

# Giochi di parole

Luca Serianni

Nonostante un'attività poetica dispiegatasi in un lungo arco di anni (1961-1998), non si può dire che alla figura di Scialoja poeta abbia arriso una fama pari a quella che ha conosciuto il pittore, nonostante l'apprezzamento di critici-scrittori di eccezione: da Antonio Porta a Giorgio Manganelli e a Giovanni Raboni, che ha additato in lui "il talento poetico più originale e compiuto rivelatosi in Italia nel corso degli anni settanta e ottanta". Quel che è certo è che la fisionomia poetica di Scialoja stenta ad apparentarsi con quella dei poeti a lui contemporanei. Anche l'evoluzione della sua poesia non è pacifica. È vero che lo stesso poeta, in una conversazione con A. Rauch (1991), aveva dichiarato già *La stanza la stizza l'astuzia* (1976) "un libro di nonsense per adulti", mentre "l'esperienza per i bambini era racchiusa tra gli anni sessanta e settanta".

Ma le filastrocche per l'infanzia non sono solari come sembrano e del resto, nella stessa occasione, Scialoja precisava che le prime poesie erano scritte sì per un nipotino, "ma segretamente erano dirette a [sua] moglie che doveva leggerle al bambino": dunque, potremmo dire, un doppio livello di lettura presente *ab origine*, già all'atto dell'ideazione. Un elemento tipico dello Scialoja per bambini che ritroviamo in tutto l'arco della sua poesia è la toponomastica fantastica, suggerita dai suoni e promotrice di imprevedibili accostamenti che hanno a fondamento un animale, secondo il consueto processo di antropomorfismo delle fiabe. Ecco un esempio in cui un tema familiare nell'esperienza della prima infanzia (l'obbligo di mangiare quando non se ne ha voglia) è affidato a una lepre che, dopo il primo cucchiaino, si risolve a una decisione drastica: "C'è una lepre, a Mestre, a destra, / che rimesta la minestra, / dopo un sorso si fa mesta, / lesta lesta la rovescia / a sinistra, fuori della finestra".

Qualsiasi lettore, anche occasionale, di Scialoja potrebbe moltiplicare gli esempi di questa geografia irreali, che punteggia luoghi e abitanti della sezione nonsensica (dalla mosca che ronza a Mosca alla zanzara che vive a Zara, alla biscia che attraversa sulle strisce a Brescia, agli alacri bruchi di Locri e via dicendo). Ma 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. Nell'esempio che segue il cane è un cane a tutti gli effetti, mentre la verosimile allocutaria è la compagna di un viaggio nell'alto Egitto (indicato col nome antico di *Tebaide*, che non funge solo da significante per innestare le allitterazioni

di apertura e di chiusura, ma evoca anche, col suo sentore classico, la scomparsa di antiche civiltà, di cui rimangono miseri resti, le tibie): "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".

Ma torniamo alle lepre e alla sua minestra per osservare un altro aspetto della poesia di Scialoja (e ancora una volta siamo di fronte a una costante, sia pure diversamente declinata nel corso della sua parabola): l'ironizzazione della lingua più corriva e automatica, a cominciare dalle frasi idiomatiche. Qui il punto di partenza è il trito dilemma *o mangiar questa minestra o saltar dalla finestra*; solo che la nostra lepre dalla finestra getta non sé stessa, ma l'abborrita minestra. Agli antipodi delle "frasi fatte" sono gli echi della grande letteratura o della grande storia che, di tanto in tanto, si riaffacciano – perfettamente riconoscibili, ma straniati in un ambiente in cui domina il suono e la libera varietà degli accostamenti – nella poesia di Scialoja. A un livello immediato ed elementare il gioco coinvolge tessere famose – in qualche caso divenute tali fin dai primi anni di scuola – e forse Scialoja avrà pensato che anche i bambini potessero cogliere le sue manipolazioni e sorriderne. È quel che vale per i grandi classici della letteratura italiana, da Leopardi ("Sempre caro mi fu quest'erto corno / pensa il rinoceronte / senza nessuno intorno", col terzo verso arieggiante giocosamente il tema leopardiano della solitudine) a Carducci, con l'albero di *Pianto antico* trasformato in un albatro (ma Baudelaire qui non c'entra proprio) che vola via alla vista di un pericolo: "L'albatro a cui tendevi / un piccolo caimano / volò così lontano / che non si vede più".

Un secondo livello è più elaborato, sia per i testi evocati sia, e soprattutto, per le implicazioni soggiacenti. Possono essere in gioco testi famosi, ma non certo paragonabili all'*Infinito* e a *Pianto antico* quanto a radicamento nella memoria collettiva. L'*incipit* di una celebrata anacreontica di Iacopo Vittorelli (*Guarda che bianca luna*) riecheggia in una poesia della raccolta *La mela d'Amleto* ("Guarda che bianco alano!"); ma se il poeta settecentesco dall'incanto di una notte lunare passava agli amori di due usignoli e vi contrapponeva la freddezza della sua Irene, Scialoja si muove nella direzione di un grottesco e prudenziale realismo – un po' come avviene per il rifacimento di *Pianto antico* – riprendendo nel secondo verso l'anafora di Vittorelli ma continuando così: "Guarda che zanna aguzza! / Teniamoci per mano / al centro della piazza".

Il gioco linguistico può farsi malizioso quando il richiamo letterario è un'occasione per un'irrisione antireligiosa, come avviene con una citazione metastasiana in cui a *Dio* si sostituisce uno dei tanti animali dello zoo dell'autore e precisamente un Ghiro (non casualmente con l'iniziale maiuscola) tutto intento a dormire, indifferente alle vicende del mondo: "Ovunque il guardo io giro / vedo il tuo sonno, o Ghiro!" (e non sfugga il fatto che si tratta dell'ultimo componimento di *Una vespa! Che spavento*, dunque collocato in una posizione di spicco). Il tipico nonsense di Scialoja, però, si declina altrimenti. Intanto, una serie di componimenti rappresenta una situazione plausibile in un contesto inatteso. Ad esempio: "La zelante zanzara dell'Alsazia / se all'alba s'alza sazia mi ringrazia". Che una zanzara, dopo averci punto, possa dirsi sazia non fa notizia; ma il gioco sta nell'ambientazione impreveduta (l'Alsazia non è nota per essere infestata dai fastidiosi insetti), nell'antropomorfismo della zanzara (che non solo "ringrazia", ma all'alba "s'alza", come un essere umano) oltre che nell'investimento fonico, qui trasparentemente fonosimbolico.

Altre volte si ha una vera e propria lesione del senso superficiale. Lo spunto iniziale può consistere in un'asserzione banale ("Oggi è Pasqua e vado a pesca"), alla quale i versi successivi tolgono ogni plausibilità: si può anche partire senza l'occorrente e senza la prospettiva di pescare un pesce o magari la sua lisca (versi 2-3: "senza lenza senza lasca / senza lisca senza l'esca"), ma certo l'acqua è un presupposto ineliminabile per esercitare quest'attività (verso 4: "senza l'acqua nella vasca"). Inversamente, come nella poesia che segue, si può esordire con una serie di dichiarazioni assurde (le etimologie dei vv. 1 e 2), continuare con asserzioni sufficientemente perspicue, anche se espresse con un certo investimento figurale e fonico (vv. 3-5: il dado è il simbolo tradizionale del giocatore; l'innamorato, colpito dalla freccia d'amore, riesce a liberarsene con fatica; il ladro è cauto e non commette leggerezze o ingenuità) per concludere con un verso di prosaica verosimiglianza: "Chi crede alla corda si chiama cordaro / chi adotta la coda si chiama codardo / chi adora l'azzardo si attarda col dado / chi ha un dardo nel cuore lo strappa in ritardo / chi è ladro di rado si sdraia su un cardo / soffrigge col lardo chi è cuoco di bordo".

Frequente è un procedimento, ampiamente praticato già dal Burohiello, per il quale la perdita di coerenza si accompagna a un forte aumento degli indicatori della coesione testuale, cioè dei connettivi tipici di un discorso organizzato razionalmente e scandito, per esempio, da ipotesi (*se*) irrelate rispetto alla reggente: "Se la farfalla ha fatto la valigia / non è azzurra né gialla: è tutta grigia". Con gli animali fantastici delle sue poesie l'autore intesse un dialogo che qualche volta è incardinato sul *tu* metastorico della tradizione poetica (e fiabesca), ma altrove utilizza il *lei* della conversazione borghese. Così, si dà del lei a una fillossera: "Per quanto non mi fidi degli afidi verdastrì / le dico: "Perché piange?" e le riannodo i nastri / mentre con gli occhi rossi fissa il cielo che stinge". Ricordando il destarsi in sé bambino dell'interesse per i versi, Giovanni Giudici ha affermato che nella poesia lo "attirava la rima, credo soprattutto perché sembrava quasi dispensare dal comprendere il concetto. Purché tornasse la rima andava tutto bene. E in fondo, benché stravagante, non era un approccio sbagliato". Forse Scialoja, che con Giudici condivide almeno l'ironia (e l'autoironia), avrebbe sottoscritto.

\* L. Serianni, *Il gioco linguistico nella poesia di Toti Scialoja*, treccani.it, 25 giugno 2008

Fonte: Luca Sirianni, *Giochi di parole*, in *Scialoja A-Z*, a cura di Eloisa Morra, Electa, Milano 2023, pp. 100-102.

