmente molto lontane come campo semantico, ma in rima fra di loro», raccomanda Rodari. Espressioni prive di senso si alternano ad altre dotate di un significato più o meno chiaro, in modo da incuriosire e al tempo stesso divertire, con i loro scarti logici, il lettore.

Per concludere, nella poesia *nonsense*, che si distingue, come detto, per uno *humour* assai diverso rispetto a quello che si riscontra in altri tipi di letteratura giocosa, il toponimo che innesca il 'meccanismo' su cui si basa l'intero componimento conta fondamentalmente in quanto significante. Qualcosa di simile accade nell'opera di Beckett, non esclusa quella riconducibile al cosiddetto «teatro dell'assurdo»: in essa, come afferma Luigi Sasso, spesso il nome si presenta come una sequenza fonica in cui è improbabile, se non del tutto impossibile, rintracciare un senso.⁵⁴

E allora del luogo di cui viene così insistentemente fatta menzione che cosa resta? Si potrebbe rispondere forse con le parole di Giorgio Caproni: «Tutti i luoghi che ho visto [...] non ci sono mai stato».⁵⁵

⁵³ DAVIDE PAPOTTI, *Geografia per la Poesia. Greenwich e Nuovo Greenwich di Giulia Niccolai*, Tesi di Degree of Master of Arts, University of Virginia 1966.

⁵⁴ LUIGI SASSO, *Il silenzio e il rumore. I nomi in Beckett*, in: Id., *Nomi di cenere. Percorsi di onomastica letteraria tra Ottocento e Novecento*, Pisa, Edizioni ETS 2003, pp. 151-157, e Id., *Tutto il mondo in un nome*, in: *Cosmografie. Nomi e letteratura*, stampa privata in 24 esemplari, 2008, pp. 3-22.

⁵⁵ GIORGIO CAPRONI, *L'opera in versi*, a c. di L. Zuliani, *Introduzione* di P.V. Mengaldo, *Cronologia e Bibliografia* di A. Dei, Milano, Mondadori 1998, p. 382. La stessa filosofia impronta peraltro la poesia *Elegia di viaggio* di Szymborska, di cui riporto qui solo alcuni versi: «Tutto è mio, niente mi appartiene,/ nessuna proprietà per la memoria,/ è mio finché guardo.// [...] Della città di Samokov solo la pioggia,/ nient'altro che la pioggia.// [...] Del boulevard Saint-Martin restano scalini/ e vanno in dissolvenza.// Nient'altro che un ponte e mezzo/ della Leningrado dei ponti.// [...] Benvenuto e addio in un solo sguardo.» (Cfr. WISŁAWA SZYMBORSKA, *La gioia di scrivere*, Milano, Adelphi, pp. 122-125).

Biodata: Donatella Bremer è stata professore associato di *Lingua tedesca* presso il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa. È socio co-fondatore dell'associazione *Onomastica & Letteratura* e co-direttore della rivista «il Nome nel testo» e della collana di studi onomastici *Nominatio*. Ha fatto parte del Consiglio Direttivo dell'*International Council of Onomastic Sciences* e attualmente è membro del Gruppo terminologico di ICOS.

donatella.bremer@unipi.it