

Direttore - Editor-in-chief: *Domenico Silvestri*

Vicedirettore - Editor: *Alberto Manco*

Comitato scientifico - Scientific committee: *Ignasi-Xavier Adiego Lajara, Françoise Bader, Philip Baldi, Carlo Consani, Pierluigi Cuzzolin, Paolo Di Giovine, Norbert Dittmar, José Luis García Ramón, Marco Mancini, Vincenzo Orioles, Max Pfister, Paolo Poccetti, Diego Poli, Ignazio Putzu, Francisco Villar*

Comitato di redazione - Editorial board: *Anna De Meo, Lucia di Pace, Alberto Manco, Clara Montella, Rossella Pannain, Cristina Vallini*

Redazione - Editorial office: [redazioneaion@unior.it](mailto:redazioneaion@unior.it)

I contributi, redatti su supporto informatico e stampati in forma definitiva, vanno inviati a:

*Annali - Sezione Linguistica, Domenico Silvestri e Alberto Manco, Università degli studi di Napoli "L'Orientale", Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati, Palazzo Santa Maria Porta Caeli, Via Duomo 219, 80138 Napoli*

ISSN 2281-6585

Registrazione presso il Tribunale di Napoli n. 2901 del 9-1-1980

web: [www.aionlinguistica.com](http://www.aionlinguistica.com)  
e-mail: [redazioneaion@unior.it](mailto:redazioneaion@unior.it)

*Le proposte di pubblicazione inviate alla rivista vengono valutate da revisori anonimi.  
A tal fine una loro copia deve essere priva di qualunque riferimento all'autore.*

# ANNALI

*del Dipartimento di Studi  
Letterari, Linguistici e Comparati  
Sezione linguistica*

AIQN

N.S. 3  
2014



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI  
"L'ORIENTALE"

## INDICE

### ARTICOLI, NOTE, SAGGI

- V. CARUSO, *Per effetto di mentite spoglie. Una nota sullo stile e la poetica di Toti Scialoja* 9
- M. CASTAGNETO, *È una parola. Ancora una riflessione sulla nozione di parola e sulla sua prototipicità* 21
- F. CHIUSAROLI, *Procedimenti onomaturgici e "scritture brevi" della rete* 57
- E. MUSI, *Verbi d'apparenza tra semantica e sintassi: il caso di sembrare in italiano antico* 95
- M. NAPOLI, *Diachrony in Indo-European tense and aspect system from a typological perspective* 111
- G. PAULIS, *Il vomere, la tempera e il mistero dell'acqua* 151
- I. PUTZU, *Traducibilità linguistica e "traducibilità" culturale. Approcci linguistico-cognitivi ed etno-linguistici al problema della relazione lingua-cultura nella traduzione* 165
- A. SCALA, *The mixed language of the Armenian Boshha (Lomavren) and its inflectional morphology: some considerations in light of armenian dialectal variation* 233
- C. SYMEONIDES, *Zur Erklärung von agr. φάρος 'Leuchtturm'* 251
- M. VALÉRIO, *"Cypro-Greek" Syllabary: An unambiguous solution to a terminological problem* 259
- R. WOODHOUSE, *Tectal neutralization after \*s in PIE: A corrected re-statement* 271

### BIBLIOGRAFIE, RECENSIONI, RASSEGNE

- C. AURIEMMA, *Francesco Sberlati, Filologia e identità nazionale. Una tradizione per l'Italia unita (1840-1940)*, Palermo, Sellerio Editore 2011, 359 pp. 301

- C. AURIEMMA, Fabio Magro, *L'epistolario di Giacomo Leopardi. Lingua e stile*, Pisa – Roma, Fabrizio Serra Editore, 2012, 324 pp. 303
- S. CHIARENZA, Maria Grazia Galazzetti Muscinelli, *Significati e significanti nel linguaggio della grafologia*. Bologna, Clueb, 2012, 884 pp. 305
- F. DE ROSA, Marcello Aprile, *Grammatica storica delle parlate giudeo-italiane*, Galatina, Congedo Editore, 2012, 313 pp. 313
- F. DE ROSA, Paolo Acquaviva, *Il Nome*, Pisa – Roma, Fabrizio Serra Editore, 2012, 324 pp. 315
- F. DE ROSA, Giorgio Graffi, *La Frase: L'analisi logica*, Collana Bussole (460), Roma, Carocci Editore, 2012, 125 pp. 317
- F. DE ROSA, *Rivista Italiana di Onomastica. RION*, xviii (2012), 2, Roma, Società Editrice Romana, 2012 319
- F. FERRARA, Luigi Chiappinelli, *Nomi di luogo in Campania. Percorsi storico-etimologici*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2012, 167 pp. 321
- S. E. KOESTERS GENSINI, Valentina Russo, *Le lingue estere. Storia, linguistica e ideologia nell'Italia fascista*, Prefazioni di Norbert Dittmar e Alberto Manco, Roma, Aracne Editore, 2013. 323
- A. NUTI, Edoardo Vineis, *Studi di storia del pensiero linguistico*, a cura di Pierangiolo Berrettoni e Margherita Versari Vineis, Bologna, Clueb, 2011. 327
- S. C. SGROI, Raffaele Simone, *Nuovi fondamenti di linguistica con "Esercizi e problemi di F. Masini"*, Milano, McGraw-Hill, 2013, 331 pp. 331
- D. VITALE, Daniela Pietrini, *Parola di papero. Storia e tecniche della lingua dei fumetti Disney*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2009, 422 pp. 335
- Indirizzi degli Autori* 339

VALERIA CARUSO

**PER EFFETTO DI MENTITE SPOGLIE.  
UNA NOTA SULLO STILE E LA POETICA DI TOTI SCIALOJA**

**Abstract**

This paper offers a brief stylistic outline of Toti Scialoja's verses, which are slowly gaining a reputation also among literary critics who hesitated to acknowledge their relevance for the Italian literary tradition. This was partly due to Scialoja's unconventional writing technique, based on massive alliterations and strict metrical arrangements, and partly to his unusual poetic career, which started with nonsense nursery rhymes during a rest from his painting activity.

The following pages aim to demonstrate how Scialoja's artistic production is indebted to the materials and substances used, both in paintings and poetry, focussing particularly on the semantic outcomes of wordplay in Scialoja's poems.

*...uno scrittore scrive con quello che ha letto, è evidente, ma fa qualcosa di nuovo e autentico con lo stile; e lo stile non si può copiare, si può solo imitare e a imitare si fa solo pena.*  
Patrizia Valduga

Antonio, che per tutta la sua vita e la sua arte fu sempre e solo Toti Scialoja, è rimasto celebre, tra l'altro, per le corpose tessiture foniche di versi dichiaratamente ancorati ad una dimensione 'aurorale' e sonora della lingua: "Se moscerini scemi vanno a sciami/da Pescia ad Altopascio e piove a scroscio/la gita va a finire a scatafascio//"<sup>1</sup>. Di

<sup>1</sup> Il testo di *Se moscerini scemi vanno a sciami* è apparso la prima volta nel 1975 per i tipi di Einaudi, all'interno della raccolta: *Una vespa! Che spavento: poesie con animali* (Scialoja, 2009: 71). Quest'ultima, assieme agli altri volumi della produzione "giocosa" (Raboni, 2002: 6) di Scialoja, è stata ripubblicata nella miscellanea *Versi del senso perso* da

questa scrittura, che fa derivare i sensi dai suoni e demanda spesso l'orizzonte del significato ad un confuso e confondente melange geografico e faunistico, Scialoja deve essersi impossessato sperimentando in versi (ma anche in pittura<sup>2</sup>) la carica rivoluzionaria di composizioni liminali sul codice di riferimento (qui la poesia, lì la pittura). Non stupirà quindi osservare come la tecnica scialojana sia in fondo il principiare della sua poetica e come le sue scelte espressive siano già gravide di semiosi complesse.

Nel perseguire la propria idea di poesia, ovvero un "labirinto di sonorità semantico concettuali che pensa per noi: forse ha la forma del nostro cervello"<sup>3</sup>, il poeta costruisce tassonomie, inventari di cose, personaggi, situazioni che vengono presentati come affini e raccordabili, poiché raccordabili sono i suoni delle parole che li esprimono. Nascono scene ed episodi che si profilano come momenti epifanici, tanto stretta è la trama fonica che li stringe e tanto diversi sono i protagonisti messi in relazione tra loro: "La luna e una lumaca immacolata/con gelida lentezza calcolata/passano su una foglia d'insalata//"<sup>4</sup>. Il lirico e il triviale – un nobile astro, un mollusco limaccioso – si fondono seguendo l'irrefrenabile impulso di una

Mondadori nel 1989, poi ristampata da Einaudi (Scialoja 2009). Di altro tono e ispirazione sono invece le liriche successive, collezionate in *Poesie: 1979-1998*, un volume garzantiano del 2002. Per offrire un'indicazione cronologica sulla loro scrittura e un rimando aggiornato alle edizioni in cui poter leggere i testi qui citati, tutti i versi vengono accompagnati dal doppio riferimento alla loro prima edizione e alle ristampe in uno dei due volumi miscelanei (Scialoja, 2002 e 2009).

<sup>2</sup> Anche la produzione pittorica di Scialoja è segnata dallo sperimentalismo, ed è difficile associare il suo nome ad un solo stile o ad un'unica modalità espressiva. Dopo aver esordito con una produzione figurativa di stampo Romantico, Scialoja attraversa una stagione Espressionista e approda infine all'Arte Informale, elaborando delle tecniche espressive che marcheranno le diverse stagioni della sua produzione: dalle impronte, ai collage, fino all'*action painting* delle ultime, acclamatissime tele. Per una rassegna della parabola pittorica, si veda il catalogo della mostra *Toti Scialoja: opere 1983-1997* (Scialoja, 2006).

<sup>3</sup> Scialoja, 1988: 9.

<sup>4</sup> Da *La mela di Amleto*, 1983 (Scialoja, 2009: 166).

"vocazione nonsensica"<sup>5</sup> e una naturale propensione verso l'"incesto sonoro"<sup>6</sup>; ma l'idillio schizzato è un mero simulacro orticolo con nessuna possibilità di aperture metafisiche oltre la zolla e la lumacatura. A commuovere è una "sparatoria [...] di imprevisti fonico-ritmici e fonico-logici"<sup>7</sup> perpetrata attraverso una strana confusione di generi e stati d'animo che realizzano un "percorso lampante, fulmineo e misterioso attraverso il quale l'emozione si trasforma in suono e il suono si trasforma in senso per trasformarsi di nuovo in emozione"<sup>8</sup>.

L'amalgama di queste sillabe è diventato ben presto il trastullo di poeti laureati, estimatori di quei versi che vengono gustati come "lecca-lecca" poetici [...che...] portano il piacere di una 'musica fonico-mentale' a sciogliersi tra le labbra e la lingua del lettore"<sup>9</sup>. Scialoja sembra usare un dispositivo automatizzato che fa lievitare quartine dall'impasto di pochi ingredienti: la ricetta appare tanto semplice e riproducibile da fornire l'abbaglio di una precisa formula soggiacente. *Accorda i suoni, tanto i sensi si accordano da soli*<sup>10</sup>, suggeriva il matematico Gardner commentando *Jabberwocky*, la ballata di *Attraverso lo specchio* considerata il manifesto della letteratura nonsense. Se la massima è attendibile, i lettori di Scialoja non potranno far altro che rinvenire trame e percorsi verbali, come quelli delineati più volte dai critici, per smascherare la vera identità del poeta: *Toti, topi e topoi iconografici*<sup>11</sup>. L'ordito fonico è il dettato cui, in varia misura e con diversi esiti, deve sottostare anche il lettore che, come dice Paola Pallottino, osserva Toti eclissarsi dietro *l'amato topino*

<sup>5</sup> Dalla "Nota dell'autore" a *Tre lievi levrieri*, 1985 (Scialoja, 1989: 273).

<sup>6</sup> G. Manganelli, quarta di copertina della prima edizione di *Versi del senso perso*, edito da Mondadori nel 1989.

<sup>7</sup> Andrea Zanzotto, testo dattiloscritto inviato direttamente a Scialoja e poi pubblicato su *Panorama* (2 luglio 1989) col titolo: *Verona avara di aironi*. Ristampato in Scialoja, 2006: 205-6.

<sup>8</sup> Raboni, 2007. VII.

<sup>9</sup> Andrea Zanzotto, in Scialoja (2006: 205-6).

<sup>10</sup> Così spiega Martin Gardner (in Carroll, 1970: 192): "the nonsense poet [...] takes care of the sounds and allows the sense to take care of itself".

<sup>11</sup> Pallottino, 1991.

*caro* o, a seconda delle esigenze di rima, nel suo *pendant* più salace, il sorcio: "Quando il sorcio/beve un sorso/di fernet/si contorce/dal rimorso/d'esser me//"<sup>12</sup>.

L'esacerbata sensibilità di Scialoja verso il substrato del manufatto artistico –suoni, colori, tele, sillabe –lo spinge poi a cercare un 'tema verbale' che funzioni come icona del suo sentire poetico: *Zanzara*, una parola "cara [...] per oscuri rinvii"<sup>13</sup>, cifra fonica del brusio di quei versi che s'insinuano come "un gas esilarante"<sup>14</sup> nell'orecchio del lettore e poi, dopo essersi espanso fino alla saturazione, esplose. Come per i limerick leariani, i brevissimi lampi di poesia scialojana richiedono una lettura di tipo seriale: il primo testo innesca la miccia, i successivi sviluppano deflagrazioni di intensità variabile, susseguendosi caoticamente in un vortice di emozioni altalenanti, finché un sentimento a lungo trattenuto esplose, distendendo la bocca in un sorriso ilare ("Se l'ape apatica/posa una natica/sul fior del cardo/diventa un dardo//"<sup>15</sup>), una smorfia arcigna ("Ogni topo di chiavica/appena nato naviga"<sup>16</sup>) o costringendo ad una stretta di labbra per ricacciare indietro le lacrime ("Questa sarta tartaruga/fa modelli in cartasuga,/sotto gli occhi ha qualche ruga/con due foglie di lattuga/se le bagna, se le asciuga/ma non sogna che la fuga//"<sup>17</sup>).

Vista a posteriori, l'ispirazione poetica scialojana somiglia in modo sbalorditivo a quella ipotizzata da Ferdinand de Saussure nei quaderni di appunti per l'origine della poesia stessa<sup>18</sup>: brevi componimenti, di misura plausibilmente non superiore gli otto versi, imbastiti sul nome di una divinità. Il linguista ginevrino aveva immaginato una tecnica compositiva di tipo anagrammatico per gli

<sup>12</sup> Da *Una vespa! che spavento*, 1975 (Scialoja, 2009: 55).

<sup>13</sup> Scialoja, 1988: 12.

<sup>14</sup> Mi piace riprendere qui la metafora del 'gas esilarante' proposta da Ottavio Fatica (in Lear, 1994: 110) per descrivere la comicità di Edward Lear: «la lieve demenzialità leariana [...] è un gas esilarante che si espande piano piano e agisce sui centri nervosi».

<sup>15</sup> Da *Amato topino caro*, 1971 (Scialoja, 2009: 19).

<sup>16</sup> Da *La stanza la stizza l'astuzia. Poesie con animali* (2009: 98).

<sup>17</sup> Da *Amato topino caro*, 1971 (Scialoja, 2009: 8).

<sup>18</sup> Starobinski, 1982, prima edizione 1971: *Les mots sous les mots: les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris: Gallimard..

antichi versi latini in saturni e non aveva esitato a chiedere conferma delle sue intuizioni agli ormai lontani eredi di quella tradizione poetica. Il moderno versificatore in lingua latina Giovanni Pascoli, destinatario di due missive, sembra aver eluso totalmente gli interrogativi posti da Saussure, ma la questione degli anagrammi verrà riportata in auge dallo strutturalismo francese alla fine degli anni '60 del 900, un'epoca di poco posteriore a quel 1961 in cui, da Parigi, Scialoja confeziona i primi nonsense col suo "metodo puramente linguistico automatico"<sup>19</sup>.

Del tutto sbalorditivi sono i ritorni e le coincidenze di questa singolare vicenda poetologica, in cui il primo autore dichiaratamente anagrammatico non è di certo il poeta solenne che poteva avere in mente Ferdinand de Saussure, ma qualcuno che si era votato intenzionalmente alla pratica dello scioglilingua per emulare gli albori della parola e dell'attività verbale.

Scialoja dal canto suo si riconosce solo di sfuggita nelle questioni anagrammatiche saussuriane, quando, dalla quarta di copertina di *La stanza la stizza l'astuzia* (1976), aggiusta il tiro dei suoi "paesaggi di parole" e li rilancia, suggerendo un accostamento non proprio felice con le *portmanteau words* di Lewis Carroll: "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"<sup>20</sup>.

Quella di Scialoja non è però la parola-compresa in cui, come in una valigia (in inglese *portmanteau*), se ne possono archiviare altre due, secondo le istruzioni di Humpty Dumpty ad Alice<sup>21</sup>; al contrario la "parola-melagrana" è il frutto fecondo che fa "germinare i semi sillabici e anagrammatici di tutte le altre". L'anagramma – qui esplicitamente evocato – è un principio di disseminazione prolifica, la *parola-valigia* è al

<sup>19</sup> Dal risvolto di copertina di *Amato topino caro*, 1971 (Scialoja, 2009: 277-278).

<sup>20</sup> Dalla quarta di copertina di *La stanza la stizza l'astuzia. Poesie con animali* (Scialoja, 2009: 279).

<sup>21</sup> Spiega Humpty Dumpty ad Alice: "You see it's like a *portmanteau*—there are two meanings packed up into one word" (Carroll, 1970: 271).

contrario istanza di contenimento. Il primo ben si adatta alla scrittura poetica, la seconda (*portmanteau*) ha un suo statuto autonomo che l'ha fatta spopolare tra gli studi di morfologia linguistica (*morfema portmanteau*) e, di recente, come 'cavia geneticamente modificata' (chiamata *pseudoparola*), negli esperimenti di neuroimmagine deputati a localizzare la facoltà di linguaggio umana<sup>22</sup>.

La "parola-melagrana" invece ha l'esatto semblante della "parola-tema" di saussuriana memoria, descritta sinteticamente da Starobinski: "dopo aver avuto la densità di una parola piena, essa dischiude le sue maglie foniche per diventare una trama"<sup>23</sup>. "Pipistrello, ti par bello/far pipì dentro l'ombrello?//"<sup>24</sup>, estemporanea *variatio* su 'pipistrello': *p(a)r (b)ello* levo 'a' e 'b' e ritrovo il *p...r...ello*; sottraggo qualcosa a *pipì (den)tr(o l'omb)rello* e rispunta ancora *pipì...tr...ello*. Se sillabo opportunamente "L'ippopota disse: «Mo/nella mota ho il mio popò!»//"<sup>25</sup>, da *ippopota* e *Mo* ottengo *ippopotamo* e, invertendo le sillabe di *mota* e *popò* (mo.ta.po.po), compare un altro ippopotamo, questa volta acefalo: *po.po.ta.mo*.

Molto avrebbe invece da insegnare Scialoja all'esimio linguista: questa poesia per infanti e questa infanzia della poesia potranno anche essere emuli del primo stadio dell'attività verbale umana ma, giocoforza, ne sono anche una manifestazione parossistica. Identificare in una circoscritta norma, e per di più in una sola parola, la matrice unitaria verso cui ricondurre copiose serie di versi significa perpetrare l'abbaglio di un'origine graniticamente unitaria e omogenea. Questo approccio manca di considerare proprio «il fatto più fondamentale dell'esperienza estetica, che il piacere si colloca, cioè, in qualche punto intermedio fra la noia e la confusione»<sup>26</sup>.

Consapevole attuttore di questo istruttivo adagio, Scialoja armeggia con la *zanzara di Zanzibar* e, mentre si fa suggerire connessioni semantiche

<sup>22</sup> Si vedano ad esempio gli esperimenti di Moro (2006).

<sup>23</sup> Starobinski, 1982: 60.

<sup>24</sup> Da *Amato topino caro*, 1971 (Scialoja, 2009: 6).

<sup>25</sup> Da *Amato topino caro*, 1971 (Scialoja, 2009: 5).

<sup>26</sup> Gombrich, 1984: 17.

dai suoni stessi ("Zanza-zara [...] Zara zonzo [...è...] naturale, quindi che la zanzara vada a zonzo per Zara"<sup>27</sup>), apre spazi di derivazione dai derivati: *zanzara-zanza-zonzo* e poi, però, *zonzo-zuzzurellona*, in una trafila che può anche scantonare dal tema fonico-semanticamente principale.

Il poeta non si allontanerà mai troppo da questo genere di esordio compositivo, sebbene il principio della – più o meno – sottile variazione fonica si ritrovi nei versi della maturità maggiormente espresso a livello locale, come istanza allitterativa complessa ("Il cavallo Falada/[...] le efelidi e folate"<sup>28</sup>), piuttosto che su quello generale dell'intero testo, come principio strutturale di germinazione a partire da un unico tema fonico o, nei termini saussuriani, una *anafonia*. La critica si è sempre limitata a parlare di una scrittura diffusamente paronomastica, senza soffermarsi poi troppo sui dettagli delle dinamiche poetiche scialojane: "[...] anche nelle Poesie successive il procedimento è tutt'altro che raro; la differenza è la rinuncia allo zoo fiabesco e la riduzione – non la scomparsa – della sperimentazione paronomastica"<sup>29</sup>.

Della paronomasia, un accostamento tra "parole di suono uguale o simile, ma semanticamente differenti, per suggerire un'affinità di senso"<sup>30</sup>, Roman Jakobson aveva sottolineato la centralità per il linguaggio poetico, chiamandola esplicitamente "poetic device"<sup>31</sup>. Considerata da vicino e valutatane la prossimità con le manifestazioni ascritte al gioco verbale, si delineano, attraverso la poesia di Scialoja, le funzioni di una figura retorica tanto complessa da poter diventare l'emblema dei messaggi poeticamente orientati: un cortocircuito nel *continuum* concettuale del testo a causa di una interferenza fonologica, dovuta alla prossimità tra i significanti. Se ne ricavano vari effetti di senso, che vanno dal suggerimento di parentele etimologiche ("Si fa bruno a Brunico"<sup>32</sup>, "Ieri vidi tre levrieri/ [...] oggi vedo tre levroggi

<sup>27</sup> Scialoja, 1988: 9.

<sup>28</sup> Da *Le sillabe della sibilla*, 1988 (Scialoja, 2002: 189).

<sup>29</sup> Serianni, "Il gioco linguistico nella poesia di Toti Scialoja".

<sup>30</sup> *Grande dizionario italiano dell'uso, sub vocem 'paronomasia'*.

<sup>31</sup> Jakobson, 1960: 357.

<sup>32</sup> Versi di "Si fa bruno a Brunico il cielo all'imbrunire", poesia aggiunta a *La stanza la stizza l'astuzia. Poesie con animali* in Scialoja, 2009: 107. Talvolta le ristampe delle

[...]”<sup>33</sup>) ad accostamenti dissacratori sul piano socio-culturale (“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//”<sup>34</sup>); ma altra cosa è il gioco verbale, per il quale deve verificarsi o un caso di ambiguità irrisolvibile, come le così dette *garden-path sentences* (es. «una vecchia porta la sbarra»), o un duplice livello semantico, che i tedeschi chiamano *Doppelbedeutung*, come in: “in nomine patris/et filii — e infidi fili d’erba//”<sup>35</sup>.

Pertanto non tutto quello che si corrisponde in termini fonici è archiviabile come paronomasia o gioco verbale, se non realizza effetti semanticamente marcati: “Ieri, al crepuscolo, tra il lusco e il brusco,/vidi un minuscolo topino etrusco//”<sup>36</sup>. Quando *al crepuscolo, tra il lusco e il brusco s’intravede un minuscolo topino*, si resta incerti se questo sia *etrusco* o *\*etrusco*, effetto di uno schema compositivo che diventa legge compulsiva capace di distorsioni, se ci si lascia irretire troppo.

Su questa linea di demarcazione, il confine della paronomasia sembra ormai varcato e si aprono gli spazi propri dell’*anafonia*, una tecnica per comporre versi, basata sull’*esasperazione* del principio di equivalenza e dei parallelismi operativi in poesia<sup>37</sup>, il cui polo ideale potrebbe essere paradossalmente fissato nell’identità assoluta degli elementi in gioco, in qualcosa che assomiglia ai celebri versi di Gertrude Stein: *Rose is a rose is a rose is a rose*<sup>38</sup>. Il suo potere operativo è confinato all’istituzione di un principio di uniformità e coerenza fonica del testo che espleta la funzione di un coesivo precipuamente poetico e

raccolte di poesie nei volumi miscelanei (Scialoja, 2002 e 2009) presentano qualche testo in più rispetto alle prime edizioni, cfr. Caruso, 2010, pp. 30-36.

<sup>33</sup> Da *La stanza la stizza l’astuzia. Poesie con animali* (2009: 125).

<sup>34</sup> Da *La mela di Amleto*, 1983 (Scialoja, 2009: 168).

<sup>35</sup> Versi di “Da dove viene questo odore”, pubblicati in *I violini del diluvio*, 1991 (Scialoja, 2002: 285).

<sup>36</sup> Da *Amato topino caro*, 1971 (Scialoja, 2009: 5).

<sup>37</sup> Sulla questione delle equivalenze e parallelismi in poesia ha scritto diffusamente Roman Jakobson, sintetizzando le sue ricerche nelle ormai celebri formule contenute nel saggio: *Closing statement: linguistics and poetics* (Jakobson, 1960).

<sup>38</sup> Verso dalla poesia *Sacred Emily* (Stein, 1993: 178).

può non essere estraneo ai momenti di topicalizzazione testuale (i suoi concetti primari), come la parola ‘Amsterdam’ nei versi seguenti:

Gli interminabili giorni di Amsterdam  
 le strenue ammaestrate trame di passi  
 e amnesie lungo i canali – ritarda  
 la sera – s’apre a stelle brevissime.  
 Le enumeri sulle dita ma non una  
 conclude – lampade sull’acqua madre  
 perla serpeggiano perché la mano  
 s’apra – regga nella palma Amsterdam<sup>39</sup>.

All’interno delle nutrite corrispondenze che l’anafonia istituisce si possono realizzare effetti di senso, conseguiti attraverso accostamenti paronomastici (“Dall’oblò vedo l’oblio”<sup>40</sup>), o di significato, grazie ai giochi verbali come quelli tra ‘passeri’, ‘uva passa’ e ‘(la vita) passa’ nella quartina seguente:

Sul davanzale i passeri  
 piluccano uva passa,  
 è come se sapessero  
 quanto la vita passa<sup>41</sup>.

In tutta la produzione di Scialoja, dal nonsense infantile alla lirica più tarda, questo principio accentuativo del portato fonico-materico del testo assume solo nuove connotazioni, ma in definitiva detiene immutato il suo statuto di norma stilistica.

Lo si può osservare mentre evolve lentamente, nel momento stesso in cui l’ispirazione scialojana è in procinto di cambiar segno, nella raccolta *Tre lievi levrieri*, e si tiene sospesa in perfetto equilibrio tra l’idillio orticolo e i drammi della maturità, combinando immagini

<sup>39</sup> Da *Una vanessa. poesie 1961–1989*, 1993 (Scialoja, 2002: 335).

<sup>40</sup> Da *La mela di Amleto*, 1983 (Scialoja, 2009: 186).

<sup>41</sup> Da *Una vespa! che spavento*, 1975 (Scialoja, 2009: 58).

liriche a commozione autentica, attraverso impasti anafonici che volgono alla paronomasia, conseguendo effetti semantici marcati, senza tuttavia diventare veri e propri giochi verbali:

Grazie a una lucciola  
che te la illumina  
se scosti i riccioli  
ti vedo l'anima<sup>42</sup>.

Lo si può osservare mentre diventa monito di una redenzione esclusivamente immanente nello slogan di un unico verso: *L'estasi è questo istante*<sup>43</sup> (*..est..si..est..ist..te*); che è poi un Credo, professato da Scialoja attraverso poesie materiche e brevissime, istantanee verbali che inebriano con la loro consistenza e spessore sensibile, perché l'arte sia innanzitutto un'esperienza fisica.

La vita, la morte e tutti i semplici impulsi a cui Scialoja vuole ricondurre l'esperienza estetica sembrerebbero dunque nascosti sotto le mentite spoglie di una tecnica compositiva e di una grammatica stilistica, se non fossero proprio quella tecnica e quella grammatica la poesia stessa.

### Bibliografia

- Carroll, Lewis, 1970, *The annotated Alice. Alice's adventures in Wonderland and Through the looking-glass and what Alice found there*, edizione critica a cura di M. Gardner, Harmondsworth, Penguin.
- Caruso, Valeria, 2010, *La parola-melagrana: agnizioni sull'opera in versi di Toti Scialoja*, Napoli: Università degli Studi di Napoli "l'Orientale", <http://opar.unior.it/417/>.
- Gombrich, Ernst Hans, 1984, *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa*, Torino, Einaudi.

<sup>42</sup> Da *Tre lievi levrieri. Poesie con animali (1971-1979)*, 1985 (Scialoja, 2002: 246).

<sup>43</sup> Da *I violini del diluvio*, 1991 (Scialoja, 2009: 257).

- Grande dizionario italiano dell'uso*, 1999, diretto da Tullio De Mauro, Torino: UTET.
- Jakobson, Roman, 1960, "Closing statement: linguistics and poetics", in Sebeok, T. (ed.), *Style in language*, Cambridge, The M.I.T. Press, pp. 350-377.
- Lear, Edward, 1994, *I limericks di Edward Lear (nella versione di Ottavio Fatica)*, trad. Ottavio Fatica, Roma-Napoli, Edizioni Theoria.
- Moro, Andrea, 2006, *I confini di Babele*, Milano, Longanesi.
- Pallottino, Paola, 1991, *Toti, Topi e topoi iconografici*, in Scialoja, T., *Animalie. Toti Scialoja, Disegni con Animali e poesie*, catalogo della mostra, Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna, marzo-aprile, pp. 9-13.
- Raboni, Giovanni, 1997, "Prefazione", in Scialoja, T., *Quando la talpa vuol ballare il tango. Poesie con animali illustrate dall'autore*, Milano, Mondadori.
- Starobinski, Jean, 1982, *Le parole sotto le parole: gli anagrammi di Ferdinand de Saussure*, Il Melangolo edizioni..
- Stein, Gertrud, 1993 [1922], *Geography and plays*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Scialoja, Toti, 1988, "Come nascono le mie poesie", *Il Verri*, dicembre, n. 8: 9-20.
- 2002, *Poesie: 1979-1998*, Milano: Garzanti.
- 2006, *Toti Scialoja: opere 1983-1997*, a cura di Fabrizio D'Amico, Massimo di Carlo, Laura Lorenzoni, Ginevra-Milano, Skira.
- 2009 [1989], *Versi del senso perso*, Torino, Einaudi.
- Zanzotto, Andrea, 2006 [1989], "Verona avara di aironi", in Scialoja, T., 2006, 205-6.

### Sitografia

- Serianni, Luca, "Il gioco linguistico nella poesia di Toti Scialoja", in [Treccani.it](http://www.treccani.it). L'enciclopedia italiana, [http://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/nonsensi/2.html](http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/nonsensi/2.html), ultimo accesso novembre 2013.