

L'infanzia della maturità.
Poesia e gioco secondo Toti Scialoja

Valeria Caruso
Università di Napoli L'Orientale (<vcaruso@unior.it>)

Abstract

Toti Scialoja's poetic journey serves as a compelling case study in the consistent use of alliteration as a structural framework in poetry and literature. This compositional matrix was adeptly employed to craft whimsical verses addressed to children and later, to fashion poignant and intense lyrical compositions. The analysis of this paper places a particular focus on the semantics entwined with repetitive sound patterns, highlighting the poet's skill in blending starkly contrasting elements to elicit moments of humor. Drawing from Raskin's *Semantic Script Theory of Humor*, this study elucidates the mechanisms that render these verses impactful, utilizing contrasting pairs that range from mutually exclusive – or complementary – to gradual, such as the play on antonyms. Moreover, within Scialoja's repertoire lie dramatic works where phonetic orchestrations act as a cohesive agent, binding together harmonious meanings amidst their narrative essence.

Keywords

children's literature; humour; poetry; script semantics; semantic oppositeness

Passa in cielo una folaga...
Ne segue un'altra, analoga.

(Toti Scialoja 1989, 108)



1. Amalgami dissonanti

Un posto di assoluto rilievo nel panorama della letteratura per l'infanzia spetta al pittore romano Toti Scialoja che, dopo aver scritto divertenti scioglilingua illustrati per le proprie nipoti (testo 1), comporrà anche versi lirici (testo 2), intensi e drammatici, seguendo lo stesso rigore metrico e allitterativo sperimentato nelle poesie per bambini:

1.

Sotto la gronda gridano le rondini:

«Sono grandini i chicchi della grandine!» (1971, 14; 14¹)

2.

Nel gran sole che sfora
via della Scrofa un orfano
micio magro si stira
sulla soglia dell'orafo.

Non m'ero ancora accorto
nell'oro – con l'amaro
chiarore di chi è morto –
d'aver smesso di amarti. (1993, 39; 648)

Anche prima di approdare alla stagione lirica, tuttavia, appare chiaro come i destinatari di Scialoja siano difficilmente descrivibili come degli angelici infanti. Ce li possiamo figurare piuttosto come piccoli adulti o, in alternativa, adulti ancora piccoli², se il poeta indirizza loro versi come i seguenti:

¹ Per le poesie di Scialoja qui citate si fa riferimento alla raccolta originale in cui sono apparse, secondo la ricognizione puntuale di tutto il corpus scialojano fatta da Caruso (2008, vol. ii) e ripresa in modo più sintetico da Caruso (2010, v-vii, 30-36, 376-391). Sarà possibile in questo modo evidenziare l'anno di pubblicazione di ogni testo, in questo caso il 1971 nella raccolta *Amato topino caro*, e il suo numero progressivo all'interno della stessa raccolta (14) originale e dell'intera produzione di Scialoja (14). Quasi tutti i testi di Scialoja, con alcune esclusioni (cfr. Caruso 2010), sono stati ripubblicati nel volume miscelaneo a cura di Giovanni Raboni (Scialoja 2002).

² In tal senso Appel (2007) parla di «recupero tutto intellettuale dell'infanzia». Della stessa opinione è Manco (2010, 113) quando afferma che gli elementi della poesia 'seria' della maturità sono già presenti nei «versi "per bambini"», e il fatto di non riuscire facilmente a

3.
 Ogni topo di chiavica
 appena nato naviga. (1976, 14; 172)

4.
 I pesci rossi
 piccoli e grossi
 son tutti rosi
 dalla nevrosi. (Ivi, 2; 60)

Ispirazioni contrastanti si rincorrono vertiginosamente tra i versi scialojani alternandosi, a volte, tra le poesie di uno stesso volume, altre, amalgamandosi tra i versi dello stesso componimento. Nascono così liriche e idilli sorprendenti, sospesi a tratti tra il misticismo e l'entomologia:

5.
 Grazie a una lucciola
 che te la illumina
 se scosti i riccioli
 ti vedo l'anima. (1985, 23; 441)

6.
 La luna e una lumaca immacolata
 con gelida lentezza calcolata
 passano su una foglia d'insalata. (1984, 30; 363)

La commistione di queste aporie sarà oggetto delle pagine che seguono, perché con esse Scialoja congegna i suoi giochi in versi (7), ma anche i suoi versi senza giochi (8), impastando suoni e ritmi che rivestono i sensi più dissonanti. Una «callida giuntura», secondo Bufalino, «di scherzo e disperazione» (2006, 207):

7.
 Se una lucciola va in treno
 c'è una lucciola di meno. (1971, 3; 3)

fissare il significato di simili versi [quelli della maturità] deve mettere in guardia già di per sé dalla tendenza a riferire Scialoja a un certo tipo di tradizione».

8.
 [...] Non posso più perdere quanto
 svanì nel buio della vasca
 di un immobile pesce bianco
 mi offese la giravolta brusca. (1991, 28; 578)

1.1. Pensare in modo diverso: l'ispirazione scialojana tra humor e poesia

L'intento che ci si prefigge in queste pagine è illustrare come, nel territorio dei balbettii infantili, Scialoja recuperi l'*humus* di una folgorante modalità espressiva, basata sulla corporeità dei suoni e sull'orchestrazione di sensi a partire dai suoni stessi:

Direi che nasce poesia quando c'è assenza di senso logico, quando c'è una smemoratezza del senso. E allora che cosa c'è al posto del senso? C'è il suono ed è il suono che pensa e il pensiero, che assume una veste di sonorità e non pensa quello che dicono le parole in senso logico, pensa per conto suo, pensa in un modo molto diverso dal pensiero 'normale'... È una forma quasi di contemplazione della parola, come di un'immagine mistica, è una specie di estasi [...], questa estasi è la poesia.³

Adotteremo in tal senso un approccio squisitamente linguistico, che lascerà emergere la raffinatezza delle intuizioni stilistiche di Scialoja, rimarcandone il valore estetico.

Partendo dai risultati di precedenti analisi (Caruso 2010, 2014), in questo studio verranno indagate le componenti semantiche e pragmatiche associate all'uso delle insistite allitterazioni che rendono tanto efficaci i versi scialojani. Seguiremo in tal senso un fruttuoso filone di ricerca, promosso da Salvatore Attardo, che ha messo in risalto un aspetto essenziale per la corretta identificazione dei generi testuali ed ha poi approfondito le caratteristiche dei testi umoristici. Non verrà trattata invece in modo esteso la teoria dei giochi verbali, per la quale si rimanda alle osservazioni già espresse in Caruso (2010, in particolare 83-98) e ai sintetici capitoli sull'argomento di Attardo

³ Brano ricavato da una intervista radiofonica rilasciata a Sabrina Sacchi, trascritto in Caruso (2010, 27).

(1994, 108-170). Ci si limiterà, in queste pagine, a mettere in luce come i giochi verbali generino talvolta la comicità dei testi e, grazie all'analisi di alcune componenti della semantica lessicale, come sia possibile raffinare l'analisi teorica sia dei giochi verbali, sia dei testi umoristici.

2. Lo *humor* in prospettiva pragmatica

Una delle componenti essenziali dei versi per l'infanzia di Scialoja è la risata che essi generano. Cercheremo quindi di spiegare l'origine di questa reazione, indagando aspetti semantico-pragmatici che determinano l'umorismo dei versi. Ci saranno di aiuto le indicazioni di Salvatore Attardo che, rifacendosi a studi precedenti di altri autori (Kerbrat-Orecchioni 1981, Roventa-Frumusani 1986), ritiene che un testo possa essere iscritto in uno specifico genere testuale se riesce a realizzare la necessaria forza illocutiva per consentire al ricevente di reagire secondo quanto atteso dall'emittente testuale: lacrime per i drammi e risate per i testi umoristici. Nello specifico, Attardo sottolinea che un testo il cui effetto perlocutorio è la risata, è un testo umoristico. L'impostazione pragmatica, basata sull'effetto e la forza perlocutoria dei testi, risolve questioni millenarie che hanno tenuto in sacco la riflessione sulla letteratura comica, da sempre vincolata alla reazione dell'interlocutore. La fenomenologia dello *humor* è determinata dalla manifestazione neurofisiologica della risata (1994, 10), ma solo la prospettiva pragmatica può spiegare i parametri da cui quest'ultima dipende, essendo basata su una competenza innata, che può essere analizzata e descritta come qualsiasi altra abilità linguistica.

Si ipotizza pertanto che alla base della competenza comica vi sia omogeneità tra parlanti e ascoltatori e che le loro abilità rappresentino la base del così detto 'umorismo potenziale', stando alla terminologia proposta da Obrechts-Tyteca (1974, 39). La competenza umoristica si basa sul presupposto che il parlante sia disposto ad accettare affermazioni dissacranti su questioni di genere, razza, escatologia e, al contempo, tolleri altri tipi di contenuti che spesso caratterizzano i testi comici, come aspetti osceni o disgustosi (Attardo 1994, 197). Il ricevente deve inoltre essere ben disposto all'ascolto, non essere annoiato ed essere il destinatario di un testo assolu-

tamente nuovo, mai sentito prima. Queste sono le ‘condizioni di felicità’⁴ relative al ricevente dell’interazione che consentono al testo umoristico di realizzare la sua forza perlocutoria.

A partire da questi presupposti pragmatici, la risata verrebbe attivata al livello semantico degli *script*, unità relative alla macro-elaborazione dei testi che coinvolgono le conoscenze enciclopediche dei parlanti. Lo *script*, base della *Semantic Script Theory of Humor* di Raskin (1979, 1985), è una modellizzazione delle nostre conoscenze del mondo che ci guida nell’interpretazione sia della realtà sia dei testi, grazie all’attivazione di conoscenze incapsulate nella semantica lessicale. Il modello è correntemente in uso nelle neuroscienze cognitive per spiegare i sistemi di inferenze necessari alla comprensione di un testo «poiché, fornendo una serie di informazioni non sempre ricavabili esplicitamente dal contesto, [gli *script*] svolgono un ruolo di guida» (Marini 2016, 131) nell’organizzazione dei concetti a livello di processamento delle informazioni locali e globali del testo. Ad esempio, allo *script* relativo all’apertura di un conto bancario sono associate diverse azioni, come entrare in una banca, chiedere e ricevere informazioni, compilare moduli; ma anche i partecipanti che realizzano questi eventi come il cassiere, il cliente, il direttore. Ciascun evento e partecipante hanno peraltro caratteristiche specifiche ad essi associate, che li differenziano rispetto ad altre situazioni e contesti.

Alla luce dei presupposti cognitivo-pragmatici appena descritti, un testo risulterà comico per un destinatario se:

- i) [...] è compatibile, interamente o solo in parte, con due diversi *script*;
- ii) i due *script* con i quali il testo è compatibile si sovrappongono completamente oppure in parte in questo stesso testo (Raskin 1985, 99).

Questa modellizzazione funziona benissimo con i testi brevi, basati spesso su giochi verbali, come le barzellette, ma può aiutare anche a spiegare l’effetto comico che si genera in testi più complessi, come le poesie di Scialoja. Secondo la modellizzazione di Raskin, lo *humor* sarebbe determinato dal riconoscimento, da parte del parlante, della concomitanza di fatti

⁴ Austin (1962) parla di «condizioni di felicità» per indicare gli elementi necessari che rendono l’enunciato efficace a realizzarne la forza illocutoria.

contrastanti in uno stesso evento, o situazione narrata. Le opposizioni che si realizzano devono essere nette e riconducibili a tre tipologie di classi complementari: reale *vs.* irreale, normale *vs.* anormale, possibile *vs.* impossibile. Esemplichiamo usando un testo scialojano:

9.
 È la Pasqua, la Pasqua, la Pasqua!
 Corro in bagno, riempio la vasca,
 perché al suono di tante campane
 la mia anima puzza di cane. (1994, 33; 366)

Si nota in questa quartina un irridente accostamento tra elementi sacri e dissacratori, possibili attualizzazioni della classe oppositiva normale/anormale. I due livelli interpretativi si concretizzano nel testo mediante un elemento «disgiuntore» (Greimas, 1966), ovvero l'anima fetida del quarto verso, che *puzza di cane*. Questo amalgama dissonante, che mette assieme fatti reali e dissacratori, come l'olezzo, con elementi sacri ma irreali, come l'anima, rende coerente l'intero testo, raccordando tra loro la *Pasqua* e i suoi annessi (le *campane*) con la *vasca* che, oltre alla sua affinità fonica con la citata festività, non aveva gran senso nel contesto pasquale in cui era stata inserita al secondo verso. Il testo può infatti essere interpretato correttamente solo con il «disgiuntore» del verso finale.

2.1 Allitterazioni e coesione testuale: il senso del testo poetico

Contribuisce allo *humor* del testo la trama fonica con cui Scialoja ne amplifica il 'senso', un termine proposto da Coseriu (1973) per indicare la «vettorialità espressiva» (o forza espressiva) con la quale l'emittente esprime le sue intenzioni comunicative. Dice il linguista: «ci si rende facilmente conto di questo piano del significare [il senso], pensando ai casi in cui, anche nell'uso quotidiano, pur comprendendo alla lettera parole e frasi, ci domandiamo che cosa si sia voluto intendere» (128). Siamo quindi molto vicini all'orientamento pragmaticista di Attardo, e 'senso' può essere usato per riferirsi alla dimensione semantica di un testo quando si realizza il felice scambio comunicativo tra il poeta e il suo lettore. In questa prospettiva, le poesie per l'infanzia di Toti Scialoja saranno correttamente recepite se ne

vengono decodificate le opposizioni semantiche, finalizzate ad ottenere una reazione comica. Attardo non indugia troppo su questo aspetto, tuttavia, i contrasti semantici possono essere usati anche in contesti non umoristici, ottenendo effetti connotativi di straordinaria efficacia. Tra tutti menzioniamo il celeberrimo quarto verso del sonetto ottantasei di Shakespeare, a cui il lettore è demandato per apprezzare il gioco tra i complementari *tomb* e *womb*:

Was it the proud full sail of his great verse,
Bound for the prize of all too precious you,
That did my ripe thoughts in my brain inhearse,
Making their **tomb** the **womb** wherein they grew?

Si fa notare che in questo caso il poeta usa un gioco verbale paronomastico⁵ che ha un effetto 'locale' e dal quale, pertanto, non scaturisce una doppia lettura di tutto il testo. Va peraltro rimarcato che il sonetto sheakesperiano non coinvolge le opposizioni di *script* indicate da Raskin: il poeta sta infatti tratteggiando la sua disfatta lirica al cospetto di versi altrui perché in essi è possibile scorgere le sembianze del giovane amato. Al contrario, nel testo di Scialoja *È la Pasqua, la Pasqua, la Pasqua!*, si osserva come le orchestrazioni foniche consentano al poeta di coniugare gli opposti di un dominio concettuale molto connotato, perché appartenente alla sfera del sacro.

Pàsqua e vàsca costituiscono infatti una quasi-rima finale tra il primo e il secondo verso. Tuttavia, l'elemento che riesce a mettere assieme due realtà così contrastanti, come la *vasca* da bagno e la *Pasqua*, è proprio la dissacrante anima intrisa di fetore canino dell'ultimo verso, per la quale si invoca una immersione detergente. Anche in questo caso la liceità dell'associazione (la puzza di cane e l'anima) è garantita dalla rima tra *campàne* e *càne*, ma i due mondi del testo, quello sacro e quello blasfemo, vengono attivati simultaneamente dal citato «disgiuntore» (*la mia anima puzza di cane*), anche chiamato da Raskin «innesco per cambio di script».

⁵ I giochi verbali paronomastici si realizzano, secondo l'efficace classificazione di Hausmann (1974), tra due parole quasi omofone che ricorrono in un testo a breve distanza. La loro somiglianza fonica indurrebbe il lettore a confrontare le parole anche sul piano semantico, producendo una riflessione metalinguistica che, per Hausmann, rappresenta la controparte semantica essenziale di tutti i giochi linguistici. Per approfondimenti si rimanda anche ad Attardo (1994, 108-173) e Caruso (2010, 125-158).

In letteratura, Guiraud (1976) ha messo in risalto proprio la dimensione connotativa dei giochi verbali, citando l'aforisma di Paul Valery:

Entre deux mots, il faut toujours choisir le moindre.

Qui il gioco scatta attraverso l'omofonia tra *mots* 'parole' e *maux* 'mali' che trasferisce parte della sua connotazione alle parole, verso le quali l'aforisma sembrerebbe suggerire di agire con sospetto. Così, nel citato testo di Scialoja, la *vasca* fa da contraltare a *Pasqua*, tanto quanto la *puzza di cane* all'*anima*, in modo che la connotazione dissacrante «offra un contributo semantico all'interpretazione globale del testo», mentre i «due significati coesistono in un difficile equilibrio» (Attardo 1994, 138).

2.2 Dalle anime fetide ai levrieri: contrasti complementari e antonimici

È proprio la trama fonica, perfettamente orchestrata tra il piano segmentale (con le alliterazioni) e quello soprasegmentale (le rime, il metro), a creare, nella percezione del parlante, una continuità nella trama testuale che consente ai due significati opposti di coesistere. Non ci possono essere infatti entità un po' sacre o affermazioni un po' blasfeme: il dominio concettuale in questione è bipartito, senza possibilità di gradazioni intermedie. Per i semanticisti (Cruse 1989, 197-214) queste coppie contrastanti sono dette 'complementari', al contrario di quelle 'antonimiche' che si oppongono sulla base di una scala graduata, composta da una serie di elementi intermedi. Proviamo infatti ad osservare il tipo di distanza semantica che si realizza tra i giochi verbali della seguente poesia scialojana:

10.
Ieri vidi tre levrieri
mogi mogi,
oggi vedo tre levroggi
neri neri,
che domani sloggeranno
levri levri. (1995, 48; 206)

Il testo si basa su una risemantizzazione, di tipo paretimologico, del nome *levrieri* che viene segmentato in *levr-ieri* con l'accostamento a *levr-oggi*.

Si ipotizza pertanto che possano esistere dei levrieri del domani, che ci si aspetta sloggeranno *lievi lievi*, anzi no, *levri levri*.

Anche in questo caso è la forma poetica del testo, coesa sul piano fonico, a supportare i giochi verbali e lo *humor*, ma come notiamo l'opposizione si pone tra due elementi di un mondo tripartito in *levrieri*, *levroggi* e *levr-X* che il poeta lascia immaginare al lettore. Io penso ai *levrani*, ma ciascuno può sognare il cane che preferisce, a partire da questo testo in cui la manipolazione verbale fa scattare nella mente del lettore un'opposizione tra ciò che è reale e ciò che non lo è: un mondo, il nostro, in cui esistono solo *levrieri* ed un altro, chissà dove, in cui il nome e forse anche il cane cambiano in base al calendario. L'opposizione che attualizza i due *script* (reale *vs.* irreale) è perciò di tipo 'antonimico', come vorrebbero i semanticisti. Tra i due poli di ieri e domani c'è una porzione intermedia: l'oggi dei *levroggi*. Notiamo quindi che al livello superiore dell'elaborazione concettuale del testo, coincidente con il suo 'senso' come si è detto, due diversi *script*, di natura mutualmente esclusiva (o complementare) vengono attivati grazie ad un gioco che si dipana nei contenuti frasali, opponendo tra loro tre diverse entità che realizzano un contrasto graduale o 'antonimico'.

Al contrario, nel testo *È la Pasqua, la Pasqua, la Pasqua!* (9) lo *script* attivato da conoscenze ordinarie o 'normali', relative alla sacralità dei riti pasquali, si trova contraddetto da un loro rovesciamento dissacratorio, che un parlante elaborerebbe come una condizione di 'anormalità'. A livello di elaborazione locale, o frastica, del testo queste idee vengono convogliate mediante l'accostamento tra due entità complementari: l'anima, che è sacra ma irreale, e la puzza di cane, che è dissacratoria ma reale.

I testi di Scialoja analizzati offrono quindi esempi concreti di come le opposizioni complementari tra gli *script* identificate da Raskin siano concretamente realizzate, a livello di semantica frastica, con diverse tipologie di contrasti, per i quali sono utili le indicazioni della semantica lessicale. In una coppia complementare come quella che si ritrova nel «disgiuntore» *la mia anima puzza di cane*, il contrasto che si percepisce è stridente e immediato perché basato su entità mutualmente esclusive; mentre tra *levrieri*, *levroggi* e *levr-X* si attua un gioco più mediato, basato su tre elementi, che fa scattare una risata meno deflagrante, ma non per questo meno efficace.

2.3 Il significante linguistico tra 'realtà' e 'irrealtà'

Molti sono i testi in cui Scialoja gioca a contrapporre entità reali ad altre più surreali che irreali, come vorrebbe la coppia oppositiva di Raskin. Questo accade perché dei nuovi esseri nascono attraverso la manipolazione dei significanti, in modo analogo, ma non identico, a quello dei *levrieri*.

Per il *moscerino* (11), ad esempio, viene suggerito che esso sia un insetto *moscio* a causa del *vino* in cui cade. La leggenda di *San Giorgio e il Drago* (12) si risolve invece con la nascita di due nuove creature che hanno caratteristiche un po' dell'uno e un po' dell'altro, secondo quanto suggerito dalle parole-macedonia ottenute dall'intersezione dei loro nomi: *Dragio e San Gorgo*.

11.
Un moscerino, spinto dal suo inconscio,
cadde nel vino e vi divenne moscio. (1976, 12; 170)

12.
San Giorgio e il Drago:
il sangue è un lago
da cui risorgono
adagio adagio
Dragio e San Gorgo. (1985, 9; 427)

In altri casi, tuttavia, la manipolazione fonica viene solo suggerita, creando effetti puramente distorsivi o anche velatamente osceni. Si leggano i due distici che seguono:

13.
Ieri, al crepuscolo, tra il lusco e il brusco,
vidi un minuscolo topino etrusco. (1971, 4; 4)

14.
Sento una ruspa che raspa la valle...
Ahi! Qualche rospo ci lascia la pelle. (1976, 33; 86)

Nel primo (13), le rime ipermetre⁶ interne ai versi (*crepùscolo: lùsco: brùsco; minùscolo: etrusco*) sono talmente insistite che alla fine non si è sicuri se il topino sia davvero *etrusco* oppure, in modo prosodicamente più corretto, **etrusco*. Nell'altro componimento (14), le quasi rime *valle: pelle* inducono legittimamente il sospetto che il rospo ci rimetta qualcos'altro al posto della semplice *pelle*...

Scialoja stesso aveva spiegato come la sua poesia fosse basata sul metodo automatico dello scioglilingua:

La struttura di queste poesie nasce da un metodo puramente linguistico automatico, al modo dello scioglilingua, della filastrocca e del nonsense. Gioco fonemico che i bambini intendono d'istinto, che eccita la loro curiosità, li muove alla scoperta della parola nuova come incantevole meccanismo sonoro.⁷

Per questo motivo, Manco (2010) ricorda che le parole delle poesie scialojane sono «oggetti» e mostra, in una serie di analisi, come i sensi vengano generati proprio dai significanti, disvelando un ancestrale «sogno di non separazione» tra essi⁸. Il poeta, seguendo la tradizione del *nonsense*, veste i panni di Cratilo e fa vivere al lettore l'ebbrezza di parlare usando segni motivati, icone di ciò che essi rappresentano. Commentando il testo:

15.
Il sogno segreto
dei corvi di Orvieto
è mettere a morte
i corvi di Orte. (1976, 1; 159)

Manco (2010, 115) fa notare che:

le parole sono di per sé “oggetti” [...]. Detto diversamente, “Orte” e “Orvieto” non sono due località, ma due parole, due significanti prima che altro. [...] la

⁶La rima ipermetra riguarda la corrispondenza tra i fonemi di due parole a partire dalla loro sede accentuale ma una delle due possiede, rispetto all'altra, una sillaba aggiuntiva, come in *febbre: tènebre*. Per approfondimenti sulle corrispondenze di rima in Scialoja si rimanda a Caruso (2011, 54-66).

⁷Dal risvolto di copertina di *Amato topino caro* (Scialoja 1971).

⁸Il rimando è al titolo del contributo di Manco (2010): «Le parole-oggetto e il “sogno di non separazione” nei testi di Toti Scialoja».

testa dell'oggetto "corvi" è il suono /c/ [sic]. "Orvi" è in senso stretto "corvi" senza testa.

Analogamente, ad *Orte* manca la testa della parola *morte* e, quindi, i *corvi di Orvieto* (non Corvieto!) possono solo sognare di *mettere a morte i corvi di Orte*, non essendo questa possibilità completamente realizzata nel nome di quella cittadina.

Sulla necessaria connessione tra suoni e significati, che sconfessa il principio dell'arbitrarietà del segno linguistico, è noto come si siano pronunciati anche i linguisti strutturalisti, rimarcando la dimensione 'biplanare' del segno linguistico. Celebre in questo senso l'affermazione di Benveniste che fa notare come, nella prospettiva del parlante:

Entre le signifiant et le signifié, le lien n'est pas arbitraire; au contraire, il est nécessaire. Le concept ("signifié") "bœuf" est forcément identique dans ma conscience à l'ensemble phonique ("signifiant") bœf. (1939, 25)

Peraltro, il lavoro paraetimologico in cui è impegnato il lettore di queste poesie è solo una delle svariate modalità di elaborazione metalinguistica richiesta da ogni gioco verbale che, secondo Hausmann

è per sua stessa definizione un rompicapo, la cui soluzione richiede un lavoro intellettuale di natura meta-oggettuale e metalinguistica. Si differenzia dall'umorismo e da tutte le altre forme di arguzia verbale esclusivamente grazie a questa informazione di natura metalinguistica. (1974, 126)

I giochi appena discussi risultano umoristici perché nelle reinterpretazioni semantiche dei significanti in gioco essi riescono a riconnettere *script*, o conoscenze enciclopediche, tra loro contrastanti. Nei giochi paraetimologici scialojani l'opposizione che viene a crearsi è generata dall'irrealtà delle entità evocate dalla rianalisi metalinguistica, come i *levroggi* oppure *Dragio* e *San Gorgo*, o dall'anormalità delle affermazioni oscene evocate attraverso giochi di rima, come le *palle* al posto di *pelle* nel testo 14. Tuttavia, in altri casi, l'efficacia della manipolazione fonica è garantita anche da mezzi lessicali, come il «disgiuntore» nel citato *È la Pasqua, la Pasqua, la Pasqua!*.

2.4 Dagli scioglilingua alle anafonie

Se sin qui abbiamo svelato gli effetti comici dei testi per l'infanzia, resta da mostrare il loro legame con le poesie della 'maturità'. Da un lato, infatti, Scialoja cercherà di comporre versi in cui l'effetto (perlocutorio) drammatico viene conseguito anche con elementi di dissonante umorismo; dall'altro egli affiderà anche le liriche più cupe ad insistenti trame foniche, non distanti dagli scioglilingua degli esordi.

A dieci anni dalla prima raccolta 'faceta' (1971) Scialoja compone un volume a tiratura limitata, *Paesaggi senza peso* (1981), che segnerà l'inizio di una scrittura non più indirizzata ai bambini. Tuttavia, tra questi versi si ritrovano spesso dissonanti elementi umoristici, come nel componimento che segue:

16.
 Sordo lago di Garda
 rumore d'acqua lorda
 colore verde sorba
 la scarpa nella merda
 la carpa in mezzo all'erba
 la squama che s'inarca
 la morte che ritarda
 la sponda dentro l'ombra
 la lebbra che la orla
 una voce che urla:
 «Attaccati alla corda!» (1981, 27; 274)

Ritourneranno peraltro tra le pagine di *Una vanessa* (1993) versi emblematici, correvi e giocosi, memori della prima stagione per l'infanzia:

17.
 I passeri sui tegoli
 passano per pettegoli. (1993, 65; 674)

18.
 Basta un bastardo color mostarda
 a inumidire mezza Stoccarda. (Ivi, 66; 675)

Tuttavia, il «metodo automatico dello scioglilingua» si dimostra una cifra perdurante della scrittura scialojana fino alle sue ultime poesie, scritte pochi giorni prima di morire⁹ come questa *Memoria*:

19.

La memoria mormora come un mare ammansito
 la memoria mormora con labbra che sembrano morenti
 la memoria mormora come chi maschera malori
 ma insieme rapidissima a stornare gli orli dell'oggi
 che dico «dell'oggi»? d'ogni primo attimo del presente
 per lei ogni nuovo respiro è già stato respirato
 ogni prima scintilla spenta soffiata lontanissimo.
 22 febbraio 1998 (Scialoja 2002, 64; 867)

Non è difficile riconoscere tra questi versi la presenza di una «parola-tema» che quasi genera l'intero componimento, allentando «le sue maglie foniche per diventare un tessuto» anagrammatico (Starobinski 1971, 27). Questa stessa tecnica era stata ravvisata da Ferdinand de Saussure nei versi saturni della tradizione latina basati, a suo dire, su delle anafonie, ovvero

la simple assonance à un mot donné, plus ou moins développée et plus ou moins répétée, mais ne formant pas anagramme à la totalité des syllabes. (*Ibidem*)

Sorprendente è l'affinità di questa spiegazione con quella fornita da Scialoja per descrivere i suoi versi per l'infanzia:

Sulla falsariga della word like a portmanteau di Carroll l'autore ha proposto il termine: "parola-melagrana". Così vorrebbe definire quella parola che, in ogni sua poesia, contiene e fa germinare i semi sillabici e anagrammatici di tutte le altre.¹⁰

Come lo stesso Scialoja dichiara, la sua tecnica compositiva esaspera il principio di equivalenza, che per Jakobson (1960, 358) è la base della funzione poetica: «[the] poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination». Non a caso il linguista russo ricorre ad un gioco paronomastico per illustrare questo principio, citando lo slogan per la campagna elettorale del presidente degli

⁹ Scialoja muore a Roma il primo marzo del 1998.

¹⁰ Dalla quarta di copertina di *La stanza la stizza l'astuzia* (Scialoja 1976).

Stati Uniti Eisenhower: *I like Ike*. Grazie alla corrispondenza tra /layk/-/ayk/, il motto conterrebbe, secondo Jakobson, «l'immagine paronomastica di un sentimento che avvolge completamente il suo stesso oggetto», mentre la rima /ayk/ alluderebbe alluderebbe al «soggetto che ama avvolto completamente dall'oggetto del suo amore».

In molti hanno riconosciuto l'importanza di questa corrispondenza tra suoni e sensi che si fonda sull'inarrestabile ricerca, da parte dei parlanti, di raccordare i significanti ai significati, spezzando il vincolo dell'arbitrarietà del segno linguistico. Questa stessa esigenza è stata evidenziata quale base dei giochi paretimologici di Scialoja precedentemente descritti, ma, vista nell'ottica dei poeti, essa è finalizzata a generare parallelismi tra il piano dell'espressione e il piano del contenuto che rafforzano la citata «vettorialità espressiva» di un testo poetico.

Possiamo illustrare questa corrispondenza con un gioco scialojano contenuto in una delle sue prime raccolte per bambini *Una vespa! Che spavento*:

20.
Sul davanzale i passeri
piluccano uva passa,
è come se sapessero
quanto la vita passa. (1975, 53; 106)

Anche in questo caso, l'accostamento tra suoni induce a confrontare tra loro i significati e, di conseguenza, le entità denotate. L'*uva passa* o 'appassita' è un frutto ormai morto che riecheggia la vita già scorsa, o trascorsa, con la quale è raccordata in rima di fine verso (*uva passa: vita passa*). In questo contesto, dunque, i passeri si rivelano degli 'esseri passeggeri', destinati ad appassire come la vita, come l'uva...

Non si ravvisano dunque opposizioni ma, anzi, le affinità foniche riecheggiano quelle semantiche, creando parallelismi tra il piano dell'espressione e quello del contenuto da cui scaturisce il doppio senso del testo: 'i passeri passano' così come *la vita passa*.

3. Conclusioni

Il breve itinerario qui proposto tra i versi di Toti Scialoja è servito a mettere in luce la continuità della scrittura di questo poeta giocoso per

bambini che nel tempo si trasforma in lirico drammatico, conservando una scrittura basata su insistenti trame foniche. Da queste, tuttavia, Scialoja riesce a ricavare testi molto diversi, in base all'effetto perlocutorio che intende ottenere. Crea versi umoristici, talvolta molto salaci, talaltra schiettamente giocosi, a causa di singolari raccordi tra cose che normalmente non starebbero assieme, come i fatti reali e quelli irreali, la normalità e l'anormalità, il possibile e l'impossibile, stando all'inventario proposto da Raskin. Queste coppie estremamente astratte si declinano nei testi con modalità differenti, di cui lo stesso Scialoja ha fornito tra queste pagine un breve inventario, consentendoci di emendare la teoria di Raskin con alcune specifiche ricavate dalla semantica lessicale.

Nelle poesie di Scialoja, infatti, sono state osservate delle opposizioni tra coppie di concetti complementari che si stabiliscono all'interno di domini bipartiti, creando contrasti particolarmente effettivi, come quelli tra la 'campana pasquale' e 'l'anima che puzza di cane'. In altri casi, invece, le giustapposizioni riguardano elementi che si oppongono in modo non binario, creando serie antonimiche, come i *levrieri*, i *levroggi* e i *levri-X*. Mentre nel primo caso abbiamo un testo umoristico il cui effetto finale è coadiuvato dalla trama fonica molto allitterante, nel secondo l'opposizione tra gli *script* 'reale' vs. 'irreale' avviene grazie ad un gioco linguistico paretimologico che connette tre diversi elementi in una serie antonimica.

Un altro tipo di gioco verbale viene suggerito invece nel testo *Sento una ruspa che raspa la valle...* grazie alla quasi rima tra *valle* e *pelle* che allude alla sostituzione con *palle*, facendo scattare un'opposizione tra gli *script* 'normale', ovvero un mondo in cui anche un rospo può *lasciarci la pelle*, e 'anormale', pensando ad una realtà in cui i rospi hanno le palle.

Si è poi osservato come nei suoi componimenti indirizzati esclusivamente agli adulti, Scialoja non manchi di inserire elementi umoristici per conseguire effetti stranianti (§2.4), ma nell'ultima parte della sua produzione lirica le allitterazioni serviranno a creare trame foniche per far risuonare, amplificandolo, il tema principale del testo, disseminando insistentemente fonemi secondo una tecnica che Ferdinand de Saussure aveva chiamato *anafonie*.

La stessa alleanza, o parallelismo, tra suoni e sensi si ritrova anche in testi che appartengono alle raccolte per i bambini. Nella quartina di *Sul davanzale i passeri* le corrispondenze supportano la drammatica ma efficace

ambiguità del testo, imbastita sul tipo di gioco verbale più complesso: il doppio senso.

Riferimenti bibliografici

- Appel, Federico. «L'animale intellettuale. La poesia per bambini di Toti Scialoja». *Bollettino di italianistica* n. 1 (2007): 101-114.
- Attardo, Salvatore. 1994. *Linguistic Theories of Humor*. Berlino-New York: De Gruyter Mouton.
- Austin, John Langshaw. 1975. *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press.
- Benveniste, Émile. «Nature du signe linguistique». *Acta Linguistica: Revue internationale de linguistique structurale* vol. 1, n. 1 (1939): 23-29.
- Caruso, Valeria. «Per effetto di mentite spoglie. Una nota sullo stile e sulla poetica di Toti Scialoja». *AION. Annali del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati. Sezione linguistica* n.s. 3 (2014): 9-19. URL: <<https://unora.unior.it/handle/11574/179513>> (11/2024, open access).
- . 2010. *La parola melagrana: agnizioni sull'opera in versi di Toti Scialoja*. Napoli: Università degli studi di Napoli "L'Orientale". URL: <<http://opar.unior.it/417/>> (11/2024, open access).
- . 2008. «La 'parola melagrana': agnizioni sull'opera in versi di Toti Scialoja». Vol. I e Vol. II: «Il corpus poetico scialojano». Tesi di Dottorato non pubblicata, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa – Istituto Italiano di Scienze Umane, 2008.
- Coseriu, Eugenio. 1973. *Lezioni di linguistica generale*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Cruse, D. Alan. 1986. *Lexical semantics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- D'Amico, Fabrizio, Massimo di Carlo e Laura Lorenzoni, a cura di. 2006. *Toti Scialoja: opere 1983-1997*. Ginevra-Milano: Skira.
- Greimas, Algirdas Julien. 1966. *Sémantique structurale*. Parigi: Larousse.
- Guiraud, Pierre. 1976 (1979). *Les jeux de mots*. Parigi: Presses Universitaires de France.
- Hausmann, Franz Joseph. 1974. *Studien zu einer Linguistik des Wortspiels. Das Wortspiel im "Canard enchaîné"*. Tubinga: Max Niemeyer Verlag.
- Jakobson, Roman. 1960. «Linguistics and Poetics». In *Style in Language*, edited by Thomas Albert Sebeok, 350-377. Cambridge, MA: MIT Press.

- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. «Des usages comiques de l'analogie comparaison et métaphore: fonctionnement sémantique et pragmatique». *Folia Linguistica* vol. 15, nn. 1-2 (1981): 163-184.
- Manco, Alberto. «Le parole-oggetto e il "sogno di non separazione" nei testi di Toti Scialoja». *Linguistica Zero* vol. 2 (2010): 114-124.
- Marini, Andrea. 2018. *Manuale di neurolinguistica*. Roma: Carocci.
- Olbrechts-Tyteca, Lucie. 1974. *Le comique du discours*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles.
- Raskin, Victor. 1985. *Semantic mechanisms of humor*. Dordrecht-Boston-Lancaster: Reidel Publishing Company.
- . 1979. «Semantic mechanisms of humor». In *Proceedings of the Fifth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, edited by Christine Chiarello *et al.*, vol. 5, 325-335. Berkeley: Berkeley Linguistics Society.
- Roventa-Frumușani, Daniela. «A Pragmatic Reading of Literary Texts». *Revue Roumaine de linguistique/Cahiers de linguistique théorique et appliquée RRL/CLTA* (1986): 41-47. URL: <<https://dspace.bcu-iasi.ro/handle/123456789/15117>> (11/2024, open access).
- Scialoja, Toti. 1971. *Amato topino caro*. Milano: Bompiani.
- . 1975. *Una vespa! Che spavento: poesie con animali*, illustrazioni dell'autore. Torino: Einaudi.
- . 1976. *La stanza, la stizza, l'astuzia: poesie con animali*. Roma: Cooperativa scrittori.
- . 1981. *Paesaggi senza peso: poesie di due anni*. Ed. di 200 esempl. num. Roma: Litografia Bruni.
- . 1984. *La mela di Amleto*. Milano: Garzanti.
- . 1985. *Tre lievi levrieri: poesie con animali 1971-1979*. Roma: L'Attico Editore.
- . 1989. *Versi del senso perso*. Milano: Mondadori.
- . 1991. *I violini del diluvio*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- . 1993. *Una vanessa: poesie 1961-1989*. Roma: Edizioni della cometa.
- . 2002. *Poesie 1979-1998*, a cura di Giovanni Raboni. Milano: Mondadori.
- Starobinski, Jean. 1971. *Les mots sous les mots: anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Parigi: Gallimard.

