

VALERIA CARUSO

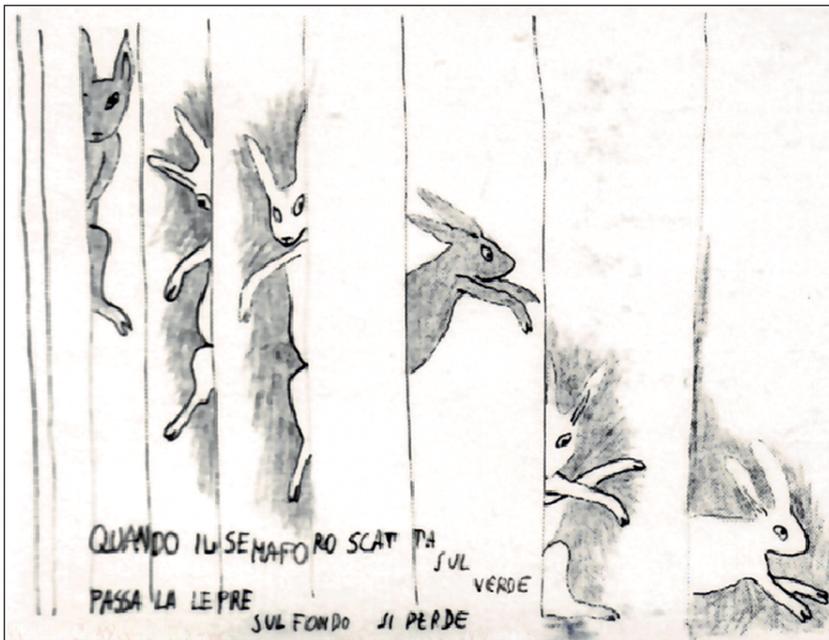
*La parola-melagrana:*  
agnizioni sull'opera in versi di Toti Scialoja



Università degli studi di Napoli  
"L'Orientale"  
2010

Valeria Caruso

*La parola-melagrana:*  
agnizioni sull'opera in versi di Toti Scialoja



Alla pagina precedente:

*Toti Scialoja*, illustrazione inedita.

## INDICE

Note.....	V
<b>Introduzione</b> .....	1
1.1 Detonatori ad orologeria.....	3
1.2 <i>Una certa forma di vita</i> .....	9
<i>Note sulla ricostruzione del corpus scialojano</i> .....	30
1.3 Un testo, mille scienze.....	37
1.4 Interpretare versi: una scheda.....	44
<b>Condizioni paradigmatiche</b> .....	47
2.1 La scheda.....	49
<i>Macrounità</i> .....	49
<i>Il fonema</i> .....	53
<i>La sillaba</i> .....	53
<i>La rima</i> .....	54
<i>La parola</i> .....	67
<i>La scheda: guida illustrata per l'uso e la lettura</i> .....	69
<b>Operatività sintagmatica</b> .....	73
3.1 Ancora sulla rima. Le unità di base e le derivazioni complesse.....	75
3.2 Una ludo-retorica: <i>Sprachspiel</i> secondo F. J. Hausmann.....	83
3.3 Paronomasia o poesia?.....	99
3.4 Funzione strutturale del significante: l'anafonia.....	106
3.5 Anafonie, paronomasie e giochi linguistici nei versi scialojani.....	125
<i>Anafonia</i> .....	125
<i>Paronomasia e paronimia</i> .....	132
<i>Giochi verbali</i> .....	146
<i>Postilla</i> .....	158
<b>Risultanze testuali</b> .....	159
4.1 Il ritmo della pittura, lo spazio della poesia.....	161
4.2 Funzione estetica del significante linguistico.....	175
<i>L'equilibrio sospeso: l'ordine al principio del caos</i> .....	177
4.3 Il metro, la rima, una mediazione possibile.....	189
<i>I confini della rima: la rima anafonica</i> .....	189
4.4 Suggestioni anafoniche gravemente degenerative.....	199
<i>Il "dopo-topo": fonostilistica di una prigioniera</i> .....	200
4.5 Note fonetico-fonologiche. Versi per l'occhio o per l'orecchio?.....	204
4.6 Annotazioni conclusive.....	214

<b>Appendici</b> .....	233
Appendice 1. Anafonia: tipi e sottotipi .....	235
<i>Anafonia pervasiva con capocatena (1a)</i> .....	235
<i>Anafonia pervasiva generica (1b)</i> .....	259
<i>Anafonia ridotta con capocatena (2a)</i> .....	263
<i>Anafonia ridotta generica (2b)</i> .....	270
Appendice 2. Paronomasia.....	299
<i>Paronomasia con annotazioni semantiche</i> .....	299
<i>Paronomasia. Sottotipo: portmanteau</i> .....	302
<i>Paronomasia senza annotazioni</i> .....	306
Appendice 3. Paronimia.....	313
Appendice 4. Giochi linguistici .....	315
<i>Giochi tra omofoni, orizzontali</i> .....	315
<i>Giochi tra omofoni, verticali</i> .....	316
<i>Giochi tra quasi omofoni, orizzontali</i> .....	323
<i>Giochi tra quasi omofoni, verticali</i> .....	324
Appendice 5. Rima.....	327
<i>Ipermetra esterna</i> .....	327
<i>Ipermetra interna</i> .....	331
<i>Quasi ipermetra</i> .....	338
<i>Ipermetra ricca</i> .....	350
<i>Leonina</i> .....	351
<i>Rima bifronte</i> .....	351
<i>Rima anagrammatica</i> .....	352
<i>Rima ecoica</i> .....	353
<i>Rima X</i> .....	355
Appendice 6. Il corpus poetico scialojano: elenco dei titoli e degli incipit .....	365
<b>Bibliografia</b> .....	383
<i>Su Scialoja e arte in genere</i> .....	394

## NOTE

La ricerca qui presentata si avvale di alcune operazioni preliminari di riordino e sistemazione senza le quali le pagine che seguono non esisterebbero. Il percorso di spoglio, conteggio, verifica e comparazione che ha permesso di identificare univocamente tutti i testi pubblicati da Scialoja verrà ricostruito nel dettaglio al capitolo 1.2 (*Note sulla ricostruzione del corpus scialojano*), qui ci si limita a chiarire alcune convenzioni adottate per le citazioni dei testi tra le pagine che seguono.

La natura stessa della nostra indagine, concentrata sulle ragioni del significativo, ha imposto un'attenta ricognizione testuale con la quale è stato possibile identificare il corpus dell'autore e realizzarne un'analisi che fosse gestita mediante una schedatura informatica (vedi le *schede testi* in § 1.3). In fondo al volume, dopo la sezione dedicata alle appendici, è possibile consultare il *Corpus poetico scialojano: elenco dei titoli e degli incipit*, una rassegna dei capoversi delle poesie di Scialoja ordinati cronologicamente seguendo le prime edizioni di quei volumi che successivamente, con piccole modifiche e qualche mancanza, sono confluiti nei due tomi miscellanei: *Versi del senso perso* e *Poesie 1979-1998*.

Nell'elenco del *Corpus* ogni testo è identificato da un numero progressivo che, chiarendone univocamente la collocazione, verrà usato tra le pagine a venire per i rimandi bibliografici delle poesie. Nelle citazioni verrà pertanto usato un codice identificativo inserito a pedice tra parentesi quadre, il numero del testo sarà inoltre preceduto dalla sigla *M,TVP* (acronimo per 'Miscellanea di tutti i volumi pubblicati'); ad esempio la seguente è una citazione dall'ottocentosessantaquattresimo componimento del *Corpus* [M,TVP864]:

il letargo del tuo sguardo segnò i confini della scomparsa  
grigia gatta assorbita dal grande grigio che spense il giallo [M,TVP864]

Per i casi in cui ci si è voluti riferire più esplicitamente al volume nel quale il testo era incluso, sono stati usati degli acronimi per ciascun titolo, ovvero:

- [ATC] *Amato topino caro*, Milano: Bompiani.  
[ZSZ] *La zanzara senza zeta*, Torino: Einaudi.  
[VCS] *Una vespa! Che spavento*, Torino: Einaudi.

- [SSA] *La stanza la stizza l'astuzia*, Roma: Cooperativa scrittori.  
 [GGT] *Ghiro ghiro tonto: 36 poesie con animali*, Torino: Stampatori.  
 [PSP] *Paesaggi senza peso: poesie di due anni*, Roma: Litografia Bruni.  
 [SS] *Scarse serpi*, Milano: Guanda.  
 [MA] *La mela di Amleto*, Milano: Garzanti.  
 [SERRA] *Serracapirola*, Roma: L'Arco ed. d'Arte.  
 [TLL] *Tre lievi levrieri: poesie con animali, 1971-1979*, Roma: L'Attico.  
 [SDS] *Le sillabe della Sibilla (1983-1985)*, Milano: Scheiwiller.  
 [ADO] *Acqua da occhi: (agosto 1976)*, Bergamo: El bagatt  
 [VSP] *Versi del senso perso*, Milano: Mondadori.  
 [VDD] *I violini del diluvio*, Milano: Mondadori.  
 [VA] *Una vanessa*, Roma: Edizioni della cometa.  
 [RLA] *Rapide e lente amnesie*, Venezia: Marsilio.  
 [LC] *Le costellazioni: esametri: 1993-1996*, Venezia: Marsilio  
 [TVT] *Quando la talpa vuol ballare il tango: poesie con animali*, Milano: Mondadori.  
 [CCO] *Cielo coperto*, raccolta postuma pubblicata in *Poesie 1979-1998*.  
 [POE] *Poesie 1979-1998*, Milano: Garzanti.

Di queste sigle, per praticità, si offre anche un elenco sintetico ordinato alfabeticamente:

[ADO]=Acqua Da Occhi; [ATC]=Amato Topino Caro;  
 [CCO]=Cielo Coperto; [GGT]=Ghiro Ghiro Tondo; [LC]=Le Costellazioni: Esametri; [MA]=La Mela Di Amleto; [POE]=Poesie 1979-1998; [PSP]= Paesaggi Senza Peso; [RLA]=Rapide E Lente Amnesie; [SDS]=Le Sillabe Della Sibilla; [SERRA]=Serracapirola; [SS]=Scarse Serpi; [SSA]=La Stanza La Stizza L'Astuzia; [TLL]=Tre Lievi Levrieri; [TVT]=Quando la talpa vuol ballare il tango; [VA]=Una Vanessa; [VCS]= Una Vespa! Che Spavento; [VDD]=I violini del diluvio; [VSP]=Versi del senso perso; La zanzara senza zeta=[ZSZ].

Pertanto, le due quartine di *Attraversa Verona* potranno essere corredate da un codice esaustivo del tipo [SERRA3; M,TVP452]:

Attraversa Verona  
 sotto l'acqua a rovesci  
 lo sventurato – invano  
 cerca riparo agli usci.

---

Rende Verona ironica  
l'avversa primavera  
– la nevrosi divora  
chi sventa lampi e tuoni [SERRA3; M,TVP452]

che ne chiarisce sia la posizione nel volume originale ([SERRA3]) quanto quella nell'intera produzione scialojana ([M,TVP452]).

Occorre inoltre precisare alcune convenzioni adottate per indicare le corrispondenze di rima. Gli elementi coinvolti in questo genere di figura sono spesso indicati mediante una giunzione con dei trattini (es. amore-colore), preferita al tradizionale uso dei due punti (es. amore: colore) per limitare l'eccessiva ripetizione di questi elementi di punteggiatura nel corpo del testo. Le corrispondenze di rima sono state poi schematizzate mediante una rappresentazione che racchiude tra parentesi quadre solo gli elementi coinvolti nella figura; ad esempio, la rima tra *parto* e *scarto* è ['arto].

In fondo al presente volume, nella sezione delle *Appendici*, sarà invece possibile consultare, sotto forma di tabelle riassuntive, alcuni dei dati maggiormente significativi estratti dalle citate *schede testi*.



## INTRODUZIONE

Il brigadiere premé col piede, accelerò verso la Fontana. Da ritta, ove il piano s'infoltiva d'abitacoli e discendeva a fiume, Roma gli apparì distesa come in una mappa o in un plastico: fumava appena a porta San Paolo: una prossimità chiara d'infiniti penzieri e palazzi, che la tramontana avea deterso, che il tepido sopravvenire di scirocco avea dopo qualche ora, con la cialtroneria abituale, risolto in facili immagini e dolcemente dilavato. La cupola di madreperla: cupole, torri: oscure macchie de' pineti. Altrove cinerina, altrove tutta rosa e bianca, veli da cresima: uno zucchero in una haute pâte, in un mattutino di Scialoia. Pareva n'orloggione spiaccicato a terra, che la catena de l'acquedotto legasse... congiungesse... alle misteriose fonti del sogno.

*Carlo Emilio Gadda*



Alla pagina precedente:

*Fig. 1. La pittura di Toti Scialoja: gli esordi figurativi. La cupola dell'Excelsior, 1943, olio su tela, 75x40cm.*

*Testo: La cupola dell'Excelsior immortalata da Carlo Emilio Gadda in Quer pasticciaccio brutto de via Merulana, § VIII.*

## 1.1 Detonatori ad orologeria

Tra le pagine che seguono non verrà ricostruita ed analizzata la produzione poetica e pittorica di un singolo artista, ma si esporranno i risultati di una ricerca che partita di lontano si è coniugata con l'analisi di un corpus poetico, confortato da una illuminante quanto vasta produzione pittorica, per estrapolarne paradigmi e aperture che si applicassero ad un intero genere, quello della poesia nonsense, e, più generalmente, a quella costante antropologica che è la presa di coscienza sull'attività razionale umana (un modo per riflettere sul riflettere), di speculazione dell'uomo sui mezzi che gli sono propri in quanto essere che pensa. Queste astute macchine di pensiero (i nonsense), ingranaggi della consapevolezza di quanto sia imprescindibile il nostro essere riflessivo e riflettente, assumono le forme più svariate e composite, presentandosi ora come testi, poi come quadri, infine come edifici o quant'altro possa essere realizzato da un pensiero che pensa se stesso, indipendentemente dalle forme in cui prende corpo.

Assoluta resta poi l'esperienza del pensiero vuoto o che non pensa ed è così costretto a fare la propria autoconoscenza attraverso quei testi che operano e funzionano con la stessa precisione dei cronografi svizzeri, metrica e strofe tirate con riga e squadra, ma poi si offrono come il filo rosso tra stati mentali che si mettono insieme per autonegarsi, per riprodurre tutti in fila e con ordine, una vertigine sul nonsense, un tuffettino, una stretta di stomaco mentre si precipita nel vuoto assoluto di un pensiero senza contenuto, avviluppato nella sua sola forma:

...di questo tuffo che mi fa essere al centro di me stesso in una  
continua caduta...<sup>1</sup>

È il momento della piena autoconsapevolezza, lo straniamento che de-automatizzando, rompendo una catena di esistenze necessarie e meccaniche, ci mette «nel mezzo di una verità» sola, quella del nostro non esistere al di là dell'attività di pensiero e della meccanicità con cui riflettiamo o maciniamo e impastiamo sensi e significati. Si provi a lasciarsi stordire dal vortice dei versi che seguono:

L'occhio vedrà la mosca  
volare in cerchio al centro

<sup>1</sup> Toti Scialoja in Scialoja [1988c: 51].

di una stanza – di un antro –  
davanti ad uno specchio.  
L'occhio vedrà lo specchio  
volare in cerchio al centro  
di una stanza – una grotta –  
davanti ad una mosca.  
Mosca più specchio: stanza  
specchio più cerchio: grotta  
cerchio più stanza: mosca. [M,TVP375]

Il nonsense opera lungo questa direttrice, manifestandosi sotto le mentite spoglie di poesie puerili che scoprono solo da ultimo il loro vero volto, la loro autentica natura di inneschi dinamitardi ad orologeria: finito il count-down un senso deflagra lasciandosi dietro lo scempio dei corpi vilipesi.

Topo, topo,  
senza scopo,  
dopo te cosa vien dopo? [M,TVP1]

è l'epigrafe con cui la produzione in versi di Scialoja saluta il lettore, il primo testo della prima raccolta pubblicata, ma il rimando drammatico-nostalgico alla dissoluzione ontologica dell'indifeso animale, linguisticamente sostituito dall'elemento con cui forma una coppia minima (dopo), fa somigliare quei versi più ad un epitaffio che ad un saluto gioviale. Un passo li separa dalle ultime parole che l'autore scrive sei giorni prima di morire:

Memoria  
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 [M,TVP867]

Il 'dopo' dell'apertura alludeva tanto alle pagine e ai versi che sarebbero seguiti quanto al dopo-topo, animale che adombra la quasi omofona persona del poeta<sup>2</sup> (Toti), la cui evocata scomparsa e dissoluzione hanno per

<sup>2</sup> L'identificazione iconografica di Scialoja con il topo è stata messa in risalto da Paola

effetto quello di proiettare un'ombra lunga su tutta l'esistenza umana, un «nulla interrogante»<sup>3</sup> che è il motore dell'estetica scialojana. La *memoria* finale è, invece, il ricordo dilatato a dismisura fino ad involvere tra le sue spire il presente, l'«estasi di un istante»<sup>4</sup> che altrove era stata invocata e suggerita come fonte di un riscatto possibile. Eppure, di fronte alla domanda quasi puerile, *perché di notte fa buio?* (*La velocità della luce* [M,TVP740]), il poeta elabora una risposta intrisa di pessimismo cosmico: *La velocità della luce/è costante ma nessuna galassia vive in eterno.*

Tutta lì l'ossessione per il tempo di Scialoja, pittore che nella maturità artistica si esprime attraverso 'serie' e poeta che negli esordi sequenziò sillabe sotto il ticchettio di un metronomo. I soliti quattro quarti delle *nursery rhymes*<sup>5</sup>, canone ritmico che in Scialoja assume i contorni di un Credo mitico, data la sua natura di automatismo temporale, valido sia sul piano ontologico ed esistenziale della poetica, sia su quello pragmatico-resultativo della forma del testo, che viene pensato e costruito come un marchingegno, un giocattolo forse, che induca il destinatario ad una smorfia o, a seconda dei casi e del *mood* imperante, ad una risata. Di questo aspetto è ben consapevole l'autore, se non esita a parlarne già nel risvolto di copertina di *Amato topino caro* (1971), il suo primo volume di poesie:

La struttura di queste poesie nasce da un metodo puramente linguistico automatico, al modo dello scioglilingua, della filastrocca e del nonsense.

Pallottino (Scialoja [1991b: 13]), che sottolinea la pervasività delle illustrazioni dedicate all'animale e, in tal senso, cita i versi rivelatori di: *Quando il sorcio/ beve un sorso/ di fernet/ si contorce/ dal rimorso/ d'esser me/ /*. Non meno illuminante è il titolo di uno volumetto curato da Barbara Drudi e Laura Mocchi: *Toti & topi*. Sull'argomento si tornerà in seguito (§ 4.4. *Il dopo-topo: fonostilistica di una prigione*).

<sup>3</sup> Scialoja [1989a: 20].

<sup>4</sup> *L'estasi è questo istante/ che si tuffa nel tempo/ - l'anatra emerge - il vento/ la vende - un lungo lampo/ ha illuminato il tempio/ sopra lo stagno - il rampi/ cante stringe le tempie/ - Eva soffia nei campi. / /* [M,TVP, 555].

<sup>5</sup> Si veda il lavoro seminale di Burling [1966] sull'argomento, in cui l'autore dimostra l'operatività di un unico schema ritmico (quattro versi con quattro sedi metricamente marcate) per lingue tra loro diversissime, avanzandone la validità universale. Da allora la metrica delle *nursery rhymes* è uno dei cavalli di battaglia dei fonologisti di ispirazione chomskiana, nonché uno dei pochi ambiti in cui studiosi che s'ispirano alle trasformazioni di stampo generativista si confrontano con i testi.

Gioco fonemico che i bambini intendono d'istinto, che eccita la loro curiosità, li muove alla scoperta della parola nuova come incantevole meccanismo sonoro.

Qui, insomma, il 'gioco' e la dimensione ludica non sono accessori, orpelli retorici che contribuiscono all'importo semantico e all'effettività di un testo; il gioco è l'intero testo, inesistente se non come dispositivo meccanico e come reificazione di una entità concettuale (gioco-testo) in una meramente 'oggettuale' (giocattolo). Contano i suoni, pesano le sillabe, il dato materiale si assolutizza a tal punto da spingere oltre il seminato la regola delle equivalenze poetiche di jakobsoniana memoria («la funzione poetica proietta il principio di equivalenza dall'asse della selezione all'asse della combinazione»). I «brevi componimenti poetici di Scialoja» sono per Zanzotto «veri "lecca-lecca" poetici [...che...] portano il piacere di una "musica fonico-mentale" a sciogliersi tra le labbra e la lingua del lettore»<sup>6</sup>. L'amalgama sillabico assume i contorni di una sostanza zuccherina che riporta l'esperienza estetica ad una dimensione materico-percettiva, al *Kindergarten* del linguaggio dove la lallazione e il balbettio insistito sono sia il primo stadio della poesia che, giocoforza, una sua manifestazione aberrata. Una «callida giuntura», secondo Bufalino, «di scherzo e disperazione»<sup>7</sup>, luogo di manifestazioni fugaci quanto sfuggenti, inclassificabili e fulminee per trivialità e commozione:

La luna e una lumaca immacolata  
con gelida lentezza calcolata  
passano su una foglia d'insalata. [M,TVP363]

Si capisce subito quanto distanti siano questi versi dalla Poesia cui siamo abituati e, contemporaneamente, quanto vi siano al centro; e forse più vero è il contrario che, cioè, la poesia è questo automatismo insistito, quando viene assolutizzato non può far altro che collassare su se stesso. Esattamente quello che succede sotto le balbettanti sillabe scialojane, responsabili di cortocircuiti semantici che fanno «ammiccare [... i ...] veri significati [...] con una modestia lievemente perfida: noi non siamo noi, e tu lettore,

<sup>6</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>7</sup> *Ib.*

non sei tu»<sup>8</sup>. Nuovamente il nonsense, nuovamente il verso, nuovamente il gioco. Non a caso i più convinti estimatori dello Scialoja versificatore sono proprio i poeti (Raboni e Zanzotto in primis), quasi che il Nostro fornisse loro i tiragraffi su cui affilarsi le unghie, i trastulli automatizzati per rinvi-gorire l'humus della loro ispirazione.

Faranno fede le appassionante parole di Giovanni Raboni che dichiara questa:

...una poesia che non ha bisogno di istruzioni per l'uso e che, in ogni caso, non le consente [...] perché [...] si dimostra da sé nella misura, anzi nel medesimo istante in cui dimostra nel più chiaro, nel più limpido, nel più trasparente dei modi l'essenza stessa della poesia, di ogni vera poesia, il 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. [...] la sua limpidezza, la sua trasparenza sono talmente abissali che qualunque tentativo di spiegarle o di descriverle risulterebbe, oltre che superfluo, ridicolmente inadeguato. Insomma, per essere e rendere certi dell'esistenza e della bellezza delle poesie di Scialoja non si può né si deve far altro, secondo me, che leggerle, così come, secondo un famoso filosofo del nostro tempo, l'unico modo davvero sicuro per verificare l'esistenza dello spazio e la possibilità del movimento consiste nell'alzarsi e camminare<sup>9</sup>.

Mentre ci conferma che questi versi conducono al cuore stesso della poesia e dei suoi meccanismi fondanti, Raboni dichiara l'impossibilità di descriverli e di afferrarne le ragioni in maniera razionale ed intelligibile. Fissare i paletti dell'esegesi scialojana coincide, in definitiva, col marcare il limite esplicativo della poesia stessa: non è mai possibile, anche ad una osservazione ravvicinata, rintracciarne la formula generale. Perfino quando i versi del pittore romano sembrano fornire l'abbaglio di un simile miraggio, la loro semplicità ed immediatezza si dimostrano sempre un po' più lontani della portata del nostro braccio. In questo modo le incursioni tra i versi scialojani finiscono per assumere i contorni di abluzioni sacrali e riti palin-genetici: il gioco sveste le sue mentite spoglie per mostrare l'ingresso di un cammino da iniziati.

Anche se il giudizio di Raboni ha collocato la poesia di Scialoja tanto in

<sup>8</sup>*Ib.*

<sup>9</sup> In *Quando la talpa vuol ballare il tango*, p. VII.

alto, lo scopo dell'analisi che segue non ha intenti così ambiziosi quanto l'invocata «essenza della poesia» ma nemmeno così triviali da rinunciare del tutto a delle proposte interpretative, semplicemente perché il successo di una manifestazione linguistica è la spia della sua dignità e necessità di studio.

Al di là delle possibili contestualizzazioni, oltre il dispiegamento di temi e problemi, esistono delle manifestazioni letterarie (il nonsense) che affascinano in ragione di una segreta e quasi inspiegabile carica attrattiva. Non si può negare che la poesia di Scialoja partecipi a questo genere di letteratura e contemporaneamente non si può evitare di riconoscerne gli agganci col *main stream* della poesia; ma tra queste pagine si guarderà più dentro i singoli testi che fuori di essi e si cercheranno maggiormente i modi di comporre e scomporre una poesia, i fatti cotestuali, che quelli relativi al contesto storico-artistico, sebbene talvolta questi due momenti si dimostrino inseparabili.

## 1.2 Una certa forma di vita

Potrebbero risultare disorientanti le varietà di forme e di codici artistici entro cui Toti Scialoja si esprime, se non le si accostasse alla figura del loro artefice, alla ricchezza di esperienze, viaggi ed incontri che caratterizzarono il suo percorso umano ed artistico. Più dei racconti e dei discorsi speculativi della critica, la conoscenza di Scialoja non dovrebbe prescindere da un ascolto diretto della sua voce e dalla narrazione in prima persona della sua storia. Se ne ricava il ritratto di un uomo schietto e sincero, complesso ma in grado di formulazioni semplici del proprio pensiero. Le righe che verranno dedicate a delineare la sua figura, saranno in tal senso arricchite da brani ricavati da una intervista radiofonica rilasciata nel '94 ad Andrea Scazzola<sup>10</sup> ed una del '93 curata da Sabina Sacchi<sup>11</sup>.

Quando nasce Antonio Scialoja, il 16 dicembre 1914 in una clinica romana, la famiglia è in procinto di trasferirsi a Terni, dove il padre Gustavo, uno stimato ingegnere chimico, è chiamato a dirigere un'azienda.

Gli Scialoja sono un'importante famiglia di giuristi di origine napoletana. Il bisnonno di Toti, Antonio Scialoja, professore di economia politica, fu esponente attivo, con vari ruoli e diversi incarichi, delle prime fasi governative dell'Italia unita, divenendo ministro della pubblica istruzione nel primo governo romano del 1870, all'indomani della breccia di Porta Pia. Gli zii Vittorio, Antonio e Carlo sono esponenti governativi e docenti universitari di rilievo; Vittorio in particolare ha ricoperto la carica di ministro dell'istruzione, delle finanze e degli esteri.

Dei suoi primissimi anni di vita il poeta ricorderà sempre la dolcezza delle sensazioni che le erano associate e che venivano rinverdate dalle languide evocazioni materne di «Quando stavamo a Terni», un'epoca in cui ella «doveva essere stata molto felice [...]. O forse molto infelice»<sup>12</sup>. Su questo toponimo Scialoja specula a mente fredda dicendo: «A Terni ho vissuto i primi tre anni della mia vita. Cabalisticamente è lo stesso nome a ricordarmelo»<sup>13</sup> e, succes-

<sup>10</sup> Scazzola [1994].

<sup>11</sup> Sacchi [1993].

<sup>12</sup> Scialoja [1991f: 127].

<sup>13</sup> Toti Scialoja, cit. in Scialoja [1999: 127].

sivamente, non manca di allargare la sua riflessione fonica a degli interi versi:

Ti ricordi gli storni che a stormi  
nei tramonti dei nostri bei giorni  
quando i treni si fanno notturni  
attorniano Terni e dintorni?

Bei tramonti che accesero Terni  
rispecchiandone il fuoco dei forni  
mentre i cieli diventano inferni  
taciturni se ruotano stormi.

Neri stormi sui monti di Terni  
che di sera perdendo i contorni  
frastornavano i nostri ritorni  
con l'eterno stormire degli orni.

Son trascorsi gli autunni e gli inverni  
sono andati e tornati gli stormi  
sulla Nera su Terni su Narni  
sulle pere forate dai vermi. [M,TVP193]

Più tardi la residenza della famiglia viene spostata a Roma, nel villino degli Scialoja a piazza Cola di Rienzo. Vi abita il nonno dell'artista e le famiglie dei suoi quattro figli con i rispettivi nipoti.

*«Immaginiamo un clima di alta borghesia di fine secolo: col giardino, la fontana, la bambinaia, le buone maniere, il culto per l'arte. Mio nonno era collezionista di quadri del Cinque-Seicento e tutto questo villino era pieno di quadri [...]. Quindi una infanzia felice, in cui passavo il tempo in mezzo a queste aiuole, accanto a un grande muro d'edera che copriva metà del giardino, la parte a sud, e la parte a nord era piena di glicini... Insomma, era un paradiso»<sup>14</sup>.*

Molti di questi ricordi infantili diverranno il materiale per le poesie della stagione lirica 'drammatica'<sup>15</sup>. Particolarmente ricorrenti sono i glicini<sup>16</sup> e, ancor di più, l'edera<sup>17</sup> che diviene il fulcro di una lirica di *Rapide e lente am-*

<sup>14</sup> Andrea Scazzola [1994].

<sup>15</sup> Il distinguo tra una fase 'nonsensica' ed una 'drammatica' è di Maria Pia Ammirati, cit. in Seriani [2006: 2].

<sup>16</sup> Il corpus scialojano presenta sei occorrenze della forma plurale 'glicini' e tre di quella singolare 'glicine'.

<sup>17</sup> Ventisei occorrenze nel corpus.

*nesie*, il cui titolo gioca sull'inversione palindromica del tema: *L'erede dell'edera* [M,TVP697], facilmente intuibile la natura autobiografica del rimando.

Nella sua infanzia felice ed agiata Toti manifesta una spiccata propensione sia per la poesia che per la pittura, significativo l'aneddoto che il poeta racconta sul suo esordio letterario avvenuto a non più di sette anni:

*«La mia prima poesia la dissi andando a Fregene, in gita a Fregene. Allora Fregene era una pineta stupenda sul mare. Non c'era altro che pini e mare [...] allora io mi alzai [...] e declamai di colpo: "Di qua la pianura infinita/ di là la foresta più folta/ e in fondo il mare scintillante/ che non sai se è vicino o distante"»*<sup>18</sup>.

Gli esordi pittorici sono invece legati a Villa Borghese, dove il giovane Scialoja si recava munito di tela e tavolozza per esercitarsi, mentre risale all'epoca del ginnasio l'innamoramento per la poesia, una passione che al pari di quella pittorica verranno sostenute dall'adoratissima madre, Ada Persico.

Avviato dalla famiglia agli studi giuridici, li abbandonerà ben presto per dedicarsi esclusivamente all'arte. A partire dal 1935 inizierà a frequentare Cagli, Mirko e l'intero circolo della 'Scuola Romana', ma già a partire dal '37 viene chiamato sotto le armi e fino al 1945 l'attività militare lo impegna in maniera piuttosto continuativa, tanto che l'artista non esita a parlare di una «giovinanza funestata»<sup>19</sup> dal servizio militare. L'arte tuttavia lo mette al riparo dal peggio: evita di essere mandato in Africa o in Russia distinguendosi come pittore ritrattista delle autorità militari e delle loro famiglie, nel frattempo simpatizza con la resistenza ed inizia la sua carriera espositiva.

Nel 1939 presenta un disegno alla Quadriennale romana e nel 1940 tiene una personale a Genova. La sua carriera inizia con la grafica e con dei disegni (figg. 2 e 3) che la critica apostrofa come 'ranzoniani'<sup>20</sup> e la cui matrice profondamente romantica non può certo sfuggire. In occasione della loro prima esposizione vengono espressi dei giudizi che ne sottolineano una «ri-

<sup>18</sup> Scazzola [1994].

<sup>19</sup> Scazzola [1994].

<sup>20</sup> Daniele Ranzoni (Intra, 3 dicembre 1843 – 20 ottobre 1889) è il caposcuola, insieme a Tranquillo Cremona, del movimento lombardo della Scapigliatura. La sua produzione si caratterizza per una tecnica che, più che delineare, sbozza i soggetti pittorici attraverso effetti sfumati e luministici.

dondanza psicologica»<sup>21</sup> ma, successivamente, Giuseppe Bonini evidenzierà la funzione musicale di questo gesto «insistito»<sup>22</sup>, teso a tradurre una «carica sentimentale» e ad elaborare un ricordo: anche quando l'artista «copia dal vero, l'oggetto è puramente pretestuoso»<sup>23</sup>. Marisa Volpi Orlandini rimarca in tal senso la matrice culturale (romantica) di Scialoja, la stessa «che ha prodotto il pensiero di Leopardi, di Bonnard, di Proust. Una cultura in cui le tecniche di distanziamento dall'esperienza sono servite a scoprirne la qualità»<sup>24</sup>.

Negli stessi anni Scialoja esordisce come critico sulla rivista "Il selvaggio" e come redattore artistico di "Mercurio"; tra le pagine della prima delle due riviste pubblicherà anche le sue prime prove letterarie, dodici prose liriche<sup>25</sup>, un genere che troverà la sua espressione più compiuta e matura nel 1952, con i componimenti pubblicati nel volume *I segni della corda*.

Il 1941 è l'anno della personale presso la "Società amici dell'arte" di Torino, il cui catalogo contiene una prefazione di Cesare Brandi, esperto di arte Trecentesca ed ammiratore sia di Morandi che di quelle manifestazioni dell'arte più recente dall'*aplomb* lirico e 'sentimentale'.



Fig. 2. T. Scialoja, Volto, 1939, Carboncino su carta, cm 36,5x52.

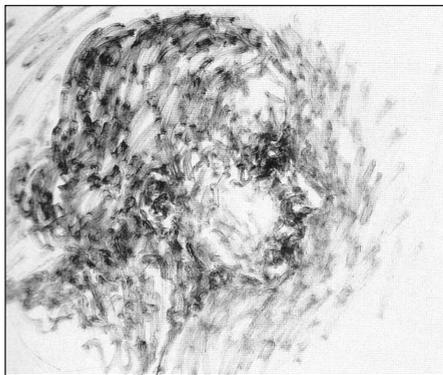


Fig. 3. Volto, 1939, Carboncino su carta, cm 52x36,5.

<sup>21</sup> Virgilio Guzzi nella presentazione alla personale di Genova del 1940, cit. in Scialoja [1977: 139].

<sup>22</sup> Barbara Drudi, Scialoja [2000: 11].

<sup>23</sup> Giuseppe Bonini, in Scialoja [1977: 139].

<sup>24</sup> Volpi Orlandini [1960].

<sup>25</sup> In "Il selvaggio", novembre 1941, pp.171-172.

Sono questi gli anni decisivi per la formazione dello Scialoja pittore, impegnato sul doppio fronte della critica e della concreta attività artistica, un procedere parallelo che non scinderà mai pittura e parola, immagine e riflessione su essa. In tal senso le nature morte del periodo bellico sono, come sottolinea Bonini, sia la risposta alle esigenze dei tempi di guerra, sia il momento cruciale della riflessione filosofica sulla natura dello spazio pittorico, della rappresentazione e dell'oggetto.

Dopo questa stagione, in cui Scialoja si era avvicinato alle influenze d'oltralpe (l'espressionismo soutiniano e successivamente il cubismo), l'artista inizierà a rivolgersi alla pittura americana, dalla quale trae gli stimoli per una personale maturazione espressiva. La riflessione sulla nuova pittura assume i contorni di una dialettica interna che l'artista segue e sviluppa per iscritto nelle pagine di un *Giornale di pittura*, registro della sua attività a partire dai primi anni Cinquanta. Buona parte di questa documentazione viene pubblicata in un volume nel 1991 con la prefazione di Gillo Dorfles. Il critico ne sottolinea il valore di documento «letterario» e di una «autoermeneutica», il cui limite è costituito dalle differenze fra i codici espressivi (verbale e pittorico) e dai confini stessi della parola, inadeguata a «farci partecipi a pieno di un'ansia creativa che, per contro, ci viene comunicata quando ci troviamo dinnanzi alle stesse [opere], a tu per tu con la loro 'essenza' oggettuale e 'spirituale'»<sup>26</sup>.

Una nuova esposizione ha luogo nel '43, in una collettiva di giovani artisti presso la galleria "Zodiaco", in occasione della quale Gadda ha la possibilità di avvicinare i paesaggi romani di Scialoja, particolarmente *La cupola dell'Excelsior* che verrà rievocata nell'ottavo capitolo del *Pasticciaccio brutto* (cfr. fig. 1). In questo stesso anno inizia l'attività di scenografo con l'*Opera dello straccione* di Gray, la cui regia è curata da Pandolfi. Il lavoro, saggio di fine anno dell'Accademia d'Arte Drammatica di Roma, segna l'inizio di una brillante carriera nel settore per il quale riceverà la nomina all'insegnamento dell'Accademia delle Belle Arti. In ambito teatrale Scialoja approda con un certo anticipo a molti degli assunti di cui la sua pittura s'impoverirà solo successivamente. Da subito i «legami fra musica e pittura [gli] sono evidenti [...] ed il loro comune sostrato è il ritmo, il loro svolgersi nel

<sup>26</sup> Gillo Dorfles, "Prefazione", in Scialoja [1991c: X].

tempo secondo scansioni misurate»<sup>27</sup>. Il filone della scenografia rappresenta un ricchissimo campo d'indagine parallelo tra le varie esperienze artistiche di Scialoja, meritevole di una trattazione specifica ed estesa che non può essere affrontata in questa sede<sup>28</sup>.

Quando la guerra finisce si aprono nuove prospettive, nel 1945 sposa la pittrice Titina Maselli, nel 1947 compie un viaggio di un mese a Parigi mentre la cifra espressionista della sua pittura viene immortalata dalla denominazione con cui Brandi lo accomuna a Sadun, Stradone e Ciarrocchi, i «*quattro artisti fuori strada*». Esponendo insieme le loro opere al “Secolo” di Roma, i quattro avevano rimarcato l'ispirazione espressionista che li contraddistingueva e distanziava dalla coeva pittura neocubista italiana.

L'anno seguente Scialoja torna a Parigi, «rimedita le avanguardie storiche, ed in prima istanza il cubismo». In questo momento si realizza, secondo Bonini, quella fondamentale rilettura della ‘tela’ pittorica:

comincia [...] a operare con una precisa nozione della superficie, a non fare della tela meramente uno schermo su cui proiettare un – sentimento –, la risultante di uno stato emotivo, ma una pittura che del reale comincia a misurare le strutture e la sintassi<sup>29</sup>.

La frequentazione parigina lo avvicina al cubismo e attraverso il cubismo si accosta al problema «dello spazio ridotto a superficie»<sup>30</sup>. In questa riduzione a forme e volumi semplici, senza dettagli o particolari, l'oggetto diventa per l'artista misura del «suo rapporto con la realtà e soprattutto con lo spazio; l'oggetto, vaso o bottiglia che sia, diventa elemento di una complessa ed articolata analisi spaziale»<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> Giuseppe Bonini, in Scialoja [1977: 170].

<sup>28</sup> Sull'argomento si rimanda soprattutto a Barbara Drudi, “Toti Scialoja: il teatro e la pittura”, in Scialoja [1999: 29-47] e alle pagine di Giuseppe Bonini dedicate a “Le scenografie”, in Scialoja [1977: 170-174].

<sup>29</sup> Bonini, in Scialoja [1977: 152-3].

<sup>30</sup> Bonini, in Scialoja [1977: 148].

<sup>31</sup> Bonini, in Scialoja [1977: 148].



Fig. 4. Toti Scialoja, *Marchè aux puces*, 1948, olio su tela, cm 39x62.

Nel frattempo si separa dalla moglie, una circostanza di cui si trovano tracce minime, se non evanescenti nelle biografie dell'autore ma che deve essere stata fonte di non pochi turbamenti per Scialoja, stando almeno alle parole di Bianca Maria Frabotta che la definisce «drammatica»<sup>32</sup> e la considera come il dato biografico parzialmente sublimato in *I segni della corda*. Inizia nel '49, invece, quel «sodalizio esistenziale e intellettuale»<sup>33</sup> con la critica d'arte Gabriella Drudi, interrotto solo con la scomparsa di Toti nel '98, di pochi mesi precedente a quella della stessa Gabriella.

I primi anni Cinquanta sono per Scialoja il momento di un'ancora aperta riflessione sul linguaggio dell'espressione pittorica, più che i cenacoli d'arte frequenta letterati come Pasolini e Bassani. Ma il '54 segna la svolta del suo percorso artistico: alla sua «prima attività (decisamente diversificata ed incerta, ma ricca di esperienze ed aperture alla cultura artistica europea)», si possono contrapporre le «opere più tarde»<sup>34</sup>. Come per la poesia, l'itinerario pittorico di Scialoja è quindi caratterizzato da una fase di elaborazione ed una dell'espressione 'matura', in cui però si ritrovano le stesse tracce, i medesimi problemi della stagione che l'ha preceduta. Lo snodo tra questi due momenti è segnato nella pittura da due fattori, uno prettamente artistico

<sup>32</sup> Frabotta, [2005: 495].

<sup>33</sup> Barbara Drudi, in Scialoja [2006: 160].

<sup>34</sup> Bonini, Scialoja [1977: 152].

come il ripensamento dello spazio e della superficie iniziato nel '48, l'altro puramente biografico: la morte della madre sul finire del '53, una figura chiave per l'artista, che ha sempre dichiarato la natura profondissima di questo legame affettivo. Per Bonini la concausa della maturazione pittorica sarebbe poi da ricondursi ad una dimensione claustrale cui Scialoja coscientemente si sottopone, votandosi esclusivamente alla pittura ed accantonando completamente la sua vocazione letteraria. Il 1954 è in tal senso l'anno forse più prolifico per l'artista, che dipinge centocinquanta quadri ed inizia ad affermarsi «come critico di se medesimo»<sup>35</sup> nelle pagine del *Giornale di pittura*, registro di una teoria che nasce dalla «prassi ed è con essa in costante rapporto d'interscambio»<sup>36</sup>. Sul piano della tecnica espressiva, Scialoja inizia a dipingere senza più pennelli, sostituiti da stoffa e stracci, mentre la sua attività acquista un'eco internazionale grazie a degli articoli su "Art news" e "The spectator". I tempi sono maturi per sbarcare oltre oceano.

Tra il settembre e il novembre del 1956 è a New York, accompagnato dal direttore di "Art News", Tom Hess, che lo introduce ad alcuni tra i più importanti esponenti dell'espressionismo astratto come de Kooning, Rothko, Guston e Motherwell. In questi anni è decisiva anche la frequentazione dell'am-



Fig. 5. T. Scialoja, Senza Titolo, 1956, vinilico su carta giapponese, cm 66,5x51.

biente romano dove, attraverso la Fondazione Origine, conosce Burri ed Afro. L'amicizia e la frequentazione col primo significano la definitiva conversione all'estetica della materia e l'abbandono di quella dell' 'oggetto' e della figurazione.

Nel 1955 Scialoja è a pieno titolo un esponente dell'Espressionismo astratto, l'artista dipinge stando, letteralmente, dentro il quadro ed avvia la poetica dell'opera come percorso autoconoscitivo ed interiore che nasce dalla «ripetizione del gesto del far colare il colore e dello scarto dato dalla interiorizzazione del gesto attraverso la sua pratica»<sup>37</sup> (fig.5).

<sup>35</sup> Bonini, in Scialoja [1977: 153].

<sup>36</sup> *Ib.*

<sup>37</sup> Bonini, in Scialoja [1977: 157].

Di poco successiva all'*action painting* è la nascita di una misura espressiva originale, quello 'stampaggio' che trova la sua prima compiuta realizzazione in una estate procidana, isola originaria della famiglia Scialoja, ed in un suo celeberrimo 'prototipo': *Il sette di settembre* (fig.6).

Il procedimento per la successiva stagione delle *impronte* viene segnato su questa tela di canapa, materiale adatto a supportare il pesante lavoro che l'artista vi imprime:

colora un foglio di giornale raggrinzito e poi – stampa – con questa specie di grosso tampone direttamente sulla tela<sup>38</sup>.

Non sembra nemmeno scontato il titolo del quadro, che funge sia da memorandum di una sorta di 'anno zero' pittorico, sia come marcatore della dimensione 'tempo' nella nascente estetica degli anni Cinquanta: «Impronta come segno-traccia della heideggeriana "decisione anticipatrice" [...]. Non presente cronologico, ma affermazione dell'eternità dell'attimo»<sup>39</sup>. In questa dialettica fenomenologica ed irrazionalistica, Scialoja trova il giusto respiro per esternare e risolvere, in una forma di sublimazione artistica, la sua ansia esistenziale.



Fig. 6. T. Scialoja, *Il sette di Settembre*, 1957, *Sabbie e Vinilico su tela di canapa*, 142,7 × 282,5 cm.

<sup>38</sup> Bonini, in Scialoja [1977: 161].

<sup>39</sup> Pagine del *Giornale di pittura* (aprile 1959), in Scialoja [1991c: 111-112].

«È chiaro che la pittura coincide con la vita [...], serve alla vita, sì ma serve anche alla non-vita, si oppone anche alla vita, perché se la vita è quello che è e l'esistenza è questo modo del transiente, del perituro, di quello che decade, della morte [...], il vuoto, l'effimero, il cancellabile e la polvere... Ecco, se la vita è polvere, l'arte, la pittura va contro questo, [...] oppone alla polvere qualcosa di duraturo, di espresso e quindi di eterno. Non una eternità in senso geologico o fisico, eternità come intenzione di eternità<sup>40</sup>».

Successivamente la dinamica temporale iscritta in questo filone si complica e razionalizza, assumendo un contegno misurato: «Le impronte si configurano quindi come strutture verticali isolate o in coppia, in simmetria speculare o replicate in sequenza, che articolano lo spazio secondo scansioni ritmiche, come se questo avesse una propria valenza solo nella misura in cui si offre come metafora del tempo»<sup>41</sup> (fig. 7 e 8).



Fig. 7. Ripetizione rossa, 1961, tecnica mista su cartone e tamburato, 52,5x75,5cm.

<sup>40</sup> Scazzola [1994].

<sup>41</sup> Vallora, in Scialoja [2006: 16].

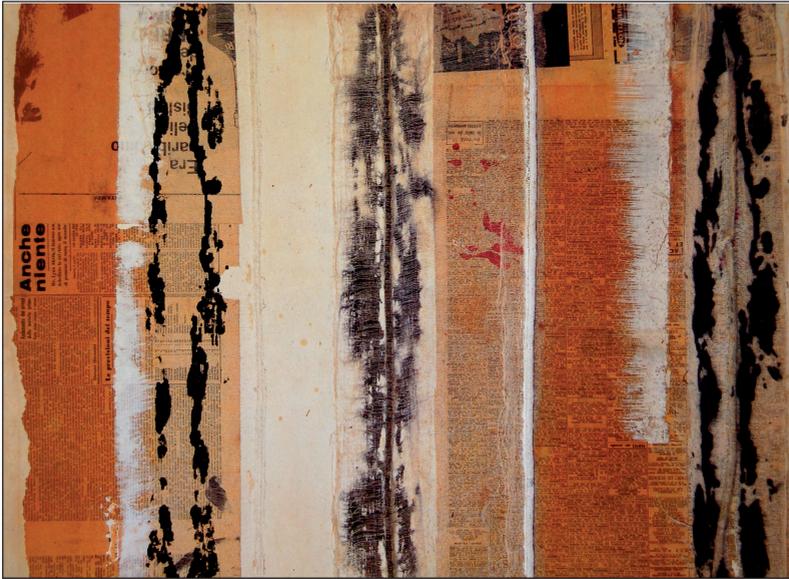


Fig. 8. *Anche niente*, 1961, tecnica mista su canapa, 59x79cm.

Sul nascere della nuova stagione artistica, Scialoja si allontana dall'Italia, un paese di cui lamenterà sempre l'intrinseco «guicciardinismo» ed una mancanza di generosità diffusa. Dichiarò<sup>42</sup> inoltre di trovarsi più a suo agio a Parigi che non a Trastevere, dove sembra che ciascuno agisca solo in virtù di un possibile tornaconto personale. Il principio degli anni Sessanta deve aver lasciato ad uno spirito d'impostazione liberale e filoamericana come lui poco spazio negli ambienti culturali ed artistici nazionali. La sua dichiarata aggressività e carica polemica gli devono aver fatto preferire la capitale francese, nella quale si rifugia in un isolamento forzato dal 1961 al 1964. In quel frangente seguirà, fino all'improvvisa scomparsa del filosofo, le lezioni di Merleau-Ponty, rafforzando l'impostazione fenomenologico-irrazionali-

<sup>42</sup> Nell'intervista a Scazzola [1994] il ritratto che l'artista traccia del nostro paese è impietoso. Lamenta soprattutto l'atteggiamento morale degli italiani che, gli sembra, agiscono come se le loro azioni fossero prive di conseguenze, confortati dalla certezza di una futura remissione dei peccati. Questo genere di atteggiamento, ereditato dal cattolicesimo e diffuso come una sorta di matrice culturale cui non si sottraggono nemmeno i laici e non credenti, consente di non sentirsi moralmente obbligati nemmeno con se stessi e con la propria coscienza.

stica delle sue riflessioni e, al contempo, inizierà a maturare una strana nostalgia per la sua lingua materna, che ben presto metterà a frutto componendo graziosi versi per bambini.

Scrive, infatti, delle amabili letterine al nipotino romano James, piene di disegni e rime pretestuose, sul genere degli amatissimi libri dell'infanzia, dal *Cinco di Melesceche* di Fucini al *Corriere dei piccoli*. La distanza geografica lo riavvicina alla sua fanciullezza beata, al ricordo della famiglia e dell'umorismo affettuoso con cui gli Scialoja amavano interagire tra loro, quegli «sottò»<sup>43</sup> che sono la dichiarata matrice della vena comica del poeta, ora coniugata con l'antica passione per la scrittura e la poesia.

Di queste letterine s'innamorano subito i grandi, la moglie Gabriella, che le legge al nipote, la madre di questa, che le porta sempre con sé nella borsetta, finché non è il poeta stesso a confezionarne un libriccino (il primo

di diversi lavori tipografici artigianali), la cui pubblicazione per la casa editrice Bompiani deve attendere il '71. Di lì la fortuna dello Scialoja poeta passa anche attraverso l'apprezzamento dei più piccoli, Giovanna Calvino, figlia del celebre scrittore, se ne innamora e scandisce le vacanze estive di tutta la famiglia al suono di *Una zanzara di Zanzibar*, *Una sarta tartaruga*, *Una triste salamandra*, *Fuori Farfa le farfalle* ecc. Sulla scia di questa puerile infatuazione, nel '74, Calvino fa pubblicare un secondo volume, *La zanzara senza zeta* seguita, l'anno dopo, da *Una vespa! Che spavento e, appena nel '76, dalle più «salaci e cattive»<sup>44</sup> poesie di *La stanza la stizza l'astuzia*.*

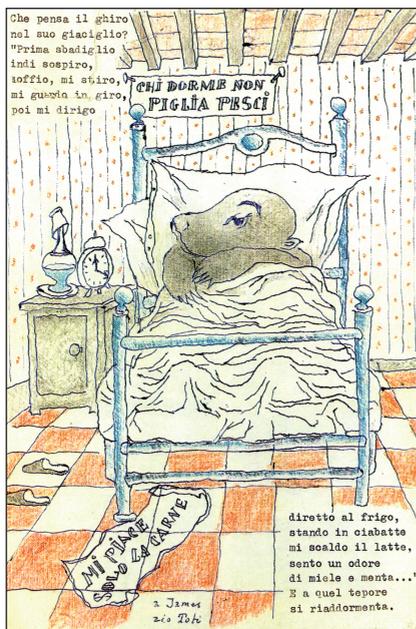


Fig. 9. T. Scialoja, stampa anastatica di una lettera al nipotino James.

<sup>43</sup> Dall'intervista a Scazzola [1993].

<sup>44</sup> Scialoja [1991b: 33].

Quest'ultima raccolta usciva in concomitanza con un inatteso riconoscimento ufficiale: durante un convegno ad Orvieto, Antonio Porta definisce «poeta» il ben noto pittore Toti Scialoja. In questo stesso frangente, l'artista romano riconosce un radicale cambiamento di senso all'interno della propria ispirazione e si scopre impegnato in una scrittura senza destinatari precisi, non scrive più, racconta, «a qualcuno in generale, o ai bambini in particolare, ma principalmente a me stesso»<sup>45</sup>. Da questo momento la poesia lo assorbe più della pittura che diventa, secondo alcuni, piuttosto cerebrale, imbastita attorno all'alternanza di volumi geometrici che realizzano andature compiutamente ritmiche (fig.16), delle «quantità cromatiche», secondo la definizione dello stesso autore.

Del suo percorso poetico, ancora tutto da analizzare e ricostruire, la critica finora ha tracciato la linea di demarcazione tra il 'nonsense' e la produzione 'drammatica', tra lo «Scialoja poeta» e lo «Scialoja poeta giocoso»<sup>46</sup>:

«se il secondo in qualche modo incrocia [...] l'avanguardia, l'altro Scialoja appare piuttosto votato a una ricerca delle origini, delle sorgenti della poesia che si annidano fuori dal tempo, in un esercizio di limpide devozioni metriche di altissimo livello».

Sebbene queste distinzioni rientrino tanto nel novero del buon senso quanto di quello della critica letteraria, tra le pagine che seguiranno si cercherà una linea analitica interna alla produzione del Nostro che, imperniata sulla sua tecnica compositiva, restituirà non pochi spunti di riflessione.

Il primo di questi riguarda la natura della poesia «delle origini» che, secondo il Saussure degli anagrammi<sup>47</sup>, era stretta nella misura di quattro-otto versi, tutti imbastiti attorno ad un nome, quello della divinità cui il componimento era indirizzato, formula per nulla distante dalla prima pratica scialojana e che, nella misura numerica degli otto versi, permane fino al 1994 sotto forma di una cornice formale imprescindibile. Inoltre si potrà osservare quanto in Scialoja la tecnica sia in fondo il principiare della

<sup>45</sup> Si ricorda a margine la 'massima' coseriana: «quel che importa al poeta è sempre e solo l'obiettivazione di se stesso», Coseriu [1977: 91].

<sup>46</sup> Paolo Mauri, "Il più crudele dei musì", in Scialoja [2006: 71].

<sup>47</sup> *Les mots sous les mots: anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Starobinski [1982].

poetica e come, al pari della sua pittura, le scelte espressive siano già gravide di semiosi complesse. Una generale fiducia nella ‘materia’, ad esempio, anima tanto la produzione in versi che quella su tela. Dalla pastosa pennellata espressionista di Soutine agli aggregati spessi di Burri, Scialoja eredita il suo confidare nella materia con cui è veicolato il messaggio, sia esso il pigmento di colore da cospargere su tela o il substrato fonico su cui imbastire versi.

Sebbene i percorsi del pittore e quelli del poeta appaiano a prima vista antitetici – dalla pittura figurativa a quella informale e dal nonsense alla lirica «drammatica» – è certo che, solo dopo aver maturato un’estetica pittorica non figurativa, Scialoja inizia ad abbandonarsi alla lingua con una peculiare «smemoratezza» dei suoi correlati logico-semantici, dando così vita a quei versi singolari. Nondimeno, per il linguista, la stagione del nonsense è descrivibile come quella del ‘referente debole’, in cui il testo manifesta un incontenibile afflato verso le semantiche multiplanari di vari mondi e orizzonti referenziali possibili, dai quali resta sostanzialmente bandito il dominio del reale che ci circonda. Va da sé che una pittura non-oggettuale e non-figurativa è quanto di più logicamente raccordabile, tra le arti visive, a questo genere di manifestazione letteraria.

Inoltre, la dimensione del gioco che viene da più parti imputata ai versi scialojani è foriera di una duplice interpretazione: essa è sia la libera variazione, l’esercizio di fantasia, l’apertura verso mondi differenti (fanzionali, reali ecc.), sia l’applicazione di un calcolo e di regole rigide, due poli antagonisti (*paidia* e *ludus*) entro cui si muove, secondo Roger Caillois<sup>48</sup>, ogni genere di gioco.

Tra le pagine che seguono si cercherà di chiarire come e quanto ‘giochi’ Scialoja e quanto cara gli sia la materia (fonica) di quest’altra arte. In generale il nostro interesse si è rivolto alle caratteristiche interne della sua opera ed ai momenti marcati dell’uso della lingua da parte del poeta, i collegamenti ‘esterni’ sono stati cercati solo limitatamente a singole tecniche utilizzate o agli aspetti più bizzarri delle manipolazioni verbali riscontrate. La puntuale ricostruzione dell’itinerario poetico scialojano, così come la sua collocazione nel più ampio panorama storico-letterario italiano è ancora nelle sue prime fasi di definizione<sup>49</sup> e, comunque, non costituisce lo scopo della presente analisi.

<sup>48</sup> Caillois [2007].

Vicino agli ambienti della Neoavanguardia e, particolarmente, a Luciano Anceschi, fondatore de “Il Verri” e promotore di una estetica fenomenologica a cui si era sempre sentito affine, Scialoja pubblica sulla rivista bolognese le prime *Pagine di Giornale*<sup>50</sup>. A contatto con gli esponenti del Gruppo 63, l’artista romano insegue però una sua personalissima, quanto istintiva, idea della poesia: sciorina scioglilingua ma ne contiene la minaccia della vertigine con la compostezza di un regolare ordine metrico; imbastisce versi attorno a toponimi ma non sconfinava mai nel nonsense toponomastico di Giulia Niccolai: «Como è Trieste, Venezia». Gli incantamenti verbali di Scialoja sono tutti racchiusi nei confini legali della tradizione metrica e linguistica italiana: quasi del tutto banditi sono i neologismi<sup>51</sup>, una peculiarità che crea non pochi disagi alla critica nel collocarlo tra le file della citata Neoavanguardia.

Una «curiosa moderazione»<sup>52</sup> pare animare questo pittore che non scolla i propri versi da una solida tradizione linguistica, mentre il metodo e la sistematicità con cui esercita le sue arguzie verbali, assegnano alla prestidigitazione scialojana lo statuto di una misura ‘classica’:

un moderato, un classico, perché accetta di muoversi in un genere cha ha i suoi limiti chiaramente dichiarati e rispettati [...]. Ma a prospettare in una diversa luce le poesie di Scialoja sta la quantità, l’insistenza con cui egli sviluppa i suoi nonsense, il pizzico di sistematicità, seppur folle e aberrante, con cui egli sfrutta tutti i richiami associativi, con l’abilità connessa di nascondere ogni passaggio nell’innocenza di un senso ritrovato: come un equilibrista che riesce sempre a riafferrare in extremis gli attrezzi lanciati in aria<sup>53</sup>.

Tra le fila di quella che Renato Barilli non ha esitato a definire «ricerca intraverbale»<sup>54</sup>, Scialoja si ritrova sia al centro che all’estrema periferia, pra-

<sup>49</sup> Per una ricognizione sull’argomento si rimanda alla bibliografia curata da Orietta Bonifazi in Scialoja [2006: 245-267].

<sup>50</sup> In “Il Verri”, aprile 1961, a. V, n. 2, pp. 67-82.

<sup>51</sup> Nella nostra rassegna sul corpus scialojano sono stati identificati solo i sette neologismi che seguono: *ippopota* [M,TVP5], *levroggi* [M,TVP206], *levri levri* [M,TVP206], *ronte* [M,TVP339], *bel-lulo* [M,TVP344], *melato* [M,TVP373], *russie* [M,TVP386], *scarla* [M,TVP817].

<sup>52</sup> Barilli [1981: 34].

<sup>53</sup> *Ib.*

<sup>54</sup> Dal sottotitolo della raccolta antologica di Barilli [1981]: *Viaggio al termine della parola. La ricerca intraverbale.*

ticando tecniche analoghe a quelle dei suoi colleghi senza (quasi) mai<sup>55</sup> mettere a repentaglio la fruibilità e l'integrità del testo.

Sebbene gli antecedenti di questo genere di poesia estrema siano da ricercarsi per Barilli nelle indagini freudiane sul linguaggio ed il motto di spirito, ma anche in quelle del Saussure degli anagrammi, il critico manca di riconoscere la straordinaria compatibilità tra le tesi del Ginevrino e la poesia del pittore romano. Al contrario, secondo Barilli, Scialoja sarebbe confinato nel pre-freudismo infantile di *Alice* e del *limerick*. Se quindi da un lato le teorie saussuriane hanno avuto già un minimo riconoscimento nell'analisi di tecnica e poetica della Neoavanguardia, dall'altro ne è stato paradossalmente reciso il *trait d'union* proprio con i versi di Scialoja, automatismi verbali scatenati dall'incantamento per una parola (come il poeta stesso dichiara).

Nel sottolineare come la novità poetica dell'avanguardia fosse stata improntata ad una ricerca linguistica in senso stretto, vale a dire ad una primaria riflessione delle sue unità di strutturazione, Barilli puntava l'indice contro il dominio della frase, «intesa [...] come [...] unità minima di senso compiuto», e su come questa avesse cessato d'essere un funtivo propriamente poetico. La ricerca dei 'Nuovissimi' si rivolge pertanto o al livello superiore di frasi composte da frasi (citazioni, proverbi, modi di dire...<sup>56</sup>) o a quello 'inferiore' della parola:

Lavorare al di sotto della frase, vuol dire rivolgersi al suo ingrediente essenziale, la parola, senza più rispettarne l'intangibilità, ma al contrario sottoponendola a fratture e segmentazioni successive [...]<sup>57</sup>.

Tra i due poli della frase sopra la frase e della parola come germe primario dei versi, il pittore romano tratterà le ascisse e le ordinate della sua poesia senza mancare di stupire per la naturalezza che anima le sue invenzioni: *La rosa dei venti-la resa dei conti, Il sabato del vigliacco, Caval donato non si guarda in bocca, C'è un ramo che sporge sul lago...*; *Se l'allodola si loda, Vecchio gab-*

<sup>55</sup> Va segnalata in tal senso la mirabile prova di equilibrismo semantico, comunque risolto in un sottilissimo nonsense, di: *Se oscilla lo scalino senza senso/discendo per la scala senza incenso/se la piaga si placa senza unguento/rammento la caduta senza inciampo/se la schiuma si schiera senza sbianco/attendo la schiarita senza incanto/se piove lungo un viale senza vanto/sento chiudere chiese senza vento/* [M,TVP865]; e quella vertiginosissima del citato *L'occhio vedrà la mosca* [M,TVP375], cfr. § 1.1.

<sup>56</sup> Nelle pagine a seguire questo livello d'analisi verrà sinteticamente indicato come *lessia*.

*biano volta gabbana, Dall'oblò vedo l'oblio, L'estasi è questo istante, Trovo Verona avara, La memoria mormora come un mare ammansito...* Nella grazia che viene riconosciuta ai suoi versi, si ritrova quella stessa cifra di compostezza e 'classicismo' imputata alla pittura dell'artista e sulla quale torneremo nel § 4.1 *Il ritmo della pittura, lo spazio della poesia.*

Affermato poeta, rinomato pittore e scenografo, Scialoja aprirà una nuova stagione pittorica verso la fine degli anni Settanta che trova la sua compiuta espressione nel 1982, a seguito di un viaggio a Madrid intrapreso di malavoglia per raggiungere la moglie, impegnata nella realizzazione di una antologica su Fontana. Al Prado, però, il pittore ha una folgorazione: i dipinti 'neri' della *Quinta del sordo* di Goya. Questa esperienza visiva lo mette nuovamente alla ricerca di forme espressive pittoriche che possano coniugare i suoi 'ritmi' alle cadenze della vernice, abbandonando definitivamente il collage.

Sebbene ci sia una generale concordia nel vedere la doppia formazione poetica e pittorica dell'artista come momenti differenti e suscettibili di valutazioni distinte, da un lato il pittore, dall'altro il letterato, sembra davvero difficile separare la sua idea di pittura, sempre improntata a dinamiche ritmiche e fiduciosa nel suo medium materiale, da quella di una poesia che si deve abbandonare alla sua sostanza fonica:

*«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»<sup>57</sup>.*

Qui ritorna un tema caro ai colleghi della Neoavanguardia, una poesia che non sta inerte sulla pagina ma che funziona quasi da attivatore cerebrale, un dispositivo in grado di sollecitare e spingere il lettore alla partecipazione. È di Giulia Niccolai la metafora del *frisbee*, una poesia che viene lanciata per essere intercettata in volo dal destinatario: *Vorrei anche che i Frisbees/ mi aiutassero/ a far funzionare il cervello/ in modo nuovo.* Nell'in-

<sup>57</sup> Barilli [1981: 7-8].

<sup>58</sup> Dall'intervista radiofonica a cura di Sabina Sacchi [1993].

troduzione abbiamo già chiarito in che termini quelli di Scialoja si configurino come giochi e dispositivi interattivi, mentre vale la pena ricordare in questa sede la funzione mentale che il poeta attribuisce ai versi:

Per me la poesia è un labirinto di sonorità semantico concettuali  
che pensa per noi: forse ha la forma del nostro cervello<sup>59</sup>.

Durante gli anni Ottanta Scialoja corona il suo percorso pittorico dinamico e multiforme, eppure trattenuto dalle maglie di una serrata riflessione, con la nuova stagione dell'*action painting* e, contemporaneamente, ottiene un generale riconoscimento del suo significativo itinerario artistico. Nel 1982 viene nominato direttore dell'Accademia mentre le pubblicazioni di volumi in versi si susseguono a ritmo serrato, tra loro figurano anche delle *plaquette* a tiratura limitata che risultano oggi pressoché irripetibili<sup>60</sup>. Nel 1989 esce per Mondadori un volume miscelaneo (*Versi del senso perso*) che raccoglie quasi tutte le precedenti pubblicazioni: *Amato topino caro*, *Una vespa! Che spavento*, *La stanza la stizza l'astuzia*, *Ghiro ghiro tonto*, *La mela di Amleto*, *Tre lievi levrieri*. Non sono incluse nel volume le raccolte *Scarse serpi*, dell'83 che verrà ripubblicata nella miscelanea postuma *Poesie 1979-1998*, e *Serracapriola*, dell'85, mai più ristampato.

Risale proprio all'estate del 1985 un laboratorio di pittura aperto alla cittadinanza che Scialoja tiene a Gibellina (Sicilia), luogo a cui l'artista farà ritorno l'anno seguente per realizzare le macchine sceniche di *Il ratto di Proserpina*, dramma dello scrittore siciliano Pier Maria Rosso di San Secondo, e dove successivamente verrà messa in scena una fiaba teatrale per bambini dello stesso Scialoja: *Re Serse e l'Orso*<sup>61</sup>, di cui viene pubblicata una breve, ma significativa poesia (*Il re Serse scorse un orso* [M,TVP346]) in *La mela di Amleto*<sup>62</sup>.

La stagione degli anni Ottanta si chiude però tra le difficoltà della malattia: il 9 gennaio 1989 Scialoja è colpito da un infarto che lo costringe ad

<sup>59</sup> Scialoja [1988a: 19].

<sup>60</sup> L'elenco completo dei volumi a stampa di Scialoja è fornito in una tabella nel prossimo paragrafo.

<sup>61</sup> *Re Serse e l'Orso* (Fiaba teatrale rappresentata a Gibellina nel 1987 con la regia di E. Stassi), in "Labirinti", Edizioni Orestyadi di Gibellina, dicembre 1990, a. III, numero unico, pp. 34-46. Notizie ricavate dalla bibliografia a cura di Bonifazi, in Scialoja [2006], e da Andrea Mancini, "Il resto di Scialoja", in Scialoja [1991b: 19-24].

un mese di ospedale e ad un rallentamento della sua attività pittorica. Ma l'artista è ben lontano dall'esaurire la sua vena inventiva e nel 1991 escono *I violini del diluvio*, due volumi di pregio a tiratura limitata come *Nove poesie* e *Passo di danza* e il catalogo dell'omonima mostra bolognese su Scialoja illustratore per l'infanzia: *Animalie: disegni con animali e poesie*, il volume raccoglie anche i contributi più significativi (a firma di Raboni, Manganeli, Porta...) sul tema dell'esposizione.

Qualche anno più tardi la poesia scialojana è segnata da una svolta tecnico-formale che fa acquisire ai componimenti una misura meno sincretica e moderatamente narrativa: l'introduzione di un nuovo tipo di verso ricavato dalla traduzione di Giovanni Pascoli dell'epos omerico. Di quest'ultima Scialoja ricorda un distico in particolare, messo in epigrafe al volume della 'conversione', *Rapide e lente amnesie* (1994): *Datosi un colpo nel petto, al suo cuore drizzò la parola: / «Cuore, sopporta! ben altro tu hai sopportato più cane!»*. Il poeta romano ne ricava un personalissimo genere di esametro, diciassette sillabe divise in «due tronconi», un novenario ed un ottonario, dal quale non vengono bandite nemmeno le corrispondenze di rima, disposte secondo uno schema alternato che non manca però di una 'ripresa' anche tra i versi finali delle due strofe (schema *ababc dedec*, va ricordato che le corrispondenze di rima vengono progressivamente disattese da Scialoja, ad eccezione di quella che lega il quinto ed il decimo verso):

Tornaconto del vento

L'olmo si mantenne colmo ancora per alcuni istanti  
poi cominciò a traboccare senza interrompersi a versarsi  
nel tornaconto del vento a perdere i suoi connotati  
pur inseguendoli fino al ritorno di anniversari  
pari e dispari riemersi dai sorteggi dello scompiglio.

Così m'assedia m'assale quest'anima troppo assertiva  
troppo arrendevole all'olmo un albero che ti svendette  
e ancora ti svende deviando la breve vacanza priva  
di alternative nel cielo distratto delle tue sconfitte  
secondo il «qui lo dico e qui lo nego» di tutte le foglie. [M,TVP696]

Seguiranno la scia di questa conversione metrica anche i componimenti dell'ultima raccolta, *Le costellazioni: esametri* (1993-1996), stampati nel 1997, e quelli postumi inclusi nel volume miscelaneo *Poesie 1979-1998*. Nel '93 vengono invece stampate alcune raccolte rimaste inedite, *Ada ride* (1987-1989), *Estate ventosa* (1985-1987), *Qui la vista è sui tigli* e *Notizie da Venezia*

(1961-1979), il volume che le raccoglie in questo stesso ordine di successione, *Una vanessa*, è intitolato alla protagonista della terzultima poesia: *Si sventaglia riversa sul divano e accavalla/le gambe la Vanessa in visita inattesa...* [M,TVP693]. La raccolta, una mirabile sintesi di tutti i modi e le maniere della poesia scialojana, presenta più di un momento di discontinuità con le precedenti: innanzitutto la profonda eterogenia dei componimenti di ciascuna sezione, dal nonsense alle liriche più evocative e ‘drammatiche’, cui corrisponde il lungo lasso temporale entro cui le stesse sono state scritte. Da quel 1961 che segna la nascita dello Scialoja poeta, al 1989, che al contrario è l’anno dalla malattia e col quale si apre la raccolta, organizzata secondo una cronologia inversa dei componimenti, dai più recenti a quelli più vecchi. Non stupisce allora di trovare tra le pagine di *Una vanessa* il *pendant* a qualche verso pubblicato in precedenza, come i seguenti nonsense, che sono tra le prove scialojane più «salac[i]» e politicamente scorrette:

Basta un bastardo color mostarda  
a inumidire mezza Stoccarda [VA65; M,TVP675];

Ogni topo di chiavica  
appena nato naviga [SSA14; M,TVP172];

mentre è fonte di meraviglia il fatto che vi siano incluse molte delle vette più mature e complesse dell’espressione poetica dell’autore come *Gli interminabili giorni di Amsterdam* [M,TVP612], mirabile prova di funambolismo rimico-combinatorio<sup>63</sup>, o i due componimenti che si fanno il paio in sequenza, condividendo il medesimo titolo, di *La mia morte stasera t’ha indispettito* [M,TVP626 e 627], ma anche quelli con temi geografici e allitteranti di *Malinconica Ancona* [M,TVP645] e *False palme di Palermo* [M,TVP646]. La sezione nonsense *Notizie da Venezia*, inoltre, non è stata riproposta in nessuno dei due volumi miscelanei (*Versi del senso perso* e *Poesie 1979-1998*), visto che quello incentrato sulla ‘poesia giocosa’, *Versi del senso perso*, era stato già stampato quattro anni prima. Alcuni di quei nonsense verranno invece inseriti nel successivo *Quando la talpa vuol ballare il tango* (1997), una selezione di versi per l’infanzia corredati dalle illustrazioni originali.

<sup>62</sup> All’analisi di questa densa quanto singolare poesia verrà dedicato un paragrafo del § 4.3.

<sup>63</sup> Cfr. § 2.1, paragrafo *La rima*.

La pittura di Scialoja viene celebrata nel 1991 con un'antologica presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e quando il primo marzo del 1998 Scialoja si spegne, lascerà sessantaquattro poesie inedite che verranno incluse da Giovanni Raboni, nel 2002, al volume miscelaneo *Poesie 1979-1998*. In quest'ultima raccolta (*Cielo coperto*) Scialoja ci consegna un'ulteriore prova della sua scrittura multiforme, che non manca di stupire con echi della prima stagione:

Bontà di un Drago [hapax]

Un cane gettato nel lago un Drago che emerge dal lago  
il cane misero annaspa il Drago lo fiuta e lo lascia  
nuotare verso la riva perché non è Bestia cattiva.

11 gennaio 1998 [M,TVP849]

ed alcuni dei suoi momenti lirici più struggenti ed indelebili:

Zoe

«Smarrita Zoe gatta grigia con occhi gialli ricompensa  
a chi potrà ritrovarla» ma Zoe è troppo lontana  
Zoe Zoe Zoe fissami ancora coi tuoi occhi color del mare  
quando al tramonto rispecchia imponenti nuvole d'oro  
trionfo di pochi istanti quanto la luce dei tuoi occhi  
il letargo del tuo sguardo segnò i confini della scomparsa  
grigia gatta assorbita dal grande grigio che spense il giallo.

11 febbraio 1998 [M,TVP864]

Viene del resto dallo stesso Scialoja l'ammissione di un sentire poetico altalenante e multiforme, inarchiviabile nei termini di una progressione cronotopologica che fa seguire ai versi per l'infanzia quelli compiutamente "lirici":

Insomma, certi definiti periodi del mio lavoro, scorrevolmente metrici o scomodamente ipermetri, soggettivi o oggettivi, dedicati all'infanzia o alla cenere, ecc. seguitano ad essermi, in qualche modo, sincronici; seguitano a proporsi come provocazioni, voglia di scrivere poesia, ancora.

Le datazioni di questa "antologia" di versi inediti [Una vanessa] risultano perciò piuttosto indicative di momenti; non rispondono sempre alla cronologia dichiarata. Appartengono, non di rado, ad un altalenare di stagioni interiori<sup>64</sup>.

<sup>64</sup> Dalla "Avvertenza" a *Una Vanessa*, pp.7-8.

*Note sulla ricostruzione del corpus scialojano*

La ricerca illustrata tra le pagine a venire si avvale di una preliminare indagine ricognitiva su tutto il materiale pubblicato da Scialoja. L'intento di sottoporre la poesia dell'autore ad un'analisi sistematica, mediante l'archiviazione informatica dei dati, ha imposto una preventiva operazione di identificazione univoca e quantificazione dei singoli testi pubblicati. Per arrivare ad un inventario privo di doppioni e ripetizioni, si è proceduto ad un confronto tra le prime edizioni delle raccolte pubblicate e i due volumi miscelanei (*Versi del senso perso* e *Poesie 1979-1998*), redatti a partire dalle opere originali ma non privi di differenze, mancanze o aggiunte rispetto alle prime stampe.

Nella sezione delle appendici (*Appendice 6. Il corpus poetico scialojano*), i testi pubblicati una sola volta sono chiaramente segnalati come degli *hapax*, una specifica inserita tra parentesi quadre accanto al titolo o al primo verso del testo; al contrario, per quelli che hanno avuto un'altra edizione a stampa su rivista, viene inserita una nota che ne chiarisce i termini della riedizione in un contesto differente da quello di un volume.

Significative sono poi le differenze tra le pubblicazioni originali dei non-sense per l'infanzia e la loro riedizione miscelanea. *Versi del senso perso* presenta infatti una successione dei testi differente rispetto ai primi volumi a stampa, i quali erano peraltro riccamente illustrati e colorati. La perdita della preziosa componente grafica nel volume miscelaneo di Mondadori può aver determinato un ripensamento generale dell'ordine di successione ma anche della distribuzione tipografica, davvero singolare e variegata, dei singoli testi nelle pagine della raccolta.

La ricostruzione del materiale edito da Scialoja manca tuttavia di qualche tassello, alcune edizioni di pregio di cui è stata trovata notizia nella bibliografia di riferimento<sup>65</sup> sull'autore e che si sono rivelate per noi irripetibili, ovvero:

- *Sere di febbraio* (cartella con tre acquetinte dell'autore), Metagrafica, Bolzano, 1984.
- *Passo di danza* (cartella con 6 litografie), Bulla, Roma, 1991.

<sup>65</sup> La ricognizione bibliografica è stata realizzata da Orietta Bonifazi ed è attualmente pubblicata in Scialoja [2006], nonché consultabile on-line: [www.disp.let.uniroma1.it/file-services/filesDISP/Toti%20Scialoja.doc](http://www.disp.let.uniroma1.it/file-services/filesDISP/Toti%20Scialoja.doc) (ultimo accesso: giugno 2010).

- *Nove poesie* (cartella), Edizioni della Cometa, Roma 1991.
- *Quattro poesie quattro incisioni* (cartella con un acquarello dell'artista nei primi 10 esemplari), Edizioni Proposte d'Arte Colophon, Belluno, 1992.

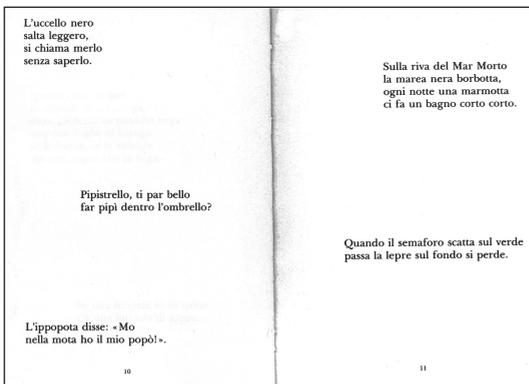


Fig. 10. *La poesia di Scialoja: i volumi originali e le ristampe nelle miscellanee. Lo stesso testo, Pipistrello, ti par bello* corredato dalla relativa illustrazione (a sinistra), in Amato topino caro e la sua ristampa in Versi del senso perso. In quest'ultimo volume l'assenza delle illustrazioni è parzialmente compensata da una peculiare distribuzione tipografica dei testi, proposti peraltro secondo un nuovo ordine di successione.

Buona parte del lavoro ricognitivo è stato invece reso possibile dal Fondo Anceschi<sup>66</sup> della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna. Basterà

<sup>66</sup> A Luciano Anceschi Scialoja aveva regalato, nel corso degli anni, una copia di quasi tutte le sue pubblicazioni poetiche. I volumi, corredati di dedica, sono accessibili presso la biblioteca a cui Anceschi ha lasciato il suo patrimonio librario: l'Archiginnasio di Bologna. Senza questo fondo, la ricognizione serrata sull'opera scialojana sarebbe stata semplicemente impossibile. Il lavoro di comparazione e spoglio, per come è stato impostato tra queste pagine, si presta ad essere facilmente completato dei piccoli tasselli ancora mancanti.

scorrere la tabella che chiude il capitolo per valutare la consistenza di quelle edizioni d'arte che lo stesso Scialoja corredeva – in tirature limitate – di acquetinte, acquerelli o litografie originali.

Dalla stessa fonte bibliografica<sup>67</sup> sono stati identificati inoltre dei titoli di testi, apparsi su riviste, che non figurano nell'inventario delle poesie apparse in volumi a stampa. Alcuni di questi testi sono stati recuperati attingendo alle riviste su cui erano stati pubblicati e figurano nell'indice inserito nella sezione delle appendici (§ *Appendice 6. Il corpus poetico scialojano: elenco dei titoli e degli incipit*) sotto la voce “Testi apparsi solo in riviste”:

1. *A maggio la valle di lacrime*
2. *La mia nera pantera le notti in cui si pente*
3. *Sulla spiaggia una schiuma*
4. *Nel deserto senza pista*
5. *Questo amaro ramarro si rammarica*
6. *Qui termina la storia della tarma...*
7. *Occorre girare, si sa,*
8. *Una matta in camicia in piedi sopra il tetto*
9. *Sulla laguna senza più bellezza*
10. *Sull'onde di petrolio*
11. *La tua tazza di tè specchia a un tratto un fanale*
12. *L'insonnia muove ruote*
13. *“Eccoti rodi! salta!”*
14. *In qualche punto dell'aria*
15. *Per festeggiare i platani*
16. *Salgo verso chi canta*
17. *Davanti agli occhi ho sempre*
18. *La bandierina*
19. *Il cavallo nero*

Altre poesie, invece, non sono rientrate nella presente ricognizione perché non sono state ancora reperite<sup>68</sup>.

A fronte di queste lacune, è stata realizzata un'antologia del materiale edito che ha come base quella delle raccolte originali, ordinate cronologi-

<sup>67</sup> Orietta Bonifazi, in Scialoja [2006] op. cit.

<sup>68</sup> Irreperibile è risultata la rivista citata da Bonifazi, “I sette giorni” de “La Stampa”, sulla quale, in data 9 ottobre 1977, dovrebbero essere state pubblicate le seguenti poesie: *O mitilo, mite ti so*; *Quando a Priverno smette l'inverno*; *Se la tarma monta in tram*; *Si sveglia il ghiro, a Riga*; *Sovente la serpe è alle prese*; *Dal capo cipresso*; *Al mercato del Cairo*. Parimenti irraggiungibile è stato il numero del 20 dicembre 1980 di “Tuttolibri”, “La Stampa”, ed il testo in essa pubblicato: *Vischio e nevischio*.

camente per data di pubblicazione, e ricorre ai due volumi miscelanei solo per operare confronti ed inserire eventuali testi che non erano apparsi nelle stampe precedenti. Ad esempio in *Versi del senso perso* sono stati aggiunti: *Si fa bruno a Brunico il cielo all'imbrunire* [M,TVP210] e *Spesso la cimice* [M,TVP211], mentre in *Poesie 1979-1998* è stata aggiunta una sezione contenente le ultime liriche scritte dal poeta poco prima della scomparsa.

Il volume miscelaneo curato da Raboni, inoltre, presenta in ordine strettamente cronologico la seconda parte della produzione scialojana, scorpondo le sezioni dei volumi originali e riproponendole secondo le date di composizione di cui ciascuna è corredata. Durante questa operazione qualcosa però va perduto: della raccolta *Una vanessa* viene omessa un'intera sezione, *Notizie da Venezia*, a causa del suo carattere spiccatamente nonsense da 'prima maniera' scialojana; di *Acqua da occhi*, viene riproposta la seconda versione inserita nel volume di Mondadori, (1991) *I violini del diluvio*, profondamente diversa rispetto all'originario volumetto di pregio in edizione limitata<sup>69</sup>; infine non viene mai più ristampata *Serracapriola* (1985, L'arco edizioni d'arte-Roma). Un quadro sintetico delle pubblicazioni del poeta viene offerto nella *tabella 1*, inserita più avanti tra queste pagine.

Alcuni refusi nel volume garzantiano (*Poesie 1979-1998*) offrono peraltro versioni anche profondamente alterate dei testi: *Io è un altro – lo stesso*<sup>70</sup> diventa *Io e un altro – lo stesso*, una discrasia che inficia anche la corrispondenza con il testo precedente, *Io è un altro - sta in posa*; *Il cavallo Falda* diventa *Il cavallo Falada*, in *Con l'afa arriva il tonfo*<sup>71</sup> il «ciangottio» del terzo verso («un ciangottio e un trionfo») è stato sostituito da «\*ciangorrio».

Sulla base delle operazioni di spoglio precedentemente illustrate, è stato realizzato un corpus di 867 testi, analizzati mediante una schedatura informatica che verrà illustrata nelle pagine che seguono. L'antologia redatta dei testi scialojani presenta poi altre diciannove poesie, stampate solo su riviste che, però, non sono state oggetto diretto della presente indagine. Le si ritenga, pertanto, fuori dalle considerazioni che seguiranno, così come dai computi statistici finali (§ 4.6).

<sup>69</sup> Cfr. la sezione del Corpus poetico scialojano: elenco dei titoli e degli incipit nelle Appendici.

<sup>70</sup> Una ripresa del celeberrimo motto di Arthur Rimbaud [SDS71]; [M,TVP,537].

<sup>71</sup> [SDS20]; [M,TVP,486].

Tabella 1. Sinossi delle pubblicazioni poetiche di Toti Scialoja			
anno	Volumi singoli	Volumi miscellanei	
		Versi del senso perso	Poesie 1979-1998
1971	<i>Amato topino caro</i> , 53 poesie con animali, Milano: Bompiani.	<i>Amato topino caro</i>	* * *
1974	<i>La zanzara senza zeta</i> , Torino: Einaudi. Diventa la prima parte di: <i>Una vespa! Che spavento</i>	<i>La zanzara senza zeta</i>	* * *
1975	<i>Una vespa! Che spavento</i> . Torino: Einaudi. Contiene: La zanzara senza zeta.	<i>Una vespa! Che spavento</i>	* * *
1976	<i>La stanza la stizza l'astuzia</i> , Roma: Cooperativa scrittori.	<i>La stanza la stizza l'astuzia</i>	* * *
1979	<i>Ghiro ghiro tonto: 36 poesie con animali</i> , illustrate dall'autore, Torino: Stampatori.	<i>Ghiro ghiro tondo</i>	* * *
1981	<i>Paesaggi senza peso: poesie di due anni</i> , Roma: Litografia Bruni; (200 esemplari numerati). Diventa la quarta parte di: <i>La mela di Amleto</i> .	<i>Paesaggi senza peso</i>	* * *
1983	<i>Scarse serpi</i> , Milano: Guanda.	* * *	<i>Scarse serpi</i>
1984	<i>La folaga, il bue, l'opossum</i> , Roma: Artein.	* * *	* * *
1984	<i>La mela di Amleto</i> . Milano, Garzanti.	<i>La mela di Amleto</i>	* * *
1984	<i>Sere di febbraio</i> (cartella con tre acquetinte dell'autore), Bolzano: Metagrafica.	* * *	* * *
1985	<i>Serracapirola</i> , Roma: L'Arco edizioni d'Arte (50 esemplari numerati, contiene 2 acquetinte originali).	* * *	* * *
1985	<i>Tre lievi levrieri: poesie con animali, 1971-1979</i> , Roma: L'Attico.	<i>Tre lievi levrieri</i>	* * *
1988	<i>Le sillabe della Sibilla (1983-1985)</i> , Milano: Scheiwiller.	* * *	<i>Le sillabe della Sibilla (1983-1985)</i> .

Tabella 1. Sinossi delle pubblicazioni poetiche di Toti Scialoja			
anno	Volumi singoli	Volumi miscellanei	
		<i>Versi del senso perso</i>	<i>Poesie 1979-1998</i>
1989	<i>Acqua da occhi</i> (agosto 1976), con sette acquarelli recenti dell'autore, Bergamo: El bagatt (300 esemplari firmati e numerati, contiene sette acquarelli in facsimile).	***	Esce in PE come quinta parte di <i>I violini del diluvio</i> con 2 poesie in meno ( <i>È pieno di pali l'inferno</i> , <i>Ogni sabato di quell'agosto</i> ) e l'aggiunta di altre quattro ( <i>Malinconie canine</i> , <i>L'idea del diluvio</i> , <i>Il prestidigitatore di Parigi</i> , <i>Chiarore di carcerè</i> ) rispetto alla prima edizione.
1989	<i>Versi del senso perso</i> , Milano: Mondadori.		***
1990	<i>L'ippopota disse: "Mo..."</i> , illustrazioni dell'autore, Milano: Mondadori. Poesie selezionate da: <i>Amato topino caro; Una vespa! Che spavento; La stanza, la stizza, l'astuzia; Ghiro ghiro tondo; La mela di Amleto.</i>		***
1991	<i>I violini del diluvio</i> , Milano: Mondadori.	***	<i>Violini del diluvio</i>
1991	<i>Passo di danza</i> , Roma: Bulla (cartella con 6 litografie).	***	
1991	<i>Nove poesie</i> , Roma: Edizioni della Cometa (cartella).	***	
1991	<i>Animalie: disegni con animali e poesie</i> , a cura di A. Rauch, testi di Paola Palottino <i>et alii</i> , Bologna: Grafis (selezione di poesie da raccolte precedenti).	***	***
1992	<i>Quattro poesie quattro incisioni</i> , Belluno: Edizioni Proposte d'Arte Colophon (cartella con un acquerello dell'artista nei primi 10 esemplari).	***	

Tabella 1. Sinossi delle pubblicazioni poetiche di Toti Scialoja			
anno	Volumi singoli	Volumi miscellanei	
		<i>Versi del senso perso</i>	<i>Poesie 1979-1998</i>
1993	<i>Una vanessa</i> , Roma: Edizioni della cometa (poesie inedite scritte tra 1961-89, 1000 copie numerate). Contiene le raccolte: <i>Qui la vista è sui tigli (179-1985)</i> , <i>Estate ventosa (1985-1987)</i> , <i>Ada ride (1987-1989)</i> , <i>Notizie da venezia (1961-1979)</i> .	***	<i>Qui la vista è sui tigli (179-1985)</i> , <i>Estate ventosa (1985-1987)</i> , <i>Ada ride (1987-1989)</i> , [non viene ripubblicata la sezione <i>Notizie da venezia (1961-1979)</i> ].
1994	<i>Rapide e lente amnesie</i> , Venezia: Marsilio.	***	<i>Rapide e lente amnesie</i>
1997	<i>Le costellazioni: esametri 1993-1996</i> , Venezia: Marsilio	***	<i>Le costellazioni: esametri: 1993-1996</i>
1997	<i>Quando la talpa vuol ballare il tango: poesie con animali illustrate dall'autore</i> , prefazione di Giovanni Raboni, Milano: Mondadori (ristampa di poesie apparse in raccolte precedenti).	***	***
1997 1998		***	<i>Cielo coperto</i>
2002	<i>Poesie 1979-1998</i> , Milano: Garzanti.		
2002	<i>Tre chicchi di moka</i> , a cura di T. Buongiorno, Roma: Lapis (ristampa di poesie apparse in raccolte precedenti).	***	***

### 1.3 Un testo, mille scienze

Quando la linguistica esce dal seminato che le viene imposto dal suo essere scienza di lingua e solo di quella, si registrano crisi e cortocircuiti che impongono riflessioni di legittimità e adeguatezza. Uno degli ambiti della crisi è proprio quello del testo, dove la dimensione dinamica in gioco si colloca ad un livello ben più alto di quello degli stadi puramente linguistici. La logica, l'enciclopedia e una vasta gamma di fattori cognitivo-neurologici sono coinvolti almeno quanto quelli socio-culturali. Fonte di mille angosce resta poi il multiforme fattore della creatività calata sul piano del testo e la possibilità di contravvenire a regole e dettami operativi sugli altri livelli, due fatti che per tradizione vengono ritenuti di pertinenza della stilistica. Chomsky stesso fonda le sue teorie sul distinguo tra il sintatticamente 'ben formato' (la 'grammaticalità') e il pragmaticamente 'accettabile' ('accettabilità'), una discrasia che dà rilievo alla distanza, talvolta, tra il piano comunicativo e quello prettamente interiorizzato della competenza grammaticale.

Il testo, dunque, rappresenta l'ultimo gradino di una realtà stratificata come quella linguistica, finendo per inglobare al suo interno molto più che semplici stati di lingua e incarnando il livello dell'interazione tra l'uomo e il mondo. Era in fondo questa la rivoluzione pragma-filosofica del Wittgenstein delle *Ricerche*, il linguaggio come 'gioco' di connessione con la realtà, che rendesse concretamente operative le dinamiche mentali ed interne dell'individuo. È fatale, quindi, che l'analisi di un testo non assomiglierà mai ad uno schema puntuale come la legge della rotazione consonantica dei fratelli Grimm e che piuttosto si dovrà far ricorso a strategie analitiche ibride, mediatrici tra aspetti produttivi ed interpretativi del testo. Una sintesi di questo genere è stata fornita in tempi ormai non troppo recenti (1972) da Robert Allain De Beaugrande e Ulrich Dressler. *Einführung in die Textlinguistik* rappresenta il frame-work concettuale entro cui, nelle pagine a venire, si farà riferimento alla dimensione testuale, sebbene il corpus in esame trascenda le dinamiche della comunicazione standard e richieda valutazioni più specifiche relative al particolare genere di testualità cui quei testi partecipano: la poesia.

Poiché i temi ed i dibattiti intorno ai testi poetici meriterebbero già di per sé una dissertazione monografica, occorre esplicitare immediatamente

la prospettiva entro cui il presente lavoro ha voluto collocarsi: né più né meno che l'analisi di un corpus poetico, al fine di restituirne le salienze e peculiarità, «la mappa del mondo verbale di uno scrittore (sullo sfondo del suo mondo concettuale)»<sup>72</sup>. Ci si ritrova pertanto nella 'grammatica dei testi' proposta anni fa da Bertinetto<sup>73</sup>, che propendeva in buona sostanza per una soluzione 'stilistica' ai problemi della linguistica testuale:

Soltanto dopo aver stabilito la natura di ogni singolo testo, e dopo aver precisato il tipo di reazione che di fronte ad esso occorre assumere, diventerà possibile delimitare analiticamente le regole di coesione interna che lo contraddistinguono in quanto tale [...]. È precisamente a questo livello che si apre uno spazio per la linguistica testuale (ovvero, dei testi); poiché è chiaro che i criteri di organizzazione di ogni singolo atto di comunicazione verbale differiscono enormemente dalla conversazione spontanea, allo scritto giuridico, alla dissertazione scientifica, alla lirica, ecc. Al limite, si potrà anche arrivare, entro un quadro così delineato, a costruire le grammatiche dei diversi tipi di testi.

Una posizione non troppo distante dai suggerimenti di Jakobson sulla natura delle diverse manifestazioni comunicative, irriducibili, anche stavolta, per un orientamento che ne privilegia le funzioni comunicative:

Although we distinguish six basic aspects of language, we could, however, hardly find verbal messages that would fulfill only one function. The diversity lies not in a monopoly of someone of these several functions but in a different hierarchical order of functions. The verbal structure of a message depends primarily on the predominant function. But even though [...] an orientation toward the context [...] is the leading task of numerous messages, the accessory participation of the other functions in such messages must be taken into account by the observant linguist<sup>74</sup>.

A fronte dell'eterogenia che caratterizza i fatti di stile, il tentativo di ripercorrere in maniera trasversale tutta la produzione in versi di un autore è stata suggerita dalle sue caratteristiche di compattezza poetica ed estetica, declinate peraltro in due codici artistici differenti, la pittura e la poesia. Non meno importante è stato l'intersecarsi di quei fattori messi in risalto nell'in-

<sup>72</sup> Beccaria [1989: 6].

<sup>73</sup> Bertinetto [1981: 21-22].

<sup>74</sup> Jakobson [1960: 353].

roduzione – poesia, gioco, nonsense –, che hanno dato al verso scialojano la sua evidentissima peculiarità: una insistenza abnorme sugli aspetti fonico-materici della lingua che la rendono particolarmente adatta all'analisi e alla misurazione, quasi un laboratorio le cui cavie siano state geneticamente modificate per l'osservazione. In tal senso si è tenuto fede ad un principio tassonomico e sistematico imprescindibile da qualunque analisi stilistica e si è cercata una piattaforma utile per la comparazione che, incasellando le funzioni macroscopiche dei testi in una griglia pertinente, riordinasse sufficientemente il materiale e lo rendesse disponibile ad una valutazione su larga scala senza impedire, però, anche un'analisi più specifica di singoli casi. Dopo aver atteso ad una ricostruzione filologica del corpus in oggetto<sup>75</sup> si sono cercate le chiavi interpretative che consentissero un'adeguata disamina del materiale.

È stata redatta in tal senso una scheda, gestita con strumenti d'archiviazione informatica (*Microsoft Access*) che consentisse una certa flessibilità analitica nonché dei ripensamenti in corso d'opera. Il database così realizzato è provvisto di una 'schermata d'interfaccia' per l'utente (fig. 11), con la quale vengono concretamente archiviate le analisi sui testi, e una 'tabella di gestione'<sup>76</sup> delle categorie analitiche che genera i dati per la stessa interfaccia (fig. 12).

Id	Tipo Figura	Sottotipo Figura	Specifico	Elementi testuali	Annotazioni
	Fonema	Assillabazione			
320	Iterazione: Silaba, assillabazione		po po (generica)	ipopopota popò	
322	Iterazione: Silaba, bifronte		po po la mota ho po po (generica (distorsiva))	ipopopota mo mota popò	dist. 320 e 321
324	Iterazione: Rima, perfetta		o (fine verso)	Mo popò	
323	Iterazione: Rima, perfetta		ota (media)	ipopopota mota	
5183	Iterazione: Parola, neologismo			ipopopota	Femminile di Ippopotamo?
4843	Iterazione: Parola, anafonia		ipopopotamo (pervasiva con canocatenata)	ipopopota mo mota mio popò	dist. 320, 322

Fig. 11. Scheda testi: l'interfaccia utente.

<sup>75</sup> Cfr. § 1.2 sulla ricostruzione del corpus Scialojano.

<sup>76</sup> Ner il gergo informatico questa 'tabella' è una 'struttura relazionale dei dati'.

CategorieFigure				
Iterazione	Nome Categoria Figura	Note	Indice Ord	
Fonema	Nome Tipo Figura	Note	Indice Ord	
	Nome Sottotipo Figura	FormatoDefault	Note	Indice Ord
	Allitterazione	Specifiche con descrizione fra parentesi su righe differenti		
	Unità polifonematiche	Specifiche con descrizione fra parentesi su righe differenti		
	Sillaba			
	Rima			
	Parola			
	Lessia			
	Sintagma			

Fig. 12. Scheda testi: tabella di gestione delle categorie analitiche. Nella tabella elettronica visualizzata è possibile impostare le categorie usate dall'interfaccia utente (fig. 11) e con le quali si opera concretamente sui testi.

L'impostazione dell'analisi condotta sui testi può essere apprezzata guardando direttamente alla 'tabella di gestione' del database (fig. 12), una struttura ad incasso costituita da quattro ordini di livelli successivi, identificati mediante delle etichette: al primo livello è stata associata la denominazione di 'Nome Categoria Figura', al secondo quella di 'Nome Tipo Figura', al terzo 'Nome Sottotipo Figura' e al quarto 'Nome Specifica'. Non stupisca la ridondanza del termine 'figura' tra queste etichette di livello, chiara spia dell'orientamento della ricerca entro cui la struttura del database è stata concepita. Allo stesso tempo non si consideri quelle denominazioni come vincolanti ai fini dell'archiviazione dei dati, il loro valore è relativo solo alla strutturazione in livelli del database ma non inficia il suo impiego per altri generi di raccolte-dati in cui questa stessa organizzazione generale ad 'incasso' potrebbe rivelarsi proficua. Nel nostro caso il senso dell'operazione si chiarirà più avanti, quando verranno introdotti i contenuti dell'analisi, per ora occorre sottolineare che se da un lato questo gioco di unità e sottounità si presenta come momento strutturale non modificabile, quasi fosse l'armatura di una costruzione in cemento, dall'altro viene accordata all'utente una grande libertà nella gestione dei componenti di ogni livello, che possono variare a piacimento sia per numero che per le intestazioni, usate dal programma per riempire le caselle a scelta multipla dell'interfaccia d'analisi (fig. 11). Quest'ultima, l'interfaccia utente, si presenta sotto forma di una schermata in cui viene visualizzato il testo in esame corredato dai suoi dati analitici, ma è anche il luogo del concreto operare sul testo, le

cui porzioni possono essere selezionate con un clic del mouse per poi associarvi le unità d'analisi precedentemente impostate. La selezione viene confermata ed archiviata con un apposito pulsante (fig. 13).

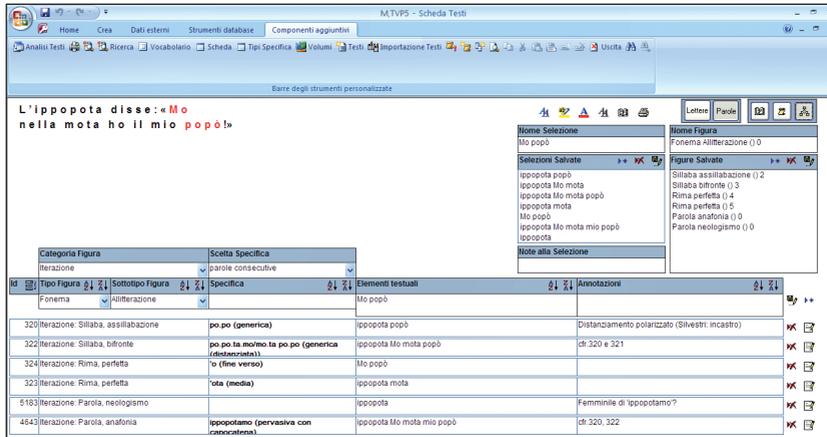


Fig. 13. Operare con la scheda testi: selezione del testo e associazione di figure.

In conclusione, la struttura flessibile e il tipo di funzionamento su cui si basa la scheda sono stati impostati per soddisfare due requisiti essenziali di ogni indagine stilistica: il reperimento di dati sia quantitativi che qualitativi, per la raccolta dei quali è necessario mediare tra fattori predicibili, inseriti in prima istanza come categorie dell'analisi, ed elementi di novità, rinvenuti durante l'indagine sui testi, che sono, in questa ottica, banchi di prova per il già noto e aperture verso nuove sintesi, vero com'è che la stilistica è la ricerca di quanto, accordandosi ad una norma, in realtà se ne differenzia, rinvenendo momenti di deautomatizzazione e riflessione linguistica.

La differenza, l'originalità dei fatti di stile o, come tradizione vorrebbe, lo 'scarto' possono essere ricondotti entro una griglia solo se questa consente successivi ampliamenti e modifiche. Appaiono chiare, quindi, le difficoltà maggiori di una simile indagine, ovvero che le possibilità predittive vengono causticate già dall'oggetto della ricerca, che è propriamente il nuovo e il disatteso.

Come suggeriva Jakobson, il focus sul messaggio che caratterizza la funzione poetica ha per corollario l'emergenza di momenti idiosincratici propri della *parole*, il cui impiego automatico e quotidiano non li relega al di

fuori delle pertinenze dell'interscambio linguistico ma li pone come veicolo di valori linguistici aspecifici dotati di una inspiegabile urgenza comunicativa:

A girl used to talk about the horrible Harry.” “Why horrible?” “Because I hate mim.” “But why not dreadful, terrible, frightful, disgusting?” “I don’t know why, but horrible fits him better”<sup>77</sup>.

Un principio prettamente estetico-percettivo di buona Gestalt si alterna e talvolta si combina con quello del recupero di una certa trasparenza del segno linguistico; due meccanismi che concorrono a deautomatizzare il consueto funzionamento della lingua, mettendo la poesia al pari del gioco verbale, come gli specialisti di varia formazione sostengono. Hausmann, ad esempio, impegnato sul fronte dell’analisi prettamente linguistico-retorica, paragona i giochi linguistici a dei «rompicapo» che per essere risolti impongono una riflessione di natura linguistica<sup>78</sup>; per Sherzer, esponente della linguistica di taglio etno-antropologico, si tratta di una cartina al tornasole del modo in cui i parlanti si confrontano con la propria lingua<sup>79</sup>. Esiste quindi una convergenza tra poesia e gioco verbale che pur non ottenendo una posizione di rilievo tra le fila dei dibattiti critici, si affaccia timidamente reclamando una qualche visibilità anche in quelle sedi. Tuttavia per i versi di Scialoja i termini della questione paiono invertirsi del tutto e fanno emergere il dato poetico come accessorio di una tecnica compositiva improntata alla prestidigitazione fonica. L’esubero del *côté* sonoro ha reclamato tutta la sua urgenza analitica e si è imposto come linea-guida per le archiviazioni della *scheda*. Le unità di strutturazione del significante poetico vengono, da parte loro, identificate da un meccanismo fondante per il discorso in versi, il parallelismo: solo quello che si corrisponde concretamente nel testo si seleziona e diventa una unità strutturalmente pertinente, ricaduta dell’assioma jakobsoniano che prevedeva lo slittamento del principio di equivalenza dall’asse paradigmatico a quello sintagmatico.

<sup>77</sup> Jakobson [1960: 357].

<sup>78</sup> «Das Wortspiel [...] ist so per definitionem ein Rätsel, dessen Lösung intellektuelle Arbeit verlangt auf meta-objektiver und metasprachlicher Ebene», Hausmann [1974: 126], cfr. § 3.2.

<sup>79</sup> «The study of people’s speech play gives us a glimpse of their coming to terms with their language and culture and is therefore a means of our coming to terms with their language and culture», Sherzer [2002: 8].

Volendo tralasciare almeno per il momento i problemi e le diverse visioni sulla natura delle corrispondenze e pertinenze poetiche<sup>80</sup>, rimandiamo subito ad alcune peculiarità del verso scialojano, ovvero la natura stessa del parallelismo che talvolta costringe all'inversione palindromica e talaltra allo spezzettamento dei significanti, due fatti che hanno complicato di molto il numero di variabili da tenere in considerazione e hanno sollecitato la messa in rilievo anche in quella sede di alcuni momenti di computazione fonica, una pertinenza non esclusiva delle prime poesie ma autentica risorsa per l'intera produzione scialojana. Non accessorio resta il problema di un secondo aspetto del gioco verbale, quello del confronto col patrimonio della *langue* che tanta parte del gioco scialojano richiede.

Si è fatto pertanto ricorso agli studi sul gioco verbale e all'identificazione dei suoi meccanismi fondanti, mentre la stessa struttura della scheda, con le sue categorie e sottocategorie, ha imposto una sistematizzazione concettuale all'interno di figure e fenomeni apparentemente eterogenei che invece è parso proficuo raccordare tra loro, come la paronomasia e il fenomeno di fusione lessicale definito da Lewis Carroll «portmanteau»<sup>81</sup>. L'illustrazione della scheda sarà in tal senso un salto diretto al cuore dell'analisi e delle riflessioni indotte da Scialoja, ulteriori precisazioni di ordine teorico sono demandate ai capitoli successivi (§ 1.4 e 2).

<sup>80</sup> Cfr. § 4.1.

<sup>81</sup> Cfr. al § 3.6 il paragrafo *Paronomasia e paronimia*.

## 1.4 Interpretare versi: una scheda

In apertura si tiene a precisare come la ricchezza delle prestidigitazioni foniche scialojane sfugga all'archiviazione esaustiva e, pertanto, il senso della schedatura proposta vada ricercato nell'identificazione di 'tipi', dei quali si è tentato di rintracciare più manifestazioni (ma sicuramente non tutte!) sulla lunga scala dell'intero corpus. In tal senso, ma anche per le impostazioni generali della ricerca, sulle quali torneremo più avanti, è stato accordato un particolare rilievo alle ricorsività macroscopiche, come quelle di rima o le variazioni sul piano dell'intera parola, mentre è stata accantonata la possibilità di una rendicontazione serrata sulle unità più piccole, i singoli fonemi, reiterati con tale insistenza che, a fronte di una mole di materiale tanto cospicua, solo un calcolatore potrebbe renderne adeguata rendicontazione. Non per questo l'aspetto dell'iterazione fonemica è stato del tutto accantonato, in § 4.4 verrà evidenziato come talvolta siano addirittura le componenti sub-fonemiche a poter spiegare la buona Gestalt di un testo e altrove (§ 4.3) quanto l'esotismo percepito di alcune fonotassi sia foriero di associazioni semantiche del tutto imprevedibili.

Ma nell'attribuire alla scheda un valore prettamente ermeneutico e strutturalmente sistematico, qualche aspetto dell'analisi è stato privilegiato a scapito di altri, al fine di rispettare le salienze testuali riscontrate. Ne è un esempio la ricchezza di attestazioni delle ricorsività che investono il livello della parola o della rima a fronte, ad esempio, del numero di registrazioni per le allitterazioni monofonemiche, un fatto motivato con la corrispondenza nei testi tra quelle unità più complesse di strutturazione del significante (parole e rime) che, giocoforza, finiscono per adombrare l'iterazione dei singoli suoni. Le sproporzioni tra i dati relativi alle diverse *macrounità* d'analisi (vedi oltre, § 2.1, paragrafo *Macrounità* e tabella 2) saranno pertanto riconducibili alla scelta di rinvenire gli elementi caratterizzanti per ciascun testo piuttosto che stilare un inventario con finalità statistiche di tutte le unità di strutturazione del significante. Questa impostazione si avvale tanto di una valutazione preliminare sulle salienze del corpus scialojano, quanto delle abbondanti, particolareggiate ed acute osservazioni del poeta sulla sua tecnica, non distante, come si vedrà in seguito, dalla composizione anagrammatica o pseudo anagrammatica che nei suoi appunti Saussure imputava ai versi saturni.

In merito poi agli aspetti meramente quantitativi dell'indagine, va sottolineato come il compito primario delle analisi stilistiche sia l'identificazione dei momenti idiosincratici tra le manifestazioni di una lingua, ne consegue che il dato numericamente esiguo debba essere considerato un momento di forza tra i risultati conseguiti piuttosto che una stravaganza archivistica. In tal senso i dati significativi dell'indagine sono da ricercarsi nei due estremi dell'abbondanza numerica delle attestazioni o nella loro sostanziale penuria.

Non si dimentichi, infine, quanto il carattere imprevedibile della computazione fonica costringa ad aggiunte e ripensamenti in corso d'opera ma anche ad 'aggiustamenti' di categorie tradizionali consolidate; su simili operazioni di revisione si tornerà nei capitoli a venire (§ 2.1 e 2.2), per ora ci soffermeremo sullo strumento di indagine e archiviazione realizzato.



## CONDIZIONI PARADIGMATICHE



L'istrice, attrice illustre,  
recita parti tristi  
con occhi lustri lustri  
inchiostri di bistrì.

*Toti Scialoja*

Alla pagina precedente:

*Fig. 14. La pittura di Toti Scialoja: i collage e le 'impronte'. Ripetizione con fiori (1964), vinavil su canapa, 113x215,5.*

*I versi coevi. L'istrice, attrice illustre, da: Amato Topino Caro (1961-69), Mondadori, 1971.*

## 2.1 La scheda

### *Macrounità*

La schedatura condotta sui testi (prospetto sinottico in *tabella 2*) parte dalle unità di strutturazione del significante quali il *fonema*, la *sillaba*, la *parola* e vi aggiunge la *rima*, elemento fondante per la scrittura in versi che sotto la penna di Scialoja finisce letteralmente per esplodere e diventare il più fruttuoso momento di corrispondenza all'interno del tessuto fonico del testo. Nel suo essere il punto di raccordo con i tratti soprasegmentali, la rima si dimostra strumento congeniale nelle mani di un sequenziatore di metri e ritmi come il Nostro, che sfrutta questa figura fino al parossismo dello scioglilingua (*Il cane il gallo il gatto/ il nano il bello il matto/ pane coltello e piatto/ la cena annulla il lutto/ la mano scrolla il letto/ la luna brilla a un tratto/ con una spilla in petto/ la mamma è bella, al patto.../*<sup>82</sup>), usandola sia nelle sedi deputate (fine verso e la cesura interna al verso della 'rima media'), che in collocazioni meno canoniche come l'inizio dei versi o il loro interno ('rima interna'), rasentando più volte quel genere di accostamento senza interposizioni tra gli elementi che Valesio chiama «rima martellante», una figura dalla tradizione anglo-germanica (*Schlagreim*) non priva di attestazioni dantesche: «*sarebbe al tuo furor dolor compito*»<sup>83</sup>. In questo Scialoja si dimostra poeta moderno ed antico ad un tempo, se ci si riferisce almeno per un momento alle parole di Beccaria:

[la] poesia [italiana] moderna [...] ha abbandonato la rima esterna, ma ha utilizzato, per una sorta di compenso, le rime interne e fatto uso rilevantissimo di echi fonici interni e di allitterazioni[...]<sup>84</sup>.

Non meno caratterizzante per il verso scialojano è poi la 'citazione': brandelli di testo, parole singole ma anche motti e proverbi vengono rimpastati per generare nuove forme, altri testi, singolari invenzioni lessicali<sup>85</sup>: *T'amo, o pio bue!/ Anzi ne amo due/*<sup>86</sup>. Questo livello è stato archiviato sotto la deno-

<sup>82</sup> M,TVP196.

<sup>83</sup> *Inferno*, 14, 66, per questa citazione e la questione delle posizioni sequenziali delle rime: Valesio [1976: 26-30] e Beccaria [1989], particolarmente la nota 16 di p.102-103.

<sup>84</sup> Beccaria [1989: 103 nota 16].

<sup>85</sup> Ci si riferisce ai neologismi conati da Scialoja.

<sup>86</sup> Per questo genere di componimenti lapidari, aperti da una citazione e chiusi al verso successivo con una battuta di spirito, Bartezzaghi ha coniato la denominazione di "fincipit".

minazione di “lessia”, ripresa dal linguista tedesco F. J. Hausmann, ovvero: «ogni sequenza linguistica coerente che sia composta da più di un lessema»<sup>87</sup> e che venga riconosciuta come un costituente semantico unitario, al di là dei valori deducibili da una sommatoria tra i singoli elementi che la compongono. Come diceva Coseriu a proposito delle *expressions figées*, la *lessia* «significa, per così dire, ‘in blocco’»<sup>88</sup>. Ricadono pertanto sotto questa denominazione proverbi, motti, luoghi comuni, citazioni, poesie, clichés, parole polirematiche ma anche titoli di opere letterarie, musicali e di film.

Infine, tra le *macrounità* di analisi, è stato inserito anche il livello analitico relativo al *sintagma*. Nella *tabella 2* è possibile osservare la composizione della *scheda testi* e come siano distribuiti al suo interno i diversi livelli dell’analisi (*macrounità*) e le loro sottounità, alla cui illustrazione sono dedicate le pagine che seguono:

SCHEDA TESTI		
Macrounità	Sottounità	Specifica
1. Fonema	1.1. Allitterazione	parole consecutive
		in sintagma
		generica
		pervasiva
	1.2. Unità polifonematiche	iterazione
		permutazione
parole consecutive		
2. Sillaba	2.1. anagramma	generico
	2.2. assillabazione	parole consecutive
		in sintagma
		generica
		pervasiva
	2.3. bifronte	generico
	2.4. gruppi quasi assillabati	cfr. assillabazione
	2.5. omoteleuto	cfr. assillabazione
2.6. palindromo	generico	
	2.7. sottrazione	elementi comuni
		sottrazione

<sup>87</sup> «[J]ede aus mehr als ein Lexem zusammengesetzte sprachlich konventionell kohärente Sequenz», Hausmann [1974: 52], le fonti che l’autore usa sono Greimas, Pottier ma soprattutto Coseriu.

<sup>88</sup> «[elles] ne peuvent pas être analysées au sens propre du terme puisqu’elles ne s’opposent pas à d’autres expressions par une partie quelconque de leurs éléments constitutifs: elle signifient pour ainsi dire ‘en bloc’», E. Coseriu, cit. in Hausmann [1974: 51].

SCHEDA TESTI		
Macrounità	Sottounità	Specifica
3. Rima	3.1. anagrammatica	consecutiva (martellante)
		consecutiva-sintagmatica
		fine verso
		generica
		interna
		media
		pervasiva
		polarizzata
	3.2. assonanza	come sopra
	3.3. bifronte	come sopra
	3.4. consonanza	come sopra
	3.5. derivativa	come sopra
	3.6. desinenziale	come sopra
	3.7. ecoica	come sopra
	3.8. equivoca	come sopra
	3.9. equivoca contraffatta	come sopra
	3.10. franta	come sopra
	3.11. grammaticale	come sopra
	3.12. identica	come sopra
	3.13. ipermetra con scambio	come sopra
	3.14. ipermetra esterna	come sopra
	3.15. ipermetra interna	come sopra
	3.16. ipermetra ricca	come sopra
	3.17. leonina	come sopra
	3.18. per l'occhio	come sopra
	3.19. per l'orecchio	come sopra
	3.20. perfetta	come sopra
3.21. quasi anagrammatica	come sopra	
3.22. quasi ipermetra	come sopra	
3.23. quasi rima	come sopra	
3.24. ricca	come sopra	
3.25. siciliana	come sopra	
3.26. X	come sopra	

SCHEDA TESTI		
Macrounità	Sottounità	Specificacome sopra
4. Parola	4.1. anafonia	pervasiva con capocatena
		pervasiva generica
		ridotta con capocatena
		ridotta generica
	4.2. anagramma	generico
	4.3. bifronte	lettura1
		lettura2
	4.4. coppie minime	generico
	4.5. figura etimologica	come sopra
	4.6. iterazione	come sopra
	4.7. neologismo	come sopra
	4.8. omofonia	significati
	4.9. palindromo	generico
	4.10. parola-eco	come sopra
	4.11. paronimia	portmanteau
relazione semantica		
sostituto		
4.12. paronomasia	come sopra	
4.13. polisemia	significati	
4.14. sinonimia	generico	
4.15. tmesi	generico	
5. Lessia	5.1. citazione	generico
		variazione
	5.2. espressione idiomatica	come sopra
	5.3. iterazione	come sopra
	5.4. modo di dire	come sopra
	5.5. polirematica	come sopra
5.6. proverbio	come sopra	
6. Sintagma	6.1. iterazione	generico
		variazione
	6.2. iterazione di struttura	sintagmi reiterati
variazioni		
6.3. permutazione	generico	

Tabella 2. Scheda testi: rappresentazione riassuntiva.

### *Il fonema*

La prima delle categorie, *fonema*, restituisce tutti i casi di iterazioni di singoli suoni (1.1. *allitterazione*) ma anche le ripetizioni che coinvolgono più di un fonema (1.2. *unità polifonematiche*) e tuttavia non arrivano ad abbracciare l'unità superiore della sillaba. Al livello (1.1.) dell'*allitterazione* corrispondono poi le specifiche sulla tipologia dell'iterazione, che può essere: tra *parole consecutive*, in *sintagmi*, disseminata nel testo in maniera *generica* o *pervasiva* rispetto ad una unità di strutturazione del testo (verso, distico, quartina, terzina o l'intera poesia). Le *unità polifonematiche* potranno, invece, *iterarsi* (*iterazione*) semplicemente nel testo o riproporsi in *parole consecutive*; inoltre si possono dare anche casi di *permutazione* nell'ordine dei costituenti.

### *La sillaba*

Nel caso della sillaba (livello 2), invece, sono state inserite tre unità dal sapore enigmatico per contemplare le invenzioni ludo-poetiche di Scialoja. Al punto 2.1. viene inserito l'*anagramma* sillabico (es.: *Sibilla-sillabi*, anagramma con scarto d'intensità di /l/), in 2.3. il *bifronte* e in 2.6. il *palindromo* sillabico, per i casi di doppio senso di lettura, in cui il primo (bifronte<sup>89</sup>) restituisce una parola nuova (es. «nella mota ho il mio popò!», la sillabe *mo.ta* e *po.po*, lette al contrario, danno *po.po.ta.mo*), mentre il secondo (*palindromo*) riproduce sempre il medesimo termine qualunque sia il verso della sua fruizione (es.: *i dissidi*). Va comunque chiarito che la doppia possibilità di lettura di un elemento acquista il valore di *figura* del testo solo a certe condizioni. *Palindromo* e *bifronte* assumono il rilievo di parallelismi testuali solo se nella lettura correttamente orientata dei versi ricorre quella stessa parola che si poteva ricavare da una lettura invertita, come nei casi già citati di cui si riporta la versione estesa:

«L'ippopota disse: «Mo  
nella mota ho il mio popò!» [M,TVP5];

ed ancora:

Tu sai quando venisti  
ch'io ti dissi i motivi

<sup>89</sup> Sulla differenza tra palindromo e bifronte cfr. Bartezzaghi [2001].

chi'io ti dissi i dissidi  
per resistere vivi. [M,TVP506]

Si è seguito in questi casi un principio di cautela per non scadere nelle archiviazioni facili; rispetto a questi tipi di permutazione si registrano come una loro espressione solo quelle manifestazioni che presentano un unico fonema di scarto rispetto alla realizzazione perfetta della figura: *cefalo* è anagramma sillabico rispetto a *sfacelo* se si elimina dal computo la /s/.

Categoria di nuovo conio è poi quella di 2.7. che tiene conto della *sottrazione* sillabica che si stabilisce, per esempio, tra *Taranto* e *tarantola*, quando nel testo viene loro accostato *rantola*. Estrapolati dal loro contesto originario, questi esempi potrebbero generare il sospetto che ci si stia addentrando tra le pagine della “Settimana enigmistica” piuttosto che tra i versi di un poeta, ma in seguito il senso di queste libere e meno libere variazioni si chiarirà da solo, allorché verrà mostrata la loro appartenenza ad un meccanismo compositivo più generale e specificamente poetico (l’anafonia).

Più intuibili e meno problematiche sono le ultime tre sottocategorie della *sillaba*: l'*assillabazione* (2.2.), una sua manifestazione specifica come l'*omoteleuto* (ripetizione di sillaba alla fine di parola, punto 2.5.) e i *gruppi quasi assillabati* (2.4.), denominazione ripresa da Beccaria:

Corposa la sillabazione, come in funzione di una scandita pronuncia, nei versi seguenti, che sottolineano gruppi quasi assillabati (*gra-*, *gre-*, *-pre-*, *pri-*), e mettono in risalto le doppie: vedean graticci pieni di formaggi, /e gremiti d'agnelli e di capretti /gli stabbi, e separati erano, ognuni /ne' loro, i primaticci, i mezzanelli<sup>90</sup>.

Le unità fin qui presentate possono reiterarsi in diverse porzioni del testo: tra *parole consecutive*, in *sintagmi* o ritrovarsi disperse nel testo (*generica*) fino ad investirlo in maniera *pervasiva* (simili modalità iterative sono indicate nella tabella in terza colonna, tra le *specifiche*).

### *La rima*

Più articolata l'unità *rima*. I vari tipi della tradizione metrica e le relative denominazioni sono stati ripresi da Bertinetto<sup>91</sup> per poi essere arricchiti o

<sup>90</sup> Beccaria [1989: 141].

<sup>91</sup> Bertinetto, *sub vocem* ‘Rima’ in Beccaria [1996].

corretti in ottemperanza all'uso che Scialoja ne fa tra le sue poesie. Segue un elenco delle tipologie tradizionali, da cui si è esclusa quella siciliana che sarebbe stata totalmente fuori contesto tra queste pagine<sup>92</sup>, illustrate intuitivamente con degli esempi scialojani o, per i casi non attestati nel corpus, con quelli riportati nella voce "rima" del *Dizionario di linguistica* di Beccaria<sup>93</sup>:

Tipi di rime della tradizione metrica italiana esemplificate con attestazioni nel corpus scialojano e non	
assonanza	<i>Appia: caccia: Cassia</i>
consonanza	<i>Stefano: citofono: afono</i>
derivativa	<i>volta: svolta</i>
desinenziale	<i>pensando: cercando: pensando</i>
ecoica	<i>anca: filanca</i>
equivoca	<i>sole</i> (nome masc. sing.): <i>sole</i> (aggettivo femm. pl.) in Beccaria [1996]
equivoca contraffatta	<i>puro: pur ho</i> in Beccaria [1996]
franta	<i>L'ape: là per là</i>
grammaticale	<i>clami: clama; c'ami: c'ama</i> in Beccaria [1996]
identica	<i>Trieste</i>
ipermetra esterna	<i>crepuscolo: lusco: brusco</i>
leonina	<i>colore: dolore</i>
per l'occhio	<i>pallido: Lido</i>
perfetta	<i>tartaruga: cartasuga: ruga: lattuga: ascinga: fuga</i>
quasi rima o imperfetta	<i>frasca: péscia: vasca: burrasca: esca</i>
ricca	<i>piuma: schiuma</i>

Tabella 3. *Le unità di rima.*

<sup>92</sup> Le rime dei poeti siciliani sono state toscanizzate da vari copisti, che così facendo alteravano il sistema vocalico dei poeti di corte federiciana: gli originari *usu: amorusu* diventano *uso: amoroso* e *aviri: sirvirì, avere: servire* [Bertinetto, in Beccaria 1996: *sub vocem* 'Rima']; fatti questi che trascendono di molto i problemi e le questioni della poesia qui analizzata.

<sup>93</sup> Bertinetto, *sub vocem* 'Rima' in Beccaria [1996].

Va precisato che la rima franta *l'ape: là per là* non rispetta esattamente la prescrizione della tradizione metrica relativa a questa figura, che dovrebbe essere in realtà una *rima perfetta franta* del tipo *parte: far te*. Nel nostro caso si verifica piuttosto un esubero finale *pe(r)* compensato dallo stesso fonema pretonico /l/ e dal suggerimento di una prosecuzione infinita della rima con l'aggiunta di un altro *là: l'ape là pe(r) là*. Un intero sciame d'insetti sembra materializzarsi a seguito di una evocazione di rima.

Alcune precisazioni vanno fatte poi in merito alla *quasi rima* (detta anche *rima imperfetta*), variazione di un solo fonema che impedisce la piena corrispondenza tra gli elementi prescritta dalla tradizione metrica o, nelle parole di Bertinetto:

[...] una corrispondenza di suoni eccettuabile senza scusanti di tradizione. L'imperfezione è molto lieve in casi come *arte: alte* (scambio di liquide [...]). Il Novecento offre una vasta gamma di imperfette, spesso equiparate, nella coscienza metrica, alle perfette, altre volte sentite come una violazione o parodia della norma [...]<sup>94</sup>.

A variare può essere una vocale (anche quella tonica) o una consonante (*ponice: onice*) ma sono stati ascritti a questo genere di corrispondenza anche i casi in cui siano coinvolte le consonanti intense, ad esempio *fretta: deserta* (ovvero 'etta/'erta). Sulla questione si tornerà comunque più avanti.

Se ci accostiamo poi alla *rima ipermetra*, notiamo subito che nella tabella 3 compariva la precisazione *esterna*, poiché – da tradizione – l'ipermetria riguarda una sillaba finale in più rispetto alla corrispondenza di rima perfetta tra due parole, come nei casi d'incontro tra una parola piana ed una sdrucciola (*crepuscolo: lusco: brusco*). Ben note sono le sofisticazioni metriche che Pascoli realizza con simili esuberi<sup>95</sup>, ma nelle vorticosi variazioni di Scialoja la *rima ipermetra* diventa un contenitore che può allargarsi secondo modalità differenti ed accogliere al suo interno sia una sillaba che un singolo fonema. Un espediente quest'ultimo di cui Beccaria ci fornisce un significativo precedente dannunziano, *papavero: pa[r]vero*<sup>96</sup>, descritto però come una «corrispondenza sonora»,

<sup>94</sup> Bertinetto, *sub vocem* 'Rima', in Beccaria [1996]. Vedi anche gli effetti salaci di alcune corrispondenze scialojane 'imperfete': valle-pelle, in [M,TVP86], cfr. § 3.4.

<sup>95</sup> Ne parlava già Contini (*La letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze: 1968, cit. in Beccaria: 1989), ma si veda soprattutto Beccaria [1989: 214-218].

<sup>96</sup> In *L'Otre* I 42-43, da «Alcyone», cit. in Beccaria [1898a: 29 nota 16].

non come una rima. Tuttavia vedremo come tra queste pagine l'ampliamento della categoria di 'rima' sia non solo un espediente descrittivo, ma una reale esigenza esplicativa che consente di identificare una vera e propria tecnica di cui Scialoja fornisce anche esempi di uso misurato ed estremamente consapevole. E non potrebbe essere altrimenti, viste le regole della sua scrittura e le scelte compositive su cui fonda la sua poetica. Componenti brevissimi, che si consumano come «estasi di un istante»<sup>97</sup>, incantamento sonoro realizzato attraverso impasti fonici omogenei e metri serrati. La variazione sul tema della rima è un'istanza iscritta proprio nella genesi del testo, che per essere così sincretico e non risultare monotono impone delicati meccanismi di devianza e diversificazione dalla norma. Per questo motivo è stato creato un distinguo tra rime *ipermetre esterne* ed *interne*, descritte qui di seguito attraverso degli esempi che ne illustrano anche schematicamente le forme. Le parentesi tonde racchiudono gli esuberanti che costituiscono l'ipermetria:

- 'a(ra)nto, in *tanto*: *Taranto*, «*Di tanto in tanto a Taranto*» [M,TVP303];  
 'agli(at)e, in *paglie*: *smagliate*, «*le paglie dalle calze/ smagliate ed altri strazzi*» [M,TVP320];  
 'i(s)ta, in *dita*: *vista*, «*di saliva le dita/ lo Stagno ne disegna/ cerchi in lenta vista*» [M,TVP329];  
 'a(na)no, in *pantano*: *planano*, «*se dal prato al pantano/ vanno foglie di scarto/ a sbalzi e a volte planano*» [M,TVP487].

Bisogna pertanto sottolineare alcune differenze che intercorrono tra un tipo ed un altro di rima e come queste vengono archiviate nella *scheda*. Per sequenze del tipo: *costola*, *nottola*, e *botola*, si dirà che *costola* e *nottola* ['ostola/'ottola] così come *nottola* e *botola* ['ottola/'otola] formano tra loro una quasi rima, mentre *costola* e *botola* ['o(s)tola] una rima ipermetra interna. Questa classificazione tende a mediare tra due ordini di problemi diversi: il rispetto del sistema fonologico dell'italiano e la necessità di contemplare le salienze dell'oggetto analizzato. La prestidigitazione fonica messa in atto nelle poesie scialojane infatti non è lontana da quella degli scioglilingua. A fronte delle più o meno caotiche modalità iterative dei fonemi nei versi, verrà mostrato come la rima, e quindi il tratto prosodico-accidentale, si impone quale elemento di mediazione capace di stabilire un certo ordine ed una certa *ratio* all'interno delle corrispondenze foniche testuali.

<sup>97</sup> Il rimando è al già citato *L'estasi è questo istante* [M,TVP555]; [VDD5].

Al fine di stabilire la differenza tra una *quasi rima* ed una *rima ipermetra interna*, si dovranno considerare quali sono gli elementi discriminanti per realizzare delle coppie minime nel sistema fonologico italiano. Queste ultime, le coppie minime, possono realizzarsi o tra parole che si distinguono per la variazione di un solo fonema (pane- pale) o per un esubero fonemico:

Se [...] consideriamo care /'kare/ e are /'are/, abbiamo un segmento in meno, quindi un elemento “zero”, che forma ugualmente una coppia minima [...]. Lo stesso vale nel caso di care /'kare/ e chiare /'kjare/, in cui c'è un segmento in più [...]»<sup>98</sup>.

Rientrano tra i casi di esubero anche le geminate, due fonemi distinti perché «distribuit[i] in due sillabe differenti»<sup>99</sup>:

[...] c'è un segmento in più [...] anche in cane /'kane/, canne /'kanne/ (con una doppia ricorrenza dello stesso fonema. Questa non è un'opposizione fra un fonema “semplice” o “breve” e uno “lungo” (meno bene indicato con “/n:/”, come qualcuno fa ancora), ma fra un solo fonema e due fonemi.

Allo stesso modo *cassa* e *casta*, *vanno* e *vanto*, *pappa* e *palpa* sono coppie minime e le loro rispettive rime ('assa: 'asta; 'anno: 'anto; 'appa: 'alpa) realizzano una corrispondenza ‘imperfetta’, sono *quasi rime*.

In questa sede tuttavia abbiamo operato un distinguo tra i tre tipi di coppie minime, ovvero:

- cassa*: *cassa*, consonante~geminata ( $C_1 \sim C_1 C_1$ ), qui considerata una *quasi rima*,
- cassa*: *casta*, geminata~consonante+consonante ( $C_1 C_1 \sim C_1 C_2$ ), anch'essa una *quasi rima*,
- cassa*: *casta*, consonante~consonante+altra consonante ( $C_1 \sim C_1 C_2$ ), indicata come *ipermetra interna*.

Si è preferito ricondurre questo ultimo genere di corrispondenza ( $C_1 \sim C_1 C_2$ ), basato sull'aggiunta di un solo fonema, a quella che più chiaramente rappresenta un caso di ipermetria, l'inclusione di una sillaba in-

<sup>98</sup> Canepari [2006: 19 e 20].

<sup>99</sup> Canepari [2006: 129].

tera, come in *edera: sera* ('edera/'era; ['e(de)ra]) nei versi:

Per quanto davanti al muro d'**edera**  
 abbia trascorso non so quante ore  
 non ho scoperto mai quella piccola  
 porta che si dischiude ogni **sera** [M,TVP584]

Una simile scelta è stata dettata dalle successive complicazioni che Scialoja opera a partire da queste variazioni e per rendere omaggio alla dimensione ludo-enigmistica dell'inventiva scialojana, di cui questi elementi 'in-scitolati' sono una spia. Si consideri la corrispondenza evidenziata dal grassetto nei versi seguenti:

L'istrice, attrice illustre,  
 recita parti **tristi**  
 con occhi lustrì lustrì  
 inchiostrati di **bistri**. [M,TVP21]

In questa quartina la rima di **bistri** ['istri] presenta, rispetto a **tristi** ['isti], un esubero della vibrante /r/ che, però, è presente anche in **tristi** in sede pretonica [r'isti/'ist(r)i], un fatto che potrà essere schematizzato con modalità che riassumono le corrispondenze in atto ed evidenziano gli elementi comuni: [r'ist(r)i]. A questo genere di simmetrie si è dato il nome di *rima ipermetra ricca*, che presuppone la presenza dell'esubero di rima nella sede pretonica, come accade nel caso delle rime ricche. Si veda un altro esempio:

La mia insonnia **decreta**  
 che il fumo che la tana  
 che il prato che la **pietra**  
 - che la sordida luna... [M,TVP567]

qui le rime di *decreta* e *pietra* (r'eta/'etra) così si corrispondono: [r'et(r)a].

Il distinguo che è stato imposto tra le diverse tipologie di coppie minime ha già mostrato una sua utilità esplicativa, ma il senso dell'operazione si chiarirà con le osservazioni che verranno e con l'illustrazione degli altri generi di corrispondenze rintracciabili nel corpus, le cui complesse ed astute permutazioni sfruttano il collante del tratto prosodico-accentuale per preservare la percepibilità delle corrispondenze foniche e realizzare quell'effetto ronzante, da vero e proprio scioglilingua, che è la marca distintiva dei *Versi del senso perso* ed espediente retorico mai abiurato dal poeta. Non è

certo privo di valore il pluridichiarato attaccamento di Scialoja per la parola “zanzara”: «su questa parola che mi è cara ho scritto molte poesie»<sup>100</sup>, e più avanti, «parola che mi è cara [...] per oscuri rinvii»<sup>101</sup>.

L’amore per il substrato del manufatto artistico, per la materia che lo compone, pigmento di colore o fonema fa lo stesso, spingono il Nostro ad operazioni vertiginose, condotte però sempre con grazia. È così per le tele, avviene lo stesso nei versi che non si snodano sotto l’egida di schemi metrici triti e ritriti ma offrono sempre l’innovazione, il momento di originalità e quando corrono il rischio di scadere in una noiosa compostezza s’inlberano, si dimenano, variano. La rima è in tal senso un contenitore ed un catalizzatore di ritmi ma in versi che si concludono con una simile rapidità, il portato iterativo delle *rime perfette* può risultare rovinoso. La libera variazione sul tema messa in atto da Scialoja merita un’osservazione accurata ed anche qualche tentativo di sintesi. Per rendere conto delle diverse tipologie di corrispondenze tra questi elementi del testo, sono state introdotte le seguenti denominazioni di cui alcune sono state già illustrate:

Tipi di rime usate da Scialoja	
anagrammatica	<i>Mirabili: alibi</i>
bifronte	<i>sibila: alibi; Amsterdam: madre</i>
ipermetra con scambio	<i>altro: volta</i> [‘a/olt(r)a/o]
ipermetra interna	<i>Trasimeno: dimenano</i>
ipermetra ricca	<i>selva: rivela</i>
per l’orecchio	<i>grinze: stinse</i>
quasi anagrammatica	<i>Anzio: inazione</i> [aggiunta di ‘e’]
quasi ipermetra	<i>abbaglia: risvegliano</i>
rima X	<i>cimice: gomito</i>

Tabella 4. *Le rime scialojane: unità complesse usate dal poeta.*

<sup>100</sup> Scialoja [1988a: 12].

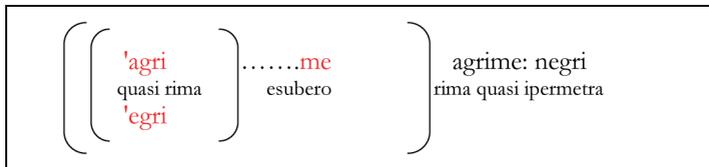
<sup>101</sup> Scialoja [1988a: 14].

Nella tabella, le parentesi quadre racchiudono o i momenti sintetico-illustrativi delle rime in esame, come quelli usati in precedenza per *tristi: bi-stri*, o annotazioni in merito alle stesse (es. *Anzìo: inazione* [aggiunta di 'e']). Questi stessi formalismi sono stati usati nelle schede informatiche di analisi dei testi (da ora in poi indicate solo come *schede testi*).

Tornando alle tipologie di rima e continuando ad illustrare quelle ipermetre, si consideri il caso della *quasi ipermetra*, che combina la modalità della variazione di un fonema (*quasi rima*) con l'inserimento di un esubero (*rima ipermetra*):

E Teresa? Che **lagrime**  
le traversano il volto?  
La luna accende **negri**  
regnateli nell'orto. [M,TVP540]

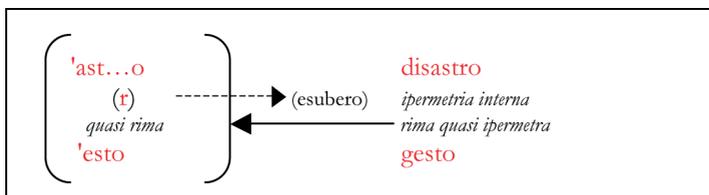
*Lagrime* e *negri* realizzano sia una quasi rima che un esubero sillabico (ipermetria):



Ma in:

Il peso del lenzuolo  
è distratto – il **disastro**  
sottinteso – non vuole  
molto l'ombra del **gesto** [M,TVP505]

*disastro* e *gesto* sono un caso di *rima quasi ipermetra* interna ('astro/'esto [a-'e-st(r)o]), ovvero:



In qualche caso si è poi notato uno scambio sequenziale tra le vocali della rima ('a...o/'o...a) accoppiato ad un 'incasso' fonemico. Un caso di 'ipermetria interna' [...lt(r)...]:

Prima l'uno poi l'**altro**  
 irruperò dal folto  
 i frulli grigio peltro  
 se la Natura **volta** [M,TVP329]

Tra questi versi, *Altro* rimanda a *volta* con un esubero di 'r' ed un'inversione vocale ['altro/'olta; 'a/o...lt(r)...a/o], si ha così una *rima ipermetra con scambio*.

Naturalmente quanto più il gioco della variazione si complica tanto più si attutisce l'effetto della corrispondenza ma anche quel senso di monotonia che si accompagna alle rime perfette. Ancora più sofisticato appare poi il rimando di tipo anagrammatico che funge da rima, un tipo di legame che intercorre tra *fantasmi* e *spasima* (con l'esubero di una /a/) nel testo:

Allarma i suoi **fantasmi**  
 quando allarga le gambe  
 senza metodo – **spasima**  
 spostando verso il lembo [M,TVP313]

ma anche quello tra *venere* e *never*, il cui richiamo reciproco si stabilisce nei termini di una *rima ricca* (italianizzando leggermente la pronuncia di *never*), prendendo cioè in considerazione anche il fonema pretonico /n/ (v'enere/n'ever). In questo caso la figura presuppone una segmentazione morfologica delle parole in cui i morfemi compaiono (*capelvenere* e *nevermore*):

In mezzo alle rovine  
 tra i rovi e il capel**venere**  
 sul muro è scritto in nero:  
 VERONA **NEVERMORE** [M,TVP470]

Si è invece voluta marcare la differenza tra questo genere di anagramma, in cui uno stesso fonema può ripetersi due volte in uno dei membri della coppia di rima ('asmi/'asima, con una ripetizione di 'a' in 'asima) o magari la stessa rima può estendersi anche ad un fonema pretonico (v'enere/n'ever), ed i casi in cui si registra un fonema privo di corrispondenze, come tra Anzio ed azione ('anzio/'azion(e), aggiunta di 'e'), una circostanza che rientra nel

novero delle rime *quasi anagrammatiche*:

Tanto silenzio ad **Anzio**  
 non indica **inazione**  
 del lido anziano che anzi  
 ansimando propone [M,TVP297]

Giunti fin qui gli elementi di prestidigitazione fonica della poesia scialojana appaiono già piuttosto definiti e, del resto, sulle loro potenzialità enigmistiche ha più volte attirato l'attenzione Stefano Bartezzaghi che, tra le pagine di "La Repubblica", manifesta tutto il suo stupore per un giochino di rima tanto sofisticato da mettere in imbarazzo anche un enigmista come lui: «[...] ho trovato un'invenzione che non saprei classificare se non come "rima bifronte"»<sup>102</sup>.

Il riferimento è ai versi che seguono, tratti da *Gli interminabili giorni di Amsterdam* (M,TVP612):

Le enumeri sulle dita ma non una  
 conclude - lampade sull'acqua **madre**  
 perla serpeggiano perché la mano  
 s'apra - regga nella palma **Amsterdam**. [M,TVP612]

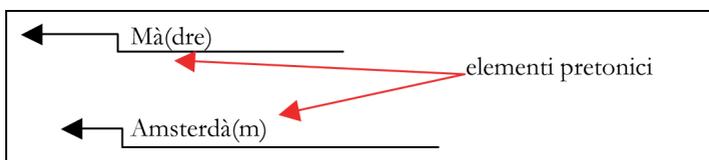
Tuttavia, se di rima si tratta, l'inversione di lettura che, a partire da ciascun elemento, restituisce l'altro (una corrispondenza che gli enigmisti chiamano 'bifronte') può essere considerata diversamente a seconda delle modalità con cui si accenta la parola *Amsterdam*: 'Amsterdam e Amster'dam, di cui solo la seconda è quella congrua con il computo metrico del verso (endecasillabo):

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10  
 s'apra - regga nella palma Amsterdam.

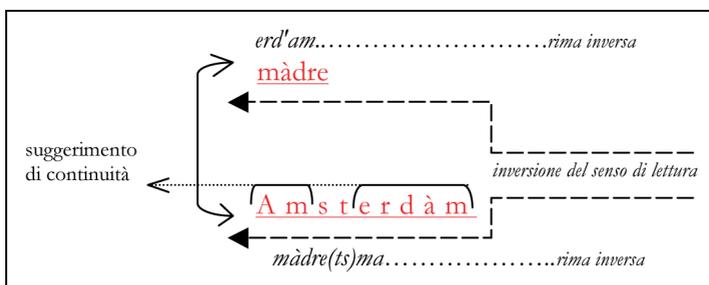
Tuttavia, nel caso in cui si consideri accentata la prima sillaba ('Amsterdam), *Àmsterdam* rima con *màdre* con le stesse modalità che intercorrono tra s'ibila e 'alibi (nei versi: «se la Sibilla **sibila**:/«Quale **alibi** sobilla/» [M,TVP307]), ovvero una corrispondenza tra le porzioni fonematiche individuate a partire dalla sede tonica, porzioni che possono includere anche l'elemento pretonico quando questo sia identico nei due membri della coppia in rima (secondo il principio che vige per le rime ricche e leonine e che si ritrova in *Amsterdam*: *madre*, 'amster-

<sup>102</sup> Bartezzaghi [2006].

dam: m'adre). Ma nell'altra condizione accentuale, quella coerente con lo schema metrico della poesia e che marca l'ultima vocale di *Amsterdàm*, si evidenzia una corrispondenza significativamente più complessa ma sicuramente più evocativa. Si avrà infatti non una rima propriamente *bifronte* (che si ridurrebbe alla seguente *erd'am: m'adre*) ma, più correttamente, una *rima inversa*, poiché la corrispondenza si stabilisce tra gli elementi che precedono l'accento di parola, il quale indica ora il punto d'inversione del senso di lettura (*Amsterdàm*→*màdretsma: madre*→*erdàm*). In questo modo, *Amsterdàm*, provvista come una *rima ricca* della /m/ pretonica, darebbe: *màdre(ts)ma*, in cui l'accento cade sulla stessa sillaba di *madre*, stabilendo una corrispondenza perfetta anche dei tratti prosodici (non era così per *sibila* ed *àlibi*) e mostrando una sequenza che, sebbene registri una 'interruzione' ('ts'), ripresenta alla fine la sillaba iniziale *ma*, aumentando l'effetto della corrispondenza tra gli elementi. Allo stesso modo, la lettura inversa della rima di *madre*, nella quale bisogna inserire come in una rima leonina tutti gli elementi pretonici (*erdàm*) che ricorrono anche in *Amsterdam*, ci dà un'inversione perfetta (sebbene parziale) del termine a cui corrisponde, comprensiva anche della sede accentuale.



Per questo si può affermare che *madre* rispetto ad *Amsterdàm* rappresenta un caso di *rima leonina inversa* (*erdàm: Amsterdàm*), mentre *Amsterdàm* rispetto a *madre* una *rima ricca inversa* (*màdre(ts)ma: madre*) con una ripresa sillabica finale (*ma*) che suggerisce la circolarità del fenomeno e la sua (del tutto) ideale prosecuzione.

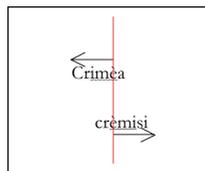


Il complicato gioco dell'inversione può d'altra parte non essere reciproco (entrambe le parole lette in senso contrario) ma relativo ad un solo termine per volta che, a dispetto della lettura palindromica (una parola che letta all'inverso restituisce se stessa), presenta una seconda versione, 'invertita', del termine con cui rima, amplificandone l'effetto nell'economia testuale. L'inversione bifronte arricchisce il testo svelando una duplicità del tutto straniante, paragonabile all'effetto di chi, messi di fronte ad uno specchio, vede restituirsi non la propria ma l'immagine di un qualcun altro che si è posizionato dietro lo specchio stesso. Per chiarire ulteriormente questo macchinoso congegno, ci si deve riferire ad altri versi, scritti quasi dieci anni prima degli *interminabili giorni di Amsterdam*, tra i quali spiccano le peculiari associazioni alla parola-chiave 'Crimea':

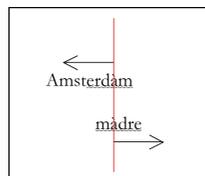
Chi mai grida in **Crimea**  
dai crinali violacei?  
Quale ardente **chimera**  
incrimina la pace?

Lacrime di **Crimea!**  
La chimera diledgia  
oltre le creste **cremisi**  
col grido della tregua [M,TVP252]

Oltre all'ipermetria interna ['ea: 'era='e(r)a] che lega *Crimea* a *chimera*, *Crimèa* dovrebbe rimare con *crèmisi*. Ovvero, invertendo anche qui il senso della lettura a partire dalla sede tonica:



Si osserva su scala ridotta una corrispondenza del tutto analoga alla precedente e ben più complessa Amsterdam-madre:



Naturalmente simili osservazioni vanno al di là dello scopo e delle possibilità d'archiviazione della scheda, esse rappresentano soltanto quei momenti massimamente idiosincratici e altamente evocativi che la schedatura contribuisce a mettere in luce (grazie ai confronti incrociati sul materiale disponibile) ma che la scheda predisposta non può certamente esaurire o spiegare in maniera estensiva. Nell'archiviazione informatica del materiale, infatti, questo caso è stato registrato come una *rima bifronte* aggiungendovi un'annotazione specifica (nel campo "Note" della *scheda testi*) che ne marcasse sinteticamente la peculiare natura di 'rima inversa' (cfr. *tabella 5*).

N	Tipo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
3117	Iterazione rima bifronte	Amsterd'am/m'adre (fine verso)	madre Amsterdam	<p>Gli interminabili giorni di Amsterdam le strenue ammaestrate trame d'passi e amnesie lungo i canali – ritarda la sera – s'apre a stelle brevissime.</p> <p>Le enumeri sulle dita ma non una conclude – lampade sull'acqua <b>madre</b> perla serpeggiano perché la mano s'apra – regga nella palma <b>Amsterdam</b>.</p>	Rima inversa

Tabella 5. *Scheda testi: illustrazione di una figura archiviata secondo le modalità del database Scheda testi.*

La complessità dei rimandi fin qui sottolineata rende la misura delle variazioni messe in atto in questi versi, un gioco che fa letteralmente perdere il senso dell'orientamento e vacillare il terreno sotto i piedi o, più propriamente, la pagina sulla quale si fissa lo sguardo. Una situazione messa in scena nel già citato *L'occhio vedrà la mosca* (cfr. § 1.1) e che Scialoja non manca di riproporre in altri versi:

Se oscilla lo scalino senza senso  
 discendo per la scala senza incenso  
 se la piaga si placa senza unguento  
 rammento la caduta senza inciampo  
 se la schiuma si schiera senza schianto  
 attendo la schiarita senza incanto  
 se piove lungo un viale senza vanto  
 sento chiudere chiese senza vento. [M,TVP385]

Chiudiamo l'illustrazione dell'unità di rima ricordando che la voce *X* della scheda (punto 3.26 della *tabella 2*) racchiude sostanzialmente le corri-

spondenze di rima che si limitano al tipo di accento di parola (*rime tronche, piane, sdrucciole* o *bisdrucciole*) o ad alcune più singolari o complesse che non rientrano nelle precedenti categorie. Su di esse si fornirà un rendiconto in appendice al volume (*Appendice 5, Rima X*).

### *La parola*

Al punto 4 della scheda di analisi dei testi (*tabella 2*) compare il livello della *parola*, le cui sottounità ripropongono alcuni meccanismi individuati anche ai livelli di analisi precedenti come *l'anagramma*, il *palindromo* ed il *bi-fronte*. Si precisa che almeno nel caso dell'anagramma, quel principio di cautela che era stato adottato ai livelli precedenti, relativo al numero di elementi variabili rispetto alla realizzazione perfetta della figura (solo uno in quei casi), non è stato qui del tutto rispettato. In alcuni testi si è fatto ricorso all'archiviazione sotto questa figura anche di casi di variazione più libera, in modo da sottolineare l'operatività di quel principio di permutazione al livello strutturale dell'intero testo, come accade in *Che fai malato Amleto con una mela in mano*:

Che fai malato Amleto con una mela in mano  
 che fai mela di Amleto nella mano malata  
 che fai molesto Amleto matto della tua mela  
 che fai mela di Amleto destinata a letame  
 che fai letale Amleto masticandola male  
 che fai mela di Amleto per metà malandata  
 che fai melato Amleto con una mela in meno? [M,TVP373]

La natura pseudo-anagrammatica delle ricorsività foniche presenti è oltremodo evidente: *Amleto, malato, melata, malandata, mela, male, mano, letame, molesto, matto, masticandola, metà, meno*.

Agli altri livelli d'analisi della parola figurano invece le *coppie minime*, i *neologismi* («*de russie dei rantoli*» [M,TVP386]), la *figura etimologica* (*spasima-spasimo, onde-effonde*), i casi di *polisemia* e di *sinonimia* e le semplici *iterazioni* di uno stesso termine (che abbracciano anche i casi di variazione morfologica minima, quali il genere e il numero). Si è poi preferito chiamare *parola-eco*, in relazione alla *rima ecoica* che ne è una manifestazione peculiare, casi di inclusione che possono ricordare la *parola-sandwich*: «[...] introduzione pura e semplice di una parola, che resta intatta, all'interno di un'altra parola. Ad

esempio: *cefalnebbialgia, cenciosaccaiolo* (Joyce)»<sup>103</sup>. Tra le due c'è tuttavia una sostanziale differenza: la parola-sandwich esplicita la fusione di due concetti mediante un meccanismo d'inclusione; la *parola-eco* che qui proponiamo registra i suggerimenti paretimologici più o meno marcati che Scialoja realizza tra i suoi versi: *tartaruga-ruga, Amareggiata-mareggiata, ride-iride, nepenti-penti, tafano-afa* ecc.... È dunque una particolare manifestazione di quei giochi verbali per i quali Scialoja è rimasto celebre.

Frequenti sono poi le *imesi*, con cui le parole vengono divise tra un verso ed il successivo e con le quali Scialoja riesce ad ottenere significativi effetti ritmici:

Sotto un ace  
ro il rinoce  
benché lace  
ro e di pece  
dorme in pace.  
Sotto un noce  
ch'è di fronte  
ronfa il ronte.<sup>104</sup> [M,TVP339]

Anche in questo caso i giochi verbali e la poesia, attraverso la metrica, si ritrovano alleati e Scialoja ci mostra quanto è breve il passo tra l'una e l'altra. La dissezione verbale può rivestire un ruolo anche tra le dinamiche semantiche del testo e rivelarsi una figura profondamente ambigua, se tra i versi il poeta scrive: *Vidi l'ape e là per là/ seppi dirle: «Ob, vera perla!»* [M,TVP127] Dove, con le opportune operazioni di composizione e/o scomposizione, si può ricavarne due volte *l'ape: l'ape e là per là*; e due volte *perla: ~~Vidi l'ape e là per là/ seppi dirle: «Ob, vera perla!»~~*, oppure comporre nuove frasi e nuovi messaggi:

Do sol sol do mi fa re  
un sol soldo mi fa Re! [M,TVP139]

Restano invece fuori dal presente excursus le ultime tre *sottounità* di *parola*: *paronimia, paronomasia* e *anafonia*, alla cui illustrazione sono dedicati gli omonimi paragrafi di § 3.5.

<sup>103</sup> Gruppoμ [1980: 81].

<sup>104</sup> Riecheggiano tra questi versi i ritmi eliotiani di *Sweeney Agonistes*: *Under the bamboo/ Bamboo bamboo/ Under the bamboo tree/ Two live as one/ One live as two/ Two live as three/ Under the bam/ Under the boo/ Under the bamboo tree[...]*.

*La scheda: guida illustrata per l'uso e la lettura*

Segue un estratto da una *Scheda testi*:

La stanza la stizza l'astuzia. Poesie con animali; 1976 Parte prima. I corvi di Orvieto; 1974-1976					
M,TVP206; <i>Ieri vidi tre levrieri</i> Testo: <i>Ieri vidi tre levrieri mogi mogi, oggi vedo tre levroggi neri neri, che domani sloggeranno levri levri.</i>		Note: Sulla base delle tmesi presenti nel testo, Scialoja suggerisce che il neologismo ( <i>levri</i> ) sia in realtà la base etimologica del nome dei lievi quadrupedi protagonisti del testo (levrieri). La parola sollecita associazioni ad altre due che esprimono caratteristiche estremamente adatte a descrivere i levrieri: la lievità e la leggerezza.			
N	Tipo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
4880	Paola, tmesi		Ieri levrieri	<i>Ieri vidi tre levrieri</i> mogi mogi, oggi vedo tre levroggi [...]	Sugli effetti paronomastici e il gioco verbale cfr. 4875, 5215, 5213, 5215.
4875	Parola, paronomasia	attrazione paretimologica	Ieri levrieri	<i>Ieri vidi tre levrieri</i> mogi mogi, [...]	
5215	Parola, paronomasia	levrieri+oggi=levroggi (portmanteau)	oggi levroggi	<i>Ieri vidi tre levrieri</i> mogi mogi, oggi vedo tre levroggi neri neri, che domani sloggeranno levri levri.	
5213	Giochi verbali: quasi-omofoni, orizzontali	segmentazione morfologica (gioco fonico)	levrieri Ieri oggi levroggi levri levri	<i>Ieri vidi tre levrieri</i> mogi mogi, oggi vedo tre levroggi neri neri, che domani sloggeranno levri levri.	
5215	Parola, paronomasia	Levri =lievi+leggeri (portmanteau)	levri levri	<i>Ieri vidi tre levrieri</i> mogi mogi, oggi vedo tre levroggi neri neri, che domani sloggeranno levri levri.	

Tabella 6. *Scheda testi: estratto a scopo illustrativo di una scheda.*

Per aiutare la lettura della scheda occorrono poche precisazioni sulle convenzioni ed i formalismi adottati. Nelle *schede* l'intestazione raccoglie le informazioni generali: titolo del volume, anno di pubblicazione, sezione in cui la poesia è inserita, eventuale indicazione delle date della sezione (quasi sempre esplicitata nelle pubblicazioni scialojane):

<b>Campi informativi del testo:</b>		
La stanza la stizza l'astuzia. Poesie con animali; 1976	}	Titolo, parte ed anno della raccolta originale in cui è inserito
Parte prima. I corvi di Orvieto; 1974-1976	}	Eventuale titolo ed annate della parte
M,TVP206; Ieri vidi tre levrieri	}	Codice identificativo del testo e titolo testo

Tabella 7. Scheda testi: i campi informativi.

Il codice identificativo del testo, invece, segna la sua posizione nel corpus dell'autore, indicato come "Miscellanea di tutti i volumi pubblicati" e a cui corrisponde la sigla [M,TVP] (cfr. § *Note* in apertura al volume). Il numero di cui la sigla è corredata indica la posizione progressiva dei testi, quello usato come esempio è il duecentoseiesimo, ed è pertanto siglato come [M,TVP206].

Dopo i *campi informativi* viene riproposto il testo analizzato con le eventuali annotazioni fatte durante la schedatura (si precisa che le note hanno una mera funzione di *memorandum* e non sono da ritenersi delle vere e proprie analisi):

<p><b>Testo:</b></p> <p><i>Ieri vidi tre levrieri mogi mogi, oggi vedo tre levroggi neri neri, che domani sloggeranno levri levri.</i></p>	<p><b>Note:</b></p> <p>Sulla base delle tmesi presenti nel testo (<i>ievi</i>), Scialoja suggerisce che il neologismo da lui inventato (<i>levri</i>) sia in realtà la base etimologica del nome dei lievi quadrupedi protagonisti del testo (<i>levrieri</i> per l'appunto). La parola sollecita associazioni ad altre due che esprimono caratteristiche estremamente adatte a descrivere i levrieri: la <i>lievità</i> e la <i>leggerezza</i>.</p>
--	--

Tabella 8. Scheda testi: il campo relativo al testo e alle sue note.

Infine s'incontra il registro delle figure, diviso in sei voci: *N*, *Tipo*, *Specifiche*, *Selezione testuale*, *Figura* e *Note*.

N	Tipo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
4880	Paola, tmesi		Ieri levrieri	Ieri vidi tre levrieri mogi mogi, [...]	Sugli effetti paronomastici e il gioco verbale cfr. 4875, 5215, 5213, 5215.
4875	Parola, paronomasia	attrazione paretimologica	Ieri levrieri	Ieri vidi tre levrieri mogi mogi, [...]	Questo suggerimento paretimologico induce il sospetto che 'levrieri' sia un caso di fusione o di composizione lessicale.
5215	Parola, paronomasia	levrieri+oggi=levroggi (portmanteau)	oggi levroggi	Ieri vidi tre levrieri mogi mogi, oggi vedo tre levroggi neri neri, che domani sloggeranno levri levri.	

Tabella 9. Scheda testi: campi relativi alle figure dei testi.

La prima sigla *N*, che sta per 'numero', contiene un codice numerico univoco identificativo di ogni singola figura, generato automaticamente dal programma secondo l'ordine progressivo dell'inserimento: nella presente schedatura, il numero 4875 corrisponde ad una paronomasia (cfr. tabella 9). In questo modo si rendono possibili i rimandi tra le figure, che possono essere inseriti anche nel campo *Note* di ciascuna scheda (cfr. tabella 10).

La voce *Tipo* descrive, invece, il livello dell'analisi (*fonema*, *sillaba*, *rima*, *parola*, *lessia* e *sintagma*) e ne identifica la figura, una *rima ecoica* ed una *figura etimologica* nella scheda di tabella 10.

N	Tipo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
1102	Rima Rima ecoica	'onde (fine verso)	onde effonde	Tanto silenzio ad Anzio non indica inazione [...] blande avanzate d'onde sulla spiaggia deserta dove il frangente effonde speranze – poi le incarta.	cfr.1103
1103	Parola Figura etimologica		onde effonde	Tanto silenzio ad Anzio non indica inazione del lido anziano che anzi ansimando propone blande avanzate d'onde sulla spiaggia deserta dove il frangente effonde speranze – poi le incarta.	cfr.1102

Tabella 10. Scheda testi: rimandi incrociati tra le figure (qui cerchiati in rosso).

Nei primi tre livelli d'analisi (*fonema, sillaba, rima*), le *Specifiche* contengono sempre una rappresentazione schematica dell'elemento ripetuto, la cui presenza nei concreti elementi del testo viene evidenziata a livello locale dalla *Selezione testuale* (campo attiguo della scheda) e nel contesto dell'intero testo attraverso caratteri rossi che evidenziano le porzioni testuali interessate (nel campo *Figura*). Per rendere più evidenti le suddette modalità di archiviazione e rappresentazione delle figure, viene riportato di seguito un esempio per ogni livello (*fonema, sillaba, rima*):

N	Tipo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
2359	Fonema Allitterazione	/s/ (generica, distanziata)	Sento stipo spalanco	Sento un topo nello <b>stipo</b> . Lo <b>spalanco</b> : topo bianco!	
456	Sillaba assillabazione	tri (generica)	triculo tri- checo	Frenando il <b>triculo</b> mi chiede il <b>tricheco</b> : «Sai dirmi, da amico, dov'è che mi reco?»	
354	Rima perfetta	'uma (perva- siva) 'uma (fine verso)	piuma schiuma fuma puma	Un letto di <b>piuma</b> un bagno di <b>schiuma</b> un piatto che <b>fuma</b> è il sogno del <b>puma</b> .	

Tabella 11. Scheda testi: esempi di archiviazione delle figure nei primi tre livelli di analisi.

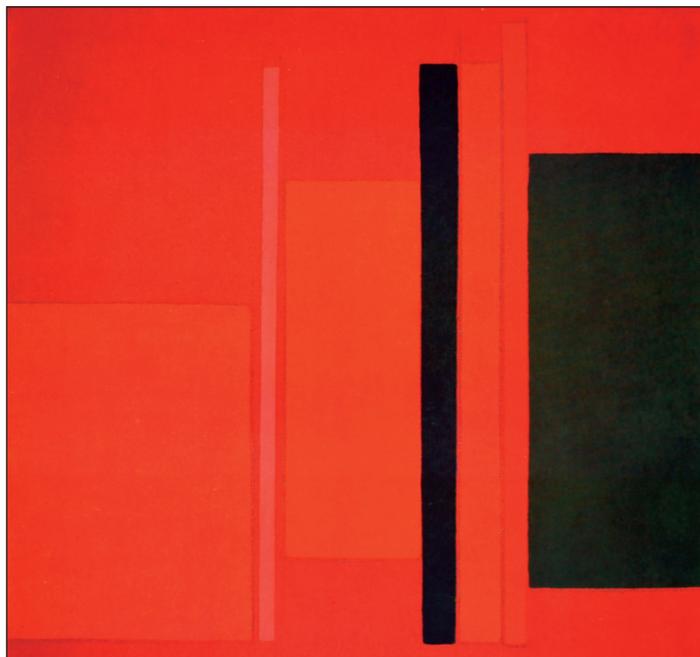
Nel campo *Specifiche* sono inoltre contenute tra parentesi le ulteriori eventuali precisazioni che la figura richiede (già illustrate nei precedenti paragrafi relativi alle singole unità ed elencate estensivamente nella colonna *Specifiche* della Scheda di analisi dei testi in fig. 3).

Più libero è invece il riempimento delle *Specifiche* nelle successive *Macronità* (*parola, lessia e sintagma*, fig. 3), per le quali vengono riportati di seguito alcuni esempi:

N	Tipo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
514	Sintagma iterazione di struttura		Perché ronzo? Per- ché vado...? Perché peso...?	Chiede il bombo: <b>Perché ronzo?</b> <b>Perché vado</b> sempre a zonzo come un gonzo, senza meta? <b>Perché peso</b> come il piombo sopra il fiore che si piega?»	
881	Lessia citazione	“Adhaesit pavi- mento anima mea / vivifica me secundum verbum tuum”, <i>Salmi</i>	Adhaesit pavimento anima mea	<b>Adhaesit pavimento anima mea</b> – membrana stremata mentre un vento s'avventura nell'antro. [...]	

Tabella 12. Scheda testi: esempi di archiviazione delle figure ai livelli 'Lessia' e 'Sintagma'.

## OPERATIVITÀ SINTAGMATICA



Vidi l'ape e là per là  
seppi dirle: «Oh, vera perla! »  
Mi rispose: «Come fa  
questa iperbole a saperla?»

*Toti Scialoja*

Alla pagina precedente:

*Fig. 15. La pittura di Toti Scialoja: le 'quantità cromatiche' degli anni Settanta. Cinque e due, 1972, vinavil su canapa, 103x110 cm.*

*I versi coevi. Vidi l'ape là per là, da: Tigri pigre (1972-1974), seconda parte di Una vespa! Che spavento, Einaudi, 1975.*

### 3.1 Ancora sulla rima. Le unità di base e le derivazioni complesse

Dalle osservazioni fatte in merito alla griglia analitica che ha improntato la ricerca sul corpus scialojano, si ricava qualche dato macroscopico che già qualifica quei versi come dei *Klangspiel*, poesie i cui nutriti rimandi fonici scatenano suggestioni di certo non riconducibili ai significati delle parole in gioco, quanto alla loro prossimità fonica. Un tema al quale saranno dedicate le pagine che seguono.

Alla base delle sue prestidigitazioni foniche, Scialoja pone la centralità della rima, elemento del testo che coniuga la sequenzialità dei fonemi con quella degli accenti, il significante ‘timbrico’ e quello ‘ritmico’. Le corrispondenze di questo genere di elementi metrici non si limitano pertanto ad occupare la posizione finale dei versi, ma talvolta vengono cercate al loro inizio, all’interno o in posizione mediana, per i casi in cui è possibile identificare una cesura infraversale.

Si incontreranno così dei testi per i quali scegliere un tipo di corrispondenza tra gli elementi piuttosto che un’altra si configura nei termini di una più o meno semplice, più o meno complessa questione di gusto:

Caval donato non si guarda in bocca  
coltel dannato non si scorda in brocca  
cappel drizzato non si accorda in ciocca  
capel dorato non si incorda in crocca  
castel domato non si inarca in rocca  
casal datato non si lorda in biacca  
cavol drogato non si attarda in bocca. [M,TVP383]

Qui sono state evidenziate le assonanze inverse “a...o-o...a, o...a”, che diventano ancora più marcate se se ne considera la versione ‘ridotta’ (senza la ripetizione di “o...a”) con i soli elementi ‘polarizzati’ rispetto al verso:

Caval donato non si guarda in bocca  
coltel dannato non si scorda in brocca  
cappel drizzato non si accorda in ciocca  
capel dorato non si incorda in crocca  
castel domato non si inarca in rocca  
casal datato non si lorda in biacca  
cavol drogato non si attarda in bocca. [M,TVP383]

Oppure, volendo prendere in considerazione il fattore della ‘prossimità’, si otterrà una selezione del genere:

Caval donato non si guarda in bocca  
 coltel dannato non si scorda in brocca  
 cappel drizzato non si accorda in ciocca  
 capel dorato non si incorda in crocca  
 castel domato non si inarca in rocca  
 casal datato non si lorda in biacca  
 cavol drogato non si attarda in bocca. [M,TVP383]

In fine si ricorda che la serie completa delle assonanze inverse del testo è la seguente:

Caval donato non si guarda in bocca  
 coltel dannato non si scorda in brocca  
 cappel drizzato non si accorda in ciocca  
 capel dorato non si incorda in crocca  
 castel domato non si inarca in rocca  
 casal datato non si lorda in biacca  
 cavol drogato non si attarda in bocca. [M,TVP383]

Numerosi, poi, i versi che evidenziano piena consapevolezza e perizia d’uso delle complesse corrispondenze di rima finora identificate. Quelli che seguono<sup>105</sup>, scritti tra l’86 e l’88 e pubblicati in *I violini del diluvio*, sono costruiti secondo un crescendo di complicazione che parte da una consonanza (*odore: muro* [’ore/’uro]), prosegue con un’assonanza o quasi rima (*pomata: rada* [’ata/’ada]), quindi una rima quasi ipermetra esterna (*vetri: patris* [’e-atris(s)]) ed, infine, una rima quasi ipermetra interna (*torbida: erba* [’o-erb(id)a]):

Da dove viene questo <i>odore</i> che fa arrossire – di <i>pomata</i> dissepolta ai piedi di un <i>muro</i> ricoperto d’edera <i>rada</i> ? La serra è vuota – dietro i <i>vetri</i> scialbati traspare una <i>torbida</i> sfinge alata – in nomine <i>patris</i> et filii – e infidi fili d’ <i>erba</i> .	↓	consonanza assonanza - complessità consonanza assonanza + quasi ipermetra esterna quasi ipermetra interna quasi ipermetra esterna quasi ipermetra interna
--	---	--

<sup>105</sup> [M,TVP577].

Oppure i successivi<sup>106</sup>, in cui le quasi rime (*suole: cielo; gioia: cucchiaio*) si alternano a delle rime bifronte (*gioia: cucchiaio* ['aio/'oia]; *suole: cielo* ['ole/'elo])

Se l'altalena buia  
cigola e le tue suole ('ole)  
radenti sulla ghiaia  
specchiano a tratti il cielo ('elo)

all'imbrunire – il viale  
ormai viola e la gioia ('aio)  
sono tracce di miele  
raschiate col cucchiaio ('oia)

e i meno simmetrici:

Attraversa Ver**ona**  
sotto l'acqua a rovesci  
lo sventurato – inv**ano**  
cerca riparo agli *usc*i.

**rima bifronte**  
*quasi rima*  
**rima bifronte**  
*quasi rima*

Rende Verona **ironica**  
l'avversa primavera  
– la nevrosi divora  
chi sventa lampi e tuoni<sup>107</sup>

**ipermetra esterna**  
*quasi rima*  
*quasi rima*  
**ipermetra esterna**

Sulle possibilità di incastri e corrispondenze tanto spericolate quanto evocative si tornerà in seguito, per ora ci si limita ad osservare la natura e, in definitiva, la consistenza dell'operazione scialojana sulle rime, premessa indispensabile per qualunque osservazione successiva. Nella tabella 2 (“Tipi di rime usate da Scialoja”) erano già state sottolineate le innovazioni apportate all'unità di rima, classificate in nove categorie (*Anagrammatica, bifronte, ipermetra con scambio, ipermetra interna, ipermetra ricca, per l'orecchio, quasi anagrammatica, quasi ipermetra, rima X*), ora si intende valutare il senso dell'operazione e, soprattutto, il suo rapporto con le unità tradizionali.

Se si prendono in esame le diverse tipologie di rima previste dalla tradizione (per le quali esiste anche un discreto margine di disparità nella nomenclatura), si possono già rinvenire tra quelle fila dei meccanismi di va-

<sup>106</sup> [M,TVP292].

<sup>107</sup> [M,TVP577].

riazione che originano rime complesse a partire da alcune unità che chiameremo di ‘base’. L’*assonanza*, la *consonanza*, la rima *derivativa*, *desinenziale*, *ecoica*, *grammaticale*, *identica*, *per l’occhio*, *perfetta*, *ricca*, *leonina* stabiliscono solo che tipo di porzione di significante viene sottoposta dall’accento ad una relazione con altri elementi del testo: le sole vocali o le sole consonanti, una porzione pretonica o un morfema flessivo... Se invece si prende in esame la *quasi rima*, la *rima franta*, la *rima ipermetra* e quella *equivoca* ci si accorge che sono stati introdotti altri fattori nella valutazione delle corrispondenze, dei veri e propri ‘meccanismi di derivazione’. Questi fattori sono riconducibili a tre tipi di operazioni (*permutazione*, *sostituzione* e *aggiunzione*) e all’introduzione della componente semantica tra gli elementi discriminanti per stabilire le tipologie di corrispondenza (nel caso della *rima equivoca*). Si dirà pertanto *equivoca*, la rima che collega tra loro due omofoni, come il verbo *volta* rispetto a *la volta* elemento architettonico. Se invece si valuta il numero di unità che si corrispondono, si aprono strade tra loro alternative: gli elementi in rima con stesso numero di costituenti ed un solo fonema di scarto (come la *quasi rima* ‘carpa: carta’) rappresentano i casi di *sostituzione*, ovvero identità di numero e sostituzione di un elemento; ma la variazione nel numero di componenti dà vita agli esuberi delle *rime ipermetre*, come *Foscolo: bosco*, una variazione di numero per aggiunta di elementi.

Ritornando poi sui casi di identità numerica, oltre alla sostituzione fonematica delle *quasi rime*, la variazione può essere determinata da una *permutazione* delle unità in gioco, come nei casi delle *rime anagrammatiche* e *bifronte*. La *permutazione* e la *sostituzione* rappresentano in definitiva due operazioni analoghe, che prevedono o la ricombinazione delle unità in gioco, e quindi un rapporto *in praesentia*, o una loro sostituzione con altri elementi dell’inventario virtuale della *langue*, un confronto *in absentia*. Questi tipi di variazione ed il loro intreccio con le unità di base della rima vengono schematizzati nella tabella che segue (tabella 13). Nelle caselle d’intersezione tra i due livelli (*Unità e Processi di derivazione rimica*) sono indicate le rime complesse che ne derivano, mentre il simbolo grafico ‘#’ indica l’assenza di una figura corrispondente. Tutti i tipi di rima della tabella 4 sono presenti tra i versi di Scialoja sebbene non a tutti sia stata dedicata una voce nella *scheda testi*:

3.1 Ancora sulla rima. Le unità di base e le derivazioni complesse

Unità (tipi di rima)		Processi di derivazione rimica (variazioni possibili)			
		significante			significato
		stesso numero di unità		variazione del numero delle unità	
		permutazione (in praesentia)	sostituzione (in absentia)	aggiunta (o sottrazione)	differenza
Rima	assonanza	assonanza con inversione ('a...o: 'o...a; filato: trota)	#	#	
	consonanza	consonanza con inversione ('..rt.: '..tr.;; arto: aratro)	#	#	
	derivativa	#	#	#	
	desinenziale	#	#	#	
	ecoica	#	quasi ecoica	#	
	grammaticale	#	#	#	
	identica	#	#	#	
	per l'occhio	#	#	#	
	perfetta	r. anagrammatica; r. bifronte franta o spezzata (far te: parte)	quasi rima	ipermetra (interna ed esterna)	equivoca (sole-nome masc. sing.: sole-aggettivo femm. plur.)
	ricca	#	#	#	
siciliana	#	#	#		
leonina	#	#	#		

Tabella 13. Rime: tipi e derivazioni

Dei casi di *assonanza* e *consonanza con inversione* si è dato conto solo nel campo note delle singole *schede testi*, un'operazione compiuta per privilegiare l'archiviazione dei fenomeni più macroscopici che consentisse una campionatura estensiva sull'intero corpus. Della *rima quasi ecoica* si è poi preferito non tener conto poiché molto prossima alla *parola-eco*, tra le fila della quale, nella scheda testi, ricadono anche questi casi di inclusione rimica. Occorre invece sottoli-

neare come un simile tentativo di riordino permetta di orientarsi all'interno di un quadro già di per sé complesso come quello delle rime, che sotto la penna di Scialoja finisce per complicarsi fino all'inverosimile. Solo l'abilità del poeta garantisce se non proprio la dissimulazione dell'intrico, una sua gestione leggera ed affabile e tuttavia, in molti dei versi scialojani, la variazione è talmente sottile da assumere i contorni di un postulato dell'identità.

La schematizzazione proposta ha ulteriori motivi che la giustificano. Se da un lato chiarisce l'argomento del discrimine numerico, implicito nel già operato distinguo tra le *ipermetrie* di un solo fonema (casa: casta) e le *quasi rime* (casta: cesta)<sup>108</sup>, dall'altro raccorda tra loro le *rime anagrammatiche* e quelle *bifronte*, espressione di una *permutazione* e prossime a quel meccanismo di ricombinazione tra parole distinte che possono ricongiungersi per una corrispondenza prosodico-accentuale, il caso della già citata *rima franta*. Vidi *l'ape e là per là* [M,TVP127]. Va inoltre sottolineata l'affinità dei meccanismi qui rinvenuti come operativi tra le figure di rima e quelli usati dal Gruppoµ per razionalizzare l'intero ambito delle figure retoriche. Nella loro indagine sulle *figure della comunicazione*, il gruppo di Liegi identifica delle *procedure* che, collegate alle unità di base dell'interscambio linguistico (per loro la *morfologia*, la *sintassi*, la *semantica* e la *logica*), consentono di archiviare in una griglia sistematica l'intero retaggio della retorica classica. I meccanismi fondamentali da loro identificati sono la *permutazione*, l'*aggiunzione*, la *soppressione*, e la *soppressione-aggiunzione* e, nonostante la natura decisamente più circoscritta del compito attuale, si possono confrontare le operazioni qui rinvenute per le rime con quelle messe in atto tra le pagine di *Retorica generale*:

Procedure di derivazione rimica	identità di numero		variazione di numero	
	permutazione (in praesentia)	sostituzione (in absentia)	aggiunta (o sottrazione)	
Procedure di derivazione delle figure del discorso in <i>Retorica generale</i>	permutazione	soppressione-aggiunzione	Soppressione	Aggiunzione

Chiaramente la questione del *numero* (cfr. tabella precedente: *identità di numero* e *variazione di numero*) diventa rilevante per le valutazioni in merito al significato linguistico che si svolgono tra queste pagine, ma risulta fuori or-

<sup>108</sup> Cfr. § 1.2, paragrafo *La rima*.

dine di pertinenza in un discorso più ampio sulla comunicazione. Il segno delle operazioni è sostanzialmente lo stesso, ma col mutare dei contesti d'uso se ne rivaluta il senso e la portata.

Identica alla presente, sebbene espressa con una minore enfasi sulla questione del numero, è invece la quadripartizione delle variazioni possibili tra coppie paronomastiche secondo Plett<sup>109</sup>, che le chiama rispettivamente: *addition* (la nostra addizione), *deletion* (sottrazione), *permutation* (permutazione), *substitution* (sostituzione). Nel nostro caso, poi, le *operazioni*<sup>110</sup> su descritte verranno ricombinate tra loro per ricavare altre unità, quelle ultime tipologie di corrispondenza usate da Scialoja che non erano state contemplate nella tabella 4.

Partendo dalla *permutazione*, se ne valutano le possibilità combinatorie con la *sostituzione* e l'*aggiunzione* e se ne ricavano la *rima quasi anagrammatica di ennesimi: fantasmì*, l'*ipermetra ricca di tristi: bistrì*, l'*ipermetra con scambio* (altro: volta; 'alt(r)o: 'olta; 'a...(r)...o: 'o...a) e l'*ipermetra anagrammatica* (fantasmì: spasima; 'asmi/'asim(a); aspide: lapis).

Figure secondarie di rima I: permutazione		
	sostituzione	aggiunta
permutazione	r. quasi anagrammatica (ennesimi: fantasmì)	r. ipermetra ricca (tristi: bistrì)
		ipermetra con scambio (altro: volta; 'alt(r)o: 'olta; 'a...(r)...o: 'o...a)
		ipermetra anagrammatica (fantasmì: spasima; 'asmi/'asim(a); aspide: lapis)

Ripetendo l'operazione a partire dalla *sostituzione* se ne ottengono le seguenti corrispondenze:

Figure secondarie di rima I: permutazione		
	sostituzione	aggiunta
sostituzione	r. quasi anagrammatica (ennesimi: fantasmì-non presente in Scialoja)	r. quasi ipermetra (istrice: illustre)

<sup>109</sup> In Sloane [2001: 554].

<sup>110</sup> Si ricorda che nel lavoro del Gruppoμ le *procedure* di base venivano valutate anche in relazione alla gradualità con cui potevano essere applicate. La *soppressione* poteva essere *parziale* o *totale*, l'*aggiunzione semplice* o *ripetitiva*, la *soppressione-aggiunzione parziale*, *completa* o *negativa* ed, infine, la *permutazione* aveva il tratto della genericità (*generica*) o dell'inversione (*per inversione*).

La derivazione delle rime continua poi con l'*aggiunta*:

Figure secondarie di rima III: aggiunta		
	permutazione	sostituzione
aggiunta	ipermetra anagrammatica (fantasmi: spasima; 'asmi/'asim(a))	r. quasi ipermetra (istrice: illustre)
	r. ipermetra ricca tristi: bistri	

Tra le precedenti, la *rima quasi anagrammatica* non è stata rinvenuta nel corpus scialojano, l'esempio inserito in tabella ne esemplifica comunque la tipologia contribuendo a chiarire il senso generale dell'operazione: delle unità di base complicate secondo procedure e calcoli rinvenuti già in nuce tra i repertori e le forme della tradizione. Data poi l'eccezionalità della *ipermetra anagrammatica*, la sua archiviazione nella scheda testi è stata inserita tra le rime anagrammatiche annotandone nel campo *note* la sottospecifica dell'ipermetria.

Più chiaro risulterà il quadro generale operando un confronto incrociato, dal quale emergono tutti i tipi di *rime derivate* che chiudono l'inventario delle innovazioni scialojane (*quasi ipermetra*, *ipermetra ricca*, *ipermetra con scambio*) e vi aggiungono, per completezza, un tipo non attestato nel corpus (*ipermetra anagrammatica*).

Resta invece da sottolineare come tra le unità di rima non sia stata inclusa la *imesi*, considerata in queste pagine una figura relativa al piano della parola, suscettibile di generare anche delle corrispondenze di rima. Ma questo genere di corrispondenze, le rime appunto, verranno valutate solo sulla base degli elementi che si corrispondono, indipendentemente dal fatto che essi siano stati ottenuti dal precedente frazionamento di una parola. Al contrario, si è dimostrata una reale manifestazione della funzione coesiva dell'accento la *rima franta*, archiviata anche nella *scheda testi*.

		aggiunta		
sostituzione	permutazione	r. ipermetra ricca (tristi: bistri) ipermetra con scambio (altro: volta; 'alt(r)o: 'olta; 'a... (r)...o: 'o...a) ipermetra anagrammatica (fantasmi: spasima)	permutazione	sostituzione
	sostituzione	r. quasi ipermetra (istrice: illustre)		

Tabella 14. Le rime derivate: sintesi dei meccanismi e delle tipologie complesse messe in atto da Scialoja.

### 3.2 Una ludo-retorica: *Sprachspiel* secondo F. J. Hausmann

*La terminologie est une question de goût,  
elle ne touche pas aux réalités.*

L. Hjelmslev

Nell'illustrare la *scheda testi* era stato rimandato il chiarimento relativo ad alcune sottounità del livello della parola: *anafonia*, *paronomasia* e *paronimia*. Per introdurre opportunamente queste categorie, ma anche per completare il quadro delle caratteristiche dei versi di Scialoja, è indispensabile intendersi innanzitutto sull'espressione *gioco linguistico* e su quali siano i suoi rapporti con i sistemi allitterativi complessi e la poesia in genere. Diverrà ben presto evidente come taluni meccanismi ritenuti fondanti per i giochi verbali s'insinuino anche tra le dinamiche di strutturazione dei versi e che la poesia di Scialoja è un valido esempio illustrativo del loro sodalizio, ma anche dei labili confini che separano l'uno dall'altra.

Nello sforzo di reperire degli strumenti concettuali sintetici e, allo stesso tempo, efficaci per corroborare l'impianto analitico del *corpus*, ci si è rivolti con particolare attenzione a quei lavori che avessero un orientamento ed esigenze interpretative in linea con le presenti. Significativa è parsa in tal senso l'opera non troppo recente (1974) di un linguista tedesco, Franz Josef Hausmann<sup>111</sup>, *Studien zu einer Linguistik des Wortspiels*, che indaga il gioco linguistico guardando direttamente ad un corpus, cinquantaquattro numeri della rivista satirica francese "Canard enchaîné".

<sup>111</sup> Franz Joseph Hausmann è stato ordinario di Linguistica generale dell'università "Friedrich-Alexander" (Erlangen-Nürnberg). Si occupa di fraseologia e idiomatismi della lingua francese e tedesca, di lessicografia e metalessicografia, grammatica ma anche di parlato spontaneo, lingua dei mezzi di comunicazione a stampa, glottodidattica e gioco linguistico. *Studien zu einer Linguistik des Wortspiels*. *Das Wortspiel im "Canard enchaîné"* è la versione a stampa della sua tesi di dottorato; tra le numerose pubblicazioni di rilievo si ricorda almeno la monografia in tre volumi della serie *Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft* (DeGrueter, volume 5) di cui è co-editor: *Wörterbücher. Dictionaries. Dictionnaires. Ein internationales Handbuch zur Lexikographie. International Encyclopedia of Lexicography. Encyclopédie internationale de lexicographie*. Hrsg. v. F.J. Hausmann, O. Reichmann, H.E. Wiegand, L. Zgusta (1989-1991).

Nel suo procedere schematico e molto tecnico, in cui ogni concetto viene desunto o confrontato con le più autorevoli teorie linguistiche sull'argomento, Hausmann parte da Jakobson e dalla funzione poetica, diversa solo per grado – dice l'autore – da quella retorica, che nella pluralità di anomalie presenti tra le sue fila annovera anche quella del gioco verbale<sup>112</sup>, di cui s'invoca un'analisi puntuale. Ne deriverebbe senz'altro, sembra suggerire Hausmann, un arricchimento tanto per gli studi poetici, quanto per quelli retorici.

Il ruolo retorico-comunicativo dello *Sprachspiel*, dice il linguista, è racchiuso all'interno della duplice natura del segno linguistico, del suo essere sia forma (*Ausdruck*) che contenuto (*Inhalt*) al punto che, proprio la presenza di informazioni di natura metalinguistica, lo distinguono da altre forme di comicità:

Das Wortspiel [...] ist so per definitionem ein Rätsel, dessen Lösung intellektuelle Arbeit verlangt auf meta-objektiver und metasprachlicher Ebene. Es unterscheidet sich vom Witz und jeder anderen Art geistvollen Sprechens durch nichts als eben die metasprachliche Information<sup>113</sup>.

Assieme all'informazione metalinguistica, i caratteri essenziali del genere sono il «sincretismo» (*Gedrängtheit*<sup>114</sup>) e la «plurivalenza delle espressioni linguistiche» (*Plurivalenz des Ausdrucks*), passibile di generare casi di ambiguità (*Ambiguität*) ma anche di *Doppelbedeutung*<sup>115</sup> («simultan mehrere

<sup>112</sup> «Innerhalb der Vielzahl rhetorisch funktionierender Anomalien trägt das Wortspiel wiederum ein besonderes Kennzeichen», Hausmann [1974: 6].

<sup>113</sup> Tr. «Il gioco di parole è per sua stessa definizione un rompicapo, la cui soluzione richiede un lavoro intellettuale di natura meta-oggettuale e metalinguistica. Solo questa informazione di natura metalinguistica permette di differenziarlo dall'umorismo e da tutte le altre forme di arguzia verbale», Hausmann [1974: 126].

<sup>114</sup> Piuttosto che con 'concisione' si è voluto qui rendere *Gedrängtheit* con 'sincretismo', che sembra cogliere meglio una opposizione cui giustamente Hausmann tiene moltissimo: quella tra '*Gedrängtheit*', che rimanda ad una compattezza pregnante e straniante, e '*Kürze*', un concetto relativo solo all'estensione della porzione testuale.

<sup>115</sup> Facciamo qui ricorso al tedesco *Doppelbedeutung* per indicare sia i casi di doppia designazione associabile ad uno stesso termine, sia quelli di duplicità nel significato (cfr. Coseriu [1973]), intendendo contemplare in un'unica denominazione tanto il polo referenziale ed extralinguistico del gioco verbale che quello più culturalmente e socialmente connotato. Va sottolineato che Hausmann non ricorre mai nel suo studio a questa espressione.

Inhalte»<sup>116</sup>). La prima – l’ambiguità – è tipica delle occorrenze testuali con lacune informative («informativisch defiziente Sequenzen»<sup>117</sup>) che si verificano o per la presenza di termini polisemici, o per relazioni sintattiche non univoche<sup>118</sup> o, infine, per l’impossibilità di discernere tra un canale interpretativo letterale ed uno metaforico del testo; la poesia e la pubblicità sono i suoi ambiti di elezione e ad essa vanno ascritte anche le incomprendimenti linguistiche. La *Doppelbedeutung* è dal canto suo la simultanea attualizzazione di due significati associabili ad una espressione linguistica, tanto da generare quelle particolari occorrenze testuali che gli inglesi chiamano «double-meaning pun»<sup>119</sup> e che Hausmann non esita a definire «testo complesso»:

Einen complexen Text, dessen Komplexität auf der Plurivalenz eines Lexems beruht, nennen wir Wortspiel<sup>120</sup>.

I termini passibili di questa peculiare polisemia funzionano pertanto da ‘raccordi’ tra due livelli semantici, tanto da meritare uno speciale trattamento lessicale tra gli studi del settore: Hill<sup>121</sup> li chiama *hinge*, Offord<sup>122</sup> *pivot*. Affinché funzioni, d’altro canto, il gioco deve essere in qualche modo dichiarato o, quanto meno, suggerito, in caso contrario la *Doppelbedeutung* si perde ed il meccanismo non si aziona: degli ‘inneschi’ (*trigger*, per Hill e *Signal*, secondo Hausmann) vengono deputati a far partire l’ingranaggio. Hill cita al riguardo un magistrale esempio tratto da Chaucer:

[...] the Clerk of Oxford, who loved the works of Aristotle, and was thus a philosopher. He also had but little gold in coffer, which

<sup>116</sup> Hausmann [1974: 10].

<sup>117</sup> Hausmann [1974: 10]. Animato da un certo fervore definitorio, l’autore battezza *Fragmente* questo tipo di manifestazioni, sebbene esse possano abbracciare tanto un singolo termine quanto un testo intero, a patto che però ci “lascino nel dubbio” sul senso più adeguato della loro interpretazione.

<sup>118</sup> Ben note le attenzioni della grammatica generativa alle così dette *garden-path sentences*, come l’italiana «una vecchia porta la sbarra», che per la retorica sono casi di anfibologia.

<sup>119</sup> Hill [1985].

<sup>120</sup> Tr. «Chiameremo gioco di parole un testo complesso, la cui complessità poggia sulla plurivalenza di un lessema», Hausmann [1974: 13].

<sup>121</sup> Hill [1985: 450].

<sup>122</sup> In Delabastita [1997: 235].

is the second context, giving ‘alchemist’. The trigger is the contradictory set of meanings of *philosopher*<sup>123</sup>.

Accanto agli inneschi, per Hausmann va considerata anche la segnalazione indiretta del Wortspiel, nel caso in cui si evidenzino una duplicità su base contestuale. Ad esempio, l’espressione «[...] ’approuve les inscriptions» è un caso di ambiguità che può trasformarsi in un vero e proprio ‘gioco linguistico’ – munito di *Doppelbedeutung* – se lo si modifica in maniera tale da renderlo adeguato a due contesti simultaneamente, come nel caso seguente: «Étudiants: pas d’inscriptions...sauf sur les murs»<sup>124</sup>.

L’approccio retorico al gioco verbale consente di fissare i limiti e valutare la rilevanza pragmatico-comunicativa del fenomeno. Esso si realizza quando il progetto dell’emittente di fornire una informazione «sincretica» e semanticamente duplice viene correttamente recepito, in tal caso il messaggio diventa anche il veicolo specifico di una supplementare informazione metalinguistica<sup>125</sup>. L’istituzione di un adeguato contesto, funzionale ad entrambi i canali interpretativi della figura, è poi il prerequisito per la buona riuscita del gioco che lo ‘snodo’ attiva ovvero, nelle parole mirabilmente riassuntive di Delabastita:

What is needed [...] for the production of wordplay is not (only) some lucky find in the structure of language [...], but above all the clever construction of some double context through which this find in the *langue* can be made to operate metalingually in a concrete *parole* instance of object-oriented language usage<sup>126</sup>.

Particolarmente importanti sono infine i dettagli sul funzionamento dei giochi, considerati da Hausmann come peculiari manifestazioni delle procedure retoriche (*retorisches Verfahren*<sup>127</sup>). A tal fine l’autore chiarisce che la totalità di contenuti semantici (*Inhalte*) associabili ad una espressione linguistica

<sup>123</sup> *Ib.*

<sup>124</sup> Hausmann [1974: 10-12]. Allo stesso modo si esprime Delabastita [1993: 74]: «[...] the context may equally force potential ambiguities to be realized and trigger particular apt associations».

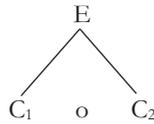
<sup>125</sup> Si ricorda l’esemplare massima di Hausmann [1976: 16]: «Wortspiel ist die objektsprachliche Formulierung einer metasprachlichen Information».

<sup>126</sup> Delabastita [1993: 74].

<sup>127</sup> «Das Wortspiel als rhetorisches Verfahren muß sich wie jedes dieser Verfahren signalisieren [...]», Hausmann [1974: 14].

(*Ausdruck*) costituisce il suo «campo semasiologico» (*semaseologisches Feld*<sup>128</sup>), un «paradigma» che preserva una certa economia delle lingue pur mettendone a repentaglio la chiarezza comunicativa. L'accostamento nel discorso di due omofoni, ad esempio, introduce un fattore di disturbo per la conversazione (*Störfaktor*) che se viene opportunamente rielaborato può diventare una tecnica, ed essere usato come espediente retorico. Partendo dagli omofoni e da una loro variante, i «quasi omofoni», e dalla particolare relazione che può intercorrere tra due termini di queste categorie, co-occorrenza (rapporto *in praesentia*, o «orizzontale»<sup>129</sup>) o «rimando implicito»<sup>130</sup> (*in absentia* o «verticale»), si possono ricavare diverse tipologie di *Störfaktoren*, o artifici retorici, rispetto ai quali 'gioco linguistico' è solo una denominazione iperonimica.

Nel caso di un omofono inserito in un contesto che richiami due significati ad esso associabili – uno 'snodo' (*hinge*) secondo Hill, come il succitato *philosopher* – si dirà che sono stati attivati più membri del campo semasiologico del termine («Zusammenfall der Inhalte in einem Vorkommen des Ausdrucks»<sup>131</sup>). Ricorrendo alle schematizzazioni di Hausmann, riportiamo il modello preposto alla illustrazione di una normale situazione d'interscambio verbale, in cui ad ogni espressione linguistica<sup>132</sup> (E) viene associato un solo contenuto semantico (C):



<sup>128</sup> «Die Gesamtheit der an einen Ausdruck gebundenen Inhalte nennen wir semasiologisches Feld», p.17

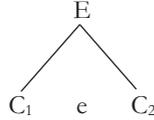
<sup>129</sup> Tutta la letteratura specialistica ricorre a questa distinzione ed impiega la doppia terminologia *praesentia-absentia* o *orizzontale-verticale*, un distinguo che rimanda né più né meno ai rapporti sintagmatici e paradigmatici, di cui però nessuno sembra voler parlare esplicitamente a causa del rimando che intercorre tra gli elementi basato, a volte, su un tipo di associazione meramente fonica, per altro non esclusa da Saussure dai «rapporti associativi»: «l'associazione può poggiare [...] sulla mera comunanza delle immagini acustiche» [Saussure, 2003: 152].

<sup>130</sup> Mortara Garavelli [2003: 206] usa questa denominazione in relazione alla paronimia e alle sue modalità di manifestazione.

<sup>131</sup> Hausmann [1974: 17], tr.: «il ritrovarsi di diversi contenuti semantici in una singola espressione linguistica».

<sup>132</sup> Si è scelto di ricalcare quanto più possibile il lessico hausmanniano che usa la coppia *Ausdruck* – *Inhalt* per riferirsi rispettivamente al significante e al significato, una solu-

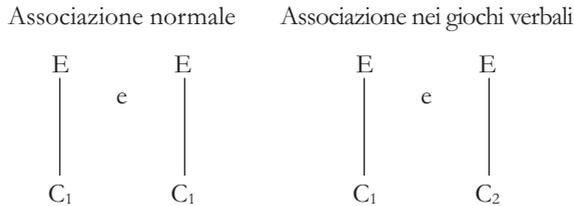
Se, invece, ad 'E' possono essere associati entrambi i significati 'C<sub>1</sub>' e 'C<sub>2</sub>', si verifica un gioco linguistico «verticale»<sup>133</sup> (o *in absentia* o 'paradigmatico'), per la riflessione che impone all'interno del codice:



Il brevissimo testo che segue esemplifica il meccanismo:

1. «LO STATO È COSA NOSTRA»<sup>134</sup>

Nel caso, invece, di una successione di omofoni, si parlerà di gioco linguistico «orizzontale» (o *in praesentia* o 'sintagmatico'), in cui espressioni linguistiche con significante identico ('E' ed 'E' nello schema) spingono ad ipotizzare un'analogia uniformità nei contenuti a loro associati e a postulare che ci si trovi di fronte ad una semplice ripetizione. Una situazione che però viene disattesa della *Doppelbedeutung* realizzata nel testo, così schematizzabile:



zione particolarmente adatta all'analisi dei giochi di parole, in cui effettivamente la compattezza che contraddistingue il segno linguistico, resa anche fonicamente dai quasi omofoni 'significante' e 'significato', viene fortemente inficiata. Restano, ad ogni buon conto, una 'forma esterna' (*Ausdruck*) ed una controparte 'interna' (*Inhalt*) la cui corrispondenza viene messa in causa dal *Wortspiel* stesso.

<sup>133</sup> Hausmann [1974: 17].

<sup>134</sup> La frase compariva come slogan di protesta sul muro di un palazzo cittadino.

Al significante ‘É’ sono ugualmente riconducibili i significati ‘C<sub>1</sub>’ e ‘C<sub>2</sub>’ come nel verso di Prévert citato da Henry<sup>135</sup>:

2. «Doux présent du présent»<sup>136</sup>.

La variante di quest’ultimo tipo, che sostituisce agli omofoni i «quasi-omofoni» (indicati con una ‘É’ in tabella e presenti anche nel verso sovraccitato con *doux* e *du*), è contemplata negli inventari della retorica classica come ‘paronomasia’:

Il y a des mots dont la signification est différente, & dont le son est presque le même: ce rapport qui se retrouve entre le son de deux mots, fait une espèce de jeu, dont les Rhéteurs ont fait une figure qu’ils apèlent Paronomases [...]<sup>137</sup>.

A questa stessa denominazione, che di fatto è «[h]orizontale Realisation von Quasi-Homonymen»<sup>138</sup>, ricorrerà Hausmann nella parte finale del volume ascrivendole tutti i giochi fonici (*Klangspiele*) nonché le ricorsività sonore in poesia come la rima e l’allitterazione. Tuttavia la paronomasia, e le corrispondenti traduzioni inglesi e francesi *pun* e *calembour*, viene da più parti richiamata come sinonimo *tout court* del ‘gioco verbale’ e, contemporaneamente, le viene riconosciuto uno straordinario surplus epistemologico ed interpretativo che lo qualifica come meccanismo fondamentale dell’espressione poetica. Delabastita offre una breve rassegna degli autori che si esprimono sincreticamente in questo senso:

paronomasia is one of the essential elements of verbal creation (Northrop Frye);  
la poésie est un vaste calembour (Jean Cocteau);  
the original form of poetry is wordplay (Friedrich Schlegel);  
in a sense all poetic devices are more civilized forms of punning (S. Burckhardt)<sup>139</sup>.

<sup>135</sup> Henry [2003: 20].

<sup>136</sup> Il verso è tratto dalla poesia *Alicante*: «Une orange sur la table/Ta robe sur le tapis/Et toi dans mon lit/Doux présent du present/Fraîcheur de la nuit/Chaleur de ma vie./»

<sup>137</sup> Du Marsais [1775: 288].

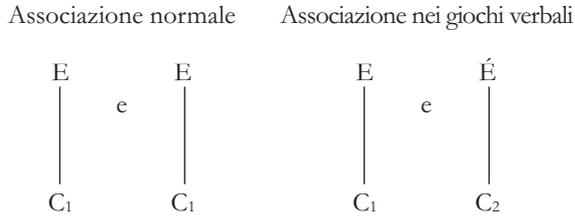
<sup>138</sup> Titolo del § 4.5, Hausmann [1974: 19].

<sup>139</sup> Cit. in Delabastita [1993: 69].

Si osservi il seguente verso shakespeariano:

3. «[...] making their tomb the womb wherein they grew»<sup>140</sup>.

Hausmann propone uno schema anche in questo caso:



Per questo genere di accostamenti gli specialisti del settore considerano solo quelli con relazioni semanticamente marcate come una pertinenza dei giochi verbali (*Sinnspiel*)<sup>141</sup>; occorre pertanto che il livello di prossimità fonica (massima) tra i membri della coppia sia inversamente proporzionale all'affinità semantica (minima). Non a caso le polarità estreme della vita, richiamata dal grembo materno (*womb*), e della morte (*tomb*) nel precedente verso shakespeariano diventano emblematiche della distanza semantica necessaria ad una coppia di quasi omofoni per realizzare un gioco verbale. Le affinità conseguite sul piano fonico in collisione con le disparità semantiche mettono in rilievo la natura duplice del segno linguistico e funzionano come base dell'informazione metalinguistica necessaria a fare di un mero *Klangspiel* un autentico gioco verbale.

Più complessa diventa la trattazione dell'ultimo tipo, per il quale la retorica classica pare non disporre di una denominazione specifica e che Hausmann chiama inizialmente «Torso», appellandosi solo nelle ultime pagine alla terminologia linguistico-semantica di *paronimo*. Di questa figura l'autore lamenta una eccessiva genericità di usi e definizioni, alla quale contrappone una rassegna delle variazioni tipologiche, sia foniche che grafiche, che possono coinvolgere due termini in rapporto paronimico tra loro – «Quasi-Homonyme», «Quasi-Homophone», «partielle Homo-

<sup>140</sup> Shakespeare, sonetto 86, cit. in Delabastita [1987: 149].

<sup>141</sup> In caso contrario si parla solo di *Klangspiel*, cfr. Hausmann [1974: 18-21].

phone»<sup>142</sup>. Lontane dalle presenti esigenze interpretative, queste distinzioni, pur utili per la trattazione di Hausmann, paiono disperdere l'iniziale chiarezza illustrativa con la quale venivano segnalati i meccanismi fondanti del gioco verbale e sembrano eludere quel distinguo concettuale necessario al discernimento tra le diverse possibilità dischiuse ai quasi-omofoni: i rapporti orizzontali e verticali. In realtà quello che l'autore inferiva al suo neologismo metalinguistico<sup>143</sup> («Torso») è una descrizione vera e propria, sebbene conseguita con un procedimento eccessivamente induttivo, del meccanismo che anima gli *Sprachspiele* di più difficile fondazione concettuale, le sostituzioni paronimiche.

*Torso* è un termine italiano mutuato dall'arte scultorea col quale si indicano statue incomplete, provviste solo del busto. Il carattere dell'incompletezza diventa tratto semantico marcato nell'uso tedesco<sup>144</sup> ed inglese<sup>145</sup> dell'espressione linguistica ed Hausmann se ne appropria per sottolineare il senso dell'incompletezza e di una mancanza altamente effettiva e straniante che la sostituzione di un termine con un suo quasi-omofono implica.

In frasi tipo:

3. «Saluti dalle *pernici* del Monte Bianco»
4. «si sono tutti *alcolizzati* contro di me»<sup>146</sup>
5. «*Crampo* notturno / di un pastore / errante per l'Asia»<sup>147</sup>

<sup>142</sup> Hausmann [1974: 61], i primi due – «Quasi-Homonyme» e «Quasi-Homophone» – differiscono per grado di prossimità tra il sostituito ed il sostituto (più simili i «Quasi-Homonym» e meno i «Quasi-Homophone») che, però, devono presentare un egual numero di fonemi; le omofonie parziali, invece, riguardano i casi di variazione nel numero dei costituenti fonologici («dancer vs. cadencer»).

<sup>143</sup> In realtà solo l'uso che ne fa Hausmann è nuovo, ma il termine è comunemente usato anche negli ambiti specialistici della linguistica per indicare dei 'frammenti' o testi ancipiti. Si veda l'uso seguente: «Erst 1994 gewann der Verlag den promovierten Schiller-Forscher Barthold Pelzer als Bearbeiter für die noch ausstehenden Bände, so dass nun aus dem *Torso* ein Ganzes werden und damit 25 Jahre Editionsarbeit zu einem gesamtdeutschen Abschluss kommen könnten.» cit. in *Deutscher Wortschatz* [1998-2007]; o quello di Stankiewicz [1976: 644]: «In the hands of modern poets, the traditional verse-forms took on the shape of fragments and of torsos [...]».

<sup>144</sup> «Rumpf einer Statue» e «unvollendetes Werk» sono i valori dell'espressione inseriti in *Deutscher Wortschatz* [1998 - 2007].

<sup>145</sup> «[A]ny unfinished or fragmentary piece of work» è la definizione di Webster [1957].

<sup>146</sup> Da: Ennio Flaiano, *Prontuario d'italiese*, cit. in Mortara Garavelli [2005: 208].

<sup>147</sup> Da: Gino Patroni, *Il foraggio di vivere*, cit. in Mortara Garavelli [2005: 208].

appare chiaro che l'elemento in corsivo è il sostituto di qualcosa che il lettore non ha difficoltà a riconoscere, grazie alla forte familiarità che ha con quelle porzioni testuali. Allo stesso modo, sentendo un'esclamazione del genere:

6. «Questi sono solo particolari, *sottilette*»

si può ridere della sostituzione (volontaria o involontaria che sia) perché il contesto ha generato un alto grado di predicibilità interrotta dalla sostituzione del termine atteso con uno quasi-omofono. Bisogna tuttavia sottolineare come, nei precedenti esempi, non tutte le sostituzioni sono suscettibili di una *Doppelbedeutung* e, quindi, di dar vita ad un gioco semantico. I casi indicati al numero 4 e 6 sono niente più che dei *Klangspiel*, in cui il 'sostituente' (rispettivamente, *alcolizzati* e *sottilette*) rappresenta per il destinatario una distorsione fonica inattesa del termine sostituito ed atteso (*coalizzati* e *sottigliezze*), in tal senso va letta l'effettività comica del messaggio. Negli altri casi, invece, (n° 3 e 5) la sostituzione avviene mediante un termine capace d'innescare un secondo livello di referenza, ragion per cui la distanza semantica tra l'espressione sostituente e quella sostituita diventa massimamente marcata e anima autentici giochi semantici. La definizione di paronimia data da Hausmann esprime con termini greimasiani questo stesso distinguo concettuale:

Wir fassen deshalb [...] Paronimie als diejenige Gemeinsamkeit an Phonemen oder phonologischen Merkmalen zwischen zwei Sequenzen, die bei gleichzeitiger Divergenz von Phonemen oder Merkmalen ausreicht, zwei Isotopien im Wortspiel zu konnektieren<sup>148</sup>.

La precisazione appena fatta è fondamentale nell'economia della scrittura scialojana, dipanata tra le nutrite trame di insistiti rimandi fonici, ed in tal senso capace delle più disparate ricadute sul piano semantico (dalla semplice referenza, ad implicazioni socialmente e culturalmente determinate,

<sup>148</sup> Tr. «Consideriamo pertanto la paronimia come quella comunione di fonemi o tratti fonologici contenuti in due sequenze che riesce, attraverso una contemporanea divergenza di fonemi o tratti fonologici, a connettere due isotopie nel gioco di parole», Hausmann [1974: 61-62].

fino agli effetti di senso che solo il testo può conseguire<sup>149</sup>). Già nel lontano 1895, Wurth, geniale precursore degli studi sul gioco verbale<sup>150</sup>, distingueva l'omonimia e la paronimia che fondano il *Sinnspiel* (gioco semantico) dal mero *Klangspiel* (gioco fonico), un rapporto chiarito esemplarmente da Lerch: «das Wortspiel ist prinzipiell ein Sinnspiel, das auf einem Klangspiel beruht»<sup>151</sup>.

I rapporti di 'paronimia' si verificano, per l'appunto, in contesti di alta predicibilità in cui la sostituzione di un termine con un suo quasi-omofono disattenda un'aspettativa ma non infici la continuità di senso necessaria a tutelare la coerenza del testo<sup>152</sup>. La momentanea interruzione del *continuum* concettuale viene reintegrata dopo un attimo di «sorpresa»<sup>153</sup> o, più opportunamente, di straniamento a seguito di un minimo lavoro intellettuale con il quale il destinatario del messaggio ricomponе ed apprezza il gioco. Si guardi in tal senso alle parole del Gruppoμ:

Certi giochi di parole [...] si potrebbero dunque definire come una paronomasia in absentia, tenendo conto del fatto che attraverso la somiglianza dei significanti è la disparità dei significati che fonda la metabola. Ad es. *Les quatre sans cous* (Desnos) per *les quatre cents coups*<sup>154</sup>.

A dispetto della disinvoltura con cui è stata precedentemente introdotta, va segnalato il generale imbarazzo in letteratura nei confronti dalla coppia di quasi-omofoni *paronimia-paronomasia* dovuta al loro impiego in ambiti specialistici differenti. Di *paronimo* offre una rassegna Raffaella Bombi che, sottolineandone l'uso in Aristotele per i contesti di derivazione morfologica, non pare rinvenire altra motivazione per la virata negli usi specialistici della

<sup>149</sup> Cfr. Coseriu [1973], sull'argomento si tornerà in seguito nel capitolo.

<sup>150</sup> Cit. in Hausmann [1974: 100, nota 1].

<sup>151</sup> Tr. «il gioco di parole è essenzialmente un gioco di senso basato su un gioco fonico», *ib.*

<sup>152</sup> «[...] als komplexer Text betrachtet werden, der sich hier [...] aus der Besetzung einer Torsoleerstelle durch ein isotopes Quasi-Homonym ergibt» [*ib.*, 61]. L'isotopia cui qui si rimanda è quella greimasiana vale a dire, la selezione nella catena verbale di quei tratti semantici che garantiscono la continuità concettuale al discorso. Cfr. Greimas [1952].

<sup>153</sup> «Der Torso schafft einen Moment Verblüffung, wenn aber die Erwartungsinstruktion so präzise ist [...], genügt eine kurze intellektuelle Arbeit, um die Leerstelle auszufüllen» [*ib.*, 23].

<sup>154</sup> Gruppoμ [1980: 91].

semantica se non l'influenza della sua variante retorica, *paronomasia*:

[...] si può supporre che *paronomase* abbia ispirato l'innovativa valenza con cui *paronyme* è reimpiegato in linguistica dal 1805 [...] <sup>155</sup>.

Allo stesso modo De Mauro <sup>156</sup> considera obsoleto il valore grammaticale-derivativo attribuito al termine dalla «grammatica classica», mentre corrobora il significato di quasi-omofoni («parola che è simile a un'altra nella forma, ma che ne differisce nel significato») e giudica la *paronimia* come quel «rapporto che intercorre tra paronimi», la *paronomasia* invece una:

figura retorica che consiste nell'avvicinare parole di suono uguale o simile, ma semanticamente differenti, per suggerire un'affinità di senso: *ricci capricci, traduttore traditore, fratelli coltelli* <sup>157</sup>.

Si ricorda invece come Lausberg <sup>158</sup> rimarcasse il «paradossale» effetto di senso proprio della figura, che può essere determinato tanto da accostamenti basati su un rapporto di derivazione («paronomasia organica»), quanto da quelli che non ne hanno alcuno («paronomasia inorganica»).

In effetti la specializzazione dei termini a seguito di una reciproca influenza sembra trafilare più che plausibile anche se non del tutto compiuta, visto che numerose sono le interferenze ed i due campi di applicazione non sembrano percepiti come contesti d'uso rigidi. Ad esempio Mortara-Garavelli indica nei *paronimi* quei termini (quasi-omofoni tra loro) che realizzano le *paronomasie* e ne sottolinea le peculiarità in campo semantico-lessicale con il fenomeno della *paretimologia* (o *attrazione paronimica*), mentre l'«invenzione estemporanea individuale» sarebbe di pura pertinenza retorica. Tuttavia quest'ultima, la paronimia, si realizza mediante un «accostamento, in presenza o per richiamo implicito» senza che i due tipi di relazione (*in praesentia* o 'orizzontale' e *in absentia* o 'verticale', secondo le teorie del gioco verbale) vengano identificati con delle rispettive ed univoche denominazioni (*paronomasia* e *paronimia*, ad esempio). Nell'esemplificare la figura, poi, scarseggiano di fatto esempi di vere e proprie paronomasie mentre sono

<sup>155</sup> Bombi [1996: 55].

<sup>156</sup> De Mauro [2003] voci corrispondenti.

<sup>157</sup> *Ib. sub vocem* 'paronomasia'.

<sup>158</sup> Lausberg [2002: 148-150].

molto numerosi i casi di «giochi paronimici» elencati, le sostituzioni tra quasi-omofoni. Pressoché ovunque nel capitolo si ricorre ad un sapiente uso delle varianti aggettivali più opportune (*paronimico* e *paronomastico*) ma si nega a paronimo lo statuto di denominazione univoca per i casi di «richiamo implicito» e a paronomasia quello per «l'accostamento [...] in presenza». Un vero e proprio cortocircuito si realizza poi confrontando i chiarimenti relativi a *malapropismo* forniti da Mortara Garavelli:

Le paronomasie involontarie sono dette malapropismi<sup>159</sup>.

e quelli forniti da Tullio Telmon:

Da notare [...] che mentre l'errato uso di paronimi è involontario, non è così per la paronomasia [...]<sup>160</sup>.

Analoghe a quelle degli studiosi di retorica, appaiono le reticenze di coloro che sono impegnati ad accostare il gioco verbale dal fronte opposto della semantica.

Questi ultimi sembrano ostili alla paronomasia, tanto che Hausmann la tira in ballo solo a margine della già citata indicazione di *Rhétorique générale*, iscrivendola tra le manifestazioni 'paronimiche'<sup>161</sup>, di cui la paronomasia rappresenterebbe un 'gioco orizzontale tra quasi omofoni' o, secondo un'altra fonte<sup>162</sup>, *Klang-Wortspiel*. Al contempo la paronimia viene considerata come una tipologia di rapporto semantico alternativa all'omofonia, mentre il 'gioco verticale tra quasi omofoni' viene indicato con una denominazione presa 'in prestito' da un altro autore<sup>163</sup>: *Substitution*. Da un lato, quindi, si infittisce il *côté* della nomenclatura (*Substitution* per indicare le paronimie 'in atto' realizzate nel testo), dall'altro si impoverisce quello semantico relativo alla capacità designativa di un termine (*paronimia* indica solo i rapporti tra quasi-omofoni iscritti nell'inventario del *trésor de la langue* e non quelli relativi alla concreta

<sup>159</sup> Mortara Garavelli [2005: 207].

<sup>160</sup> *Sub vocem* "paronimo" in Beccaria [1996].

<sup>161</sup> Cfr. Hausmann [1974: 76-80].

<sup>162</sup> Ch. J. Wagenknecht, 1965, *Das Wortspiel bei Karl Kraus*, Göttingen. Cit. in Hausmann [1974: 77].

<sup>163</sup> R. Boyer, 1968, *Mots et jeux de mots chez Prévert, Quenau, Boris Vian, Ionesco. Essai d'étude méthodologique*, in «Studia Neophilologica», 40. Cit. in Hausmann [1974: 77-78].

realizzazione dei fatti di *parole*). Partito dalla funzione poetica jakobsoniana e da una indagine retorico-testuale del *Wortspiel*, Hausmann finisce imbrigliato in anguste recinzioni disciplinari e in una ortodossa osservazione della terminologia metalinguistica. La semantica e la retorica realizzano in questo caso un rapporto di distribuzione lessicale complementare (tabella 15).

RAPPORTI DI QUASI-OMOFONIA REALIZZATI NEI TESTI	RETORICA	SEMANTICA
quasi-omofoni in praesentia	paronomasia	#
quasi-omofoni in absentia	#	paronimia

Tabella 15. *Paronomasia-paronimia nei rispettivi usi della Semantica e della Retorica.*

Per rendere più chiare le distinzioni concettuali e la sistematizzazione hausmanniana dei giochi verbali, riportiamo uno schema riassuntivo inserito in *Studien zu einer linguistik des Wortspiels* (tabella 16) in cui vengono contemplati anche degli elementi che per esigenze di sintesi non è stato possibile trattare fin qui. Tra di essi va menzionato almeno il punto relativo alla “metagrafia” (*Metagraphie*) e le variazioni ortografiche su cui tanta parte dei giochi verbali inglesi e francesi si basano; al contrario il sistema grafemico dell’italiano permette di assegnare a questa voce una rilevanza piuttosto marginale.

		Komplexer Text				
		Homophonie		Paronymie		
		Homonymie	lexikal.	syntagmat.	Quasi-H.	partiell
horiz.	<i>Variation</i>		geschrieben: Paronomasie	gesprochen: Variation	<i>Paronomasie</i>	
vertik.	<i>Amphibolie</i>		geschrieben: Substitution	gesprochen: Amphibolie	<i>Substitution</i>	
		Metasememie/Metagraphie			/Metaphonie	

Tabella 16. *Il gioco linguistico secondo F. J. Hausmann: tabella riassuntiva. In questo schema il valore iperonimico ed astratto di ‘Paronymie’ diventa lampante. Le corrispondenti figure testuali sono invece archiviate come ‘Paronomasie’ e ‘Substitution’. Significativa appare anche l’adozione di queste stesse denominazioni per indicare i diversi livelli di pertinenza metagrafica delle omofonie (‘Metagraphie’ nella tabella). Lo schema è di Hausmann [1974: 79].*

Ferma restando la libertà nell'invocare usi esclusivamente settoriali dei termini in questione, si è ritenuto più fruttuoso in questa sede abbattere paletti troppo rigidi ed impiegare le due denominazioni per indicare due aspetti di uno stesso fenomeno, suscettibile di autentiche ricadute di significato e di generare veri e propri giochi linguistici o effetti di senso più o meno pronunciati. Non sarà futile in tal senso ricordare le distinzioni coseriane tra *denotazione*, *significato* e *senso* alle quali appartengono, rispettivamente, la capacità designativa di un termine, la dimensione storica della lingua, con le sue stratificazioni di tecniche e tradizioni, e la dimensione testuale, dove «il significato di una lingua diviene a sua volta significante per il significato del testo»<sup>164</sup>. Appare essenziale per la realizzazione del gioco linguistico la dimensione denotativa così come quella 'comunicativa' del significato, capace di richiamare fatti storicamente determinati ed archiviati nel lessico di una lingua; mentre più sottili sono le connessioni imputabili alle figure di un testo che realizzano effetti di senso sulla base di complesse relazioni intratestuali.

Uscendo dalle rigide divisioni disciplinari tra la retorica e la semantica, si potrà a questo punto invocare la capacità esplicativa di denominazioni in definitiva complementari (*paronimia* e *paronomasia*), data la sostanziale uniformità dei fenomeni cui si riferiscono, per illuminare le dinamiche di alcuni giochi verbali (quelli basati sulle quasi-omofonie) e per mettere in rilievo come questi stessi meccanismi si rivelino preziosi tanto a livello locale, come espedienti retorico-discorsivi, quanto a quello ben più pervasivo dell'architettura testuale poetica, della quale rappresentano uno dei momenti esteticamente fondanti. Quest'ultimo caso sarà oggetto d'indagine del prossimo capitolo, ma in chiusura al presente si chiariranno una volta per tutte le designazioni alle quali si intende riferirsi con la coppia *paronimia-paronomasia*, riprendendo sostanzialmente i termini della questione da dove erano stati lasciati da Mortara Garavelli nella sua chiosa a «paronomasia»<sup>165</sup>. Lì la distinzione terminologica affiorava tra le righe delle descrizioni di casi specifici mediante le opportune varianti aggettivali (*paronimico* o *paronomastico*) rispettivamente per l'uno e l'altro fenomeno. In definitiva, nell'uso conco-

<sup>164</sup> Coseriu [1973: 128].

<sup>165</sup> Mortara Garavelli [2005: 206].

mitante di termini quasi-omofoni, si distingue tra l'accostamento «in presenza» degli elementi nel testo (*paronomasia*), dal rimando «implicito» di un termine ad un altro (*paronimia*). Simili accostamenti sono poi forieri di diverse ricadute sul piano semantico, spaziando da effetti relativi alle dinamiche testuali (senso) a quelle che coinvolgono le conoscenze pragmatico-enciclopediche del lessico (significato) alle ricadute designative duplici (designazione), che si realizzano attraverso i rimandi impliciti della paronimia, come nei succitati:

3. «Saluti dalle *pernici* del Monte Bianco»

5. «*Crampo* notturno/di un pastore/errante per l'Asia»

che aprono il testo alla doppia referenza di un «doppelt determinirenden Kontext»<sup>166</sup>.

<sup>166</sup> Hausmann [1974: 12].

### 3.3 Paronomasia o poesia?

*It has been recognized for thousands of years that language is, fundamentally, a system of sound-meaning connections...*

Hauser, Chomsky & Fitch

*...the essence of a poem is its formal-composition, and [...] the composition is a matter of verbal patterning.*

Edward Stankiewicz

Quello che ci preme fomentare è, senz'ombra di dubbio, una linguistica ecologica, vale a dire una scienza che non abusi dei propri mezzi, permettendo a quanti le studiano di creare ogni volta nuove lingue, nuovi codici per l'accesso ai quali è continuamente richiesto un adeguamento-aggiornamento lessicale. Si lamenta tuttavia che nella maggior parte delle ricerche questa operazione di cernita, separazione, spoglio è la *conditio sine qua non* del disquisire successivo e ciò è tanto più vero quanto maggiore è il tempo e più numerose sono le correnti, i movimenti e pensieri spesi su un certo argomento, una certa parola. Accade poi che taluni ambiti di ricerca siano notoriamente degenerati fino a far scadere quelle riflessioni nella più vuota 'retorica', proprio come è successo alla disciplina che, portando quel nome, ne è diventata l'emblema: la retorica per l'appunto. Chiarimenti e precisazioni diventano perciò necessari a commensurare categorie già date con nuove esigenze interpretative, vero com'è che la tradizione retorica ci consegna già dei validi strumenti conoscitivi.

Prima d'ogni altra, esiste una figura centrale per la produzione in versi: la paronomasia. Questa, che secondo la versione trädita rappresenta l'accostamento tra termini fonicamente simili e semanticamente differenti, rimanda al cuore stesso della funzione poetica di jakobsoniana memoria, che «proietta il principio di equivalenza dall'asse della selezione a quello della combinazione»:

A girl used to talk about the horrible Harry." "Why horrible?" "Because I hate mim." "But why not dreadful, terrible, frightful, disgusting?" "I don't know why, but horrible fits him better." Without realizing it, she clung to the poetic device of paronomasia<sup>167</sup>.

<sup>167</sup> In Jakobson [1960: 357].

e poco più avanti, a proposito dello slogan politico *I like Ike*, il celebre linguista dirà che la rima ad eco «/layk/-/ayk/» è «immagine paronomastica di un sentimento che avvolge completamente il suo oggetto», mentre l'allitterazione «/ay/-/ayk/» è «immagine paronomastica del soggetto che ama avvolto dall'oggetto amato»<sup>168</sup>.

Indirettamente Jakobson suggerisce che quel concetto carpito agli antichi retori sia in grado di restituire il momento fondante dei discorsi poeticamente orientati, muniti di una qualità esteticamente centrale come l'iterazione. La paronomasia è ben oltre l'inventario degli espedienti persuasivi, è al cuore stesso della poesia e come tale può essere rinvenuta ogni volta che significante e significato si ritrovano alleati nella restituzione di un senso, convogliato ben oltre l'aggregato lessicale del testo o, come ricordava Stankiewicz riprendendo le parole di un poeta: «[...] a poem is based 'on parallelism of expression [which] tends to beget or pass into parallelism of thought'»<sup>169</sup>.

Nell'ottica di Jakobson «la teoria fonologica implica il passaggio all'infrastruttura inconscia»<sup>170</sup>, tanto che già al livello minimo dei fonemi esiste la possibilità di associazioni «con rappresentazioni semantiche»<sup>171</sup>. Il passo verso la paronomasia e l'«etimologia poetica»<sup>172</sup> sono brevi, di quest'ultima, chiarisce Ambrosini, il giovanissimo Jakobson dirà che:

in quanto si fonda sull'utilizzazione di fonemi a scopi di articolazione poetica, è parallela all'etimologia popolare del linguaggio quotidiano [...ed...] è l'ossatura della maggior parte dei giochi di parola<sup>173</sup>.

Il suo fine nell'economia del testo è, secondo il linguista russo, quello di:

mette[re] in luce le ripetizioni sonore in modo tale che la rappresentazione semantica principale si trova legata ai complessi ripetuti di consonanti, mentre le vocali distintive divengono come una fles-

<sup>168</sup> In Jakobson [1960: 357].

<sup>169</sup> Gerard M. Hopkins, citato in Stankiewicz [1976: 633-4].

<sup>170</sup> Claude Lévy-Strauss in Jakobson [1978: 14].

<sup>171</sup> Ambrosini [1994: 81].

<sup>172</sup> Definizione di Jakobson ripresa da *La nuova poesia russa; primo schizzo: V. Kblebnikov*, pubblicato a Praga nel 1921 ma risalente al 1919, in Ambrosini [1994: 81].

<sup>173</sup> Ambrosini [1994: 81].

sione dell'elemento radicale, che introduce una significazione formale, sia morfologica che flessionale<sup>174</sup>.

Nel suo piccolo, questa del 1919-21 era già una teoria degli anagrammi poetici, ripresa e apertamente dichiarata in seguito (1970), appellandosi proprio al poeta russo dal quale queste prime speculazioni avevano preso le mosse. In *Subliminal verbal patterning in poetry*<sup>175</sup>, Jakobson cita l'esperienza di Khlebnikov che, ritornando a cinque anni di distanza su una poesia che aveva scritto, si accorse di averla cominciata con una frase piuttosto insensata (*ot točki do točki*, “tra due punti”) ma dotata di straordinaria coerenza fonica: la ripetizione per ben cinque volte di *k*, *l*, *r* e *u*. All'epoca del saggio jakobsoniano le pubblicazioni di Starobinski dai manoscritti inediti di Saussure erano giunte quasi alla fase conclusiva del volume miscelaneo, *Les mots sous les mots*, che raccoglie articoli apparsi a partire dal 1964, e Jakobson non si lascia scappare l'occasione di pubblicare egli stesso “La Première Lettre de Ferdinand de Saussure & Antoine Meillet sur les Anagrammes”, nella quale commenta entusiasta il valore delle scoperte saussuriane, indicando almeno un antecedente negli indovinelli russi:

[...] qui, comme on l'a maintes fois démontré dan les études de folklore, renferment souvent dans leur texte le mot d'énigme sous forme d'anagramme, sans que ceux qui les proposent ou les résolvent, soupçonnent le fait de l'anagramme<sup>176</sup>.

Il valore della ripetizione, secondo la teoria jakobsoniana, è da ricercarsi nel fatto che essa sola può dare consistenza alla «forma di una parola», altrimenti assopita all'interno dell'inventario di una *langue*; mentre Saussure si riferisce all'attività del poeta come ad una «analisi fonica delle parole» che istituisce «una scienza della [loro] forma vocale»<sup>177</sup> per farle emergere, attraverso l'iterazione, come delle *sonoforme*; al contrario «la forma isolata

<sup>174</sup> Roman Jakobson in *La nuova poesia russa; primo schizzo: V. Khlebnikov*, cit. in Ambrosini [1994: 81].

<sup>175</sup> La nota inserita nei *Selected writings* recita che la stesura del saggio risale al 1968 mentre la prima pubblicazione risale al 1970 nel volume: *Studies in general and oriental linguistics, presented to Shirō Hattori*. Jakobson [1981: 136-47].

<sup>176</sup> Jakobson [1970: 22].

<sup>177</sup> Starobinski [1982: 31].

muore»<sup>178</sup>. Nel verso si realizzano poi, secondo Jakobson, delle corrispondenze complesse che in «un incrocio continuo di suono e senso stabilisc[ono] tra significante e significato una connessione a volte paronomastica e anagrammatica, a volte figurativa (anche onomatopeica)»<sup>179</sup>. Non sembra inutile ricordare in proposito una delle note autografe dello stesso Saussure:

– Il y a au fond du dictionnaire une chose qui s'appelle la paronomasie, figure de rhétorique qui –  
La paronomase s'approche de si près par son principe de  
La paraphrase par le son – phonique<sup>180</sup>

Saussure riconosce l'affinità delle sue scoperte con la *paronomasia* ma immediatamente lascia cadere l'argomento. Starobinski fornisce due possibili spiegazioni in merito: o il timore che un'antica categoria sminuisse la portata della scoperta anagrammatica o la convinzione di una sostanziale differenza tra le due. La paronomasia è solo «imitazione fonica che compare liberamente nel corpo del testo» mentre l'anagramma è una forma di «imitazione obbligatoria»<sup>181</sup> che «governa» la genesi dei versi. In un certo qual modo l'operazione di Jakobson e quella di Saussure si muovono su direttrici di senso inverso. Jakobson parte dalla paronomasia e finisce col dire anche lui, sulla scia di Saussure, 'anagramma'; Saussure individua delle peculiarità nei versi antichi e ne cerca uno schema compositivo. Incrociando sul suo percorso analitico la paronomasia ne rileva la somiglianza ma subito distoglie lo sguardo e ritorna su un'idea che per lui presenta significative differenze.

Intessuta di equivalenze e ricorsività, la poesia affida la comunicazione ad 'effetti', 'reazioni' e non soltanto a "stati di cose" che si dispongono in una rete di costruzioni logico-concettuali. Nonostante il suo potere esplicativo, quindi, ed anzi, a causa di esso, la paronomasia scade in una tragica genericità per la quale pressoché tutte le corrispondenze di suono finirebbero con l'esserle ascritte e, forse, parte del suo inarrestabile successo è do-

<sup>178</sup> Roman Jakobson, cit. in Ambrosini [1994: 82].

<sup>179</sup> Jakobson cit. in Ambrosini [1994: 83].

<sup>180</sup> Note incomplete di F. de Saussure. Ms. fr. 3966, in Starobinski [1971: 32].

<sup>181</sup> Commento di Starobinski [1971: 27] alla nota saussuriana.

vuto proprio alle relative annotazioni jakobsoniane. Bertinetto, ad esempio, ha chiamato paronomastiche quelle rime che, nella tradizione poetica dell'italiano delle origini<sup>182</sup>, presentano tra loro delle differenze minime (festa: questa: testa); in altri casi, invece, emerge la strettissima connessione tra paronomasia e il variegato mondo dei giochi di parola, anch'essa un'affinità in grado di confondere e far letteralmente 'perdere la bussola'. Non senza incertezze, Brugnolo segnala la filiera che dalla paronomasia arriva a suo dire al bisticcio:

I caratteri precipui di questa paronomasia in senso stretto, ovvero bisticcio, sono: [...] il poter essere impiegata [...] come tratto metrico configurativo [...] indipendentemente dalle finalità retoriche e dall'effetto semantico [...] passa in primo piano l'effetto meramente formale [...]. Insomma non si ha più a che fare con il vero e proprio gioco di parole, in cui il fattore semantico è imprescindibile, ma piuttosto con le componenti formali del gioco di parole<sup>183</sup>.

Non sorprende pertanto che i dizionari di area anglosassone chiosino senza esitazioni *paronomasia* con «pun»<sup>184</sup>, mentre alla voce «Pun» dell'*Encyclopedia of language & linguistics*<sup>185</sup>, *paronomastic* viene considerato proprio un iponimo di *pun*:

Overall, puns play a considerable role in literary products of different description, ranging from poetry (including limericks) all the way to commercial texts used in advertising. Imagery in dreams is another area where paronomastic maneuvers prevail [...]<sup>186</sup>.

Da quest'ultimo esempio traspare come, nella sua variante aggettivale, la paronomasia può dar conto di tutti quei casi in cui il significante e il si-

<sup>182</sup> La precisazione dell'ambito di ricerca nel quale Bertinetto [1973] usa quella denominazione è fondamentale. La tradizione versificatoria, infatti, impone canoni e restrizioni diversi di epoca in epoca e quelle stesse «rime paronomastiche», ricorda Bertinetto, non sono nient'altro che le rime «bestizate» del *Trattato dei ritmi volgari* di Gidino da Sommacampagna, in un'epoca in cui la totale corrispondenza degli elementi in rima era imprescindibile e le variazioni erano considerate sciatte per i versi 'minori'.

<sup>183</sup> In Brugnolo [1977: 352-353]. L'opera di questo autore viene indicata da Mortara Garavelli [2005] come uno dei pochi e più ricchi esempi di ricognizioni sulla paronomasia.

<sup>184</sup> Klein [1971], Sloane [2001].

<sup>185</sup> Brown [2006].

<sup>186</sup> Sornig [2006: 296], mia la sottolineatura.

gnificato finiscono per deautomatizzare il vincolo che li stringe l'uno all'altro, scatenando una serie potenzialmente infinita di effetti e meccanismi espressivo-comunicativi. In tal senso la paronomasia non è una figura del discorso, ma un meccanismo para-discorsivo, da annoverare tra i dispositivi del gioco linguistico e della invenzione verbale. Per contro, parte delle valutazioni fatte fin qui si applicano anche all'accostamento di due termini la cui somiglianza fonica può dar vita ai più svariati effetti di senso, operativi sul fronte comunicativo del linguaggio standard fino a quelle complesse ricadute di senso che sono proprie dei versi e della poesia. Lasciando da parte le valutazioni sul portato generale della paronomasia per la scrittura in versi, cercheremo di stimare i casi di sue singole manifestazioni e trarne qualche indicazione significativa.

I seguenti esempi sono ripresi dagli autori e delle opere citate accanto a ciascuno:

1. Ch'ì' fui per ritornar più <i>volte vòlto</i>	(Inf. I, 36, in Mortara Garavelli [1994: 206])
2. perché fuor negletti/li nostri <i>voti e vòti</i> in alcun canto	(Par., III, 56-57, in <i>ib.</i> , 206)
3. Rosa che ha inebriato, rosa che ha confuso [...], <i>rosa</i> che ha <i>roso</i> , il mio cervello s'è mangiato.	(Consolo, Re 15; in <i>ib.</i> , 207)
4. Per lumina, per limina	(Zanzotto, in <i>ib.</i> , 207)
5. Elle <i>donne</i> non son, ma <i>doglia</i> altrui	(Boccaccio, Rime, in Valesio [1967: 43])

Tra questi l'esempio n° 5 è in realtà un semplice caso di allitterazione iniziale, mentre particolare rilievo assume *rosa-roso* (n° 3) e *Per lumina, per limina* (n° 4), tra le quali tuttavia già si avverte una sostanziale distanza. *Rosa* e *roso* hanno delle designazioni ben precise che entrano in una sorta di cortocircuito semantico per la singolarità dell'accoppiamento e la concomitante prossimità fonica che, come un'eco, amplifica la distanza tra i significati. *Lumina* e *limina*, realizzano un caso limite di quasi-omofonia in cui l'intera frase, titolo di una poesia di Zanzotto, presenta un solo fonema di scarto

tra i sintagmi che la compongono. L'assenza di un contenuto semantico chiaramente identificabile rende questo titolo, estrapolato dal suo contesto, suscettibile di vari e diversi rapporti associativi su base fonica, che mettono in moto quella 'evocazione' indicata da più parti come l'istanza di strutturazione precipua del linguaggio poetico, ma non consentono la sua archiviazione tra le figure relative al piano del significato. Nei due casi danteschi (*Ch'i' fui per ritornar più volte vòlto; perché fuor negletti / li nostri voti e vòti in alcun canto*), si può invece constatare come i quasi-omofoni collocati in sequenza tra loro non realizzano alcuna empanse semantica, ma contribuiscono invece all'integrità del continuum concettuale del testo. Dal canto loro i suoni creano una insistenza che funge anche da catalizzatore dei significati, spinti ancor più l'uno verso l'altro e forieri di scatenare un meccanismo vitale come la suddetta «etimologia poetica».

Volendo tentare una sintesi delle precedenti osservazioni, diremo che termini quasi-omofoni, distribuiti in un testo secondo modalità che consentono di stabilire una relazione semantica diretta tra loro, realizzano un rapporto paronomastico in base o alla contiguità dei loro significati o alla discontinuità che questi stessi realizzano. Se non esiste un reticolo concettuale per istituire una relazione più o meno diretta tra i termini, non si realizza alcun gioco di pertinenza semantica ma solo un complesso fonico evocativo le cui ricadute di senso sono valutabili esclusivamente nell'economia generale del testo stesso, sono delle *anafonie* (alle quali è dedicato il prossimo capitolo). Due o più termini che realizzano tra loro un accostamento paronomastico possono, tuttavia, profittare di un'orchestrazione testuale che li coinvolge in un complesso di rimandi fonici più estesi e ne amplifica gli effetti; di contro, un tessuto piuttosto nutrito di rimandi fonici può presentare al suo interno degli accostamenti paronomastici che arricchiscono la tessitura testuale.

### 3.4 Funzione strutturale del significante: l'anafonia

[...] *a well-ordred shape of the message.*

Roman Jakobson

[...] *dovremmo riuscire a rendere conto del fatto più fondamentale dell'esperienza estetica, che il piacere si colloca, cioè, in qualche punto intermedio fra la noia e la confusione.*

Ernst H. Gombrich

Scendendo la china della paronomasia intendiamo riprendere un termine che non può vantare una fortuna altrettanto significativa. Nei taccuini di appunti collezionati da Starobinski, Saussure introduce il termine *anafonia* esprimendosi nei seguenti termini:

L'*anaphonie* est donc pour moi 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.

Ajoutons qu' 'assonance' ne remplace pas *anaphonie*, parce qu'une assonance, par exemple au sens de l'ancienne poésie française, n'implique pas qu'il y ait un mot qu'on imite.

Dans la donnée où il existe *un mot à imiter* je distingue donc:

l'anagramme, forme parfaite;

l'anaphonie, forme imparfaite.

D'autre part, dans la donnée, également à considérer, où les syllabes se correspondent sans cependant se rapporter à un *mot*, nous pouvons parler d'*harmonies phoniques*, ce qui comprend toute chose comme allitération, rime, assonance, etc.<sup>187</sup>

Nonostante Saussure volesse creare un distinguo tra i testi per i quali era operativo un meccanismo di *reductio ad unum* (nella fattispecie una sola parola) e tutti gli altri in cui quel principio non era ravvisabile, a noi interessa conservare la denominazione di *anafonia* perché essa consente di identificare dei nuclei di corrispondenze foniche capaci di informare un intero testo, anche nel caso in cui non sia ravvisabile un *tertium comparationis*, vale a dire una singola parola che funga da minimo comun denominatore tra i membri della serie<sup>188</sup>.

<sup>187</sup> Ferdinand de Saussure, in Starobinski [1971: 27].

<sup>188</sup> Vedremo in seguito, tuttavia, come l'insistenza su certi suoni metta il destinatario alla

Ci è parso che solo riferendoci ad una nuova (ma non originale) categoria si potesse render conto di una serie di rimandi la cui archiviazione sotto lo statuto dell'allitterazione risultava sostanzialmente riduttiva, soprattutto perché incapace di cogliere due fattori discriminanti, uno di carattere qualitativo ed uno quantitativo.

Il primo riguarda la tipologia delle ripetizioni, sostanzialmente riconducibili al livello della parola fonologica, che qui più che altrove emerge nella sua qualità di aggregato fonemico individuato da una prominente accentuale, mentre le iterazioni di singoli suoni assumono un valore del tutto marginale. Il secondo momento, il fattore quantitativo, è relativo al grado di penetrazione della ricorsività fonica nei testi, che in Scialoja diventa molto spesso elemento pervasivo, a dispetto della brevità che caratterizza le singole poesie. La ripetizione assume in questo modo un ruolo assolutamente preponderante, in grado di far vacillare le normali procedure del *text-processing* a tutto vantaggio di dinamiche espressive peculiari che non mancano di rimandare a fenomeni di alterazione e discontinuità vicini a quelli del gioco linguistico. Illuminanti, al riguardo, le parole dello stesso Scialoja che parla di sé in terza persona nella nota editoriale a *La stanza, la stizza, l'astuzia*:

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>189</sup>.

Una posizione per nulla distante da quella di Saussure stando ad un commento di Starobinski:

[le mot-thème] ne fait que se prêter au jeu de la *com-position*: après

ricerca di un 'minimo comun denominatore', un pattern o un disegno-guida strutturale che funga da momento di equilibrio all'interno di una disseminazione di suoni che ad un primo 'sguardo' si configura come sostanzialmente caotica. L'anagramma, quindi, rappresenta un momento di disseminazione organizzata (può riguardare non solo la distribuzione dei fonemi ma anche quella delle sillabe, e, in versioni più caotiche un mix tra i due), il palindromo una complessa variazione nell'ordine della composizione, l'anafonia la ricaduta imperfetta che però può fungere da stimolo e da dispositivo di 'attivazione' del lettore. Essa svolge un ruolo chiave all'interno della dinamica di fruizione testuale, esige non una lettura ma una qualche forma di caccia, di ricerca interpretativa e di ordine.

<sup>189</sup> Dalla quarta di copertina del terzo volume di poesie scialojane, *La stanza la stizza l'astuzia*, pubblicato nel 1976. Testo riportato in Scialoja [1989c: 268].

avoir eu la densité d'un mot plein, il desserre ses mailles phoniques pour devenir un canevas<sup>190</sup>.

Contrariamente a quanto accade per le figure retoriche, parlando di anafonia stiamo spostando il problema dal livello della frase a quello dell'intero testo, ad una «sound texture»<sup>191</sup> che non solo non manca di contribuire alla coesione delle poesie ma che anzi finisce sostanzialmente per imbrigliare i testi all'interno di quelle trame sonore:

Pipistrello, ti par bello  
far pipì dentro l'ombrello. [M,TVP13]

Il tema del 'pipistrello' non è solo il concetto primario, ma anche, e forse soprattutto, l'ordito fonico che allentandosi si allarga fino a diventare un intero testo. Si può constatare la veridicità di questa affermazione direttamente nei versi:

Pipistrello, ti par bello  
far pipì dentro l'ombrello

p(a)r (b)ello = p...r...ello;  
pipì (den)tr(o l'omb)rello = pipi...tr...ello

o in altri, in cui l'autore inverte letteralmente l'orientamento della disseminazione (da destra a sinistra) e realizza un'anafonia bifronte (cfr. § 2.1 paragrafo *La sillaba*), su base sillabica, della parola-melagrana:

L'ippopota disse: «Mo  
nella mota ho il mio popò!» [M,TVP5]

(L') ippopota (disse:) «Mo=ippopota.mo  
(nella) mota (ho il mio) popò!»=mo.ta.po.poDpo.po.ta.mo

Un contenuto triviale, se non pretestuoso, adombra un mero esercizio di manipolazione fonica, in cui dopo aver scelto un costituente (quasi sem-

<sup>190</sup> Sarobinski [1982: 65].

<sup>191</sup> Espressione ricavata da Stankiewicz [1976: 634].

pre una parola) si dà vita ad un gioco di variazione estemporaneo e gratuito:

[...] prendiamo la parola “zanzara”. [...] La parola si disfa, mi sfugge. La sillabo diversamente, mangiandomi la coda. Zanza-zara. [...] Zanza non vuol dire niente, ma Zara sì. Zanza, d'altronde, somiglia moltissimo a zonzo. [...] È naturale, quindi, che la zanzara vada a zonzo per zara. Ma perché la piccola Zara [...] e non la più zanzarosa Zanzibar [...]? Andando sempre a zonzo si diventa zuzzurelloni e si finisce in un bar. Una rapida adulterazione di vocali trasforma la zanzara in zenzero, ottimo rimedio contro la nausea alcolica. La poesia è completata:

Una zanzara di Zanzibar  
andava a zonzo, entrò in un bar,  
«Zuzzurellona!» le disse un tal  
«mastica zenzero se hai mal di mar»<sup>192</sup>.

Sostanzialmente fine a se stesse, ma strette nella morsa di un disegno fonico-materico compatissimo, le rime scialojane sono da un lato accrescimento grottesco – votato al parossistico – dei parallelismi poeticamente strutturanti, dall'altro collocano la ‘connessità’ del testo, suo tratto fondante, proprio sul piano materiale dell'aggregato fonico, ben oltre le linee guida della ricerca recente e passata sul ‘text-processing’:

A central objective of linguists working on the text level is to characterize [...] connectedness. Linguists have traditionally approached this problem by looking at overt linguistic elements and structures, thereby characterizing it in terms of cohesion [...]. [T]he [...] field of text linguistics and discourse studies is nowadays dominated by the ‘coherence’ approach: the connectedness of text is considered a characteristic of the mental representation rather than of the text itself [...]<sup>193</sup>.

Il livello semantico svolge qui un ruolo solamente accessorio per la tenuta del testo, ma non per questo lo si può accantonare del tutto. Quando armeggiava con la «zanzara di Zanzibar», si è visto come Scialoja si facesse suggerire connessioni semantiche dagli stessi suoni e come, contemporaneamente ad una linea di derivazione diretta dalla «parola-melagrana», si aprissero spazi per la derivazione dai derivati: *zanzara-zanza-zonzo* e poi,

<sup>192</sup> Scialoja [1988a: 9].

<sup>193</sup> Sanders, T & Sanders, J. (*sub vocem*) *Text and text analysis*, in Brown *Encyclopaedia* [2006: XII, 598].

però, *ζονζο-ζυζζυρελλονα*, in una trafila che può anche scantonare dal tema fonico-semanticamente principale. Ne è esempio lampante il trattamento riservato all'«oca bianca»:

Un'oca bianca  
 come la biacca  
 allunga il becco  
 verso ogni stecco  
 benché di bacche non capisca un'acca. [M,TVP23]

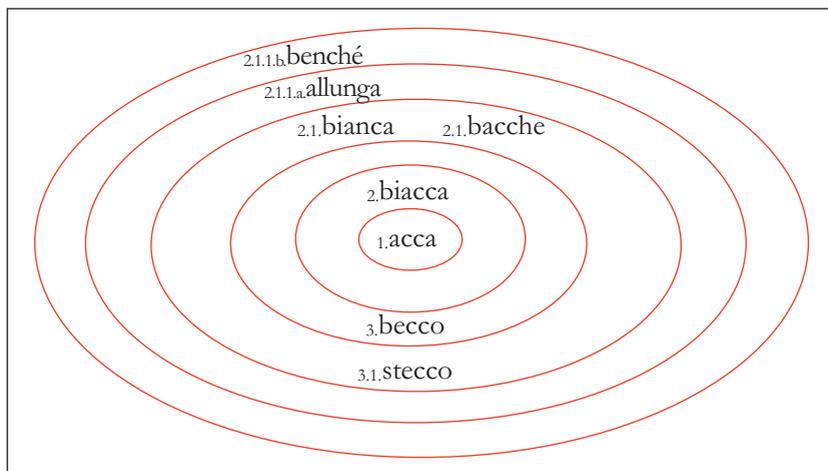
Il tema dell'«oca» viene concluso con un'«acca» alla fine del testo, mentre nel mezzo sono passati, nell'ordine, *biacca*, *allunga*, *becco*, *stecco*, *benché* e *bacche*, ricollegabili più all'attributo del tema, «bianca», che al tema stesso, «oca», richiamato nella filiera per la presenza di «acca» (all'ultimo verso); ma proprio in virtù della nutrita catena anafonica scatenata, l'oca finisce per essere necessariamente *bianca*, ed anzi è quasi più *bianca* che *oca*, in fin dei conti. È l'«acca», infatti, a rinsaldare con un movimento regressivo, tutto il tessuto fonico attorno all'«oca» originaria, facendo di questa una catena fonica 'ad incastro'<sup>194</sup>, dove cioè, i due elementi più simili (*biacca* ed *acca*) sono disposti, secondo un'organizzazione polarizzata, ai due estremi del testo. La cosa apparirà più chiara schematizzando per grado di prossimità i legami tra gli elementi in gioco:

1.acca  
 2.biaccea      2.1.bianca      2.1.1.allunga      2.1.1.a.benché  
                   2.2.bacche  
 3.becco 3.1.stecco

In questo modo si è cercato di rendere con una progressione numerica la gradazione e le sottoarticolazioni delle corrispondenze foniche. La numerazione composita che è stata adottata (2.1, 2.1.1, 2.1.1.a, 2.2, ecc...) segnala con dei punti i livelli successivi di prossimità e, pertanto, '2.1.1.a.benché', somiglia molto a '2.1.1.allunga' e a '2.1.bianca', ma è in buona sostanza molto diverso dal primo elemento della trafila, '2.biaccea'. Ancora più evidente diventa il gioco delle connessioni approntandone una rappresentazione visiva ad el-

<sup>194</sup> La terminologia qui usata per parlare di incastri e polarizzazioni riprende quella dell'analisi linguistica della poesia di Silvestri [1995] e [1996].

lissi concentriche, nella quale si delineano un 'cuore' ed una 'periferia' della catena:



In altri casi, invece, sembrano operativi due filoni paralleli di derivazioni foniche (1. *Mozambico Mazabuka buca Madagascar mar tal mazza*; 2. *golf gufo goffo Golfo colpo Giocando*):

Giocando al golf  
a **Mazabuka**  
il gufo goffo  
per fare **buca**  
dà con la **mazza**  
un colpo tal  
che la pallina vola sul **Golfo**  
di **Mozambico** e casca in **mar**  
quando non casca nel **Madagascar**. [M,TVP117]

Se, quindi, l'insistenza delle allitterazioni può arrivare a sovrastare l'ordito concettuale del testo mettendolo in secondo piano, Scialoja dichiara apertamente una parallela progressione fonica e semantica nella composizione del testo non distante dalle ipotesi saussuriane sulle tecniche compositive del saturnio latino, tanto che può nascere il sospetto di uno Scialoja lettore del Ginevrino. Le date d'altra parte sono perfettamente compatibili, visto che il volume di Starobinski esce per Gallimard nel 1971 (ma la prima pubblicazione sugli anagrammi è del 1964) e la «parola-melagrana»

di Scialoja compare sulla quarta di copertina di *La stanza la stizza l'astuzia*, nel 1976. Tuttavia la permanenza parigina, iniziata nel 1960, si conclude per Scialoja nel '63; l'artista tornerà in Francia solo in occasione di una personale nel '96 e, d'altra parte, è assolutamente fuor di dubbio la sincerità del poeta nelle ripetute dichiarazioni del proprio metodo compositivo, palese sin dalla prima raccolta, *Amato topino caro* (1971), e placidamente ascritto a dei «tic mistici di una vocazione nonsensica»<sup>195</sup>.

Più interessante appare invece la rilettura che lo stesso Scialoja induce sulle note di Saussure in margine ai versi lucreziani. Non la ricerca ossessiva di un *unicum*, una sola parola-tema operativa come la trama nascosta dell'intero testo e capace di riaffiorare sotto le mentite spoglie di un anagramma o di più complesse e disorganiche manifestazioni, ma un gioco di variazioni estemporanee in cui i suoni suggeriscono i sensi e vengono articolate delle catene di derivazione su base di prossimità e corrispondenza tra gli elementi. Saussure proponeva una convergenza serrata verso una parola che era anche un tema, Scialoja è disposto a privilegiare un «concetto primario» del testo ma nei suoi facili incantamenti sonori è pronto a deviare dal nucleo originario e seguire le sottotracce, aprire trafilie parallele, come si è visto nel caso dell'*oca bianca*.

Si può in conclusione descrivere il ruolo dell'anafonia nei versi del poeta romano nei termini di una tecnica per comporre versi, basata sull'esaspezzazione del principio di equivalenza e dei parallelismi operativi in poesia e il cui polo ideale potrebbe essere paradossalmente fissato nell'identità assoluta degli elementi in gioco, in qualcosa che assomigli ai celebri versi di Gertrude Stein: *Rose is a rose is a rose is a rose*. 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 che può non essere estraneo ai momenti di topicalizzazione testuale (i suoi concetti primari). All'interno delle nutrite corrispondenze da essa istituite si possono realizzare sia effetti di senso che di significato, grazie ai giochi verbali *paronimici* o *paronomastici*. L'individuazione di questa figura è inoltre subordinata o all'uniformità del fenomeno allitterativo (parametro qualitativo), o alla sua estensione e capacità pervasiva nel testo (parametro quantitativo), ma i due parametri possono anche essere contemporaneamente operativi.

<sup>195</sup> Dalla «Nota dell'autore» a *Tre lievi levrieri* (1985), riportato in Scialoja [1989c: 273].

Su queste ricadute di senso, almeno per quelle marcate, si torna nuovamente al problema della linea di demarcazione che separa l'anafonia dalla paronomasia, come nei versi che seguono:

Per spengere la fiamma della candela un soffio  
prolungato ti basta, al massimo due soffi,  
ma se insisti a soffiare tre volte e non si smorza  
è perché non hai forza nel petto, tanto soffri. [M,TVP464]

La filiera *soffi-soffio-soffiare* ed, infine, *soffri* realizza un effetto straniante che è inversamente proporzionale alla differenza dei due capi della catena: *soffi-soffri*. L'inserimento di un singolo fonema /r/ cade come la goccia che fa sversare l'acqua dal vaso. Il massimo dell'evocazione col minimo della variazione, effetto conseguito anche in virtù dei posizionamenti e della tecnica con cui il testo è costruito. Un accumulo di 'soffi' e 'soffiate' evocatrici di un contesto festoso che nel subitaneo volgere di due parole realizza il contrasto evocando una contro-situazione tragica, la 'sofferenza'. Il *soffio* celebrativo delle candele introduce *soffri*.

In che misura poi la filiera fonica descritta può essere ancorata ad una dimensione anafonica o ad una paronomastica è davvero difficile stabilirlo. Sarà forse più corretto impostare la questione nei seguenti termini che, cioè, attraverso una orchestrazione anafonica, il testo realizza un accostamento paronomastico tra due termini particolarmente efficace. Quest'ultimo (l'accostamento paronomastico) si avvale infatti di insistite corrispondenze foniche intratestuali (*anafonia*) che funzionano da cassa di risonanza ed autentico potenziamento per il gioco tra *soffi* e *soffri*, distribuito nel testo in maniera polarizzata (fine del primo e dell'ultimo verso).

L'anafonia è pertanto figura dei parallelismi fonici macroscopici la cui presenza è sempre foriera di amplificare o generare autonomamente delle peculiari ricadute di senso. Essa detiene, sul piano della strutturazione del significante, lo stesso genere di caratteristiche che, su più larga scala, Anna Laura Lepschy attribuiva all'anafora:

[...] la figura che meglio sembra rappresentare l'organizzazione del testo poetico, il suo essere strutturato, il suo consistere di parallelismi (ai vari livelli: fonologico, lessicale, grammaticale, metrico), il costante e necessario "ritorno" di elementi equivalenti, indicato ancora una volta da Jakobson, e che ci ricorda l'accostamento freudiano fra la coazione a ripetere e la natura dell'arte, e il piacere de-

rivante dal riconoscimento del noto nell'ignoto, insieme al carattere inquietante (*unheimlich*) per cui nel noto che ritorna c'è qualcosa dell'ignoto: l'elemento ripetuto è anche diverso, a volte addirittura antitetico...<sup>196</sup>

Giunti fin qui, viene voglia di tirare in ballo osservazioni più generali sulla funzione estetica di questa figura e di raccordare la dimensione cote-stuale (tutti gli elementi 'interni' che fanno di un testo un testo, in opposizione alle componenti 'esterne'-extratestuali) a quella del manufatto artistico, che in parte avvicina i due canali espressivi scialojani (pittura e parola) ed in parte consente di rafforzare l'idea già lanciata precedentemente, quella della natura 'oggettuale' di queste poesie.

L'anafonia, illustrata in una chiave metaforico-visiva dalle parole dello stesso Scialoja, sarebbe la 'parola-melagrana' che dissemina i suoi frutti porporini nella trama del testo. Non occorre, insomma, uno Sherlock Holmes per individuare una insistenza compositiva già chiara al limitato acume del dottor Watson. Chi legge una poesia di Scialoja sta di fatto vivendo un'esperienza analoga alla fruizione di un oggetto decorato che, nelle parole di Gombrich si risolve in questo:

La facilità di percezione va dunque accoppiata alla facilità costruttiva: alla produzione di modelli interni che regolano le nostre aspettative. Si prenda un corpo regolare, un semplice cubo o una sfera: camminando intorno ad essi o semplicemente ruotandoli tra le mani non abbiamo alcuna difficoltà nell'anticipare gli aspetti di quanto stiamo per vedere. Lo stesso non sarebbe vero per una forma casuale come un pezzo di carbone: in tal caso le nostre attese non potranno essere altro che approssimative. L'oggetto decorato, sia esso un edificio o una scatola, si colloca in qualche punto tra questi due estremi. Le nostre aspettative verranno confermate nella misura in cui riguardano la forma generale, ma piacevolmente turbate all'interno di questa struttura primaria dalle varietà del disegno<sup>197</sup>.

Così, per l'appunto, nell'anafonia. Il ritmo, coesivo testuale, elemento ascrivibile ai fatti altamente predicibili del testo, rappresenta il contenitore ideale per le violazioni di cui la poesia è altamente infarcita, «un gioco di compensazioni tali da mantenere l'intelligibilità complessiva dei mes-

<sup>196</sup> Lepschy [1983: 204].

<sup>197</sup> Gombrich [1984: 19-20].

saggi»<sup>198</sup>. Allo stesso tempo la parola-melagrana (o parola-tema) funge da 'struttura', 'progetto' compositivo (fonico ma eventualmente anche semantico) e la disseminazione dei suoi costituenti fonici, di volta in volta individuati in una rima, in un gruppo sillabico, o in semplici fonemi, può rappresentare o la giusta variazione che realizza un punto di equilibrio o la vertigine generata da rapporti sostanzialmente sbilanciati. È la riproposizione dell'adagio saussuriano: forma perfetta (per lui l'anagramma) e forma imperfetta (in quel caso l'anafonia), come indicazione dei due poli di strutturazione del significante poetico.

Scherzava Scialoja su questa faccenda, quando diceva che una delle parole a lui più care, perché dense di contenuto fono-estetico, era 'zanzara', chiara allusione alla dimensione di ronzio che permea la sua produzione in versi. Non un rumore né un rombo, solo un brusio nell'orecchio mentale del lettore, dato materiale che solo successivamente, in virtù di una iterazione quasi compulsiva, si aggrappa a stati mentali di altro ordine: i concetti che inevitabilmente fanno il paio a quelle stringhe di fonemi. Tuttavia l'accostamento tra il suono e il senso rappresenta solo il momento successivo della faccenda, un correlato che per quanto implicito è obbligatoriamente posticipato, questa è la sostanziale peculiarità del *Klangspiel* scialojano. Il gioco verbale, invece, esige la contemporanea attivazione di contenuti semantici diversi ed ha il carattere sincretico delle operazioni metaforiche: dico A e nello stesso tempo si attiva B, una immediatezza che realizza un cortocircuito istantaneo. Nell'anafonia, che implica la computazione dei suoni, questi rimandi sono invece stemperati e complementari.

Si consideri il caso di: *Disse la tarma, a Parma, nell'armadio: / «Mangio una sciarpa, in calma, e me ne vado! [M,TVP31].* Dico *tarma*, e poi *Parma* e quindi l'*armadio*, la *sciarpa*, la *calma* e quando dico *vado* può darsi che qualche lettore corregga il testo con *\*vadio* solo perché è entrato nello schema compositivo, nella corrispondenza tra gli elementi che finisce per diventare un'esigenza capace anche di distorsioni. Allo stesso modo accade che quando *al crepuscolo, tra il lusco e il brusco s'intravede un minuscolo topino* si sia incerti se questo sia *etrusco* o *\*etrusco* (*Ieri, al crepuscolo, tra il lusco e il brusco, / vidi un minuscolo topino etrusco. /*), un meccanismo che rientra tra i fenomeni legati all'«attesa» e al «potere d'anticipazione» che gli schemi ternari possiedono.

<sup>198</sup> Gruppoμ [1976: 62].

La reduplicazione, ricordano gli autori del Gruppoμ<sup>199</sup>, è manifestazione prototipica della stessa possibilità iterativa e delle strutturazioni basate su ordini di complessità crescenti: la prime sillabe del lessico infantile, dice Jakobson<sup>200</sup>, si offrono ripetute (*mamma, papà*) come istanza rappresentativa delle successive aggregazioni; nel parlato le iterazioni si presentano comunque come scarti comunicativi marcati, ne sono un esempio le dittologie (es. *d'amore e d'accordo, vivo e vegeto, grande e grosso*); ma anche i termini onomatopeici si caratterizzano per una struttura preferibilmente binaria (e. *chicchirichì, bau bau, cip cip, ecc.*). A fronte di simili manifestazioni, che il Gruppoμ chiama «protoritmiche» sulla base di un'idea temporale estesa a tutti i fenomeni della ricorsività, le ripetizioni quaternarie si stabiliscono come prima manifestazione di una «volontà metrica» nonché come una complicazione di ordine assolutamente regolare (due più due). Non a caso nelle misure ritmiche basate su quattro unità è stato riconosciuto lo «schema astratto universalmente preferito per una filastrocca»<sup>201</sup>, un pattern soggiacente che non viene disatteso neanche di fronte alla carenza di «materiale linguistico [...] per riempire»<sup>202</sup> tutte le posizioni accentuali. Delle misure 'silenziose', rappresentate sostanzialmente dal prolungamento dell'ultima sillaba, vengono introdotte nei versi con tre sedi toniche per preservare l'integrità del disegno generale:

1	2	3	4	
Hickory, dickory, dock,				P
	5	6	7	8
The mouse ran up the clock.				P
	9	10	11	12
The clock struck one, The mouse ran down!				
13	14	15	16	
Hickory, dickory, dock.				P <sup>203</sup>

<sup>199</sup> Gruppoμ [1985: 150-157].

<sup>200</sup> Jakobson [1971a].

<sup>201</sup> Nespor [1994: 295].

<sup>202</sup> *Ib.*

<sup>203</sup> L'esempio è tratto dal lavoro seminale dell'antropologo Burling [1966: 1420] di cui abbiamo riportato fedelmente anche il sistema di notazione. I numeri sopra il testo indicano le sedi toniche, le <P> stanno per 'pausa' (nel lavoro originale Burling inseriva una <R> per 'rest').

Nella celebre filastrocca inglese 'tre' è una misura che nasconde 'quattro', autentico punto di equilibrio in una «struttura chiara e chiusa»<sup>204</sup>, mentre nei casi dei precedenti versi scialojani 'tre' è il principio di una routine «quasi-ritmica»<sup>205</sup>:

La ripetizione semplice, soprattutto quando è completa, viene recepita perfettamente come ripetizione, ma non provoca l'anticipazione ritmica. Solo a partire da tre eventi può manifestarsi anticipazione [...]<sup>206</sup>.

La possibilità di mettere in atto delle anticipazioni o previsioni viene poi determinata, secondo lo studioso dell'arte ornamentale Ernst A. Gombrich, da corrispondenze che possiamo «comprendere come applicazioni di leggi ad esse sottese»<sup>207</sup> e dal rinvenimento di un disegno-guida che consenta:

[d]i proiettare nel futuro una aspettativa formale, più o meno precisa secondo la pregnanza della struttura già individuata, in breve una scommessa di occorrenza<sup>208</sup>.

In questo la poesia fa quasi il paio con l'arte ornamentale, per la quale Gombrich rintraccia gli stessi meccanismi operativi, imputandoli ad una esigenza biologica degli organismi di realizzare uno stato di equilibrio con l'ambiente che li circonda. In questo senso esiste un dispositivo di feedback che «registra e si contrappone a qualsiasi deviazione dall'equilibrio»; anche in condizioni di riposo, dice lo storico dell'arte, sono necessari costanti meccanismi di aggiustamento: se si cerca di stare in piedi sul posto, ad esempio, si è comunque costretti ad alternare la distribuzione del peso «da un lato all'altro»<sup>209</sup>. In virtù di questa «scommessa di occorrenza»<sup>210</sup> e del nostro essere filtri attivi nei confronti della realtà esterna che percepiamo, i precedenti esempi possiedono le caratteristiche necessarie a far scattare una routine (o scommessa di occorrenza) e a produrre il tipo d'intervento da parte del lettore nei confronti del testo che abbiamo già anticipato nel

<sup>204</sup> Greimas citato in Gruppoµ [1985: 155].

<sup>205</sup> Gruppoµ [1985: 155].

<sup>206</sup> Gruppoµ [1985: 133].

<sup>207</sup> Gombrich [1984: 18].

<sup>208</sup> Gruppoµ [1985: 120].

<sup>209</sup> Gombrich [1984: 18].

<sup>210</sup> Gruppoµ [1985: 120].

caso dei versi sulla *tarma* a *Parma* e del *minuscolo topino etrusco*. Scendendo nel loro dettaglio, riprendiamo i primi: *Disse la tarma, a Parma, nell'armadio: / «Mangio una sciarpa, in calma, e me ne vado!» /*.

In questo distico si verifica una fortissima corrispondenza di rima, realizzata tra tre elementi che occupano le medesime sedi toniche nel verso (4a-6a-10a sillaba, un endecasillabo 'canonico'):

Disse la tarma, a Parma, nell'armadio:  
 «Mangio una sciarpa, in calma, e me ne vado!»

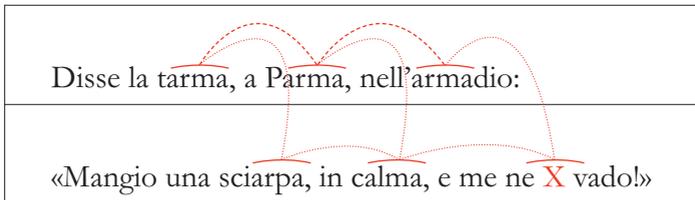
ovvero:

*tarma: sciarpa*, quasi rima ['arma/'arpa];  
*Parma: calma*, quasi rima ['arma/'alma];  
*armadio: vado*, rima ipermetra ['ad(i)o].

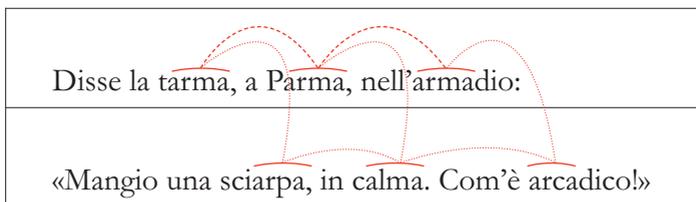
Questi elementi si corrispondono a due a due nel testo istituendo una terna di corrispondenze tipologiche (rima) 'binarie' (2x3):

Disse la	tarma,	)	a Parma,	)	nell'armadio:	)
«Mangio una	sciarpa,	)	in calma,	)	e me ne vado!»	)

Va tuttavia sottolineata l'iterazione pervasiva di 'arma' nel primo verso che è sia una rima perfetta che un gruppo iterativo polifonematico con tre occorrenze: *tarma Parma armadio*. Questa serie ternaria funge poi sia da base di comparazione per stabilire le corrispondenze di rima (*tarma: sciarpa* e *Parma: calma*) che da attivatore di una routine, soddisfatta proprio dalle quasi rime di *sciarpa* e *calma* al secondo verso ma poi bloccata, prima che l'iterazione ternaria possa essere completata, da *vado*, deficitario di un fonema nella rima rispetto al precedente *armadio* (['ad(/j/)o], una variazione di numero), ed incapace di creare una corrispondenza marcata con i precedenti *sciarpa* e *calma* (in rapporto di consonanza tra loro: 'arpa-'alma):



Simili 'squilibri' diventano più chiari se si elabora una versione modificata *ad hoc* del testo: *Disse la tarma, a Parma, nell'armadio: / «Mangio una sciarpa, in calma. Com'è arcadico!» /*. La sostituzione di *e me ne vado* con *Com'è arcadico*, conservando l'originale schema metrico, cerca di portare a compimento quello che il testo sembrava promettere: le corrispondenze tipologiche di 'arma' nel primo verso (rima-rima-inizio di parola) si proiettano su quelle che collegano il verso 1 al verso 2. Un gruppo polifonematico apparso prima in sede rimica, poi ad inizio di parola e che si ripropone al verso successivo sotto forma di una corrispondenza tra gli stessi versi, variando minimamente gli elementi interrelati: un solo fonema di scarto sia nelle quasi rime di *tarma-sciarpa*, *Parma-calma* che nei gruppi polifonematici di *armadio* e *arcadico*. Nella nuova versione, inoltre, viene sostanzialmente conservata anche la tipologia di rima a fine verso, grazie alla quasi ipermetria di *armadio* ed *arcadico* ('adio/'adico [ad-/j/-/i/-(c)o]) che sostituisce l'ipermetria interna dell'originale *armadio-vado*. Tuttavia nella versione 'riveduta e corretta' della poesia, l'elemento con l'esubero (*arcadico*) è posposto a quello che ne era sprovvisto, facendo corrispondere l'incremento fonetico alla progressione del testo. In questo modo si produce un effetto di 'conclusione' ed equilibrio tra i versi che la versione originale del testo disattendeva:



Più che percepibile, dopo questa normalizzazione dello schema compositivo, il gioco della variazione evocativa che Scialoja mette in atto nell'originale: \*vadio è la compensazione di una mancanza (l'ipometria rispetto ad *armadio*) capace di rinforzare il grado delle corrispondenze di rima tra i versi (quasi rima-quasi rima-rima perfetta). La rima perfetta così istituita serve a controbilanciare la minore affinità, rispetto al verso precedente, tra gli elementi interni al secondo verso, sui quali le corrispondenze rimiche intraversali riescono a proiettare lo schema altamente iterativo presente all'inizio della poesia (verso 1). La «scommessa di occorrenza» o, nelle parole

del Gruppoμ, l'«anticipazione» tesa a realizzare il 'disegno generale' che le serie ternarie sembravano promettere, è capace di introdurre una distorsione fonica dai risvolti umoristici e consegna nuovi argomenti sul discrimine delle variazioni di 'numero'<sup>211</sup>.

Poco diverso il caso di: *Ieri, al crepuscolo, tra il lusco e il brusco, / vidi un minuscolo topino etrusco /*. *Crepuscolo, lusco e brusco* (4a-8a-10a sillaba) creano una terna basata su un 'in scatolamento' vero e proprio, che vede nel primo membro il 'contenitore' dei successivi [usco(lo)]. Nel verso seguente la riproposizione del giochino viene disattesa con l'inserzione di *topino* (8a sillaba). Anche in questo caso un meccanismo riparatore può supplire alla discontinuità con il potenziamento della 'ipometria' di *etrusco* [usco] mediante un \**etrusco(lo)*. E nuovamente torna operativo il meccanismo dell'accrescimento sillabico come compensazione di una deficienza metrico-numerica.

L'anafonia può essere pertanto figura dell'orchestrazione testuale con un potere altamente compenetrativo, una legge di necessità strutturale che viene interiorizzata su un piano parzialmente sub-cosciente come quello fonologico e che impone i propri dettami sotto forma di automatismi necessari e autosufficienti, è un sodale della tanto discussa competenza metrica<sup>212</sup>, almeno per quanto riguarda l'aspetto della sua interiorizzazione.

Quale corollario a simili premesse, l'anafonia si qualifica come meccanismo che genera tensione tra le forme di riferimento della *langue* e l'attività compulsiva e vitale del testo, talvolta segretamente operativa e lasciata decantare nella mente del fruitore. In questi casi, la *testa* e il *testo*<sup>213</sup> realizzano concretamente la contiguità suggerita dalla coppia paronomastica che la esprime e si configurano come un unico spazio cognitivo, rimarcando una differenza fondamentale con il gioco linguistico. Lì, infatti, la variazione

<sup>211</sup> Cfr. § 2.2, paragrafo *Ancora sulla rima*.

<sup>212</sup> Vogliamo rifarci alle osservazioni di Bertinetto sul concetto di competenza metrica che, stando al linguista, «può [...] essere proficuamente utilizzato per indicare una sorta di adesione profonda alle prerogative dei materiali prosodici impiegati», Bertinetto [1981: 244], e oltre viene chiarito che la competenza si colloca ad un livello più profondo -ed in qualche modo di adesione più intuitiva ed interiorizzata- dello schema metrico, ovvero là dove lo schema stesso «trova la propria legittimazione, sulla base della sua compatibilità con le peculiarità prosodiche della lingua.», Bertinetto [1981: 245].

<sup>213</sup> L'accostamento dei due termini rovescia il senso di uno slogan in auge tra i semiologi negli anni Settanta-Ottanta: «Noi ci occupiamo del testo, non della testa», cit. in Razzoli [1991: 13].

viene 'legalmente' dichiarata attraverso degli 'inneschi'<sup>214</sup>, nel nostro caso, invece, la furfanteria della mistificazione e il sottile funzionamento della 'evocazione' scatenano qualcosa che è chiaramente destinata ai palati più fini ma che proprio per la sua reticenza e subliminalità ben assolve alla funzione poetica assegnatale.

Si finisce talvolta schiacciati sotto l'assordante peso degli echi costruiti ad arte da Scialoja, un sistema a casse di risonanza entro le quali i versi assumono i contorni di un sussurro martellante:

Sotto la gronda gridano le rondini:  
«Sono grandini i chicchi della grandine!» [M,TVP14]

Anche qui le *rondini* potrebbero chiudere una terna aperta nel verso con *gronda* e *gridano* e continuata nei successivi *grandini* e *grandine* se quegli uccelli si mutassero in \**grondini*:

Sotto la gronda gridano le (g)rondini:  
«Sono grandini i chicchi della grandine!»

Ben più immediata invece è la storpiatura, dai risvolti osceni, suggerita nel distico:

Sento una ruspa che raspa la valle...  
Ahi! Qualche rospo ci lascia la pelle. [M,TVP86]

Il gracchiare, o gridare, dei volatili diventa invece un vero e proprio topos della poesia scialojana<sup>215</sup>, messo in scena e commentato tra i seguenti versi:

«Arrenditi! »  
mi gridano  
le rondini  
che irrompono  
che irridono  
chi soffre le vertigini. [M,TVP131]

Le *vertigini* con cui si conclude la poesia costituiscono un momento autoreferenziale e di commento all'intero testo, chiarendo il suo effetto sul let-

<sup>214</sup> Cfr. § 2.3.

<sup>215</sup> Le 'rondini' ricorrono in ben diciassette testi diversi.

### 3.4 Funzione strutturale del significante: l'anafonia

tore. Si provi a confrontare tra loro le parole che compongono la lunga serie anafonica. Isolandone le sole consonanti, diverrà evidente uno schema compositivo compattissimo che insiste sui medesimi suoni e vi apporta piccole variazioni funzionali all'istigazione di un senso di vertigine:

	rr	nd	t		«Arrenditi!»
m	gr	d	n		mi gridano
l	r	nd	n		le rondini
/k/	rr	mp	n		che irrompono
/k/	rr	d	n		che irridono
/k/	ffr				chi soffre
l	vr		t /ɕ/ n		le vertigini.

Volendo prendere poi in esame le sole vocali (le <e> barrate 'e' rappresentano i casi di sinalefe della poesia e pertanto non sono inseriti nel computo):

A	e	i	i		1	«Arrenditi!»
		i	i	a o	2	mi gridano
e	o	i	i		3	le rondini
e		i	o	o o	4	che irrompono
e		i	i	o o	5	che irridono
		i	o	e e e i i i	6	chi soffre le vertigini.

se ne ricava una sostanziale uniformità anche nella scelta di queste, dalle quali è stata bandita la /u/ a tutto vantaggio della corrispondente avanzata /i/, che rappresenta quasi la metà del totale dei vocoidi del testo (46%). I versi 4 e 5 sono poi sostanzialmente identici, presentando solo un differente

bilanciamento del 'peso' di /i/ (ricorre una volta al verso 4 e due al 5) ed /o/ (tre volte al verso 4 e due in 5):

e	i	o	o	4	che irrompono
e	i	i	o	5	che irridono

In altri casi, in cui il principio di costruzione anafonica viene risolto in una misura maggiormente equilibrata, Scialoja si affida alle potenzialità della rima, che pur variando e complicandosi fino all'inverosimile, assolve alla preziosa funzione di macrocostituente iterativo (funzionale al rinvenimento di un principio d'ordine) e di catalizzatore metrico, facendo corrispondere le iterazioni soprasegmentali con quelle del significante fonemico lineare. Si possono leggere in tal senso alcuni versi:

A Sciaffusa si è diffusa  
la notizia  
che la gatte fan le fusa  
per malizia [M,TVP34]

ed altri retti da un principio di regolarissimi inscatolamenti:

Se già mezza pantera  
mi fa terrore a Teramo  
una pantera intera  
mi fa inghiottire un Veramon [M,TVP129]

La serie *pantera: intèra: Tèramo: Vèramon* è segnata dalla progressiva aggiunta di elementi alla rima finale, in grado di realizzare un singolare caso di ipermetria multipla: [ˈera(mo)(n)].

Analoghi ai precedenti quelli in [ˈest(a(si))] della seguente quartina:

Nelle foreste estive dell'Estonia  
la cetonia si desta e vola via,  
va ad est, batte la testa, cade in estasi,  
esclama: «Sempre festa, a casa mia!» [M,TVP48]

Non mancano comunque le computazioni fonico-enigmistiche:

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** [M,TVP35]

attraverso delle sottrazioni sillabiche a *tarantola* si ottengono sia *Taranto* che *rantola*:

TARANTOLA  
—RANTOLA  
TARANTO—

oppure, con una apofonia vocalica, *tarantola* diventa *Terontola*, molto prossima ad *alterata* ma anche a *brontola*.

Si osservi poi cosa può succedere ad un 'ramarro', che oltre a seguire la china discendente di una filiera di rime sempre meno ricche e complesse, *ramarro*: *amar*: *bar* [am'ar(ro)-am'ar-'ar], forma con *rabarbaro* una ipermetria interna [ar(ba)ro] riproposta successivamente sotto le mentite spoglie di una (quasi) intera parola, il *bar*, dell'ultimo verso:

Quando il ramarro  
della Maremma  
beve un rabarbaro  
ahi, troppo amar!  
con grande flemma  
esce dal bar. [M,TVP138]<sup>216</sup>

<sup>216</sup> Si confrontino i versi di Dante: *Come 'l ramarro sotto la gran fersa/ dei di canicular, cangiando sepe,/ folgore par se la via attraversa*, Inf. XXV, 79-81.

### 3.5 Anafonie, paronomasie e giochi linguistici nei versi scialojani

Alla luce delle distinzioni e valutazioni fatte fin qui, occorre riprendere il discorso su quelle unità della *scheda testi* la cui illustrazione in § 2.2 era stata accantonata (*anafonia*, *paronomasia* e *paronimia*) per rivalutarne le possibilità interpretative e di archiviazione nella *scheda*.

#### *Anafonia*

La prima delle tre, l'*anafonia*, compare tra le possibili voci di archiviazione della *scheda* corredata da due tipi di sottospecifiche: *generica* e *capo catena* (al punto 4.1. della *scheda testi* in tabella 2, di cui viene riportato di seguito un estratto, tabella 17).

Parola	4.1. anafonia	pervasiva con capocatena
		pervasiva generica
		ridotta con capocatena
		ridotta generica

Tabella 17. *Scheda testi*, estratto dalla tabella 2: il livello dell'*anafonia*.

La genericità delle iterazioni foniche si riferisce ai casi in cui il tentativo di rinvenire uno schema compositivo, un *tertium comparationis* che funga da punto di equilibrio tra le insistite allitterazioni, venga disatteso. Come per il pezzo di carbone di cui parlava Gombrich, manca la possibilità di identificare un principio d'ordine ed equilibrio tra le parti, che si corrispondono invece in una maniera piuttosto caotica, fino al parossismo dello scioglilingua:

Se moscerini scemi vanno a sciami  
da Pescia ad Altopascio e piove a scroscio  
la gita va a finire a scatafascio. [M,TVP133]

Al contrario, quando un'*anafonia* realizza delle corrispondenze piuttosto insistite, non disgiunte dai momenti di topicalizzazione testuale (i concetti primari), una sola parola può essere caricata di una funzione media-

trice e realizzare l'epicentro ideale di una corrispondenza equilibrata, un minimo momento di ordine. La tecnica messa in opera da Scialoja, l'esuberanza allitterativa tenuta a bada da un principio di grazia e misura come la rima, si avvale della «parola-tema» o «parola melagrana» come espediente vitale per riscattare i versi da una mera cantilena e farne in prima istanza delle poesiole, successivamente delle poesie e, infine, delle liriche moderne e sofisticate.

**Vita nuova**

Apparisti sulla soglia **vestita** di **velluto viola**  
non annebbiata dal **viola** ma resa meno **visibile**  
**venivi** soltanto **avanti** come quella che si **rivela**  
confusa dal **viola** e il suo modo **svenato** di impallidire  
col passo di chi attraversa qualunque promessa **violata**.  
Così ti ho **vista** ad un tratto **svincolata** da ogni segreto  
**venire avanti** in **visita rivestita** del tuo respiro  
il **viola** esausto **svaniva** per istanti dentro il **velluto**  
**volgesti** il **volto** attirata dal folgorante mazzo d'iris  
**sollevasti** le braccia nude decapitata dagli iris. [M,TVP753]

Tuttavia il principio è sempre valido e, col mutare dei temi e dei tempi, si scelgono solo unità iterative più articolate o complesse, come interi sintagmi o le lessie. Non si può dire però che il senso della prima matrice dell'estetica scialojana venga invertito o abiurato, come traspare anche da altri fattori.

Semplicemente sfogliando la raccolta garzantiana collazionata da Raboni (*Poesie 1979-1898*), che raccoglie le liriche della maturità<sup>217</sup> poetica di Scialoja, si vedranno succedersi in fila i corpi di testi infittiti progressivamente per aggiunta di misure sillabiche, fino ai versi raddoppiati degli 'esametri'<sup>218</sup>, ma la loro forma esterna resta compattissima e sostanzialmente identica, mentre gli schemi compositivi si allargano solo quando il contenuto da evocare non può più indugiare nelle ristrettezze di una scarna cinquantina di sillabe, quelle messe a disposizione da due quartine settenarie.

<sup>217</sup> Maria Pia Ammirati [1994] propone la distinzione tra una fase «nonsensica» ed una «drammatica».

<sup>218</sup> Spiega Scialoja nell'*Avvertenza a Rapide e lente amnesie* che questo genere di misura metrica è una libera rivisitazione dell'«esametro dattilico puro» con cui Pascoli traduce Omero. Qui come in Pascoli ci sono versi doppi di diciassette sillabe (un ottonario più un novenario), ma gli accenti non seguono le prescrizioni della versificazione classica.

Il verso scialojano, nato entro la cornice di un disegno (i primi versi per l'infanzia), non dismetterà mai totalmente delle forme di appeal visivo: anche quando non ci sono più illustrazioni a completarli, essi appaiono sempre stretti all'interno di una cornice. Sfogliando le pagine della raccolta garzantiana, la loro compattezza grafica diventa del tutto evidente, anche aprendo a caso il volume ci si imbatte quasi sempre tra pagine occupate da blocchi testuali compattezzissimi (cfr. fig. 16).

Tra questi versi, l'uniformità della scrittura è garantita anche quando l'anafonia ed il gioco dell'allitterazione complessa non sono più in grado di abbracciare un intero testo. La loro funzione non decade mai e la si può rinvenire ora minimizzata, come principio di rimando tra più porzioni testuali, anche distanti:

Da mesi **resisto** a **stento** al tuo **ostinarti**  
e insieme al tuo **esitare** – sulla sdraia  
di fine **estate** al riparo dal vento  
in attesa che l'anima riappaia.  
Anche la palma è magra quando la **senti**  
**strusciare** come paglia sull'intonaco  
- diffonde il suo **ostinarsi** ma ne conti  
le esitazioni – ti appoggi sul gomito. [M,TVP598]

ed ora quasi sul punto di scomparire, espletando una funzione di collegamento sottilissimo tra esili costituenti:

Al peso della **sberla**  
ti ritrovasti a terra  
raccattasti la **perla**  
con un gesto da **belva**.  
Apparve sulla guancia  
l'impronta delle cinque  
dita – sbucò la rancida  
punta della tua lingua. [M,TVP652]

Non mancano però, i casi di formulazione più nutrita di un tema fonico, stretto tra le maglie del senso generale del testo ma non più operativo come corrispondenza centripeta verso il fulcro di una «parola melagrana»:

Il vento dell'**ippodromo**  
mette l'**erba** a **soquadro**  
fino alla **grande curva**

dove il **gruppo scomparve**.

**Riapparve** appena il **prato**

si capovolve - volano

le camicine in fila

**frenesie** separate. [M,TVP522]

L'orchestrina tra i glicini per un soffio ravviva l'avventura e ricicla riccioli alla deriva.	Nel profumo dei viali si camuffano i ladri ombre fanno la fila fino a un colpo di dadi.	Dopo aver corso mi afferrì la mano ansimando perché hai fallito i tempi –nella foga– per lasciare lontani i sospetti che inseguono gli istanti.	Quel che ti dico è impreciso molto meglio che sia tu a discorrere con quella voce di una volta – con apprensione sorveglio la tua bocca – subito spengi la luce.
Poi le orecchie dei cani messe in croce col nastro adesivo e gli inchini sui viali del disastro.	Chi scaglia ancora ghiaia nella fontana vuota? Alla sera non basta essere ignota o viola.	Esauata ti risollevo da quella lontananza quel moto d'impazienza – allegoria del trionfo del nulla mascherato – quasi un passo di danza.	Il malinteso di parlarmi nell'ombra crea sonorità da sotterraneo – forse le tue parole invadono se le labbra non portano in luce il loro orlo di morte.
Manciate di riso	Autunno		
Lanciate lanciate verso la sposa a gran manciate chicchi di riso chiari a raggiera per un crepitante congedo la trama è bianca le labbra bianche scolpite dentro il gesso cieli candidi acclamano il chiarore che va in frantumi la sposa pensando ad altro s'è incipriata in mezzo alle gambe.	Col suo pugnale di foglie morte l'autunno ti trafigge per quale torto? quale ira? dopo quanto rincorretti? il colpo dal basso in alto è sgarro da cui non si sfugge irrompe un fruscio sommerso un transito di giorni persi intinti nel mormorio durante una estate sleale.		
Ricordo il campo da gioco di farina e bocce d'avorio se un gesto rallenta il bianco s'avventa contro vi si incolla si adatta di colpo al volto il chiarore di qualche benda questo ci dà la memoria trasforma il dissolversi in onde di latte se solo è bianco quel che resta di ciò che apparve.	Inizio di una trafila sottratta ad ogni dilazione capriccio di un calendario destinato al suo precipizio hai avuto in dispregio di volta in volta le buone stagioni strappandone a viva forza le felicità rannicchiate ora il giorno può appannarsi la slealtà ti ha messo le ali.		

Fig. 16. *L'appel visivo dei versi scialojani. Due poesie di Scarse serpi (sinistra), due della sezione Estate ventosa di Una Vanessa (destra) e due da Le costellazioni: esametri (1993–1996) (in basso). I riquadri riproducono la sequenza dei componenti su pagine della medesima facciata nel volume miscelaneo Poesie (1979-1998).*

Tuttavia l'operazione della parola di raccordo può non scomparire del tutto ed avere esiti sorprendenti anche dopo essersi lasciati il nonsense alle spalle, basta osservare la seguente trama fonica imbastita sul tema di *tortura*:

Un mare accanto  
a Marco Balzarro

La **tortura** ricomincia da dove era stata interrotta  
che si intende per **tortura**? soprattutto il perché e il come  
si rapporta alla **tortura** soltanto la ripetizione  
sotto i denti del rastrello la ghiaia salta e sputa foglie  
fradice in fondo al giardino di un giardiniere centenario.  
**Tortura** è la **tartaruga** capovolta che annaspa finché

una **tortora trafitta** una lente d'ingrandimento  
sopra un minimo **cratere** di enormi orrori dissepolti  
**trema** la **tortura** dietro l'**inferriata rotta e contorta**  
si confronta col battito incessante del mare accanto. [M,TVP779]

Chiaramente il rinvenimento della «parola-melagrana» esige un atteggiamento attivo nei confronti del testo, la caccia ad un possibile momento di confronto tra i costituenti fonici, operazione che tuttavia non possiede un carattere né conclusivo né definitivo. Nei versi dedicati all'*oca bianca* era stata già sottolineata la discrasia possibile tra il tema fonico e il 'tema semantico', quel «concetto primario» che, nell'ottica di DeBeaugrande e Dressler [1994], guida la ricezione e l'elaborazione di un testo. Al di là dei già citati esempi di composizioni su un unico termine, o a partire da esso (cfr. *Pipistrello ti par bello*), si è già sottolineato come le corrispondenze anafoniche possano essere individuate sulla base di fattori *quantitativi* o *qualitativi*, mentre dagli esempi precedenti si è potuta decretare l'impossibilità talvolta di individuare un termine adatto alla mediazione, una «parola-tema» che si offra sotto l'attraente patina di un principio uniformante, o addirittura originario. Dando per assodata la centralità del lessico per l'ispirazione scialojana, le funzioni dei termini e le loro possibili ricadute nella costruzione dei versi oscillano tra i citati poli della *qualità* e della *quantità* e, per l'esattezza, tra *anafonie pervasive* e *anafonie ridotte*, e tra corrispondenze con un *capocatena*, o «parola-melagrana», e quelle in cui non si riesce a ravvisare alcun termine che funga da *tertium comparationis* (*anafonie generiche*). Queste possibilità, combinate tra loro, generano quattro tipi anafonici, ovvero:

anafonia pervasiva con capocatena  
anafonia pervasiva generica  
anafonia ridotta con capocatena  
anafonia ridotta generica

Nonostante il discrimine relativo al parametro quantitativo sia piuttosto intuibile, vengono presentati degli esempi illustrativi. Il seguente testo presenta un'anafonia *pervasiva*:

Sul lido di **Ostia**  
ho visto una **bestia**  
coperta di **nafta**  
che sputacchiava e **basta**. [M,TVP145]

al contrario di quella *ridotta* in:

Ormai Vive in disparte il vecchissimo **tarlo**  
laggiù, nelle sue Marche, alla Gola del **Furlo**,  
ma sempre fa un piccolo **urlo**  
se il sabato vado a **trovarlo**. [M,TVP146]

Sebbene in entrambe le quartine gli elementi anafonici si limitino alle sole sedi di rima a fine verso, la loro rilevanza nell'economia testuale cambia moltissimo in relazione all'estensione della stessa poesia: *Sul lido di Ostia* è una 'minima' quartina di senari, mentre in *Ormai Vive in disparte il vecchissimo tarlo* il distico iniziale è formato da due settenari ed i successivi sono rappresentati da un ottonario e un novenario. Allo stesso modo è indubitabile la pervasività della coppia *folaga-analoga*, ottenuta sulla base di una rima in cui s'inverte la sequenza delle vocali:

Passa in cielo una **folaga**...  
Ne segue un'altra, **analoga**. [M,TVP177]

Si può invece quasi toccare con mano la sottile linea di confine che separa la rima dall'anafonia nel caso in cui viene stabilita una corrispondenza di fine verso tra *febbre* e *tenebre* ('ebbre/'enebre ['e-n/b(e)bre]), nella stessa quartina in cui vengono messi in relazione anche *ansito* e *sensi* ('ansito/'ensi ['a/e-nsi(to)]):

L'ortica arde di **febbre**  
se il sole è basso - un **ansito**  
annuncia il treno e **tenebre**  
in transito sui **sensi**. [M,TVP488]

Al contrario, i rimandi s'infittiscono quando le corrispondenze sono tanto serrate da abbracciare delle coppie minime (*Crispi: crisi; sola: gola*) o delle parole-eco (*metraggio-raggio*):

In via Francesco Crispi  
la merceria nel **raggio**  
di sole e la tua crisi  
sul «gros-grain a **metraggio**»

– introvabile! *Sola*  
riprendesti la ronda  
col tuo erre di *gola*  
sul marciapiede in ombra. [M,TVP657]

Restano poi mirabili le anafonie ‘locali’ degli ultimi versi scialojani sul tema della *memoria*, che fa il paio al *mutamento* tra alcuni versi che restituiscono il nocciolo dell’estetica ‘irrazionalistica’ scialojana:

#### Il **mutamento**

Confrontando le briciole coi battiti dell’orologio  
confrontando il corrompersi col rigore del ticchettio  
ma con la trasformazione non ha nulla a che fare il tempo  
il degrado si registra perché la **memoria** conserva  
le apparenze di un prima proposto al confronto di un dopo.

Soltanto lo spazio **muta** | **memoria del mutare** è il tempo  
la fiammella si **consuma immota** in attesa del soffio  
se lo sgretolarsi avviene il più delle volte alla luce  
nell’ombra la sua lentezza invisibile si converte  
in un rumore assai lieve un crepitio impercettibile. [M,TVP795]

La serie *muta memoria del mutare* si ‘spegne’ lentamente al verso successivo con *consuma immota* mentre il senso del verso, seriamente compromesso dall’insistenza allitterativa e dal polittoto *muta-mutare*, viene chiarito solo dalla cesura metrica in settima posizione accentuale («Soltanto lo spazio *muta* | »).

*Mormora* invece la *memoria* tra i versi seguenti, sottolineando anche semanticamente un tema onomatopeico come quello dell’iterazione della bilabiale /m/:

#### Memoria

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 [M,TVP867]

La serie estesa di tutte le corrispondenze anafoniche registrate tra i versi scialojani viene riportata nella relativa sezione del presente volume. Ulteriori note su questa figura nell’economia generale dei singoli testi sarà oggetto della sezione sulle *Risultanze testuali*.

*Paronomasia e paronimia*

Gli accostamenti fonici possono cessare di avere una funzione precipuamente euritmica o estetico-strutturale ed aprirsi un varco tra i significati o il senso del testo. Taluni accostamenti, più o meno inseriti all'interno di catene anafoniche e da queste coadiuvati o, in alternativa, autonomamente operativi, determinano quelle ricadute sul piano del contenuto che erano state collocate a cavallo tra il gioco verbale e la figura poetica della paronomasia. Esempiare la carica evocativa di una coppia come *illumina-l'anima* nel brevissimo idillio:

Grazie a una lucciola  
che te la **illumina**  
se scosti i riccioli  
ti vedo **l'anima**. [M,TVP441]<sup>219</sup>

e pertanto non sorprende se tra queste pagine *amarti è amaro* [M,TVP648] e con una *tortora* si parli di *tortura* [M,TVP779], che il *villeggiante* sia *vile* [M,TVP482], che la *Tebaide* sia *tiepida* [M,TVP296] mentre *tenera è la notte a Teneriffa* [M,TVP400] ed *ogni violino ha il suo veleno* [M,TVP711] se *adesso odio Odessa* [M,TVP611] perché *l'euforica farfalla s'è calata sull'euforbia* [M,TVP401]...

Anche in questo caso il senso delle operazioni che con una singola figura possono essere compiute è molteplice. Si va dalle attrazioni paretimologiche, per le quali vengono in qualche modo riscritti alcuni etimi toponomastici, ad accostamenti dissacratori e blasfemi, indelebili dalla memoria quanto irripetibili a voce, fino alle fusioni lessicali, quelle che Lewis Carroll aveva battezzato e consegnato al mondo nelle pagine di *Attraverso lo specchio* come *portmanteau*: «[...] there are two meanings packed up into one word»<sup>220</sup>. La *Wortverschmelzung*<sup>221</sup> si rivela più che mai tra le pagine scialojane come un fenomeno di pertinenza testuale e non del lessico, mentre le sue maglie s'intrecciano fittamente con quelle della paretimologia, sfruttando al massimo i rapporti associativi dei procedimenti paronomastici.

<sup>219</sup> Riecheggia tra questi versi il modello ungarettiano di *M'illumino/ d'immenso*.

<sup>220</sup> Carroll [1970: 271].

<sup>221</sup> Si ricorda che lo stesso Hausmann dedica grande spazio ai giochi linguistici basati sulle fusioni lessicali. Cfr. Hausmann [1974: 63-68] per le fusioni 'semplici', e da p. 69 a 71 per quelle 'complesse' che abbracciano il livello della lessia.

Al contrario del collega inglese o di un altro esperto del campo più vicino a noi, Fosco Maraini, le ‘fusioni’ scialojane sono messe in atto tra elementi presenti nel testo stesso o meglio, la relazione reciproca tra alcune parole, coadiuvata dalle complesse serie anafoniche, induce il sospetto di una fusione tra parole differenti, anche per quei lemmi che già compaiono nel repertorio della *langue italienne*. *Azteca* potrebbe nascere dall’incrocio tra *Veracruz* e *teca* ([...] *per andare a Veracruz/a vedere sette zanzare/un po’ vizze nella teca/ma di pura razza azteca* [M,TVP101]), un moscerino potrebbe esser tale per una qualche mollezza causata dall’alcool (*Un moscerino, spinto dal suo inconscio,/cadde nel vino e vi divenne moscio* [M,TVP170], moscio-vino=moscevino, pardon!, moscerino), insospettabili gran lavoratori sono poi i *gabbiani* (*Il gabbiano che sgobba nella nebbia/va dritto come un rigo della Bibbia/ /* [M,TVP429]) e, più in generale, il *palmizio* è qualcosa che si *spalma/sull’azzurro di Nizza* [M,TVP298], mentre la nebbia sembra un necessario correlato atmosferico dei parchi di Pavia (*Nei vapori del parco di Pavia* [M,TVP351], parco+pavia=vapori).

In solo tre casi Scialoja rispetta quasi in pieno la ‘ricetta tradizionale’ delle portmanteau, che prescrive un rimando implicito tra il neologismo poetico e dei (più o meno) plausibili antecedenti lessicali, i quali avrebbero originato la fusione. Si veda il suggerimento interpretativo che Lewis Carroll inserisce in *Attraverso lo specchio*: «[...] ‘*slithy*’ means ‘lithe and slimy’»<sup>222</sup>; e l’analogo tentativo del lessicografo inglese Eric Partridge: «Borogrove [...is...] perhaps a borough[...]dove, with vowels perverted»<sup>223</sup>. Una manifestazione di questo genere ricorre in:

Una libellula  
mi canterella:  
«Trallerallibe  
trallerallulla  
la bile è lilla  
labile è il nulla,  
abile o molle  
libo a chi balla...  
Lo stagno pullula!  
Tra queste bolle  
che fai di bellulo?» [M,TVP344]

<sup>222</sup> Carroll [1970: 271].

<sup>223</sup> Partridge [1954].

*Bellulo*<sup>224</sup> è chiaramente riconducibile alla parola-tema *libellula* e a ‘bello’, mentre si rimanda ad un momento successivo di questo stesso capitolo l’illustrazione di un altro caso: *Oltrettonto* [M,TVP368], (fig.1343 del database *scheda testi*, riportato anche nell’*Appendice 3* in fondo al volume). Va comunque rimarcata la differenza tra questo genere di operazione, che ha i connotati di un viaggio compiuto sotto l’insegna di un passaporto linguistico validato legalmente (in cui cioè è possibile identificare degli elementi lessicali che fusi tra loro hanno dato vita al neologismo), e quello della portmanteau carrolliana, che ha una connotazione molto più ambigua e non sempre rispetta il dichiarato principio della fusione. È del tutto evidente, ad esempio, che l’autore si serve di un termine di base della lingua standard come il verbo *to jabber*, ma l’ampliamento (suffisso [wock]) che ne offre, nella quasi-omonima poesia (*Jabberwocky*), sfugge ad ulteriori tentativi di una normalizzazione puntuale<sup>225</sup>. Simili meccanismi non devono essere passati inosservati all’orientalista Fosco Maraini, interprete evidentemente schierato sul fronte eversivo della portmanteau, se ne parla addirittura nei termini di una *metasemantica*:

Nella poesia, o meglio, nel linguaggio metasemantico, avviene proprio il contrario. Proponi dei suoni ed attendi che il tuo patrimonio d’esperienze interiori, magari il tuo subconscio, dia loro significati, valori emotivi, profondità e bellezze. È dunque la parola come musica e come scintilla<sup>226</sup>.

*Il lonfo* marainiano è una transcodifica, culturale e linguistica, del *Jabberwock* carrolliano, riproposto però in una versione che ne esaspera i presupposti originari. Sebbene il suo successo sia stato più contenuto dell’antecedente inglese, anch’esso dimostra di possedere una sbalorditiva vitalità.

Partito da una circolazione clandestina affidata a qualche foglietto dattiloscritto dall’autore, è stato immortalato in un volume a stampa<sup>227</sup> insieme ad altri consimili: le *fànfole*<sup>228</sup>. Successivamente è stato musicato<sup>229</sup>, recitato

<sup>224</sup> Il caso di *bellulo* è stato infatti archiviato nella relativa *scheda testo* come un caso di paronimia, cfr. *Appendice 3. Paronimia*, figura n° 1338.

<sup>225</sup> Sull’argomento cfr. Caruso [in stampa].

<sup>226</sup> Maraini [1994: 15-16].

<sup>227</sup> *Gnosi delle fanfole*, pubblicato nel 1994 per la casa editrice Baldini&Castoldi, cfr. Maraini [1994].

<sup>228</sup> Così Maraini [1994] ha battezzato questo genere di componimento nonsense.

<sup>229</sup> Le *fanfole* marainiane sono state musicate nel 1998 da Massimo Altomare e Stefano Bollani.

nei teatri<sup>230</sup> ed infine consacrato agli onori della cronaca dal popolo del web con dei siti internet a lui interamente dedicati. Sarebbe impossibile non citarlo per esteso in questa sede:

*Il lonfo*<sup>231</sup>

Il lonfo non vaterca né gluisce  
e molto raramente barigatta,  
ma quando soffia il bego a bisce bisce  
sdilenca un poco, e gnagio s'archipatta.  
È frusco il lonfo! È pieno di lupigna  
Arrafferia malversa e sofolenta!  
Se cionfi ti sbiduglia e t'arrupigna  
se lugri ti botalla e ti criventa.  
Eppure il vecchio lonfo ammargelluto  
che bete e zuggia e fonca nei trombazzi  
fa lègica busia, fa gisbuto;  
e quasi quasi in segno di sberdazzi  
gli affarferesti un gniffo. Ma lui zuto  
t'alloppa, ti sberneccia; e tu l'accazzi.

Contrariamente a quella di Maraini, l'operazione scialojana si arresta ad una possibilità di rivisitazione e, in buona sostanza, di reinterpretazione del proprio idioma, una pratica peraltro anche esplicitamente dichiarata e che non si limita ad investire le poesiole per i più piccini, ma risulta operativa anche tra i versi della maturità:

Quando il **sole** mi abbaglia fingo d'essere vecchio  
porto la mano agli **occhi**: un gesto da sconfitto.  
Portar la mano agli **occhi** si dice far **solecchio**  
per non vedersi interi nello specchio scarlatto [M,TVP465];

sebbene in precedenza la cosa venisse portata alle sue estreme conseguenze:

**Ieri** vidi tre **levrieri**  
mogi mogi,  
**oggi** vedo tre **levroggi**  
neri neri,  
che **domani** sloggeranno  
**levri levri** [M,TVP206];

<sup>230</sup> Ne sono stati interpreti sia Vittorio Gasman che Gigi Proietti.

<sup>231</sup> Di Fosco Maraini [1994: 43].

e non mancasse di produrre autentiche portmanteau (i precedenti *levroggi* e *levri*), sempre fornite della relativa chiosa (*ieri:levrieri=oggi:levroggi*) o di spiegazioni indirette, ma non per questo meno esplicative: *levri*, dopo *sloggeranno*, rimanda fortemente all'allontanarsi 'lieve lieve' dei 'leggeri' quadrupedi, come sembra suggerire il loro nome, che potrebbe derivare dalla fusione di *lieve* più *leggero*.

Riprendendo quindi le schematizzazioni proposte per i giochi verbali, *levri* richiama elementi (*lievi* e *leggeri*) che fanno parte del *tesoro* lessicale dell'italiano e realizza pertanto un gioco 'verticale' *in absentia*; l'equazione *ieri:levrieri=oggi:levroggi* assume invece i connotati di una manipolazione *in praesentia*, tipica dei giochi 'orizzontali'.

Esemplare è anche il caso della *lontra in lontananza* che diventa *tremolante per troppa lontrananza* [M,TVP418], mentre più complessa è la glossa di *lombrice*, per la quale è necessaria una doppia equazione:

Si fa **bruno** a **Brunico** il cielo **all'imbrunire**.  
Dentro l'**ombra** al **lombrico** non resta che **lombrice**. [M,TVP210]

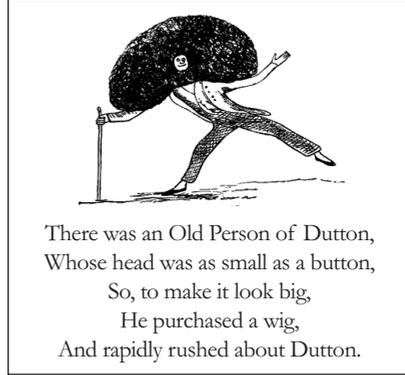
Se infatti *Brunico* sta a *bruno* come *lombrico* sta ad *ombra* (Brunico:bruno=lombrico:ombra) allora *Brunico* sta ad *imbrunire* come *lombrico* sta ad un termine 'x', ovvero l'appena coniato \**lombrice* (Brunico:imbrunire=lombrico:\**lombrice*). Lo stesso tema dell'*ombra* e del *lombrico* verranno poi riproposti come glossa etimologica per *Lambro, fiume lombardo*: «Mille lombrichi in lacrime lungo l'ombre del Lambro [...]»<sup>232</sup>.

È comunque molto nutrita la serie degli etimi stravaganti: *Gottinga, gatto più lingua* [M,TVP334]; *Acapulco, pulce più palco* [M,TVP370]; *Follonica, una folla malinconica* [M,TVP390]; la citata *Odessa, adesso odio* [M,TVP611]; e *Teneriffa, tenera più tariffa* [M,TVP400].

L'istituzione di un legame di necessità tra i nomi e le cose, i personaggi e le loro peculiarità è, d'altra parte, un meccanismo abusato nella letteratura nonsense. Edward Lear ad esempio stabilisce le caratteristiche di molti personaggi sulla base di una corrispondenza fonica tra i significanti che esprimono i loro connotati fisici e quelli dei toponimi dei posti in cui i personaggi vivono. Una condizione che viene accentuata dalle eccentriche illu-

<sup>232</sup> [M,TVP394].

strazioni di cui i versi sono corredati:



Anche in questo caso si possono rintracciare ulteriori esempi in quel repertorio di formule nonsense che è la saga di *Alice*:

quando [...] fu giunta a pochi metri di distanza, vide che aveva occhi, naso e bocca; e quando fu giunta a tu per tu con lui, vide chiaramente che si trattava di HUMPTY DUMPTY in persona. “Non può essere nessun altro!” si disse. “ne sono certa come se avesse il nome scritto in faccia!”<sup>233</sup>.

L’associazione tra la forma e il nome della cosa scatta grazie alle sollecitazioni contenute in quella denominazione fantastica: *bump* significa ‘gobba’ e *dumpy* ‘tarchiato’ e nella loro combinazione le parole sembrano compatibili con la forma gibbata dell’uomo-uovo abbarbicato sul muro che Alice incontra lungo il suo cammino.

Allo stesso modo in Scialoja viene stabilito il colore di una farfalla sulla base dell’attività in cui essa è impegnata:

Se la farfalla ha fatto la valigia  
non è azzurra né gialla: è tutta grigia [M,TVP,120];

oppure, se gli *ibis* sono *bisognosi* il poeta si sente in obbligo di elargire *tre biscotti gratis*, «*ma se esigono il bis/ li siglo con il lapis. / /*»<sup>234</sup>. Ed ancora: *sgranocchia*

<sup>233</sup> Carroll [1978: 198].

<sup>234</sup> [M,TVP,151].

una mosca la *ranocchia* [M,TVP35], se la farfalla è *euforica* non può che stare *sul-l'enforbia* [M,TVP401], mentre il *vecchio gabbiano* si rivela, nei momenti di difficoltà, un *volta gabbana*:

Vecchio gabbiano volta gabbana  
se impazza il vento di tramontana [M,TVP28]

Ben presto tuttavia il senso dell'operazione viene estremizzato e si attribuisce alla voce il primato assoluto della consistenza fisica, di cui il dolore viene considerato solo un'eco:

il dolore non è che la eco di un grido senza vocali [M,TVP865].

Si arriva così al punto in cui il poeta finisce per dichiararsi vittima dei suoi stessi giochi, ed i suoni arrivano a confondersi con il senso d'angoscia esistenziale che lo attanaglia poco prima di morire:

*Quale mare?*

Da molto tempo da molto ma non so più da quanto tempo  
la **morte s'è complicata sfruttando la mia confusione**  
**s'è fatta chiamare mare** forse soltanto per vantarsi  
allontanando i *momenti* deviandoli *incessantemente*  
in altri *momenti* spersi sulla grande contraffazione  
se le onde seguitano a *menfrire* ma sempre dormendo  
sopra un **mare** tempestato di schiuma di colpo avariata  
la **morte si fa chiamare mare ma per approfittarne.** [M,TVP828]

Tra le pieghe di un meccanismo ampiamente sfruttato per fini ilari, si possono attanagliare i più disparati effetti di senso, mentre la figura della paronomasia porta alle estreme conseguenze la necessaria relazione che, nella lettura di Benveniste, stringe tra loro il significante ed il significato:

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") *bijf*<sup>235</sup>.

Un'associazione che secondo Jakobson è determinata sulla base della «contiguità» con cui i significati vengono costantemente richiamati attra-

<sup>235</sup> Benveniste [1939: 25].

verso dei significanti in «uno stadio determinato di una lingua determinata», solo da questo specifico punto di osservazione si può risolvere «la questione del legame arbitrario o del nesso necessario fra il significante e il significato»<sup>236</sup>. Gli accostamenti paronomastici tendono, come nei casi appena elencati, o a rimarcare questa continuità – più che “contiguità” – tra forme e contenuti, depositata nella coscienza linguistica dei parlanti, o a denunciare la sostanziale inattendibilità come nel caso già preso in esame dei *levrieri*, che sono tali solo se ci si riferisce loro in relazione ad una dimensione temporale ‘passata’. Il carattere pseudo-reduplicativo dei quasi-omofoni catalizza l’impressione dell’omogeneo corrispondersi di suoni e sensi, ma una simile impressione può anche decadere in maniera rovinosa, se i significanti collegati tra loro sono percepiti come irriducibili l’uno all’altro:

C’era una volta un polpo  
 con un volto di cera  
 si volse a me di colpo  
 non era più dov’era [M,TVP29]

La doppia serie *volta-volto-volse* e *C’era-cera-era*, pur nella brevità che caratterizza il testo, contribuisce allo svolgimento di un *continuum* semantico servendosi di una straordinaria omogeneità fonica. La differenza semantica tra i termini viene tuttavia accentuata dai diversi ruoli sintattici che gli elementi ricoprono e dalla loro distanza reciproca, due fattori in grado di smorzare la contiguità concettuale, sicché il valore paronomastico delle filiere è tanto esile e scarso che difficilmente lo si percepisce. Compensa questa distanza la distribuzione sequenziale dei termini all’interno delle unità strutturali del testo: *volta-volto* occupano entrambi la posizione mediana di versi consecutivi; *C’era-cera* sono disposti polarmente all’inizio e alla fine del distico e l’intera poesia si trova inscritta tra un *C’era* ed un *era* (al primo e all’ultimo verso rispettivamente). Se pertanto il livello testuale può a buon diritto ascrivere ad un’orchestrazione di tipo anafonico, in cui le unità strutturali del testo poetico rinforzano il portato delle corrispondenze, localmente si ravvisano delle corrispondenze foniche che difficilmente possono essere ascritte a degli accostamenti di tipo paronomastico.

Più marcata diventa la distanza tra significanti omogenei quando gli accostamenti coinvolgono, sul piano del significato, entità distanti, o addirittura

<sup>236</sup> Jakobson [1978: 121-122].

tura inavvicinabili nella sfera delle conoscenze pragmatico-enciclopediche dei parlanti:

Nel dormitorio a Parma  
si addensa la penombra  
puzzo di piedi e sperma  
ogni bocca è una tomba [M,TVP301]

In quest'ultimo caso, tuttavia, la corrispondenza di rima a fine verso realizza uno stridente effetto paronomastico.

L'operazione può poi raggiungere il limite della blasfemia e, quindi, della massima effettività possibile, quando attacca la sfera del sacro. Data l'inviolabilità di quest'ambito, i rapporti oppositivi che lo riguardano assumono i connotati massimamente polarizzati delle antonimie. Più volte Scialoja tira in ballo il sacro ed il religioso, conseguendo gli effetti maggiormente marcati e salaci della sua produzione in versi:

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**. [M,TVP366]

La crociata contro le insegne più riconoscibili del cattolicesimo e del falso perbenismo diventa uno dei cavalli di battaglia dell'etica e dell'estetica individualistica promulgate da Scialoja. Come per la pittura, la sua poesia esprime un desiderio di affrancamento logico e di autodeterminazione che non manca di fornire, sulla lunga scala dell'intero corpus, i tasselli di temi e problemi specifici, consegnati però al lettore sotto le spoglie di questioni poetico-poetologiche e dei modi e delle maniere in cui è possibile raccordare tra loro i suoni, le sillabe o le parole.

Questo stesso gioco dissacratorio non manca però di attaccare anche le alte sfere della conoscenza laica e positiva. Una non troppo velata critica al razionalismo cartesiano viene affidata al dissacratorio accostamento tra il celeberrimo motto del maestro francese con lo *smergo*, un'anatra «tuffatrice» diffusa nel nostro paese:

In gergo, ma a garbo,  
mi disse lo smergo:  
«Mi immergo? Ergo sum!  
Riemergo? Pum! Pum!» [M,TVP125]

L'*ergo* disseminato in tutto il testo istituisce un legame consequenziale con le attività tipiche del volatile, minando il senso dell'originale massima cartesiana (*cogito ergo sum*), ora attribuita ad un essere a cui è del tutto improprio ascrivere la stessa capacità razionale propria del genere umano.

Restano ancora fuori dall'inventario delle possibilità dischiuse alla paronomasia quelle relazioni che a guardar bene risultano irriducibili ad una categorizzazione semantica precisa. Le corrispondenze foniche si realizzano talvolta infatti sulla base di un'appropriatezza reciproca paragonabile soltanto a quella relativa ai rispettivi significati. Una equazione che, volendo, consente di derivare a turno ogni singolo termine coinvolto nell'operazione:

$$\text{significante1:significante2}=\text{significato1:significato2}$$

Ci sono in tal senso dei versi incisivi quanto la loro brevità: «VERONA NEVERMORE» [M,TVP470] (reminescenza di Edgar Allan Poe), «Dall'oblò vedo l'oblò» [M,TVP395], «ogni violino ha il suo veleno» [M,TVP711]; « – dormire – forse stormire → » [M,TVP500] (di chiara ascendenza leopardiana), «Se l'allodola si loda» [M,TVP6]. Ma vanno considerate anche le figure di misura inferiore al verso stesso, «un solo raggio di sole» [M,TVP734] e quelle che coinvolgono due sole parole, come *illumina-l'anima* [M,TVP441] nei versi di apertura a questo capitolo, *giro-ghiro* (in: *Ovunque il guardo io giro/ vedo il tuo sonno, o Ghiro/ /* [M,TVP158]<sup>237</sup>) o la ben più complessa relazione tra *merli* ed *amarli* [M,TVP788] su cui viene imbastita una serie di intricati rimandi<sup>238</sup>.

Bisogna infine segnalare il potenziale comico delle sostituzioni paronimiche registrate nel corpus scialojano, alcune riguardano delle citazioni letterarie:

L'*albatro* a cui tendevi  
 un piccolo caimano  
 volò così lontano  
 che non si vede più [M,TVP105];

<sup>237</sup> Si confrontino i versi col loro modello metastasiano: «Ovunque il guardo io giro/eterno Dio, ti vedo,» (Arie, XXVI).

<sup>238</sup> Su di essa e sull'intero componimento si tornerà più estesamente in seguito, nel paragrafo dedicato ai *giochi verbali*.

«Sempre caro mi fu quest'erto *cornò*»  
pensa il rinoceronte  
senza nessuno intorno [M,TVP369];

Il sabato del *vigliacco*  
che ha la testa in un sacco  
due braccia in una manica  
e grida: «Oh Dio! Domenica!» [M,TVP409];

Nel mezzo del cammino che ci conduce alla nostra *viltà* [M,TVP710];

altre investono il piano del lessico, dalle polirematiche ai proverbi:

[...]traversare le ortiche  
dell'orto fino al *pero*  
del pianto [...] [M,TVP278];

Se passeggiò ogni sera  
lungo il greto del Serchio  
trascinando a rimorchio  
sugli sterpi una schiera  
di rimorsi tra pozze  
specchianti e qualche secchio  
sfondato – un colpo al *Serchio*  
ed un altro alla *Notte* [M,TVP468];

[...] All'angolo della strada ti è dato quest'oggi scoprire  
gatte *freddolose* tra gattini ciechi [...] [M,TVP744];

ma il rimando può essere anche intratestuale, come tra i versi nonsense che seguono, in cui la sconnessione semantica viene coadiuvata proprio dalla sostituzione paronimica dell'ultimo verso tra l'atteso 'piano' con il disorientante quasi-omofono *pianto*:

Se ogni punto di sangue  
appartiene ad un piano  
la retta che distingue  
l'altro piano è un comune  
segmento quando passa  
per quel sangue che esterno  
al piano trova in essa  
retta il suo *pianto* estremo [M,TVP513]

Più singolare il caso dei versi dedicati al *bombo*, un tormentato insetto distrutto dall'eccessiva autoconsapevolezza. Del suo nome Scialoja rimarca la dimensione sonora, suggerendone la connessione con un termine eti-

mologicamente correlato e altrettanto ‘rumoroso’ come *bomba*, quando nel testo viene ricordato che l’animale pesa *come il piombo*:

Chiede il *bombo*: Perché ronzo?  
Perché vado sempre a zonzo  
come un gonzo, senza meta?  
Perché peso come il *piombo*  
sopra il fiore che si piega?» [M,TVP36]

Di *bombo* viene pertanto solo suggerito un accostamento paronomastico a ‘bomba’ attraverso *piombo* che attiva metonimicamente il campo semantico del quasi-omofono, ed etimologicamente imparentato, *bomba*.

Un’altra sostituzione paronimica degna di nota è quella ottenuta mediante l’inserimento di *lilla* nel seguente verso:

La paura della morte la diffonde un *lilla* in minore [M,TVP770]<sup>239</sup>.

L’attesa nota musicale (‘la’), che dovrebbe essere associata alla specifica della tonalità (*in minore*), è rimpiazzata da un colore parzialmente omofono<sup>240</sup> (*lilla*) del precedente, rispetto al quale il termine sostituito ha un corpo fonico più nutrito (variazione di numero). Non bisogna poi escludere dal novero delle sostituzioni possibili una terza, quella con un’accentazione più coerente col sostituito ‘la’: ‘lilla’. La predilezione per una ortografia ‘neutra’ come quella di *lilla*, va letta come un suggerimento ad allargare fin dove possibile il campo delle sostituzioni e degli elementi richiamati nel testo. La polisemia che ne deriva è tutta spesa sul piano dei sensi (udito, vista, olfatto) in concomitanza con il momento della vita che tutti li cancella: la morte. La frase è congegnata in maniera da ‘diffondere’ il ‘senso’ della fine su quasi tutti i canali sensoriali (tre su cinque) attraverso un unico ter-

<sup>239</sup> Fondamentale per la comprensione del gioco in questione è la lettura dell’intero testo che qui riportiamo: *Dove va il nero?/Quando il verde si converte molto dolcemente al celeste/ e il rosso è quello di un antico muro di mattoni unti/ questi colori si stingono in un soffio d’alba intravista/ prevedono un addensarsi di addii senza fine scontenti/ un modo per dissipare il rimpianto che li rispecchia./ La paura della morte la diffonde un lilla in minore/ alla fine folgorato da un viola cupo a capofitto/ il ceruleo si arrovella si conclude nel suo languore/ ma il nero il nero... cosa fa il nero? si finge sconfitto?/ Il grigio lacero a un tratto si passa la lingua sugli occhi./*

<sup>240</sup> «Partielle-Homophone» sono per Hausmann le relazioni paronimiche contraddistinte da una differenza nel numero dei fonemi: «Substitution eines Lexems durch ein Lexem unterschiedlicher Phonemzahl», Hausmann [1974: 61].

mine ed in virtù del gioco delle paronimie e delle associazioni che queste mettono in moto. È la nota che giunge all'orecchio, 'la minore', la tinta percepita dagli occhi, *lilla*, ed il profumo pervenuto alle narici, 'lillà'. Dato un innesco (*in minore*, contrastante col *lilla* cui è associato e chiaramente collegabile ad un significante a lui prossimo) ed una corretta orchestrazione generale del testo, si rendono simultaneamente operativi più riferimenti, molti significati, diversi sensi. Oppure uno solo, un solo senso generale conseguito mediante più significati e diversi referenti<sup>241</sup>.

Questi stessi espedienti si rendono operativi per convogliare anche sensi e significati di tono radicalmente opposto – la variazione di registri è in definitiva uno dei momenti di maggior forza della poesia scialojana. Oltre alla bipartizione tra il drammatico ed il faceto che più comunemente gli si imputa, vanno sottolineate le sfumature ed i movimenti intermedi, stretti in misure poetiche che qualcuno giudicherebbe asfittiche (una quartina, un distico, quaranta, cinquanta sillabe o poco più) ma che sotto la sua penna si risolvono nelle vette più alte di un lirismo composito, stravagante ed in definitiva indefinibile come la generale grandezza di questo artista, che già sotto le vesti di pittore aveva manifestato modalità espressive peculiari, per le quali era stato considerato un capofila misurato, dalla compostezza quasi 'classica' all'interno del nuovo 'espressionismo' americano. In tal senso sono orientati i giudizi della più quotata critica statunitense:

[...] the adroit system of quantitative jumps creates a complexity recalling that of the spatial perspectives in the most sophisticated traditional European art<sup>242</sup>.

Yet Scialoja avoids symmetry through delicate shifts. [...] The metaphysical of relationships, and of passions arising from relationships [...]<sup>243</sup>.

<sup>241</sup> Si precisa che il 'senso' in questione non è quello dell'intero testo, quanto piuttosto il valore del singolo verso, inserito in un componimento che sfugge all'archiviazione semantica univoca e si offre come una sequenza di immagini ed evocazioni pittoriche e coloristiche. Ad ogni buon conto questa tarda poesia scialojana ci si offre come una della più compiute riflessioni in versi dell'artista sulla pittura, scritta in concomitanza con la fase della sua produzione artistica (*action painting*) totalmente consegnata ai valori emotivi e comunicativi del colore.

<sup>242</sup> Milton Gendel, dal catalogo della mostra alla Marlborough Gallery (New York, 1973), cit. in Scialoja [1977: 66].

<sup>243</sup> Harold Rosenberg dal catalogo della mostra all'Art Museum of South Texas, Corpus Christi (1973), cit. in Scialoja [1977: 67].

È calato ad esempio sul piano puramente umoristico il gioco che si realizza sul valore idiomatico di ‘tonno’, un significato pressoché sovrapponibile a quello associato al quasi-omofono ‘tonto’:

*tonno* [...] Fig. Persona sciocca e ingenua; credulone<sup>244</sup>.

Non si lascia scappare l’occasione Scialoja, che fa rimare [’onno] di *tonno* con [’onto] della portmanteau *oltrettonto*, a sua volta una fusione di ‘altrettanto tonto’ o ‘altrettanto tonno’ che è poi, a guardar bene, la stessa cosa. In tal senso *oltrettonto* ha il sembiante di una sofisticata olofrase pronunciata da uno Scialoja ormai sessantenne<sup>245</sup>:

Monto sul tram ad Otranto e chi ti incontro? Un tonno!  
Gli dico: «Tonno, auguri!» e lui, pronto: «Oltrettonto!»  
Poi scese in riva al mare, scomparve tra i tuguri. [M,TVP368]

Schematizzato il tutto nei termini delle teorie sullo *Sprachspiel*, diremo che *-tonto* (in *oltrettonto*) è lo snodo su cui si regge il gioco, mentre la portmanteau *oltrettonto*, coadiuvata dalla rima, funge da innesco per attivare entrambi i valori del precedente *tonno*: quello di pesce e quello del quasi-omofono ‘sciocco’, ‘credulone’, richiamato in maniera piuttosto diretta dalla *portmanteau* e dalla quasi rima [’onto].

Con questi ultimi esempi ci siamo spostati senza soluzione di continuità direttamente nel cuore del gioco verbale, adducendo nuove prove a sostegno della consustanzialità tra i parallelismi poetici, le attrazioni semantiche delle paronomasie, i rimandi impliciti delle paronimie e la duplicità semantica dei giochi verbali. Nelle pagine dedicate al commento delle figure nei testi scialojani il senso di marcia si è invertito rispetto a quello seguito per le indicazioni teoriche, partite dai giochi verbali ed approdate alle anafonie; ma il cambiamento è servito soltanto a mostrare la contiguità tra i fenomeni e l’impossibilità di individuarne una filiera derivativa dall’uno all’altro.

<sup>244</sup> Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana, sub vocem* ‘tonno’.

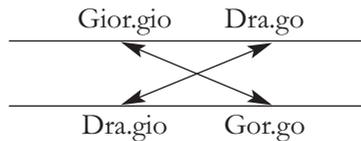
<sup>245</sup> La poesia, inserita in *La mela di Amleto* risale agli anni 1974-76, quando Scialoja aveva sessant’anni suonati. Il poeta, d’altra parte, non ha mai esitato a dichiarare un costante riferimento e, perché no, identificazione con la sua infanzia, mitizzata e però vissuta come un deposito di fermenti e pulsioni vitalistiche. Cfr. A. Rauch, *La mia infanzia sono io... Conversazione con Toti Scialoja*, in Scialoja [1991].

*Giochi verbali*

Collocati sulla sottile linea di demarcazione tra le manipolazioni puramente foniche e quelle che, gravide di ricadute sul piano semantico, aprono le porte alla *Doppelbedeutung* dello *Sprachspiel*, sono i versi dedicati ad un tema pittorico vecchio quasi quanto la cristianità stessa, San Giorgio e il Drago:

San Giorgio e il Drago:  
 il sangue è un lago  
 da cui risorgono  
 adagio adagio  
 Dragio e San Gorgo. [M,TVP427]

Anche qui occorre invocare la proverbiale giocosità anglosassone, o quella francese, dove simili manipolazioni sono tanto in voga da meritare una denominazione specifica, rispettivamente: *spooneerism* e *contrepèterie*. La prima delle due deriva da una proverbiale manifestazione di nonsense che deturpa una innocente frase colloquiale come *may I show you to another seat?* con la surreale *may I sew you to another sheet?*<sup>246</sup>. Stando a Jakobson e Waugh l'inversione dei fonemi iniziali di questa frase innocente è da ascrivere al reverendo William Spooner, che ha poi prestato il suo nome a tutte le manipolazioni di questo genere. Su questa scia si muove Scialoja, ma la variazione da lui messa in opera si radica sul piano sillabico piuttosto che su quello monofonemico dei precedenti<sup>247</sup>:



<sup>246</sup> Proprio con queste informazioni si apre il volume di Jakobson-Waugh [1984] *The sound shape of language*. Da esso sono riprese le frasi esemplificative di cui proponiamo anche la rad., a firma di Flavia Ravazzoli: *may I show you to another seat*, «posso indicarti un altro posto»; *may I sew you to another sheet?*, «posso cucirti a un altro foglio?», *ib.* p. 3.

<sup>247</sup> Per la scelta dell'unità di permutazione (la sillaba) il gioco assomiglia anche ad un altro tipo di variazione molto popolare in Francia, il *verlen*, gergo diffusosi nelle *banlieue* parigine negli anni Settanta. Come la stessa denominazione suggerisce, la distorsione più tipica di questa parlata è l'inversione sillabica, il termine vale, per l'appunto, come lettura invertita di *à l'envers*.

Va sottolineata una piccola variazione rispetto alla permutazione sillabica perfetta, la metatesi consonantica che interviene tra ‘Gior’ e ‘Gor’ (/ǫ̥/→/g/). Per il resto lo scambio, commentato anche nel testo (...*il sangue è un lago/da cui risorgono/adagio adagio...*), dà vita ad una coppia di esseri mostruosi degni della stessa fantasia medievale in cui abitavano i vari San Giorgio vittoriosi sui draghi. I ‘grilli’<sup>248</sup> che prendono così corpo determinano, con le loro stesse fattezze sincretiche, il senso generale del testo: la ricomposizione scherzosa della frattura tra il bene ed il male, i poli opposti su cui è imperniata la riflessione religiosa. Anche in questo caso Scialoja si muove sul terreno della composizione lessicale legalmente dichiarata, una doppia portmanteau che realizza un particolarissimo gioco verbale basato sulla riflessione metalinguistica della fusione dei due nomi e dei rispettivi referenti. Ne derivano due livelli semantici: una piccola mostruosità fonico-referenziale, rappresentata dalla doppia fusione lessicale con scambio fonemico, da cui si origina anche lo scambio di connotati fisici, che viene commentata nel testo e trasformata in una riflessione di natura metalinguistica, che rappresenta il secondo livello di articolazione semantica della poesia. Si ricordano al riguardo alcune invenzioni lessicali di Christian Morgenstern, elencate sotto il titolo beffardo di:

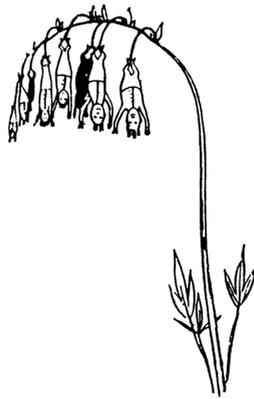
Neue Bildungen, der Natur Vorgeschlagen

Der Ochsenpatz  
Die Kamelente  
Der Regenlöwe  
Die Turtelunke  
Die Schoßeule  
Der Walfischvogel  
Die Quallenwanze  
Der Gürtelstier  
Der Pfauenochs

<sup>248</sup> «Queste figurine incise sono state chiamate *grilli*, sulla base di un testo di Plinio il Vecchio relativo alla caricatura di un certo Gryllos (porcellino), dovuta a un contemporaneo di Apelle, Antiphilos l’Egiziano. Usato dapprima a indicare il genere satirico della pittura, questo termine finisce per essere applicato esclusivamente alla glittica che rappresenta esseri i cui corpi sono composti di teste.» Successivamente il genere si complica di forme e variazioni: «una forza sovranaturale sgorga dallo spostamento, dalla ripetizione, dalla dilatazione mostruosa e dalla mescolanza delle forme viventi». I diversi tipi di corpi composti manifestano comunque «[l]a necessità di conservare gli organi principali e l’attrazione di certe zone anatomiche [...]», in Baltrušaitis [1993: 52-3].

Der Werfuchs  
Die Tagtigall  
Der Sägeschwan  
Der Süßwassermops  
Der Weinpinscher  
Das Sturmspiel  
Der Eulenwurm  
Der Giraffenigel  
Das Rhinozepony  
Die Gänseschmalzblume  
Der Menschenbrotbaum<sup>249</sup>;

oppure quelle dell'amato Lear<sup>250</sup>, di cui veniva contemporaneamente illustrato il bizzarro referente<sup>251</sup>:



**Manypeepia Upsidownia**

<sup>249</sup> In Christian Morgenstern, 1968, *Alle Galgenlieder*, Frankfurt a. M.: Insel Verlag. Si riporta la traduzione di Lucia Borghese (in Morgenstern [1990: 100]): *Nuovi incroci suggeriti alla natura/Il bovisignolo/La camellanatra/Il leonpluvio/La colombiscia/Il gufo da salotto/Il balenucello/La medusidrometra/Il tormadillo/Il pavonbove/Il volpantropo/La giornola/Il cigno-sega/Il carlino d'acqua dolce/L'enogrifoncino/La veltro bufera/La tarlo civetta/La riccio giraffa/Il rinocepony/La margherita di fois gras/L'antropartocarpo./ /*

<sup>250</sup> Mirabile la collezione di letteratura nonsense e di giochi linguistici dell'artista romano. La sua biblioteca, conservata secondo l'ordine esatto in cui il poeta l'aveva lasciata, è solo uno dei gioielli che la Fondazione Scialoja custodisce. Diverse le edizioni dell'*Alice* carrolliana che vi si possono ritrovare, ma sono addirittura due le copie del volume miscelaneo dei versi di Edward Lear: *The complete nonsense of Edward Lear*, nella storica edizione Faber del 1955.

<sup>251</sup> Edward Lear, 1871, *Nonsense Botany*.

Anche nel caso che segue, elementi copresenti nel testo (giochi verbali orizzontali tra quasi omofoni, cfr. § *Appendice 4*) animano il gioco verbale fondato sulla confusione tra termini quasi omofoni di idiomi diversi (ma si tratta di una variazione tanto leggera quanto il prolungamento di una singola vocale): il latino *filii* e i nostrani *fili d'erba*:

[...] in nomine patris  
et filii – e infidi e fili d'erba. [M,TVP577]

Mentre due letture vengono suggerite per l'aggettivo 'cardinale' nella polirematica *punti cardinali*:

Vale un batter d'occhio il percorso  
del dito dall'acquasantiera  
alla fronte – minima è apparsa  
la goccia – ma forse non c'era.

Certo la tua mano ha disperso  
la pioggia soprannaturale  
– acqua cranio marmo rimorso –  
spastici punti cardinali. [M,TVP580]<sup>252</sup>

Mediante l'innescio in posizione attributiva *spastici*, il testo suggerisce per *cardinali* il valore dispregiativo di 'cardinalizio', da intendersi come genericamente riferito a tutto quanto c'è d'istituzionalizzato e logoro nella sfera del cattolicesimo. I *punti* che la mano percorre come gesto benediciente all'ingresso di una chiesa (*acqua cranio marmo rimorso*, inneschi per il gioco) sono dati come i *punti* di riferimento di una ritualità religiosa vuota ma comunemente accettata come 'cardine' dell'orientamento e del sentimento morale.

Si muove ancora sul fronte religioso il poeta, dando vita ad un ulteriore accostamento blasfemo tra Maramao, protagonista di una celeberrima canzonetta popolare (*Maramao perché sei morto?*), e Gesù Cristo. Anche se non

<sup>252</sup> Si evidenzieranno d'ora in avanti in grassetto gli 'snodi' dei giochi verbali (gli elementi su cui è costruito il gioco stesso), mentre una sottolineatura servirà ad indicare gli 'inneschi' (cfr. § 3.2). Nelle tabelle riassuntive dei giochi verbali riportate nell'*Appendice 4*, gli snodi sono invece segnalati mediante caratteri in rosso.

si realizza un vero gioco verbale, il testo diventa esemplificativo di un procedimento che il poeta mette in piedi a partire dall'impianto dello *Sprachspiel* e da una tecnica di condensazione emozionale attorno ad oggetti altamente simbolici non dissimile dal 'correlativo oggettivo' eliottiano:

Maramao (da Novalis)

Maramao perché sei morto pane e vino non ti mancava  
pane e vino corpo e sangue anche tu rimasto inchiodato  
se in caso di pioggia l'orto assume troppi ruoli sembra  
aver dimenticato la maniera del sopravvivere  
oltre una assenza duplice a distanza indeterminata  
ma se cresce a poco a poco è un dono dell'immortalità  
Maramao muore soltanto per quell'istante ripetuto.  
19 novembre 1997 [M,TVP824]

Qui *pane e vino* diventa sinonimo di *corpo e sangue* e il gioco della sovrapposizione tra il gatto Maramao e Gesù Cristo quasi si 'innesca' a partire dal successivo *inchiodato*, esplicito riferimento alla passione cristologica che continuerà ai versi successivi col 'mistero' del *sopravvivere* oltre *una assenza duplice*, quella della carne e quella dello spirito, i due poli in allontanamento reciproco (*a distanza indeterminata / ma se cresce a poco a poco è un dono dell'immortalità*) grazie al quale si consegue l'immortalità. Tuttavia *sopravvivere* si riferiva, con l'altro valore di 'tirare avanti', 'mantenersi a malapena in vita'<sup>253</sup> al ben più umile gatto Maramao, la cui dipartita veniva data nell'omonima canzone come un evento misterioso e di cui i versi scialojani ipotizzano la scomparsa per *aver dimenticato la maniera del sopravvivere*, un 'gettare la spugna' da parte di un micio dalle fattezze molto umane. Rileggendo poi la tesi cristiana della morte come ultimo istante di vita che apre le porte alla vera vita ultraterrena, Scialoja vi inietta una nota nietzschiana che inverte completamente il senso del messaggio: *Maramao muore soltanto per quell'istante ripetuto*. Non va dimenticata poi l'insistenza sull'*orto* che *assume troppi ruoli*, ovvero quello del giardino di Maramao, ma anche un luogo centrale per il martirio di Cristo come il podere di Getsemani, meglio noto come 'orto degli ulivi'.

In questa serie di giochi più o meno trasparenti, più o meno decodificabili, Scialoja ripercorre la via del 'correlativo oggettivo' di Eliot, rivisitandolo attraverso il sincretismo del gioco verbale. Nelle *alter-giunzioni*<sup>254</sup> eliottiane, il

<sup>253</sup> De Mauro [2003] voce omonima.

testo si costruisce a partire da una rete di fitti rimandi ad altri testi istituendo con essi un rapporto dialogico all'interno di un complesso reticolo semantico che non manca, tuttavia, di convergere verso un senso generale unitario. Cambiano invece le modalità con cui la componente semantica viene convogliata; alla narrazione o alla lineare progressione logica viene preferita una caotica successione di oggetti simbolici, brandelli di altri testi, frammenti scritti nei più diversi idiomi. Il ruolo del lettore si trasforma pertanto in quello di un attivo esploratore delle dinamiche testuali, all'interno delle quali egli stesso deve rinvenire valori e significati. Non sorprende allora che lo stesso *The waste land* venga usato come materia per un analogo 'riciclaggio' letterario e il suo celeberrimo incipit<sup>255</sup> venga trasformato mediante la tecnica semi-anagrammatica di Scialoja in una emblematica quartina di *La mela di Amleto*<sup>256</sup>:

La lepre ha il più crudele dei musì quando morde  
leggeri lillà sulla radura brulla,  
strappa i fiori d'aprile, li ricaccia nel nulla,  
col labbro che strafà profumato di verde. [M,TVP414]

Se da un lato, quindi, Eliot aveva agito su oggetti che funzionavano da simboli, Scialoja attua una tecnica in cui va registrata una «sostanziale identificazione degli oggetti coi nomi»<sup>257</sup> che può dar vita a manipolazioni sia sui

<sup>254</sup> Le *alter-giunzioni discorsive* sono nella lettura di Julia Kristeva le modalità di costruzione della sintassi logica della scrittura modernista. In testi costruiti a partire da citazioni di altri e da fitti rimandi intertestuali «ogni elemento allude, contesta, nega, parodizza testi che lo precedono», Serpieri [1982: 11]. Decade pertanto la possibilità della congiunzione semantica interna al testo e si apre la strada dell'intertestualità e di legami semantici realizzati mediante raccordi esterni.

<sup>255</sup> *April is the cruellest month, breeding/Lilacs out of the dead land, mixing Memory and desire, stirring/Dull roots with spring rain.*

<sup>256</sup> Si ricorda che Eliot aveva esplicitato il celebre procedimento del 'correlativo oggettivo' (*objective correlative*) nel saggio "Hamlet and His Problems" (in *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, 1920). Nasce il sospetto di uno Scialoja che con la *mela di Amleto* specula sulla lezione eliottiana.

<sup>257</sup> Definizione di Pier Paolo Pasolini in una recensione a *I segni della corda*, le prose liriche con cui è iniziata l'attività letteraria di Scialoja. Il saggio in questione, un inedito scritto nel 1953 per una testata giornalistica, è pubblicato nel catalogo dell'esposizione scialojana a Parma nel 1977 (Scialoja [1997: 46]). Significativa questa annotazione la cui validità resta immutata anche per la successiva produzione scialojana in versi, diversissima da quei primi esperimenti letterari.

primi (gli oggetti) che sui secondi (i nomi). Gli oggetti divengono il presupposto delle doppie referenze dei giochi verbali, il cui campo d'applicazione è sostanzialmente quello extra-linguistico del mondo reale, i nomi sono invece il presupposto dei rimandi interlinguistici e intertestuali compiuti secondo le modalità della variazione anagrammatica o della sostituzione paronomica. Variando però il corpo dei significanti accade che si modifichino anche i referenti, come era accaduto a *Dragio e San Gorgo* e, in questo caso, ad *April* che, nel passaggio da un idioma ad un altro, diventa una *lepre*.

Usando lo schema sotteso alla costruzione dei giochi verbali (uno snodo ed un innesco che realizzano un doppio livello semantico-referenziale) e sfruttando la natura sintetica dei suoi componenti, Scialoja realizza un sincretismo analogo a quello dello *Sprachspiel*, allargato però fino ad investire l'intero testo e conseguendo per questa strada il senso generale della poesia.

Simili operazioni consentono di fatto di raddoppiare il portato concettuale di questi brevi testi che, se da un lato vivono della duplicità semantica di due mondi testuali paralleli, dall'altro conservano la *brevitas* necessaria a costruire precise simmetrie strutturali. Talvolta l'operazione è condotta con una particolare efficacia e il senso generale del testo è totalmente demandato alla realizzazione di un gioco verbale che, però, si svela solo sul finale ed assume i contorni visivi di una dissolvenza incrociata:

Il fruscio che ci addormenta  
**come quando fuori piove**  
è un rumore sospeso – quasi spento  
che insieme ogni volta ci vuole

dire addio – che ci perseguita  
nei giorni assonnati – fuori  
la pioggia non passa la mano – agita  
a ventaglio una scala di fiori. [M,TVP667]

*Come quando fuori piove* è un acrostico usato dai giocatori di poker per ricordare, secondo un ordine decrescente, l'importanza dei semi delle carte francesi e poter stabilire i punteggi delle partite. Accanto alla giornata piovosa, l'espressione consente di evocare nel testo una condizione di sfida ed azzardo nei confronti della natura, il vano tentativo di contrastare l'astenia per una giornata grigia che si conclude con una vittoria della pioggia, narrata nei termini di una partita a carte (*non passa la mano – agita / a ventaglio una scala di fiori*).

Ricerca lo stesso effetto il poeta, intessendo una situazione di dramma

estremo sul doppio valore di ‘merlo’ e della sua connessione anafonica con altri «centri di controllo» nevralgici per il testo (*amarli*, accostato paronomasticamente anche a *merli*, *allarme*, *cervo*, *nervo*):

Il giardino dei merli

Rincorrerlo nel giardino dei merli metterli in allarme  
in due s’inseguono lievi esaltati dal saltellio  
non si è abbastanza rapidi né avventati quanto sull’erba  
quel mio cugino dovevo rincorrerlo verso il suo addio  
mantengono le distanze per continuare ad amarli.

Tentennante apparizione per rapidi istanti di un cervo  
dietro i ferri del cancello attraverso foglie d’edera  
la punta dell’ago deve pungere esattamente il nervo  
infliggere lo spasimo identico dell’intervallo  
rinnovato al millimetro e perenne tra merlo e merlo. [M,TVP788]

La complessità di questi dieci versi contiene un momento compiutamente narrativo del tutto insolito per la produzione scialojana, le modalità con cui viene dipanato il racconto sono però una sorta di summa di tutti i procedimenti osservati fin qui.

Il gioco verbale *merlo*-|uccello| e *merlo*-|punta di cancello|, definisce chiaramente l’ambientazione in una situazione di gioco all’aria aperta. Accanto a questo si delinea un altro polo, quello delle azioni che in tale scenario possono essere tracciate a partire proprio dai due omofoni del gioco verbale in questione: i *merli* e le rincorse sull’erba, i *merli* e le punte aguzze dei cancelli, che come aghi trafiggono e possono trasformare l’*intervallo* spaziale con cui si alternano in una struttura, nel caso presente un *cancello*, in un *intervallo* temporale tra spasimi di morte. Doppia quindi anche la lettura degli indicatori di spazio e tempo, rispettivamente, *al millimetro* e *intervallo*, che possono assumere metaforicamente anche il valore che non è per loro primario. Tutta la seconda strofa presenta alternativamente precisazioni spazio-temporali che nell’ultimo verso diventano copresenti:

- |           |  |
|-----------|--|
| verso 6.  | [...] apparizione per rapidi istanti di un cervo (tempo)           |
| verso 7.  | dietro i ferri del cancello attraverso foglie d’edera (luogo)      |
| verso 8.  | la punta dell’ago deve pungere esattamente il nervo (luogo)        |
| verso 9.  | infliggere lo spasimo identico dell’intervallo (tempo)             |
| verso 10. | rinnovato al millimetro e perenne tra merlo e merlo (tempo-spazio) |

I complessi rimandi, anticipazioni e allusioni, il cui epicentro è nell'omofonia *merlo*-|uccello| e *merlo*-|punta di cancello|, vengono commentati con alcune note ai singoli versi nella tabella che segue:

1	Rincorrer <i>lo</i> nel giardino dei merli metter <i>li</i> in allarme	- <i>lo</i> =catafora per “quel mio cugino”, v. 4 <i>metterli</i> =anafora per <i>merli</i> : mettere in allarme i merli.
2	<i>in due</i> s'inseguono lievi esaltati dal saltellio	<i>in due</i> =si riferisce all'autore, voce narrante, e al suo compagno di gioco (quel mio cugino, v. 4).
3	non si è abbastanza rapidi né <i>avventati</i> quanto sull'erba	Evocativo della dimensione giocosa ma anche dell'imminente tragedia ( <i>avventati</i> ).
4	quel mio cugino dovevo <i>rincorrerlo</i> verso il suo addio	<i>rincorrerlo</i> , ripresa del verbo iniziale ( <i>rincorrerlo</i> ), ne chiarisce il riferimento (al cugino) e anticipa un tragico epilogo. Metaforicamente la rincorsa dei merli è anche la rincorsa tra il protagonista e il suo compagno di gioco.
5	mantengono le distanze per continuare ad <i>amarli</i> .	<i>amarli</i> rimanda paronomasticamente a <i>merli</i> (amarli-merli). La frase sembra alludere all'intento dei bambini che mantengono le distanze rispetto agli uccelli per continuare ad <i>amarli</i> (i <i>merli</i> ). Come se il gioco della rincorsa che non giunge mai ad agguantare la preda, fosse determinato dall'amore e le intenzioni pacifiche dei protagonisti.
6	Tentennante apparizione per rapidi istanti di un cervo	Il cervo è usato come figura mitica, capace di catalizzare l'attenzione del piccolo protagonista inducendolo ad una fuga azzardata.
7	dietro <i>i ferri del cancello</i> attraverso foglie d'edera	<i>ferri del cancello</i> =innesco del gioco omofonico merlo-'uccello' e merlo-'punta del cancello'.
8	la <i>punta dell'ago</i> deve pungero esattamente il nervo	<i>la punta dell'ago</i> =metafora per punta del 'merlo'.
9	infliggere lo spasimo identico dell'intervallo	<i>intervallo</i> =doppio valore, temporale e spaziale.
10	rinnovato al millimetro e perenne tra merlo e merlo.	<i>merlo</i> , 'uccello' ed 'elemento terminale-decorativo di una fortificazione', come un cancello. Qui autentica paronimia.

Carico di valore simbolico è il richiamo paronimico (*in absentia*) *amarli-merli* in chiusura del verso 5. Sebbene resti il più ermetico e sfuggente ad un chiarimento puntuale, il gioco paronimico, coadiuvato da una sottile quanto presente catena anafonica (i già citati *merli*, *metterli*, *allarme*, *amarli*, *merlo*), carica

di contenuto affettivo l'intera vicenda e la tragicità della sparizione, preannunciata dalla 'distanza' che viene evocata nello stesso verso (*mantengono le distanze per continuare ad amarli*). Il valore anafonico della serie, inoltre, è da ricercarsi nella funzione di coesivo del testo, che rinnovando il richiamo fonico attorno al tema (il gioco di *merlo*-‘uccello’ e *merlo*-‘punta del cancello’) proprio in posizione centrale dei versi, rinsalda quella coppia di estremi: i merli (‘uccelli’) compagni di gioco e quelli che invece lo interrompono per sempre (le lance acuminatae con cui finisce il cancello, il claustro entro cui si svolge un gioco infranto col tentativo di oltrepassare quei confini protettivi).

Continua la serie delle stesure su trame semantiche parallele la seguente poesia, in cui il gioco casca dal ‘ramo’ biforcuto di una doppia lettura, letterale e metaforica, esplicitata all'interno del testo con l'innesco *il volo da un argomento all'altro*, che garantisce l'interpretazione duplice di un'espressione idiomatica come ‘saltare di palo in frasca’. L'innesco offerto alla realizzazione del gioco ne suggerisce sia la lettura letterale che quella idiomatica generalmente attribuita. Il doppio canale interpretativo fa vivere la poesia nelle trame di un'articolazione semantica duplice ed altamente metaforica:

Una foresta

È proprio da questo punto che inizia la grande foresta  
e l'incolmabile ombra annunciata dal suo stormire  
con il profumo assordante di bacche sparpagliate e marce  
la foresta ha inizio da questo ingresso ad un queto sterminio  
favorevole ai nostri interminabili scambi di idee  
appesi al buio di quei rami **saltiamo di palo in frasca**  
il pelo si muove al vento la pelle grizza ci permette  
di strofinarci alle scorze seguendo stordenti altalene  
il volo da un argomento all'altro affonda tra le foglie  
di tante parole non dette e non dicibili volando.  
12 gennaio 1998 [M,TVP850]

Si moltiplicano invece le possibilità semantico-combinatorie nel caso delle *ostriche* di *Ostenda*:

Dicono che le ostriche si offrano per merenda  
stendendosi sul lastrico nelle strade di Ostenda. [M,TVP421]

Il gioco sul doppio valore riflessivo-impersonale di *si offrano* e *stendendosi* è foriero di più possibilità combinatorie tra i diversi significati associati ai ter-

mini. Si realizza pertanto un doppio gioco di ‘omofonia verticale’, capace di dar vita a diverse letture dell’intero, brevissimo testo a partire dall’innesco *dicono*. Stabilendo pertanto i diversi valori attribuibili agli omofoni in gioco:

*si offrano*=valore riflessivo, |offrire se stessi| – [Sign1],  
valore impersonale, |qualcosa viene offerta| – [Sign2];

*stendendosi*=valore riflessivo, |le ostriche si stendono| – [Sign1],  
valore impersonale, |ci si stende per avere le ostriche| – [Sign2];

è piuttosto evidente come è possibile ottenere quattro letture diverse del testo, risultanti da altrettante combinazioni dei significati associabili ai termini in questione. Ovvero:

- I lettura, offrano-sign1/stendendosi-sign1:

Dicono che le ostriche |offrano se stesse| per merenda  
|stendendo se stesse| sul lastrico nelle strade di Ostenda.

- II lettura, offrano-sign1/stendendosi-sign2:

Dicono che le ostriche |offrano se stesse| per merenda  
| se ci si stende (soggetto impersonale) | sul lastrico nelle strade di Ostenda.

- III lettura, offrano-sign2/stendendosi-sign1 (si noti come le seguenti interpretazioni diventano più lampanti se si prende in considerazione la forma sinonimica impersonale di *dicono*: ‘si dice’):

Dicono (si dice) che le ostriche |vengano offerte| per merenda  
|se le ostriche si stendono| sul lastrico nelle strade di Ostenda.

- IV lettura, offrano-sign2/stendendosi-sign2:

Dicono (si dice) che le ostriche |vengano offerte| per merenda  
| se ci si stende (soggetto impersonale) | sul lastrico nelle strade di Ostenda.

Meno sofisticato il gioco tra *nei*-|preposizione| e *nei*-|macchie cutanee|, se non fosse per l’abile incastro di rime in cui è inserito (*nei severi: neri nei*) e che di fatto dà consistenza al gioco:

Lo scaldabagno a gas  
col verderame e il prato  
delle fiammelle dis  
sepolte in un quadrato

spettrale si riflette  
– e un lampo – **nei severi**  
occhi di chi ha di latte  
la pelle e **neri i nei**. [M,TVP316]

Tornano, invece, le atmosfere dei primi versi in questa sostituzione paronimica che anima un gioco verticale tra quasi omofoni:

Dove piove? **Piove a Dover!**  
Viene forte per davvero  
tira vento di levante.  
Venti vedove col velo  
vanno in fila su una trave  
ma s'inzuppano all'istante. [M,TVP206]

*Piove a Dover*, suggerisce il quasi omofono 'piove a dové', con il quale la primigenia lettura ad accento ritratto (Dóver) è in una relazione di compatibilità anche semantico-enciclopedica, basata su un sapere pressoché paremiologico, data la proverbialità delle piogge inglesi. *Piove a Dóver* è un proverbio ante-litteram, anzi, è più 'vera' la prima affermazione (il fatto che piova nella città di Dover) che non la seconda, quel 'piovere a dovere' che ha invece il valore generico di una espressione linguistica. Il poeta, in questo caso, rimotiva stati e strati (la paremiologia) opacizzati della lingua.

In un altro caso poi, Scialoja si serve del gioco verbale per animare una riflessione metalinguistica dai contorni nonsense. Tra questi versi la già citata «identificazione degli oggetti coi nomi»<sup>258</sup> trova il suo definitivo compimento. Il *camello*, o 'cammello' o 'camelo'<sup>259</sup>, riflette sulla sua essenza 'nominale' che deriva dalla constatazione di una attitudine:

Un **camello**, lungo il Corso,  
camminava lemme lemme  
e pensava: «Avrà rimorso  
chi mi scrive con due emme?» [M,TVP99]

In questi versi *camelo* è considerato sia come un animale che come un nome, l'innescò del gioco è dato dall'indicazione finale sulla sua grafia (...*scrive con due emme*). La duplicità della referenza è relativa, in questo caso,

<sup>258</sup> Pier Paolo Pasolini, cit. in Scialoja [1977: 46].

<sup>259</sup> Sono le tre varianti garantite dal lessico italiano per riferirsi all'animale in questione.

a due diversi mondi possibili, quello del ‘reale’ in cui i ‘cam...li’ camminano lemmi lemmi, e sono pertanto, cammelli, e quello delle lingue, in cui uno stesso animale, per quanto lento possa essere il suo incedere, può essere sia un *camello* che un ‘cammello’ o un ‘camelo’.

*Postilla*

Alla luce del lungo excursus compiuto tra i versi di Scialoja ed oltre, alcune osservazioni sulle figure di riferimento analizzate (anafonia, paronomasia-paronimia e gioco linguistico) s’impongono, in particolare sulle reciproche pertinenze semantiche che esse possono stabilire.

Si è notato come il gioco verbale faccia leva particolarmente su una duplicità referenziale delle espressioni che animano il meccanismo, ma questa stessa possibilità viene determinata dalle stratificazioni proprie del lessico di una lingua, dalle omofonie o dai paronimi che ne fanno parte. Non si può pertanto escludere dal gioco verbale un livello di pertinenza anche nella sfera del significato.

Con la loro capacità di attuare dei veri e propri *Sprachspiel*, paronimia e paronomasia abbracciano pressoché tutte le stratificazioni semantiche: dalla designazione, passando per il significato e non mancando di conseguire macroscopici effetti di senso all’interno delle dinamiche semantiche dei testi.

Al contrario l’anafonia, figura delle ricorsività foniche complesse, stringe delle relazioni di senso secondarie alla sua funzione eminentemente strutturale di coesivo poetico, ricollegandosi a fattori estetici più generali.

Queste annotazioni si chiariranno con una rappresentazione grafica delle pertinenze semantiche di ciascuna delle figure citate:

anafonia	valore fono-estetico	livello extra-linguistico (dimensione estetica)
	senso	livello testuale
paronimia-paronomasia	significato	livello linguistico
	designazione	livello extra-linguistico (mondo)
gioco linguistico		

Tabella 18. *Anafonia, paronomasia-paronimia, gioco linguistico: livelli di pertinenza semantica.*

## RISULTANZE TESTUALI



Stasera i grandi silenzi di Svezia  
fanno ritorno e l'orlato chiarore  
dei cieli bassi – esplorano l'occhio  
splendori minimi – minuzie – screzi

lucidi – detriti di quella luce  
interminabile – bianca e sospesa –  
sospesa e bianca se non si dà pace  
del tuo silenzio benché parte lesa.

*Toti Scialoja*

Alla pagina precedente:

*Fig. 17. La pittura di Toti Scialoja: l'action painting degli anni Ottanta. La scuola di Atene (1989), vinilico su tela di cotone, 240x550,5 cm.*

*I versi coevi. Stasera i grandi silenzi di Svezia, dalla sezione Ada ride (1987-1989), in: Una vanessa, 1993, Edizioni della cometa.*

## 4.1 Il ritmo della pittura, lo spazio della poesia

*Vista da un occhio naturalistico la mia temporalità non è altro che una forma di scansione spaziale. L'assurdità non mi spaventa. Tutte le scelte sono assurde. Il cubismo era astratto e arbitrario quanto l'arte egizia.*

Toti Scialoja, *Giornale di pittura*

Non v'è mistero nell'opera di Scialoja, stando alle parole di Barbara Drudi sugli esordi figurativi dell'artista romano:

Sono disegni [...] che fanno lievitare la forma attraverso il tocco ritmico del segno ripetendolo infinite volte e facendolo tornare su se stesso in un *andante* ritmato quasi ossessivo, o eccessivo, comunque insistito fino all'esubero<sup>260</sup>.

Sul piano filologico della restituzione dell'opera, emerge quindi una grammatica del segno ancorata ad una macroscopica insistenza temporale. Scialoja radica la propria estetica all'interno di un impulso creativo che precede qualunque manifestazione spaziale, lasciando decantare fino all'inverosimile una matrice archetipico-biologica come quella della scansione temporale e del ritmo già nei suoi esordi figurativi:

la plasticità della figura più che dal chiaroscuro è data [...] dal ritmo delle pennellate che la costruiscono<sup>261</sup>;  
[...] il tempo dell'opera si esaurisce [...] in quello della gestualità che la costituisce, il tempo dell'operazione<sup>262</sup>;  
[...] ritualità ripetitiva del gesto<sup>263</sup>.

La rivoluzione 'informale' degli anni Cinquanta è, in tal senso, l'esplosione non più controllata di un dettame compositivo connaturato nell'autore e la cui portata viene chiarita dalle riflessioni di Gombrich sulle grammatiche degli stili pittorici.

<sup>260</sup> Barbara Drudi, *Scialoja: carte e carteggi tra pittura e parola*, in Scialoja [2000: 11], il corsivo è già nel testo originale.

<sup>261</sup> Giuseppe Bonini, in Scialoja [1977: 140].

<sup>262</sup> Giuseppe Bonini, in *ib.* 162.

<sup>263</sup> Giuseppe Bonini, in *ib.* 158.

Lo storico austriaco identifica le peculiarità compositive individuali con dei ritmi interni, o «ritmo permanente del corpo»<sup>264</sup>, capaci di determinare delle «subroutines» che, una volta automatizzate, diventano la base delle costruzioni e complicazioni successive ma, allo stesso tempo, consentono di ricondurre manifestazioni eterogenee ad un archetipo compositivo. Senza l'automazione ritmica di alcune formule ridotte che si compongono in progressive complicazioni, non esisterebbero grafie artistiche. La formazione del pittore è demandata pertanto ad una ricerca del proprio ritmo corporeo e alle forme che più si confanno ad esso; la composizione può essere il risultato, ad esempio, di formulazioni insistenti di cerchi o di poligoni più spigolosi, come nell'esempio seguente che Gombrich ricava da un maestro del settore<sup>265</sup>:

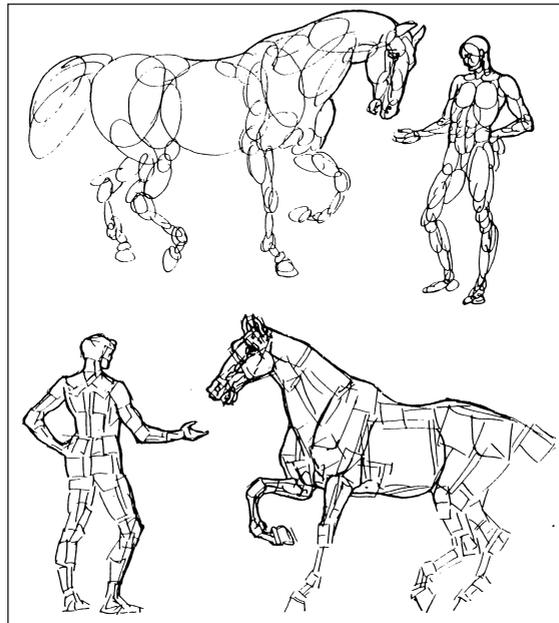


Fig. 18. *Walter Crane, da Line and form, Londra 1902.*

<sup>264</sup> Gombrich[1984: 26].

<sup>265</sup> Walter Crane, pittore, illustratore e decoratore inglese (1845-1915), molto attivo anche sul fronte della formazione degli artisti. I disegni qui riproposti sono in Gombrich [1984: 26].

Nessuna meraviglia allora nel constatare il destino di simili archetipi compositivi nella storia dell'arte contemporanea:



Fig. 19. *Mark Rothko*, 56 No.12, 1949  
olio su tela 171,5 x 108,1 cm.



Fig. 20. *Jackson Pollock*, Sostanza Rilucente, 1946.

Astrattismo e geometria si tengono per mano e la loro vicinanza agli stili dell'ornamentazione è sempre stata chiara se non addirittura invocata, stando almeno ad un episodio della sua frequentazione con Rothko che lo stesso Scialoja racconta:

Una volta andammo ad Ostia Antica ed entrammo in una casa con degli affreschi ed io dissi: "Ecco, questo è un Rothko!" C'era una banda gialla un po' logora, vibrante, accanto a una banda rosa: una fascia decorativa di quella bella pittura a fresco, opaca, vibrante, che il tempo aveva consumato rendendola incantevole. "Ah! Ecco un Rothko!". E lui "Magari!", mi disse. Al Metropolitan Museum di New York c'è una pittura pompeiana con dei colori alla Rothko: lui li conosceva bene<sup>266</sup>.

Ma rapidamente l'astrattismo geometrizzante può infilare la rovinosa china che porta alla mistificazione del compiacimento decorativo, al vacuo

<sup>266</sup> Merlonghi [2000].

stilema che nulla ha a che fare con il rapporto degli espressionisti con la superficie pittorica, «ci si muove verso il vero piuttosto che verso il bello»<sup>267</sup>, o con la loro fiducia in una comunicazione latamente sensoriale, avulsa da qualunque mediazione simbolica<sup>268</sup>. Con alcuni metri quadrati di tricromie (o bicromie più una sottrazione di tono per creare i margini), Rothko lascia che lo spettatore venga fagocitato dal vortice di un'esperienza cromatica assoluta; le insistite percolature di Pollock esercitano un'analogia funzione narcotica e straniante; le verticali di Newmann sono irriducibili ad un elemento di puro decoro: esigue e marginali come sono potrebbero essere il dettaglio di un pattern che, per dimensioni, sarebbe inintelligibile. Il nuovo rapporto con l'opera si configura come lo scardinamento delle regole della mediazione simbolica su cui poggia la comunicazione umana; si delinea, di contro, l'apertura ad un 'organicismo' in cui al fruitore vengono demandati contenuti puramente visivi, materiali, tattili.

La materialità del colore in Scialoja significa solo la realtà dello stesso; esistenza in sé e per sé del colore che non ha altro valore, simbolico o referenziale [...]<sup>269</sup>.

Allo stesso tempo è proprio attraverso il colore, il ritmo e il materiale adoperato – sia esso il pigmento o la stoffa, la carta, il legno e quant'altro – che l'artista può «mettere in moto la materia» e rivelare altra «materia», quella del corpo e dell'essere per fare della pittura una «psicografia»<sup>270</sup>.

Scialoja, per parte sua, arriva a far coincidere la pittura col motore primigenio del segno, la sorgente ritmica del corpo che muove al gesto e all'azione: «quello che conta è il moto. Il moto è la vita profonda della coscienza. [...] Il quadro nasce da una regola. La regola è la ripetizione»<sup>271</sup>, l'artista affida ad una lucida e lapidaria paratassi il proprio canone pittorico nelle pagine del *Giornale di pittura*, dove snoda una critica alla concezione tradizionale dello spazio pittorico, ora ricondotto al fattore 'tempo', una posizione ribadita

<sup>267</sup> Scialoja [1991c: 20].

<sup>268</sup> Si precisa che anche tra le 'avanguardie storiche' non mancano spunti o momenti ancora compiutamente oggettuali o figurativi, ma anche in questi casi la *mimesis* assume un valore del tutto relativo e il 'senso' dell'opera esclude qualunque istanza narrativa.

<sup>269</sup> Bonini, in Scialoja [1977: 162].

<sup>270</sup> Scialoja [1991c: 20; *Giornale*, aprile 1955].

<sup>271</sup> Scialoja, *ib.* 178.

anche altrove e cara a tutti i rappresentati della «New York school of painting»<sup>272</sup>. In tal senso lo spazio prospettico rinascimentale risulta foriero di interpretazioni diverse: talvolta è assunto come ‘contenitore’ di oggetti, una mnemotecnica che organizzando gli oggetti entro schemi intelligibili ne assicura la persistenza nel ricordo<sup>273</sup>; in altri casi, invece, viene indicato come il metronomo che scandisce «percors[i] ottico-ideal[i]»<sup>274</sup>. La spazialità cubista, dal canto suo, viene indicata come luogo mentale di forme interiorizzate, mentre quella della pittura barocca si risolve nell’ambientazione di una vertigine temporale, di una confusione che nullifica la contrapposizione di passato e futuro<sup>275</sup>. Dall’epoca moderna in poi, in buona sostanza, la pittura occidentale si è qualificata come spazio d’incontro tra soggetto ed oggetto: anche nella resa del sentimento e delle dinamiche interiori non è mai caduto il diaframma del reale e fintanto che sulla tela vengono delineati degli spazi concreti, si sbarrava l’accesso allo spazio intimo della coscienza.

Quando si confronta con l’urgenza vitale della «New York school of painting», Scialoja trova finalmente il suo percorso esistenziale ed estetico. Catapultato all’interno di un caleidoscopio di stili, tecniche e sensibilità diversissime, è costretto all’abiura delle formule e alla individuazione di una propria dinamica pittorica. Si risolve per la tecnica della tela stesa sul pavimento, «del pollockiano – essere nel quadro»<sup>276</sup> per lavorarci – letteralmente – dentro, una tecnica che ispira una lunga catena ecfrastica di metafore verbali magistralmente registrate nel *Giornale* («Spazio che trasuda in materia [...]. Spazio che sfuma nel tempo. [...] una esistenza che affiora, esistendo»<sup>277</sup>). È chiaro a questo punto come avvenga il passaggio dall’idea di ‘spazio pittorico’ a quella di ‘superficie’, da leggersi come elemento su cui si esercita l’azione, registro di un’attività fisica e, dunque, organica: «Sembra che quelle tele fermentino [...]. Da queste bende infette mi pare che stia sbucando Lazzaro, carico di vita impreveduta»<sup>278</sup>. Al fondo di questa che Scia-

<sup>272</sup> Altra denominazione del movimento più noto come *abstract expressionism* (espressionismo astratto).

<sup>273</sup> Scialoja [1987b: 50]

<sup>274</sup> Scialoja [1991: 171].

<sup>275</sup> *Ib.*

<sup>276</sup> Bonini, in Scialoja [1977: 157].

<sup>277</sup> Scialoja [1991c: 19].

<sup>278</sup> Scialoja *ib.* 7.

loja non stenta a definire «pittura bio-psichica», si annida una dialettica dell'essere e della coscienza che vengono lette in chiave materica ed organica: è materia quella della tela, dei colori, dei pigmenti e quant'altro sia a disposizione dell'artista; è organico il corpo che produce il gesto e modifica la materia sotto l'impulso di un fluire ritmato. La nuova grammatica pittorica viene scritta con delle forme, non oggetti, e con la loro cadenzata disposizione spaziale; un ritmo 'resultativo' sulla tela, ma anche uno interno ed organico che le genera: quello del polso o dell'omero impegnati in un'attività sincopata che le produce.

Often the process is a gamble on the automatic<sup>279</sup>.

Ma nell'espressionismo americano Scialoja rileva anche formule e motivazioni che non gli si confanno; confessa nel privato della corrispondenza epistolare alcune note di dissenso all'amico Afro:

“la loro ‘impazienza’, questo voler sempre stordire, colpire, essere inattesi; non cercar mai in profondità, non esser umili e non insistere in un proprio dominio anche se limitato” [...], li rende vittime “di una velocità che è come un ristagno, di una frenesia che si morde la coda e diviene nevrosi”<sup>280</sup>.

Di Pollock Scialoja accoglie il momento della grazia e della «spontaneità poetica», di cui sottolinea la misura classicista, ricorrendo ad un'aggettivazione illuminante per descriverla: «mozartiana»<sup>281</sup>. Non sembra sfuggire nel frattempo alla critica l'afflato strutturale ed in definitiva 'architettonico' che caratterizza la sua pittura sin dagli albori della conversione informale: «il senso del ritmo [...] non è altro che una teofania dell'impulso architettonico»<sup>282</sup>, «il dinamismo dello spazio continuo», precedentemente imputato

<sup>279</sup> Milton Gendel, dal catalogo della mostra alla Marlborough Gallery (New York, 1973), cit. in Scialoja [1977: 66].

<sup>280</sup> La citazione è ripresa da Laura Lorenzoni (“Corrispondenza 1955-1960” in Scialoja [1991b: 113]), che accosta due stralci di lettere ad Afro, rispettivamente del 23 ottobre 1956 e del 16 novembre '55. Il ritornare di Scialoja in due momenti diversi su questa divergenza nei confronti degli *action painters* denuncia quanto l'artista fosse convinto del suo giudizio.

<sup>281</sup> Cfr. Lorenzoni, *ib.*

<sup>282</sup> Maurizio Fagiolo dell'Arco, nel catalogo della mostra alla galleria La Metopa (Bari, 1965), riportato in Scialoja [1977: 60].

da Scialoja all'opera di Borromini, viene concretamente realizzato e tradotto nel substrato della tela:

È chiaro che Scialoja è partito dall'informale con l'impegno di riordinare quel mondo passato, di rendere razionale l'irrazionalismo, di placare il gesto. [...] L'irregolarità della sua pittura non teme di unirsi alla regola<sup>283</sup>.

In tal senso lo spazio pittorico della tela assume i contorni di una scansione temporale, conseguita attraverso successioni di eventi omogenei in cui i contrasti determinano la discontinuità necessaria per stabilire il ritorno dell'eguale e creare giochi iterativi e simmetrici:

bald symmetries which amount almost to a line of stripes. [...He...] is composing in terms of time rather than space [...]<sup>284</sup>.

Si realizza sulla tela il paradosso della visione che segue un concatenarsi di eventi piuttosto che un atto di percezione istantanea; la produzione pittorica di Scialoja, è stato detto in tal senso, si sviluppa secondo una logica di «ritmi seriali, con larghe cadenze di arsi e tesi»<sup>285</sup>.

Sull'inversione del senso tradizionale della composizione pittorica riscontrato in Scialoja, si apre il confronto con l'arte verbale poetica che tendenzialmente realizza un'abiura del principio della linearità con cui si succedono i suoi costituenti ed approda alla simultaneità o, secondo l'osservazione del Saussure degli anagrammi:

Peut-on [...] inviter le lecteur non plus à une juxtaposition dans la consécuitivité, mais à un moyenne des impressions acoustiques hors du temps? [...] hors de l'ordre [...] linéaire [...]<sup>286</sup>.

È la struttura formale del testo poetico, secondo Stankiewicz, a determinare una tale corrispondenza tra le parti da imporre una sua percezione

<sup>283</sup> Maurizio Fagiolo dell'Arco, *ib.*

<sup>284</sup> Harold Rosenberg, dal catalogo della mostra alla galleria Il Segno (Roma, 1965), cit. in Scialoja [1977: 59].

<sup>285</sup> Guido Ballo, in Scialoja [1977: 63].

<sup>286</sup> F. de Saussure in Starobinski [1971: 47].

unitaria. Il principio della progressione viene messo in discussione dalla 'simultaneità' di cui è compenetrato il verso, una *ratio* espressa pienamente anche dal suo etimo, che vale come «svolta, ritorno»<sup>287</sup> ed è contrapposto alla 'prosa', ovvero «diretto in avanti»<sup>288</sup>.

Non ci si sorprenderà troppo allora nel constatare l'insistenza con cui, da parti diverse, viene rimarcato questo «dynamic pattern of a unity in succession»<sup>28</sup> oppure, nelle parole di Goethe ricordate da Stankiewicz, una «Dauer im Wechsel». Idea peraltro riscontrata anche da Benveniste nei primi valori di  $\rho\nu\theta\bar{\nu}\delta\varsigma$ , quelli di «forma», intesa come «configurazione spaziale definita dall'assetto e la proporzione distintivi degli elementi [...]»<sup>290</sup>. Di essa va precisata la natura sostanzialmente instabile, senza «consistenza organica» che «si addice al pattern di un elemento fluido [...]. È la forma improvvisata, momentanea, modificabile»<sup>291</sup>. Da questo originario valore si discosterà poi Platone ricombinandolo con il  $\bar{\nu}\epsilon\tau\rho\nu\nu$  e le leggi del 'numero' che insistono sull'importanza degli intervalli» già sottolineata da Socrate, in un'ottica di quantificazioni e pesi ben determinati che coincide con una «configurazione dei movimenti ordinata nella durata»<sup>29</sup>.  $\rho\nu\theta\bar{\nu}\delta\varsigma$  passa così a designare scansioni temporali piuttosto che configurazioni spaziali fluide e dinamiche, ma è del tutto innegabile il conferimento di una dimensione spaziale anche ai testi in cui il principio delle corrispondenze e dei ritorni è altamente operativo, ovvero la poesia. Ne sono un esempio mirabile gli «short lyrical poems», in cui il «principio della successione viene costantemente complicato e quasi avversato dal principio della simultaneità, che sposta l'attenzione sulla struttura globale» del testo<sup>293</sup>:

But in addition to the principle of succession, poetic language involves also the principle of simultaneity, forcing us to grasp the el-

<sup>287</sup> Lausberg [1969: 256].

<sup>288</sup> Cfr. Cortelazzo-Zolli [1985: *sub vocem* 'Prosa']: «[...] \**provērsus* 'diretto in avanti', comp. di *prō* 'avanti' e *vērsus*, part. pass. di 'volgere' [...]».

<sup>289</sup> Stankiewicz [1974: 644].

<sup>290</sup> Benveniste [1994: 398].

<sup>291</sup> *Ib.* 396.

<sup>292</sup> *Ib.* 398.

<sup>293</sup> «[...] the principle of succession is at every step complicated and as if resisted by the principle of simultaneity, which compels attention to the structure as a whole.» Stankiewicz [1974: 644].

ements of succession in their simultaneous presence, as if they were elements in space<sup>294</sup>.

In questa, che per Stankiewicz è la vera misura della poesia moderna, va ricercata sia la sua intrinseca complessità che le forme concrete della sua manifestazione: «highly condensed texts [...], fragments and torsos [...]». Appare tautologica la sottolineatura puntuale delle corrispondenze di queste definizioni e problemi con le poesie di Toti Scialoja, occorre solo esplicitare che il sincretismo e l'attenzione metrico-retorica manifestati al massimo livello nei versi, consegnano alla poesia scialojana una dimensione spaziale che, nella stessa epoca, il pittore andava negando alla tela, caricata invece di un afflato temporale (o lineare) che dovrebbe essere il congruo correlato delle arti verbali. I giochi con cui Scialoja industriosamente imbastisce i versi spaziano dal palindromo, esplicita parodia della linearità del significante linguistico<sup>295</sup>, agli *Sprachspiel*, che possono moltiplicare le ragioni semantico-referenziali di un testo e consegnargli la doppia vita di un dottor Jekyll. La moltiplicazione spaziale che in questo caso il testo assume, i vari mondi testuali che si dischiudono a partire da un gioco di parole, sono di natura meramente cognitiva e, pertanto, non detengono una consistenza inferiore ai ritmi scansiti sulla superficie di una tela. Accanto a quelle citate, si dischiudono poi le mille possibilità dei singoli fatti di stile che di volta in volta «acquista[no] la [loro] particolare efficacia»<sup>296</sup> e le cui ricadute ed effetti necessitano di singole osservazioni, minuziose ricostruzioni, poiché la poesia è collocata sul piano di una *parole* 'congelata' tra gli archivi collettivi della letteratura. Tuttavia, prima che si apra un ultimo rapido inventario sulle risultanze testuali delle unità e dinamiche fin qui descritte, occorre ricordare qualche linea-guida relativa alla natura simultanea e genericamente spaziale del testo poetico.

Rimarcando la dimensione spaziale, implicitamente si avoca alla poesia un nuovo livello di pertinenze strutturali, nelle quali i rapporti gerarchici sottesi alle elaborazioni di testi della comunicazione standard diventano ac-

<sup>294</sup> *Ib.* 643.

<sup>295</sup> Tha basic irreversibility of the sequence is only corroborated by the palindrome, which is a parody of the principle of sequential order», Stankiewicz [1974: 643].

<sup>296</sup> Spitzer [1955: 96].

cessori. Aveva provato già Levin<sup>297</sup> a definire quali fossero i parametri per identificare dei *couplings*, quelle corrispondenze che potessero rappresentare i *funtivi*<sup>298</sup> dei testi poetici. Cosa si seleziona concretamente tra i versi, in base a quali relazioni possono essere identificate delle pertinenze esclusivamente poetiche per realizzarne un inventario grammaticale precipuo? La via che veniva in quel caso delineata contemplava due ordini di pertinenze, quelle testuali e quelle del sistema linguistico in genere che si intrecciavano tra i versi sotto forma di equivalenze posizionali (grammaticali) ed equivalenze ‘naturali’, i suoni ed i significati. Un terzo ordine di corrispondenze veniva indicato poi nella «conventional matrix» delle strutture metrico-accentuali, capaci sia di sopperire alla mancanza di simmetria grammaticale che di potenziare i parallelismi ‘naturali’ iscritti nel testo.

Questo genere di soluzione cerca di ricomporre la frattura tra le dinamiche discorsive e le discontinuità tipiche dei testi poetici, riducendone in definitiva l’eversività entro l’usata norma.

Altri autori hanno invece accostato il problema sulle ascisse tracciate dalla fonologia jakobsoniana, lasciata in § 3.5 sulla scia di Benveniste, al legame necessario tra significante e significato, la cui portata viene poi allargata:

L’intimità del nesso fra i suoni e il senso della parola dà voglia ai soggetti parlanti di completare il rapporto esterno con un rapporto interno, la contiguità con una somiglianza, con il rudimento di un carattere immaginato. In virtù delle leggi neuropsicologiche della sinestesia, le opposizioni foniche sono in grado di evocare dei rapporti con sensazioni musicali, cromatiche, olfattive, tattili, ecc. [...] Questo “simbolismo fonetico”, come lo chiama il suo esploratore Sapir, questo valore delle qualità distintive, intrinseco benché latente, riprende vita appena trova una corrispondenza nel senso di una determinata parola, nel nostro atteggiamento affettivo o estetico verso questa parola e ancor più verso parole di significati polari.

Nella lingua poetica, in cui il segno come tale assume un valore autonomo, questo simbolismo fonetico raggiunge la sua attualizzazione e crea una sorta di accompagnamento del significato<sup>299</sup>.

<sup>297</sup> Levin [1962].

<sup>298</sup> «[...]funtivo un oggetto che ha una funzione rispetto ad altri oggetti» Hjelmslev [1968: 37].

<sup>299</sup> Jakobson [1978: 123].

In tal senso Beccaria svilupperà le sue osservazioni sull'autonomia che caratterizza il significante poetico, per il quale il problema dell'arbitrarietà «non ha più alcuna pertinenza»<sup>300</sup> mentre nell'orientamento «verso il materiale verbale in sé», il testo si dispiega nell'ordine di «orchestrazioni» che realizzano la coseriana «compiutezza funzionale del linguaggio»<sup>301</sup>. Nella possibilità di abiurare lo statuto semantico-referenziale che la qualifica come strumento dell'interscambio quotidiano, la lingua si mostra strumento duttile, foriero di semiosi infinite in virtù dell'autotelìa e completezza che ogni singolo testo può realizzare. La «testura» cui Beccaria fa riferimento risulta in una «organizzazione e [...] distribuzione peculiare dei segni», che espleta la funzione di catalizzatore se: «[r]ende palese e flagrante, intenzionale, e potenza quanto può essere nel linguaggio prosastico, o nel linguaggio comune, allo stato latente e meno organizzato»<sup>302</sup>. Espressa per lo più in chiave di metafore acustiche, l'indagine di Beccaria non manca di svelare «armoniche di base», «consonanze», «armonie anagrammatiche» ma anche delle inversioni (i nostri palindromi sillabici, nei versi montaliani: *non è felpato dalla neve, è ancora/tua vita, sangue tuo nelle mie vene*) e delle anafonie (poki~stokki in *bastano pochi stocchi d'erbaspada*<sup>303</sup>). La stessa natura dei suoni linguistici viene indagata a partire dal complesso reticolo semiotico in cui sono inseriti e dall'«organicità della [loro] disposizione», la sola che possa promuovere quei suoni allo statuto di segni «nella nostra coscienza». Così vengono schematizzate le straordinarie ricorsività vocaliche nei versi di Torquato Tasso «*in guisa di voragine profonda / s'apre la bocca d'atro sangue immonda*: «á-o ó-a | á- ó-a á-o á- ó-a», «opposizioni binarie / a~o/» appropriate ad «esprimere [...] apertura, profondità, orrore, ribrezzo [...] in simbiosi con i significati delle parole»<sup>304</sup>.

Sul valore intrinseco delle «orchestrazioni» si è poi espresso Silvestri, che attribuisce una specifica carica evocativa alle modalità tipologiche con cui il significante poetico viene strutturato. Rimarcata l'anomalia dei messaggi poetici, si assume come istanza strutturale primaria la sequenzialità contingente ad un singolo testo, contrapposta alle «relazioni sistematiche»

<sup>300</sup> Beccaria [1989: 85].

<sup>301</sup> Coseriu [1997: 141].

<sup>302</sup> Beccaria [1989: 50-51].

<sup>303</sup> Beccaria *ib.* 56.

<sup>304</sup> Beccaria *ib.* 86.

dell'attività linguistica quotidiana. In tal senso qualunque elemento può diventare una figura del testo mediante una iterazione o un contrasto, due modalità archetipiche che sono «fondamento (neuro)logico del ritmo»<sup>305</sup>. Le logiche che governano la poesia si appellano a configurazioni elementari che hanno il sapore degli archetipi e delle realtà ancestrali, come accade con quei suoni le cui manifestazioni nei primi mesi di vita del bambino sembrano rimandare all'ontogenesi delle lingue stesse. I «fememi» individuati dall'etnolinguista americana Mary Le Cron Foster, riconducono ad un comun denominatore l'evoluzione della specie e lo sviluppo del singolo individuo, stabilendo il carattere atavico di certi elementi linguistici: [m] e [n], [b/p] e [d/t], implosione e materno, esplosione e maschile; la forma è nel suono, il suggerimento è nell'articolazione<sup>306</sup>. Il recupero delle strutture foniche è quindi il tentativo di sottrarre la poesia agli automatismi concettuali di cui vive il segno linguistico, l'analisi che le contempla quale cifra del rapporto poeta-mondo coniuga formule di rappresentazione intuitiva e motivata (*contrasto, incastro, iterazione, parallelismo, specularità*<sup>307</sup>) con i tasselli minimi dell'articolazione linguistica (i fonemi, ma qualunque altra unità linguistica può diventare figura paragrammaticale iscrivendosi nelle precedenti configurazioni). La loro consistenza è implicitamente stabilita su una base configurativo-spaziale:

*contrasto* (rappresentazione grafica “/”) è la figura della massima differenza, si realizza ad esempio nei contrasti di apertura e altezza tra le vocali (“a” in opposizione ad “i” ed “u”):

Ma sedendo e mirando, interminati  
i/A/ i

*incastro* (rappresentazione grafica “| |”) si realizza con una sequenza discontinua rispetto alle due identiche tra le quali è inserita:

esclude  
e|U|e

<sup>305</sup> Silvestri [1998: 482].

<sup>306</sup> Silvestri [1996: 8].

<sup>307</sup> Sono le cinque modalità di articolazione paragrammaticale individuate da Silvestri.

*iterazione* (rappresentazione grafica attraverso simboli associati alle vocali a\* e: i' o^ u|) è la ripetizione in sequenza di elementi identici (iterazione semplice) o di combinazioni identiche di elementi (iterazione sintagmatica):

Sempre caro mi fu quest'eremo colle  
 E e A o i u e E o o e  
 : : : :

*parallelismo* (simbolo grafico “-----”) «è la ripetizione di sequenze identiche non contigue con minima rottura di contiguità (parallelismo ravvicinato), media (parallelismo allontanato) o massima (parallelismo polarizzato)»:

Mirando, interminati  
 iA i e i A i  
 ·\* · : ·\*·  
 -----

*specularità* (simbolo grafico “--> <--”), «ripetizione rovesciata di sequenze identiche»:

Mirando, interminati  
 iA i e i A i  
 ·\* · : ·\*·  
 --> <--

Queste figure, infine, possono essere espresse nel testo secondo modalità *pervasiva* o *parziali*, *isobariche* (identità quantitativa, relativa all'identità dei «pesi sequenziali»<sup>308</sup>) o *diabariche*, *omotopiche* (due figure che occupano la stessa posizione) o *allotopiche*, *perfette* (per paragrammi che abbiano stesse sedi toniche) o *imperfette*.

Sebbene fondate sull'assunto della «sequenza», le considerazioni silveriane non invertono il segno delle osservazioni precedenti sul recupero, in

<sup>308</sup> Silvestri [1998: 491].

ambito poetico, di una dimensione spaziale della lingua. In aggiunta al ricorrere di una terminologia in tal senso pertinente («architetture», «blocchi architettrali», «configurazioni strutturali» ecc.), va rimarcato come il valore dell'espressione «sequenziale» intende recuperare le due dimensioni archetipiche della differenza e della ripetizione, che si realizzano grazie alla possibilità di raccordare, accostare e comparare elementi omotipici tra loro. Tuttavia, pur nella brevissima casistica esemplificativa riportata, è evidente come selezionandosi gli elementi in gioco vivano un momento di emersione da un'altrimenti livellante successione lineare. Si deve in tal senso ammettere l'istantanea ed attiva copresenza, su un piano cognitivo, degli elementi in gioco, così come una loro momentanea consistenza spaziale. Più avanti (§ 4.4) sarà possibile verificare la bontà di queste considerazioni sul banco di prova offerto da un testo scialojano, per il quale gli assunti di Silvestri forniranno sia un principio di buona Gestalt configurativo-spaziale, sia uno straordinario *insight* sull'economia generale dell'opera del poeta romano.

Sebbene l'analisi fin qui condotta sul corpus scialojano si muovesse nell'ambito del manifesto e di una intenzione strutturale e strutturante per nulla nascosta, le lampanti configurazioni fonoestetiche scialojane partecipano egualmente a leggi di strutturazione più generali ed archetipiche come quelle della *paragrammatica* silvestriana, che risponde all'«istanza di evocazione realizzata dalla lingua poetica», provvista di «[...] una sua propria e specifica condizione fenomenologica»<sup>309</sup>.

<sup>309</sup> Silvestri, «Analisi linguistica della poesia» [Silvestri-Montella 1995: 8].

## 4.2 Funzione estetica del significante linguistico

Il percorso delineato nelle pagine precedenti mirava, partendo dall'identificazione delle unità e dei meccanismi testuali maggiormente produttivi, a restituire i momenti precipui della scrittura scialojana, ancorata a dinamiche fonostetiche macroscopiche, operative già al livello della rima. Non solo infatti essa si era venuta configurando come uno dei momenti di maggiore coesione testuale (intervenendo anche all'interno delle dinamiche semantiche supportate dai rapporti paronimico-paronomastici e anafonici), quanto proprio sulla rima, e sulle sue possibilità di variazione, si era esercitata l'inventiva della pre-stidigitazione fonica scialojana. Non a caso l'illustrazione dei meccanismi di derivazione delle rime complesse è collocato nella terza sezione del volume, dedicata all'*operatività sintagmatica*, in cui viene chiarito come il recupero delle operazioni di base soggiacenti alle manifestazioni 'standard' della figura (elenco alla tabella 3), sia funzionale all'instaurazione di meccanismi aggiuntivi da cui derivare le rime complesse (tabella 4). In questo capitolo sarà poi possibile osservare le estreme propaggini delle complicazioni cui Scialoja sottopone la figura, arrivando a suggerire delle relazioni di rima in cui sono abolite le corrispondenze uno-ad-uno tra i fonemi che le compongono.

È stato inoltre già precisato il valore fonostilistico delle composizioni scialojane e come, nel complesso della sua estetica, pittura e poesia si ritrovino a stabilire una strana relazione, in cui ciascuna perde le caratteristiche precipue del suo canale espressivo (la globalità della visione per la pittura, la linearità del significante linguistico per la poesia) per acquisire i tratti distintivi dell'altra. È un ritmo quello della pittura, scaturito da affioramenti molteplici degli stessi elementi, è una disposizione spaziale di unità ricorsive quella che nella poesia determina effetti di compostezza e buona Gestalt testuale. Le dinamiche espressivo-strutturali del procedimento anafonico avevano rimarcato i momenti compositivi in cui il significante linguistico assume connotazioni autonome per acquisire una dimensione più compiutamente estetica e s'impadronisce di norme e valori strutturali comuni ad ogni atto di percezione artistica. Dalla storia e critica d'arte era stata ricavata un'indicazione parametrica di base: «il piacere si colloca [...] in qualche punto intermedio fra la noia e la confusione» e si era già potuto apprezzare il ricorso più che sistematico da parte di Scialoja a configurazioni o meccanismi compiutamente vertiginosi, in cui questo indicatore di congruità estetico-

costruttiva veniva sbilanciato verso il polo del caos. Allo stesso tempo sono stati sottolineati i momenti strutturalmente equilibrati, così come i paradossali effetti di distorsione fonica che la ricerca di ordine può provocare (si rimanda all'analisi dei versi *Disse la tarma, a Parma, nell'armadio* [M,TVP31] e di *Ieri, al crepuscolo, tra il lusco e il brusco*, [M,TVP4] in § 3.4).

Sulle configurazioni o sui testi governati da una matrice latamente caotica, si possono ricordare le parole dello stesso Roger Caillois sulla vertigine (o *ilinx*), una delle quattro tipologie di gioco da lui identificate, che «consist[e] in un tentativo di distruggere per un attimo la stabilità della percezione e [...] far subire alla coscienza, lucida, una sorta di voluttuoso panico». Questa indicazione chiarisce più compiutamente un altro momento fondante dei versi in esame, la loro natura di 'oggetti' e di veri e propri 'giocattoli': dei dispositivi finalizzati al conseguimento di un preciso effetto finale, di cui si è parlato nell'introduzione (§ 1.1). Sul piano della produzione pittorica va rimarcata, su questo fronte, un'ulteriore corrispondenza. Sebbene le tele di Scialoja rispondano ad una misura ed un ritmo da più parti rilevato, si segnala un momento di pieno recupero della dimensione spaziale nella sua produzione: il telero di oltre cinque metri che la critica osanna come capolavoro dell'artista, *La scuola di Atene* (cfr. fig. 17). Dipinto nel 1989, in un frangente di precarie condizioni fisiche e psichiche (a gennaio era stato colpito da un infarto), D'Amico e Schiavon ne sottolineano la discontinuità con il resto della produzione dell'artista: «Ecco davvero in quest'opera lo slancio degli anni immediatamente precedenti [...] trovare una sosta»<sup>310</sup>; «Nessun misurato contrappunto, nessuna precisa rispondenza, nessun calcolato equilibrio [...]»<sup>311</sup>. Appare piuttosto evidente, invece, «un senso di vuoto e d'attesa»<sup>312</sup> ed un gesto «smemorante e perduto, allargato in uno spazio che si sogna vastissimo, forse senza confini»<sup>313</sup>. Le imponenti dimensioni e l'abbozzo di qualche voluta, sull'estrema destra della composizione, che inserisce nel quadro un inconsueto momento 'circolare'<sup>314</sup>, in-

<sup>310</sup> Gianni Schiavon, in [Scialoja 2006: 116].

<sup>311</sup> Fabrizio D'Amico, cit. in *ib.* 114.

<sup>312</sup> Gianni Schiavon, *ib.* 116.

<sup>313</sup> Fabrizio D'Amico, cit. in *ib.* 116.

<sup>314</sup> Sulla matrice 'verticalista' della pittura di Scialoja, prima del ritorno all'*action painting* degli anni '80, dice Fabrizio D'Amico: «[...] si trattava di un ritorno alla pennellata anche se all'interno di un suo percorso obbligato: quello verticale», cit. in Scialoja [2006: 78].

vocano uno smarrimento dello spettatore in un «grande vaso uniformemente occupato da un'ocra chiara e leggera»<sup>315</sup>. Una modalità per elicitare la vertigine e l'abiura di uno stato di coscienza attivo.

Sui due poli estetici estremi dell'ordine e del caos intendiamo istituire i punti di riferimento per una sintetica rassegna su alcuni momenti testuali della produzione scioalojana che si avvalga delle indicazioni precedenti sulle unità strutturali e i meccanismi maggiormente caratterizzanti per i testi in esame. La progressione che verrà qui tracciata si limiterà a ripercorrere momenti testuali ascrivibili ai complessi rimandi anafonici e le loro ricadute semantiche, il cui portato è stato messo in evidenza già in § 3.6 e nella tabella 18: delle corrispondenze con un valore prettamente estetico, come momento di fondazione di architetture testuali formali, ma non necessariamente estranee ai momenti di topicalizzazione testuale e alle relazioni di senso.

*L'equilibrio sospeso: l'ordine al principio del caos*

Calando sul piano del testo un 'citazionismo' già ampiamente praticato nella produzione pittorica, le più lampanti manifestazioni di caos verbale realizzato da Scioaloja riguardano le così dette 'accumulazioni caotiche'<sup>316</sup>, delle quali si ritrova in Spitzer<sup>317</sup> una mirabile rassegna. Esse partono quasi sempre da una citazione, per lo più un proverbio, che funziona da spunto per realizzare una cascata di rielaborazioni sul tema dato. Allo stesso modo, tra le ultime tele dell'artista, è possibile ritrovare titoli che chiariscono l'antecedente pittorico di singoli quadri, un gioco mirato ad istituire nell'arte non figurativa dell'espressionismo astratto un doppio livello di significazione che le sarebbe altrimenti negato e che, al contempo, corrisponde alle modalità semiotiche della pittura figurativa e 'tradizionale'. Lì il piano og-

<sup>315</sup> D'Amico, *ib.* 114.

<sup>316</sup> «[P]rocedimento stilistico enumerativo» che abbraccia «membri di frasi che non siano ripetuti», Mortara Garavelli [2004: 214-215]. L'accumulazione 'coordinante' e l'«enumerazione» si differenziano da quella 'caotica' per il rispetto di un qualche principio ordinatore ravvisabile, foss'anche di natura e fonetico-convenzionale come l'ordine alfabetico.

<sup>317</sup> Spitzer [1990].

gettuale-referenziale è solo la cifra di un mondo di significati che vanno recuperati o sulla base delle conoscenze enciclopediche comuni all'emittente e al destinatario, o su rimandi di natura più generale ed intuitiva che possono essere recuperati anche a secoli di distanza, quando il sistema di valori e credenze in cui l'opera è stata prodotta è ormai scomparso. Questo genere di stratificazione semiotica è mirabilmente parodiata dalle pitture composite arcimboldesche, le cui bellissime quanto mostruose teste rappresentano il tema scelto attraverso una composizione di oggetti concettualmente contigui: il *bibliotecario* è una catasta di volumi i cui segnalibri strattengono occhi e sopraccigli, l'estate è un agglomerato di frutta e verdura stagionale, la primavera una leggiadra composizione floreale.

Per Scialoja la cultura ed il patrimonio di conoscenze in campo pittorico e letterario non sono mai stati referenti vuoti, ed anzi, al principio della conversione informale, il pittore lamenta «d'esser[sì] proiettato per tanti anni in una idea culturalistica e letteraria della pittura»<sup>318</sup> che l'avevano allontanato dall'espressione individuale ed autentica; ma è proprio la tradizione pittorica a far scattare la scintilla dell'ultima acclamata stagione espressiva degli anni Ottanta. Per caso si ritrova al Prado. Al cospetto del Goya nero e, in particolare, della processione di *San Isidro*<sup>319</sup> non vede che «una ridda libera di pennellate, uno sfrenamento di gesti pittorici da cui, come in seconda istanza, emergevano o trapelavano volti, scialli, cappellacci, mantelli e dove il nero era [...] tutto il colore possibile»<sup>320</sup>. In tal senso le figure sbazzate da un cupo sfondo nell'antecedente goyano diventano, metaforicamente, una 'processione' di violente striature nere vibrante su un grigio chiaro a sua volta tirato sull'ocra intenso del fondale. La parte destra della tela di *Secondo San Isidro* è dedicata alla variazione, sia coloristica (vi compare del rosso) che nell'orientamento delle forme, adesso disposte obliquamente come per inserire un contrasto che accentua il ritmo del quadro. Il referente di partenza (la processione) è riproposto nei termini della massima polarizzazione della differenza, un contrasto che viene invocato nei termini di negativo/positivo rispetto all'originale.

<sup>318</sup> Scialoja [1991c: 3].

<sup>319</sup> La romería de San Isidro, 1821-23.

<sup>320</sup> Toti Scialoja, cit. in Scialoja [2006: 82].



Fig. 21. Francisco Goya y Lucientes, *La Romería de San Isidro*, 1821-23 (in alto); Toti Scialoja, *Secondo San Isidro*, 1983, vinilico su canapa, 140x380,5cm (in basso).

Parte da alcuni momenti di minore consapevolezza contrappuntistica il *recueil* letterario sulle enumerazioni caotiche che si dipanano a partire da una citazione. La follia dell'orco sterminatore della tradizione popolare diventa lo spunto di un'autentica follia verbale commentata al principio dei versi da un titolo che si offre in sostituzione di una più attesa morale finale:

Cattivo odore

Ucci ucci sento odore sento odore di cristianucci  
ucci ucci uccidi uccidi i padroni del tuo dolore  
con i calzini sudici lo stillicidio del suicidio  
ucci uccidi i cristi tristi il cane pazzo vada a caccia  
ucci decisi che il tuo cruccio dopo un po' non lasci traccia  
se vai a caccia uccidi uccidi la beccaccia del giovedì  
venerdì con la tua mela quando la sbucci non pecchi più. [M,TVP895]

In altri momenti della produzione più tarda del poeta, il punto di par-

tenza viene stabilito in qualcosa di più generico come il mondo alla rovescia dei saltimbanchi medievali. Si osservi la *papessa* che *si passa le dita sulla pancia ignuda* ed i suoi consimili nei versi seguenti:

Filo spinato

Camminavo a passi lenti lunghesso una interminabile  
rete di filo spinato che imprigionava la masnada  
dei reclusi i deliranti di cui percepivo la rabbia  
ma la papessa si passa le dita sulla pancia ignuda  
ma l'eremita è stecchito l'angelo assorto vi si adagia.

Barcolla il re insanguinato l'imperatrice prende a calci  
la porta della latrina l'impiccato ha un ultimo scatto  
l'appeso per i piedi annaspa quando è morso dalle pulci  
un macilento in ciabatte mi grida: «son mica il bagatto!»  
sulla groppa del diavolo la morte si finge a suo agio. [M,TVP790]

Perde poi l'anelito corrosivo e giullaresco il seguente testo, in cui l'enumerazione offre un valido parallelismo stilistico al tema del cielo stellato e della sua fecondità per l'immaginazione:

Le costellazioni

Cominciava a indicarmi stringendo e agitando cauto  
il pince-nez che muoveva verso tutto il cielo stellato  
puntava gli occhiali a molla nominando costellazioni  
mai visto tanto splendore in cambio di due lenti mosse  
sulla mia testa brillava la montatura metallica.

Il cane l'orsa maggiore il cane minore l'auriga  
la chioma di berenice andromeda arturo la lira  
l'orsa minore perseo l'auriga il cane minore  
andromeda cassiopea l'orsa maggiore le pleiadi  
impeccabile solo il nord trafitto da una unica stella. [M,TVP796]

Oltre l'accumulazione caotica che qui è certamente più sofisticata, il testo che segue ripropone tutti gli antichi 'vezzi' della prima poesia scialojana, imbastiti nel nuovo tessuto dell'esametro della maturità. Rime, anafonie (*danza, assenza, distanza, ansia, donzella, mazzolino, inconsistenza*), citazioni (*la donzella scende dal monte / col mazzolino di fiori inseguendo l'inconsistenza*), nonsense (*chi soffia dentro le piume per scoprire sul fondo il viola*), eppure barlumi di meschina realtà fanno capolino anche tra questi versi: *chi ha scorto la perla*

e la tiene premuta sotto la suola, un'affermazione che pare rimandare alla «guicciardinismo» che per Toti, artista romano, di famiglia napoletana, con un po' di sangue francese e molto spirito giacobino in corpo, vissuto a Parigi e New York, importatore di nonsense e amante del *Ciuco di melesecche*, è il vero nocciolo delle miserie d'Italia:

Danza d'addio

Invita a un passo di danza questa assenza che hai scritto in fronte  
la danza che ci è di fronte è trascritta dalla distanza  
la danza si affida all'ansia la donzella scende dal monte  
col mazzolino di fiori inseguendo l'inconsistenza  
si conclude la danza sfinita dalle sue piroette.

C'è chi dona una quaglia in una scarpetta di raso rosa  
chi soffia dentro le piume per scoprire sul fondo il viola  
chi si sfila la giarrettiere se è ancora calda si scusa  
chi ha scorto la perla e la tiene premuta sotto la suola  
il tramonto è ancora acceso ma si riposa come un latte.  
29 gennaio 1998 [M,TVP796]

Al contrario di queste poesie scritte nella maturità, la produzione precedente registrava degli esempi di accumulazione che procedevano con un discreto ordine, quello dettato dalla lessia di riferimento che veniva di volta in volta alterata. Anche in questo caso l'antecedente è nella letteratura nonsense e nella sua 'ricetta': «Take care of the sounds, and the sense will take care of itself», che può essere ricavata invertendo i termini centrali della massima carrolliana, *Take care of the sense, and the sounds will take care of themselves*, a sua volta rivisitazione di un proverbiale principio di taccagneria anglosassone come «take care of the pence and the pounds will take care of themselves»<sup>321</sup>. In Scialoja questo stesso procedimento dà vita ad interi testi:

Tanto va la gatta al lardo che ci lascia lo zampino  
tanto va la gotta al tardo che si sfascia lo scarpino  
tanto va la ghetta al sardo che l'allaccia sul gradino  
tanto va la ghiotta al nardo che lo struscia col linguino  
tanto va la grappa al bardo che rintraccia il suo destino [M,TVP377];

<sup>321</sup> Tr.: «Pensa agli spiccioli che le banconote verranno da sole» [Carroll Lewis, 1970], p.88.

Cerco l'ago nel pagliaio  
cerco l'ego nel migliaio  
cerco l'ergo nel bisbiglio  
cerco l'agro nell'intruglio  
cerco il largo nel risveglio  
cerco il drago nel vermiglio [M,TVP378];

La farina del diavolo va tutta in crusca  
la faina del dialogo va tutta in tresca  
la ferita del diacono va tutta in crosta  
la fanfara nel diapason va tutta in cresta  
la farfalla nel diafano va tutta in frasca [M,TVP799];

La lingua batte dove il dente duole  
languida gatta deludente al sole  
l'inguine è un latte misto a spente viole  
unghie scarlatte contro stinte stole  
sangue ed ovatta nelle stente aiuole  
dilaga il bitter tra le tende in stile [M,TVP380];

Caval donato non si guarda in bocca  
coltel dannato non si scorda in brocca  
cappel drizzato non si accorda in ciocca  
capel dorato non si incorda in crocca  
castel domato non si inarca in rocca  
casal datato non si lorda in biacca  
cavol drogato non si attarda in bocca [M,TVP383];

Tra questi, poi, spicca un esempio di costruzione maggiormente ordinata:

Che fai maggio piovendo con l'oro nei ruscelli  
che fai pioggia poggiando le gocce sui cancelli  
che fai poggio reggendo le nuvole e i castelli  
che fai reggia raggiando sotto un volo di uccelli  
che fai raggio spiando la ruggine e i coltelli  
che fai spiaggia giocando con la spuma a brandelli  
che fai faggio filtrando il sole sugli anelli  
che fai saggia dormendo coi ragni nei capelli? [M,TVP200].

Gli elementi che ridimensionano il caos sono la reiterazione della stessa struttura sintattica attraverso la ripetizione di un unico formulario interrogativo (*che fai...?*) e la catena anafonica attorno a cui s'imbastisce l'intero testo. In questo caso i cardini della catena sono rappresentati da un soggetto, espresso da un nome, e dal suo predicato, un verbo al gerundio presente. Qualche volta, poi, tra il soggetto ed il suo predicato si realizza una

paronomasia (*pioggia-poggiando*, v. 2; *reggia-raggiando*, v. 4) che si raccorda alla coppia successiva mediante un rapporto di *derivatio* o figura etimologica (*piovento-pioggia*, vv. 1-2; *poggiando-poggio*, vv. 2-3; *reggendo-reggia*, vv. 3-4). La compostezza del testo è coadiuvata dalle rime perfette di fine verso e dalle quasi-rime medie ('ando/'endo: *piovento*, *poggiando*, *reggendo*, *raggiando*, *spiando*, *giocando*, *filtrando*, *dormendo*) che contribuiscono a creare i rapporti anafonici fondanti per l'intera architettura testuale.

Ben più caotici i testi dal sapore di scioglilingua, basati sugli accostamenti di coppie minime che possono dar vita a dei giochi di parole<sup>322</sup>:

Chi mette la mosca per esca  
 dimostra che **losca** è la pesca:  
 se infatti la **lasca** ci casca  
 c'è caso che a sera finisca  
 non **lasca** ma labile **lisca** [M,TVP359].

Ugualmente disorientate è poi l'uso di anagrammi con un fonema di scarto rispetto alla permutazione perfetta dei costituenti (*sfora-scrofa*, scarto di /k/; *orfano-orafo*, scarto di /n/), usati in sequenza nei versi che seguono:

Nel gran sole che **sfora**  
 via della **Scrofa** un **orfano**  
 micio magro si stira  
 sulla soglia dell'**orafo** [M,TVP648].

oppure gli incastri di rime (*voglie/olmo/stracolmo/foglie*):

Un cielo calmo ha spento  
 le voglie estive – l'*olmo*  
 è *stracolmo* di foglie  
 che ti svendono al vento. [...] [M,TVP352].

di cui è possibile rintracciare varie manifestazioni (*inventata: volta: svolta: vento*):

[...] Che prezzo ha più una pena  
 che si **inventata** ogni volta?  
 Fiuto lezzo di iena  
 a ogni svolta di **vento** [M,TVP552].

<sup>322</sup> Cfr. Appendice 4.

e che non mancano di alternarsi con altri elementi per dar vita ad incastri ‘misti’, come il seguente in cui si susseguono rime (*futuro: figuro: tamburo*) ed omoteleuti (*rallenti-ascolti*):

[...] dolcissimi fatti – falsi che calpesti  
muovendoti verso il rumore **futuro**  
- quando **rallenti** mi **figuro** che **ascolti**  
dadi che ruzzolano su un **tamburo**. [M,TVP629]

Gli incastri possono poi diventare ancora più vertiginosi quando gli elementi non stabiliscono corrispondenze perfette tra loro: *destra-liquida-via-rovescia* (*destra: rovescia*, assonanza, *liquida: via*, un caso di ipermetria interna ‘estremo’ [‘ia-‘i(quad)a]), a cui va aggiunta la quasi rima consecutiva *destra-lastra* e la rima bifronte al verso seguente (*l’anima: lamina*):

[...] da **destra** - **lastra** liquida  
che via via si **rovescia**  
- *l’anima* in quella *lamina*  
non se la passa liscia. [M,TVP531]

Passati in rassegna differenti momenti di caos, tra i quali non mancavano configurazioni più ordinate, si mostrerà un’analoga tendenza nell’organizzazione generale dei testi, oscillanti tra sequenze che favoriscono la percezione delle corrispondenze foniche e quelle che ne mettono in risalto la struttura tematica e semantica.

*La divisione dei versi. Una costante indecisione tra il senso e il nonsenso*

Nonostante la prima produzione scialojana abbia il carattere insensato delle cantilene infantili, si osservano momenti in cui l’autore reca omaggio alla dimensione pragmatico-comunicativa piuttosto che a quella del naturale spiegamento ritmico dei componimenti o alla loro costruzione fonica.

Topo, topo,  
senza scopo,  
dopo te cosa vien dopo? [M,TVP1]

che metricamente dovrebbe essere riscritto come:

Topo, topo, senza scopo,  
dopo te cosa vien dopo?

oppure:

Quando al picchio  
in un picnic  
salta il ticchio di dir: «Sic!»  
non lo picchio:  
è un vecchio tic. [M,TVP30]

chiaro accorpamento di:

Quando al picchio  
in un picnic  
salta il ticchio  
di dir: «Sic!»  
non lo picchio:  
è un vecchio tic.

e ancora:

Un'oca bianca  
come la biacca  
allunga il becco  
verso ogni stecco  
benché di bacche non capisca un'acca. [M,TVP23]

che sarebbe più correttamente:

Un'oca bianca  
come la biacca  
allunga il becco  
verso ogni stecco  
benché di bacche  
non capisca un'acca.

Nel caso dei seguenti versi, invece:

Un letto di piuma  
un bagno di schiuma  
un piatto che fuma  
è il sogno del puma. [M,TVP11]

si potrebbe ottenere un distico di endecasillabi che svelerebbe la corrispondenza perfetta di tutte le rime del testo:

Un letto di piuma un bagno di schiuma  
un piatto che fuma è il sogno del puma.

ovvero:

QR1 R1(+) QR2 R1(+)<sup>323</sup>  
 QR1 R1 QR2 R1

che darebbe una straordinaria coerenza ‘orizzontale’ al testo: al primo verso una rima ricca media “R1(+)” [l’uma], al secondo una rima perfetta media “R1” [uma] e, tra i due versi, due quasi rime, QR1 (*letto: piatto*) e QR2 (*bagno: sogno*). La rima pervasiva “R1” (*piuma: schiuma; fuma: puma* [‘uma]) funge da collante del testo.

Nei termini di figure paragrammaticali, la poesia presenta l’iterazione di una lunga sequenza tra i due versi: QR1 R1 QR2 R1; il metro coinciderebbe poi con un endecasillabo di straordinaria simmetria speculare, se si guarda alla regolarissima alternanza delle sedi toniche e non:

v V v v V v V v v V v  
 .....→ ←.....

Sembrirebbe che l’autore, al solo fine di non far scomparire ogni traccia di significato sotto l’assordante brusio di un troppo nutrito significante, abbia preservato la componente semantica con una distribuzione ad elenco degli elementi che formano il tema (il “letto di piuma”, il “bagno di schiuma” e il “piatto che fuma”). Questa osservazione, che ad un primo sguardo potrebbe sembrare banale, serve a tutelare il *dictat* della consequenzialità tra i suoni e i concetti, un equilibrio che può essere rapidamente messo in pericolo se non si garantisce alle due controparti una certa consistenza.

Al contrario, in *Quanto è buffa* [M,TVP12] si manifesta una distribuzione del testo che favorisce la percezione dell’unità fonico-testuale, mettendo in evidenza la struttura ad incastro delle rime (R1- QR2- QR2- QR2- R1- R1) a discapito del metro e con un effetto straordinariamente sincopato:

Quanto è buffa R1  
 la ranocchia QR2  
 se ti adocchia: QR2

<sup>323</sup> Da leggersi come segue: QR=quasi rima; R=rima, se le viene associata una parentesi tonda con un simbolo ‘+’ indica una rima ricca. I coefficienti numerici identificano gli elementi che si corrispondono tra loro.

si rannicchia QR2  
poi si tuffa R1  
nella muffa. R1

basta confrontarlo con la disposizione secondo i dettami metrici:

Quanto è buffa R1 la ranocchia QR2  
se ti adocchia: QR2 si rannicchia QR2  
poi si tuffa R1 nella muffa. R1

Analogamente nel caso del tonno di Otranto:

Monto sul tram ad Otranto e chi ti incontro? Un tonno!  
Gli dico: «Tonno, auguri!» e lui, pronto: « Oltrettonno!»  
Poi scese in riva al mare, scomparve tra i tuguri. [M,TVP368]

Il testo si accorpa in due terzine di settenari che, però, sminuirebbero il gioco verbale di *Oltrettonno-tonno* messo in evidenza in § 3.5:

Monto sul tram ad Otranto  
e chi ti incontro? Un tonno!  
Gli dico: «Tonno, auguri!»  
e lui, pronto: « Oltrettonno!»  
Poi scese in riva al mare,  
scomparve tra i tuguri.

Volendo poi osservare, anche se solo per un istante, la consistenza da *nursery rhymes* posseduta dai primi versi dell'autore e fornirne una rappresentazione metrica appropriata (cfr. § 3.5)<sup>324</sup>, si possono considerare i versi che seguono:

Un orso è un orso,  
non c'è soccorso.  
Da lui son corso  
gli ho offerto un torso  
mi ha dato un morso.

<sup>324</sup> Oltre che in ambito generativo, le teorie sui ritmi quaternari sono ormai comunemente accettate in ambito anglofono nelle teorie metriche anche di altra impostazione, ed un valente studioso di letteratura come Northrop Frye [1969: 335-6] ne sottolineava l'intrinseca naturalezza anche per il pentametro giambico inglese: «Se leggiamo molti pentametri giambici "con naturalezza", facendo cadere l'accento sulle parole più importanti, come nell'inglese parlato, il tipico accento con quattro accenti ritmici si staglia nettamente sullo sfondo metrico».

Un orso è un orso,  
 non c'è soccorso,  
 non ha rimorso. [M,TVP15]

Qui indicheremo le pause con un <Ø>, secondo la più diffusa convenzione grafica al riguardo, e le sedi toniche con una <V>, quelle atone con <v>:

v V v V v V v Ø	Un orso è un orso,
v V v V v V v V v	non c'è soccorso. Da lui son corso
v V v V v V v Ø	gli ho offerto un torso
V v V v V v Ø	gli ho offerto un torso
v V v V v V v Ø	gli ho offerto un torso
v V v V v V v V v	gli ho offerto un torso

anche in questo caso la sequenza metrica più naturale viene occultata tramite degli spezzettamenti dei versi che, se ricomposti, danno al testo la più opportuna cadenza di una filastrocca con quattro accenti ritmici:

v V v V v V v Ø	Un orso è un orso,
v V v V v	non c'è soccorso.
v V v V v	Da lui son corso
v V v V v V v Ø	Da lui son corso
V v V v V v Ø	Da lui son corso
v V v V v V v Ø	Un orso è un orso,
v V v V v	non c'è soccorso,
v V v V v	non ha rimorso

### 4.3 Il metro, la rima, una mediazione possibile

Nel precedente excursus sulle rime, era già stato rilevato un caso in cui le corrispondenze di fine verso realizzavano una straordinaria compattezza strutturale, grazie ad un gioco di inscatolamenti che le ipermetrie esterne riuscivano a realizzare:

Se già mezza pantera  
mi fa terrore a Teramo  
una pantera intera  
mi fa inghiottire un Veramon. [M,TVP129]

L'intero testo pare archiviabile in una progressiva aggiunta di fonemi nei finali dei versi: 'era-mo-n. Tuttavia le eccentriche corrispondenze di rima che il poeta è abituato ad usare sono foriere dei più complessi rimandi intratestuali e di creare evocativi sconfinamenti verso altri codici semiotici (la pittura) suggerendo, al contempo, suggestivi momenti di riflessione linguistica.

*I confini della rima: la rima anafonica.*

Attraverso un'accorta lettura guidata, si illustrerà il sottile senso di ordine che i seguenti versi riescono a suggerire:

La selva delle antenne  
televisive affolla  
il bel tramonto – un tunnel  
rivela creste lilla.

Si leva il vento! Vivere  
tra i veli è una speranza.  
La baiadera vedova  
muove appena la pancia. [M,TVP326]<sup>325</sup>

Innanzitutto occorre mettere in risalto i complessi rimandi di rime del

<sup>325</sup> Il quinto verso è una chiara ripresa dalla traduzione italiana di *Cimitière marin* di Valéry firmata da Beniamino Dal Fabbro (*La sera armoniosa e altre poesie tradotte...*, Milano: Rosa e Ballo, 1944).

#### 4.3 Il metro, la rima, una mediazione possibile

---

testo tra cui, già quelli di fine verso, non realizzano mai la corrispondenza uno-ad-uno delle rime perfette:

La selva delle antenne	rima 1: quasi ipermetra ['enne-'unnel]
televisive affolla	rima 2: quasi rima ['olla-'illa]
il bel tramonto – un tunnel	rima 1
rivela creste lilla.	rima 2
Si leva il vento! Vivere	rima 3: X ['ivere-'edova]
tra i veli è una speranza.	rima 4: quasi rima ['anza: 'ancia]
La baiadera vedova	rima 3
muove appena la pancia.	rima 4

Il testo sembra costruito attorno ad uno schema di rime alternate tanto imperfette che tra *vivere* e *vedova* non può essere riscontrato altro tipo di corrispondenza se non quella tipologica del numero di elementi coinvolti (una rima sdrucchiola) e la presenza di due fonemi comuni (/v/ ed /e/), disposti però in diversa posizione sequenziale. Il ruolo di quest'ultima corrispondenza si dimostrerà tuttavia più complesso di quello che potrebbe sembrare ad una prima, rapida osservazione, se ci si sofferma sui rimandi più generali interni al testo.

Si potrà rilevare, ad esempio, che il suddetto *vivere* è in un rapporto di rima ipermetra esterna con il lontano *televisive*:

a) *vivere*: *televisive*, ipermetra esterna ['ive(re)]

La selva delle antenne  
**televisive** affolla  
il bel tramonto – un tunnel  
rivela creste lilla.  
Si leva il vento! **Vivere**  
tra i veli è una speranza.  
La baiadera vedova  
muove appena la pancia.

e, al contempo, *televisive* si relaziona a *muove*:

b) *televisive*: *muove*, quasi rima ['ive/'ove]

La selva delle antenne  
**televisive** affolla  
il bel tramonto – un tunnel  
rivela creste lilla.  
Si leva il vento! Vivere  
tra i veli è una speranza.  
La baiadera vedova  
**muove** appena la pancia.

Mentre è possibile valutare come un rapporto di quasi ipermetria il legame che lega tra loro tutte e tre le parole:

c) *televisive: vivere: muove*, quasi ipermetra  
[i've(re): 'ove]

La selva delle antenne  
**televisive** affolla  
il bel tramonto – un tunnel  
rivela creste lilla.  
Si leva il vento! **Vivere**  
tra i veli è una speranza.  
La baiadera vedova  
**muove** appena la pancia.

*Muove*, al contempo, si relaziona con *leva*:

d) *muove: leva*, consonanza [i'ove: 'eva]

La selva delle antenne  
televisive affolla  
il bel tramonto – un tunnel  
rivela creste lilla.  
Si **leva** il vento! Vivere  
tra i veli è una speranza.  
La baiadera vedova  
**muove** appena la pancia.

e quest'ultimo a *rivela*:

e) *leva: rivela*, assonanza [i'eva: 'ela]

La selva delle antenne  
televisive affolla  
il bel tramonto – un tunnel  
**rivela** creste lilla.  
Si **leva** il vento! Vivere  
tra i veli è una speranza.  
La baiadera vedova  
muove appena la pancia.

Ancora, *rivela* corrisponde a *selva*:

f) *rivela: selva*, ipermetra ricca [(v)'el(v)a]

La **selva** delle antenne  
televisive affolla  
il bel tramonto – un tunnel  
**rivela** creste lilla.  
Si leva il vento! Vivere  
tra i veli è una speranza.  
La baiadera vedova  
muove appena la pancia.

e *selva* a *vedova*, uno degli elementi con cui si era aperta la nostra trafila:

g) *selva*: *vedova*, rima per sottrazione ['e(l)va/'e(do)va]      La **selva** delle antenne  
televisive affolla  
il bel tramonto – un tunnel  
rivela creste lilla.  
Si leva il vento! Vivere  
tra i veli è una speranza.  
La baiadera **vedova**  
muove appena la pancia.

Le precedenti osservazioni possono essere riassunte come segue, evidenziando direttamente nel testo gli elementi inseriti in questa singolare filiera di corrispondenze su base rimica:

La **selva** delle antenne  
**televisive** affolla  
il bel tramonto – un tunnel  
**rivela** creste lilla.  
  
Si **leva** il vento! **Vivere**  
tra i **veli** è una speranza.  
La baiadera **vedova**  
**muove** appena la pancia.

oppure rimarcando le loro singole corrispondenze con le lettere usate in precedenza per ciascun rapporto di rima. La corrispondenza tra *vivere* e *vedova* verrà in questo caso segnalata dal simbolo grafico ‘#’, le parole del testo originale vengono invece sovrascritte agli identificativi alfabetici dei rimandi:

selva  
La **fg** delle antenne  
televisive  
**abc** affolla  
il bel tramonto – un tunnel  
rivela  
**ef** creste lilla.  
  
leva            Vivere  
Si **ed** il vento! **abc#**  
tra i veli è una speranza.  
   vedova  
La baiadera **g#**  
muove  
**bcd** appena la pancia.

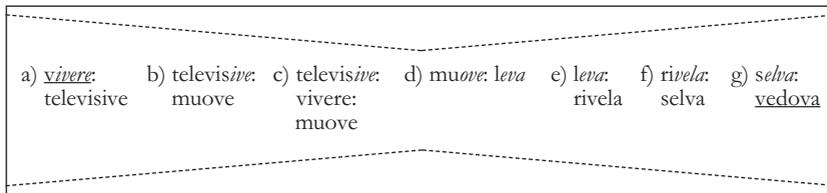
Schematizzando le corrispondenze attraverso una rappresentazione ‘lineare’ della trafila si otterrà una catena di questo tipo:

vivere: televisive - televisive: muove - televisive: vivere: muove – muove:  
leva – leva: rivela - rivela: selva - selva: vedova

le cui rime risultano essere:

'ivere: 'ive - 'ive: 'ove - 'ive: 'ivere: 'ove – 'ove: 'eva – 'eva: 'ela - v'ela:  
'elva - 'elva: 'edova

Questa successione di incatenamenti rimici presenta almeno un tratto peculiare, il gradiente di prossimità con cui si succedono gli elementi: al capo e alla coda sono disposte le rime più complesse (l'ipermetra esterna 'ivere-'ive e la rima ‘per sottrazione’ 'elva-'edova), mentre l'anello centrale della catena (punto *d*) ha la rima più semplice e pare tagliato per la sua funzione di mero raccordo (una sola consonante unisce *muove* e *leva*):



La nutrita serie di rimandi permette di stabilire un legame indiretto anche tra i citati *vivere* e *vedova*, gli unici ad occupare una sede strutturale deputata alla rima e che manifestano anche una corrispondenza omotipica dei relativi costituenti, una regolare alternanza di consonanti e vocali ('vcvcv). In tal senso, ed in virtù delle trafile di corrispondenze evidenziate, possiamo ritenere quella di *vivere* e *vedova* la punta estrema delle possibilità aperte ad una rima, una *rima anafonica*.

Risulta evidente l'intento del poeta di realizzare anche in questa una sede di rima: nel testo infatti è bandita totalmente la corrispondenza piena e compiuta delle rime perfette, mentre *vivere* e *vedova* (semanticamente riconducibili a due ambiti antonimici, la vita e la morte) sono collocati nella inequivocabile posizione deputata alle rime della fine di verso.

Se prima avevamo sottolineato un ordine di corrispondenza orizzontale tra gli elementi della serie, non sarà a questo punto difficile invertire il senso dell'operazione e valutarne la portata 'verticale' nel testo stesso. Stabilendo dei rimandi tra gli inizi dei versi ed un loro collegamento con la fine degli stessi – attraverso *vivere* e *vedova* – Scialoja traccia le 'verticali' di *La selva delle antenne*:



Basterà ricordare al riguardo le note di D'Amico sulla pittura coeva dell'artista romano:

[...] si trattava di un ritorno alla pennellata anche se all'interno di un suo percorso obbligato: quello verticale<sup>326</sup>;

rimarcando la corrispondenza nelle date tra questa lirica, pubblicata nel 1983 in *Scarse serpi*<sup>327</sup>, e gli esordi dell'ultima stagione pittorica di Scialoja, particolarmente con la serie di *San Isidro*, anch'essa datata 1983 ed ispirata da un viaggio a Madrid dell'anno precedente.

A margine di questa operazione, delle osservazioni s'impongono sul senso generale delle corrispondenze anafoniche, particolarmente quelle di rima, e di una loro silenziosa quanto insistente relazione con parametri estetici più generali, di cui la pittura offre una illustrazione piuttosto lampante.

Tradizionalmente la rima, unità strutturalmente più complessa tra le figure

<sup>326</sup> Cit. in Scialoja [2006: 78].

<sup>327</sup> La poesia era apparsa qualche mese prima anche su una rivista ("Cavallo di Troia", 1982-1983, n. 4, pp. 105-106, fonte: sezione bibliografica, in Scialoja [2006]). Non ci sono comunque motivi per retrodatare la sua composizione oltre la stagione 'verticale' per antonomasia, quella dei collage geometrici degli anni Settanta.

dell'allitterazione, dovrebbe mettere in relazione due elementi che tanto più sono somiglianti tra loro e quanto più differenti risultano le parole cui appartengono, tanto più pregevole e ben fatta renderanno la figura realizzata. Particolarmente argute sono in questo senso le rime ricche o le leonine mentre vengono ritenute 'facili' quelle grammaticali, desinenziali e suffissali, per le quali «il repertorio [di forme] a disposizione è ampio»<sup>328</sup>. Nella rima anafonica scialojana il senso dell'equazione viene totalmente invertito: parole che esprimono sonorità affini si incrociano con delle rime assolutamente dissimili, in cui anzi sia bandita la *one-to-one correspondence* prescritta dalla manualistica. Non sarà forse questa un'indicazione valida anche per fare della buona pittura? Una corrispondenza di ordine strutturale e interna ai diversi elementi in gioco, si sostituisce alla mimetica riproposizione di cose e oggetti, che fanno del quadro una superficie riflettente del mondo reale.

Accade in tal senso che gli ordini di corrispondenze si invertano totalmente ed il pittore, abbandonata la strada del mondo oggettuale, ricorra ai grafismi della lingua per tradurre provocatoriamente il proprio mondo interiore. L'esempio viene offerto da un sodale di Scialoja, Robert Motherwell, che ritorna sul tema centrale di una acquatinta anche nell'assegnarle il titolo: una insistita riproposizione, in termini speculari, del pronome di prima persona in spagnolo: *Oy/Yo*.



Fig. 22. R. Motherwell, *Oy/Yo* (1978), acquatinta.

<sup>328</sup> Bertinetto in Beccaria [1996: *sub vocem* 'Rima'].

*Serse e l'orso: storia di una rima, anzi di due.*

Non mancano poi tra le rime di Scialoja autentici sconfinamenti semantici. Nella graziosa storiella del *re Serse* e dell'*orso*, viene messa in scena la degenerazione di una corrispondenza rimica, anzi di due.

Il re Serse scorse un orso  
lo rincorse con le sferze  
lo percosse a tutta forza.  
L'orso insorse con un morso,  
Serse andò fuori di Serse  
e si perse dentro l'orso.  
Quanto all'orso, senza forse,  
lui si perse nel discorso  
a soccorso del re Serse. [TVP346]

La peculiarità di questi versi sta nella duplicità di piani che vi è inscritta – narrazione di un evento e riflessione metatestuale sugli elementi costitutivi del testo stesso – e, ancora di più, nella peculiarità della loro interconnessione ed articolazione. Negando una delle due parti non si realizzerebbe alcuna continuità concettuale, poiché il mondo testuale che viene attivato è semplicemente il risultato dell'interpolazione degli eterogenei livelli semantici che vi partecipano: i due mondi possibili della narrazione di una vicenda e della riflessione metatestuale su essa.

Questa poesiola comincia con il racconto di una caccia e si chiude con una scomparsa quasi metafisica: un orso *perso* in *un discorso* dopo la presunta morte dell'antagonista, il re Serse. Insomma, come nel *Jabberwocky* di Lewis Carroll, c'è una contesa uomo-bestia che qui ha un finale alquanto animalista, almeno così sembrerebbe, visto che non si capisce bene come si concluda l'aspra vicenda. Si rende pertanto necessaria almeno una seconda lettura, durante la quale certe 'consistenze' foniche escono un po' più allo scoperto, consegnando alla fine più significati di quanto non fosse ragionevole attendersi.

Nel testo due sostituzioni paronimiche, che realizzano altrettanti giochi verbali, scatenano il doppio livello di significazione necessario a far ricadere delle corrispondenze di rima in una più complessa struttura semantica. *Serse andò fuori di Serse* è una sostituzione, con il nome di uno dei protagonisti, del-

l'espressione: 'andare fuori di sé'; mentre *senza forse*, nel verso *Quanto all'orso, senza forse*, è un gioco verbale in cui rimpiazzando il quasi omofono atteso ('forze') si rimanda implicitamente ad un sinonimo dell'avverbio dubitativo *forse*, la congiunzione 'se', omofona (ma non omografa) del già citato pronome 'sé'. Tutti questi maneggi attorno ad un costituente fonico ben preciso (se), si chiariscono solo nel contesto delle corrispondenze tra suoni proprie del testo.

Al primo verso *Serse scorse un orso*, mentre chi legge può ravvisare una complicità fonica già sufficiente a dissipare gli antagonismi che vengono dichiarati semanticamente con i verbi *rincorse* e *percosse*:

Il re Serse scorse un orso	rime:
lo rincorse con le sferze	'erse: 'orse: 'orso
lo percosse a tutta forza.	'orse: 'erze
L'orso insorse con un morso,	'osse: 'orza
Serse andò fuori di Serse	'orso: 'orse: 'orso
e si perse dentro l'orso.	'erse: 'erse
Quanto all'orso, senza forse,	'erse: 'orso
lui si perse nel discorso	'orso: 'orse
a soccorso del re Serse.	'erse: 'orso

Le rispettive rime ['erse e 'orso] finiscono per fondersi nel terzo membro della serie, *scorse* ['orse], che ha la prima vocale di *orso* e l'ultima di *Serse*. Infatti, come viene dichiarato, *Serse...rincorse* (fusione di rima: ['orse]) l'*orso* con le *sferze*, ovvero con una rima 'sodale' di *Serse*, mentre quello, l'*orso*, *insorse* ['orse] con un *morso*, 'sodale' di *orso*.

tema di Serse e sue azioni contro l'orso: <i>lo rincorse con le sferze</i> ('erze: 'erse) tema dell'orso e sue azioni contro Serse: <i>L'orso insorse con un morso</i> ('orso: 'orso)
--

Come conseguenza *Serse andò fuori di Serse*, che semanticamente equivale a 'andare fuori di sé' e che, nel nostro caso, potrebbe valere come il suggerimento di una sottrazione: *Serse* meno *se* = -rse. Un gioco da ragazzi ma con conseguenze nefaste! Il povero Serse, ridotto appena ad un \*rse, si perde nell'orso (*si perse dentro l'orso*), capace di riconsegnargli almeno la 'testa' di una rima, una /o/ che sommata al resto realizza il loro comune destino: -orse, una rima 'portmanteau' grazie alla quale i due si erano incontrati e

scontrati: *scorse*, *rincorse* e *insorse* sono infatti le azioni qualificate da quella rima. La messa in scena di una fusione fonica.

Il re Serse scorse un orso  
lo rincorse con le sferze  
lo percosse a tutta forza.  
L'orso insorse con un morso

Al termine della contesa, perciò, l'orso si ritrova *senza forse*, senza la rima di connessione tra i due protagonisti ['orse], la sola che poteva fungere da significante per dei significati che mettessero in relazione i due protagonisti. Ma non basta: *forse* è avverbio dubitativo che può essere scomposto sillabicamente in 'for.se', quel 'se' che pure esprime un'incertezza (un rapporto di sinonimia tra i due) e che era già stato dato come una equazione possibile col re cacciatore: /se/=Serse. Se ne ricava che l'orso, privato di Serse, non ha più *forse*, un sostituto paronimico per 'forze' e, contemporaneamente, ['orse], la rima che viene bandita dal resto del testo dopo che l'altro membro della coppia si è eclissato sotto il peso di una sottrazione fono-semantica:

lui si perse nel discorso  
a soccorso del re Serse.

L'orso si dissolve *nel discorso* (*orso: discorso*, rima ecoica), ovvero nelle trame foniche (e non solo!) della poesia stessa che era stata il *soccorso*, ovvero, se così lo si vuole intendere, il sostegno materiale di Serse.

#### 4.4 Suggestioni anafoniche gravemente degenerative

Della potenziale carica eversiva dell'anafonia Saussure non si era certamente accorto, avendo egli a che fare con poesie di ben altro tono, ma riprendendo lo slogan che funge da ricetta per confezionare i nonsense, *take care of the sounds and the sense will take care of themselves*, bisogna prestare attenzione alle complicazioni intellettualistiche scatenate dalla combinazione di ponderate tessiture anafoniche e dalla potenza evocativa di un nome, quello della ninfa Calipso:

Deposita Calipso  
i suoi slip sulla sponda  
del letto – quasi un lapsus  
dopo una pausa – spende

un sorriso sull'esito  
prevedibile in tali  
sperperi – affida all'alito  
la collana di opali. [M,TVP317]

Il lapsus evocato al terzo verso è un chiaro riferimento alla precedente separazione di *sponda* da *letto* che restituiscono una polirematica e, contemporaneamente, provocano un repentino quanto radicale cambiamento di scena, trasferendo la ninfa Calipso dalla riva del mare ad una camera da letto. Così, dopo una pausa, che coincide con l'accapo del secondo verso, la ninfa vede mutato il suo destino, dalla sponda di un'isola a quella di un prosaico letto. Ma forse quel fugace *lapsus linguae*, aveva rigettato anche lei in quelle compiante lontananze, ponendo il lettore e la protagonista nello spazio ipertestuale di una comune esperienza poi commentata tra i versi. In questo modo Calipso, da semplice protagonista, si rivela anche lettrice. È come se stesse leggendo su pagina le cose che si trova a vivere nell'attimo stesso in cui queste si verificano (come le *Mani che disegnano* di Escher). Destino comune per i lettori di una letteratura basata sul gioco, quello dell'interruzione della frattura tra il testo e la testa, tra quello che viene letto e colui che lo legge.

Va poi sottolineato il motore principe di una simile trafila, l'accorta operazione di calibrature foniche e dinamiche evocative scatenate dal nome della ninfa, sfruttando le possibili combinazioni e riattualizzazioni della fonotassi esotica per il nostro orecchio di italofofi, /ps/ la cui permutazione dà vita a qualcosa di maggiormente produttivo in italiano come /sp/ e che

viene amplificato dalla disseminazione di /s/ e /p/ in tutto il testo (le prime ricorrono in totale 14 volte e creano una catena allitterante pervasiva al II verso, le seconde figurano invece 12 volte).

Deposita Calipso  
i suoi slip sulla sponda  
del letto – quasi un lapsus  
dopo una pausa – spende

un sorriso sull'esito  
prevedibile in tali  
sperperi – affida all'alito  
la collana di opali.

Analogamente, il tema fonico-semanticò di un testo diventa determinante per la scelta dei tempi verbali, in questo caso l'imperfetto, con la sua caratteristica /v/, in coppia perfetta con la protagonista (Vanessa):

Si sventaglia riversa sul divano e accavalla  
le gambe la Vanessa in visita inattesa  
a volte sbianca a volte senza motivo avvampa.  
«Io... mi avventavo spesso» rivela «ora ho spavento.  
Mi accostavo vanesia con due passi di samba  
quando osavo succhiare i fiori di vaniglia  
da vergine sventata pensando: cosa invento?  
Tra gli slanci e i collassi di chi ogni volta sbaglia  
penetravo nei campi girando la maniglia  
e via! m'avventuravo semisvenuta al vento!»  
Così vaneggia e il rapido va e vieni del ventaglio  
rinnova voli e vanti su prati d'erba voglio. [M,TVP693]

*Il "dopo-topo": fonostilistica di una prigione*

Per chiudere la breve rassegna sulle insospettabili ricadute dell'anafonia, verrà citato un magistrale esempio di quel principio d'ordine che ha già mostrato delle eccentriche manifestazioni.

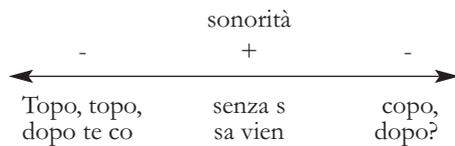
Richiamiamo in causa il *dopo topo* di un testo di cui avevamo già fornito la versione metricamente corretta e normalizzata:

Topo, topo, senza scopo,  
dopo te cosa vien dopo?

Risulta piuttosto lampante, a questo punto, la sostanziale uniformità fonica che lo contraddistingue, soprattutto se riprendiamo per un attimo la così detta “scala di forza o di sonorità”<sup>329</sup>:



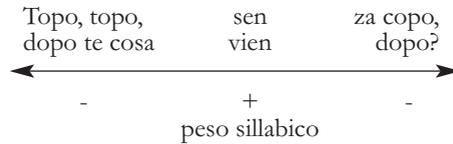
Sulla base di questo gradiente fonologico si nota la polarità (sia in termini di forza che di sonorità) oppositiva tra le consonanti fricative e le occlusive, un fatto che ci permette di schematizzare come segue la distribuzione dei costituenti fonologici del precedente testo:



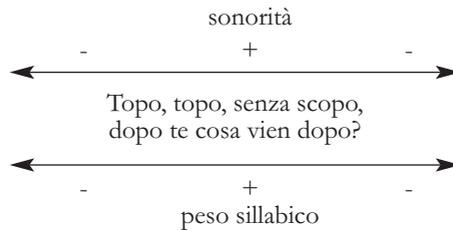
Tutte le occlusive occupano le parti esterne del testo, al centro si ritrovano invece gli elementi sonori (fricative, nasali ed un’affricata). Un’ana-

<sup>329</sup> In Nespor [1994: 92].

loga distribuzione ad incastro, si può osservare nella distribuzione dei pesi sillabici, visto che le uniche sillabe nel testo provviste di coda occupano la parte centrale dei versi:



Volendo riassumere entrambe le valutazioni fatte fin qui, si può affermare che questo testo presenta una ordinatissima struttura ad incastro, stabilita sulla base della ‘forza’ degli elementi consonantici e sul peso delle sue sillabe:



In maniera del tutto sorprendente questa organizzazione sub-fonematica e sillabica tradisce la portata del primo, innocente testo che apre l’intero corpus dell’autore. Nell’introduzione avevamo già detto come i versi sul *dopo-topo* adombravano la quasi omofona persona del poeta (Toti) e come la sua intera produzione venisse iniziata e conclusa all’interno di un’irrisolvibile ansia di vita ed angoscia di morte. Tuttavia la rilettura attraverso una ordinata architettura profonda (l’incastro fonemico-sillabico) chiarisce ancora di più il senso generale delle inquietudini scialojane: il topo, che attraverso l’omofonia col nome dell’autore consegue una consistenza simbolica paradigmatica di ogni esperienza umana, ‘incastrato’ tra il nulla che lo precede e quello che gli farà seguito. Si ricordano al riguardo le parole di Paola Pallottino:

Indiscusso protagonista di tutti e quattro i libri: maschera di un poeta intenzionalmente ‘in trappola col topo’, l’*amato topino caro* è scopertamente autobiografico<sup>330</sup>.

<sup>330</sup> In Scialoja [1991b: 13].

Se è possibile recuperare tutti questi significati a partire da un piccolo testo nonsense, non si capisce quanto sia poi più ‘drammatica’ di questa la seconda fase della poesia scialojana, i cui albori vengono riconosciuti già nella raccolta *La stanza la stizza l’astuzia* del lontano ‘76<sup>331</sup>.

<sup>331</sup> Cfr. Frabotta [2005: 490].

## 4.5 Note fonetico-fonologiche. Versi per l'occhio o per l'orecchio?

A causa della sua attività principale, quella del pittore di successo, Scialoja finisce per portarsi dietro l'ombra di un sospetto, che i suoi versi vivano sulla pagina di una consistenza più grafica che fonofonologica.

Si chiarisca subito che c'è poca poesia più cantilenante e ritmica di questa, la cui conclamata matrice è nei versi per l'infanzia e che nasce proprio recuperando il ricordo di quell'epoca della vita, periodo col quale Scialoja non esita ad identificarsi completamente se può dichiarare placido: «La mia infanzia sono io...»<sup>332</sup>, o se egli stesso si riconosce poeta già all'età di sei-sette anni di fronte alla pineta di Fregene (cfr. § 1.2).

Tuttavia, tra il materiale collezionato, ci sono casi che offrono degli spunti di riflessione anche sulla dimensione 'visiva' della poesia del pittore-poeta Toti Scialoja e, più specificamente, sulla sua sensibilità fonologica.

Innanzitutto occorre una valutazione quantitativa su un'unità della tradizione metrica come la *rima per l'occhio*, di cui sono state rintracciate ventisei occorrenze a fronte di un numero complessivo di 2971 figure di *rima*, lo 0,87% del totale. Tra queste, poi, si possono distinguere sostanzialmente quattro tipologie di manifestazioni diverse, contemplate con le rispettive attestazioni nella tabella 19: *rime perfette e quasi rime per l'occhio* (tipo 1), *ipermetre esterne per l'occhio* (tipo 2), *ipermetre interne per l'occhio* (divise in due gruppi, tipo 3 e 4, quest'ultimo relativo ad una loro specifica quanto abbondante tipologia di realizzazione in presenza del grafema <i>) ed una singola attestazione di *distorsione fonologica su base grafemica* che costituisce il quarto sottotipo.

La prima delle categorie (*rime perfette e quasi rime per l'occhio*), come da tradizione, prevede l'identità dei fonemi nella parte terminale di parola, ma non quella accentuale: *càlice/tràlice/dice, Pariòli/consòli/gràppoli*<sup>333</sup>, *nemici/barbitùrici*, ecc... Una variazione di questa tipologia è rappresentata dalla *quasi rima per l'occhio: semàforo/trafora*.

<sup>332</sup> Titolo dell'intervista di A. Rauch (Scialoja [1991b: 29-34]) all'autore.

<sup>333</sup> «L'ippodromo *Parioli*/è in programma stanotte:/che il glicine *consoli*/lo dicono le frotte/dei *grappoli* glaciali...» [M,TVP272]. Questa figura, non trovandosi in una sede deputata di rima, non è stata inserita nel novero delle sue attestazioni; è tuttavia indubbia la sua appartenenza alle disseminazioni anafoniche tanto care a Scialoja.

Il secondo genere, invece, contempla casi più sottili di corrispondenze che sono ricollegabili al sistema di rime messo in piedi dal poeta, nel quale si è potuto constatare un uso sistematico di complicate variazioni che abbiamo ricondotto al tipo delle *rime ipermetre* (*interne, esterne, quasi ipermetre, ipermetre ricche e con scambio*, cfr. tabella 2). Simili 'in scatolamenti' hanno un loro risvolto anche sul piano visivo e grafemico, in cui è possibile verificare corrispondenze del genere: *specchière-orécchi* ['ecchi-'ere; ecchi(ere)], *promèssa-interessàta* ['essa-'ata; essa(ta)].

Proprio quest'ultimo caso (*orécchi-specchière* ['ecchi-'ere; ecchi(ere)]) mette in luce una seconda discrasia grafemico-fonematica, quella relativa al coefficiente fonologico del grafema <i>, che vale come vocale (/i/) in *orécchi* e semiconsonante (/j/) in *specchière*, e la cui rilevanza appare ancor maggiore se si osserva la posizione degli elementi nel testo:

L'alano

Credo non debba spiacerti s'io vengo a te infinite volte  
 anche se dubito a volte che tu ti avveda del mio arrivo  
 nella tua casa placata con tutte le poltrone avvolte  
 nell'ombra la contrarietà maggiore è ch'io sia ancora vivo  
 fuggevolmente la mia groppa attraversa le **specchiere**.

Mi fai carezze per dirmi che non t'ho colto alla sprovvista  
 io non posso che accucciarmi mugolare per farti festa  
 sono il tuo cane fedele cara morta sola rimasta  
 a riempirmi la scodella quotidiana poi dirmi basta  
 docile alano ai tuoi piedi che a un gemito drizza gli **orecchi**. [M,TVP714]

Nei suoi personalissimi esametri, infatti, Scialoja dirada le corrispondenze rimiche fino a farle scomparire del tutto, ma preserva pressoché ovunque quella dell'ultima sede tonica delle strofe.

Simili effrazioni, basate sulla duplicità dei valori fonologici di <i>, rappresentano il terzo tipo di corrispondenze per l'occhio che sono state individuate. Rime come *Pèrsia-impèrvi*, *silènziò-avànzi*, *cròcchio-vècchi* si dimostrano rimandi efficaci solo dal punto di vista grafemico: 'ersia/'ervi (in *Pèrsia-impèrvi*) può essere considerata una *rima quasi ipermetra per l'occhio* ['er-s/v-i/j/-(a)]. In caso contrario, infatti, il doppio valore di <i> (/i/ in *impèrvi* e /j/ in *Pèrsia*) fa salire al numero di due fonemi (/s/~/v/ e /j/~/i/) la differenza tra gli elementi in rima che precedono l'esubero (/a/). Non siamo più di fronte ad una *quasi rima*, impossibile pertanto parlare di *quasi rima*

*ipermetra* se non limitando questo genere di corrispondenza al livello grafemico di una *quasi ipermetra per l'occhio*. Un'autentica sofisticazione, si dirà, la cui consistenza effettiva potrebbe apparire alquanto dubbia se non se ne constataste la rilevanza nell'economia dei versi, infarciti di complesse corrispondenze apprezzabili già a prima vista:

Ci siamo spersi in <b>Persia</b>	a-e
sviati da percorsi	b
serpeggianti – più <b>impervi</b>	a
a sera che perversi.	b
Ci sdraiamo riversi	c-e
mentre il cielo s'intarsia	d
e fanno la comparsa	c
pipistrelli di Persia. [M,TVP467]	d-e

Prima di continuare con la descrizione dei tipi di rima per l'occhio, forniamo un altro esempio del trattamento di <i>. Esempiare il valore consonantico che gli viene attribuito nel caso seguente, tra *girato* e *cucchiaio*, e che permette di realizzare un chiasmo di rime:

È sempre una tempesta nel bicchiere  
 ma il vento ora ha **girato** – ecco il naufragio  
 nella minestra – le erratiche lacrime  
 raccolte ad**agio** – sollevando il cucchi**aio**. [M,TVP606]

*Naufragio-adagio* (rima perfetta) e *girato-cucchiaio* (un'assonanza o una quasi rima ['agio/'aio]) sono disposti nel testo secondo l'alternanza *girato-naufragio-adagio-cucchiaio*, all'interno di una quartina che registra un altro caso di *rima (ipermetra) al mezzo* tra due versi non consecutivi (*tempesta: minestra* ['est(r)a]). Le corrispondenze diventano chiare se opportunamente evidenziate:

È sempre una tempesta nel bicchiere  
 ma il vento ora ha girato – ecco il naufragio  
 nella minestra – le erratiche lacrime  
 raccolte adagio – sollevando il cucchiaio.

Solo due, invece, i casi di *ipermetria interna per l'occhio* (tipo 3) non basati su <i>: *reciproci/propórci* [figura 866], *bilico/basilisco* [figura 1228]; mentre un solo caso viene riportato nel quinto tipo di rima per l'occhio (*distorsione fo-*

*nologica su base grafemica*), la sua eccezionalità è relativa alla carica umoristica di cui l'esempio è rivestito.

Sogno che una zanzara con le staffe  
mi dica: «Salta in groppa! La tariffa  
del volo è quella antica – non far gaffe –  
e tenera è la notte a Teneriffa» [M,TVP400]

- *Staffe* e *gaffe* dovrebbero realizzare una rima perfetta, stando almeno alla sostituzione paronimica di Tenerife con *Teneriffa* che consente un'analogia corrispondenza perfetta con *tariffa*. Siamo nel vivo di un gioco verbale che si realizza, però, sul piano prettamente fono-distorsivo:
- *staffe-gaffe*, impone una lettura di tutti i fonemi della parola *gaffe* /g'affe/ e, pertanto, una perfetta corrispondenza grafico-fonematica tra gli elementi che costituiscono il significante della parola (un mutamento comunque riconducibile alla paronimia);
- *tariffa-Teneriffa*, invece, ascrive una nuova lettura ad un termine che non presentava discrasie grafo-fonematiche (Tenerife) e, pertanto, nel testo viene modificata la grafia dell'originale (mediante una sostituzione paronimica metagrafica).

In questo modo i due forestierismi del testo si scambiano le reciproche prerogative e mentre l'elemento discrasico (*gaffe*-/g'af/) è ricondotto alla 'normalità' della perfetta corrispondenza ortografica e fonologica, per variare la pronuncia dell'altro termine, altrimenti rispettoso della corrispondenza grafema-fonema, ne viene modificato il corpo del significante. Nonostante, quindi, le nuove pronunce /g'affe/ e /tener'iffa/, se ne continua a percepire la distorsione rispetto agli originali /g'af/ e /tener'ife/ ed il lettore può sperimentare con un alto grado di consapevolezza lo sdoppiamento tra la percezione deputata all'occhio e quella deputata all'orecchio:

Sogno che una zanzara con le staffe  
mi dica: «Salta in groppa! La tariffa  
del volo è quella antica – non far gaffe – → *distorsione per l'orecchio*  
e tenera è la notte a Teneriffa» → *distorsione per l'occhio e l'orecchio*

un effetto sinestesico che, impegnando due diversi organi di senso, ripropone una dissociazione dell'oggetto 'osservato' analoga alla così detta «di-

plopia fisiologica»<sup>334</sup>: lo sdoppiamento visivo di oggetti troppo vicini o troppo distanti che impedisce «la fusione stereoscopica»<sup>335</sup> alla base del nostro sistema visivo binoculare.

Nella tabella 19 viene riportato l'elenco completo delle *rime per l'occhio* e delle loro tipologie così come sono state fin qui descritte:

Tabella 19: <i>rime per l'occhio</i> .				
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura
tipo 1: rime perfette e quasi rime per l'occhio				
650	M,TVP127	'erla/er'la (fine verso)	per là perla	Vidi l'ape e là <b>per là</b> seppi dirle: «Oh, vera <b>perla!</b> » Mi rispose: «Come fa questa iperbole a saperla?»
4923	M,TVP238	'alice/'ice (fine verso)	calice tralice dice	Calata nel <b>calice</b> dell'aperitivo un'ape che trema mi scruta in <b>tralice</b> dal vetro e mi <b>dice</b> : «Per essere vivo ti manca una piuma!
1959	M,TVP469	'allido/'lido (fine verso)	pallido Lido	Dublino è di un blu <b>pallido</b> quando s'apre a ghirlanda - dall'Odeon del <b>Lido</b> squilla allegra la banda. Ma Dublino è blindata contro ogni dubbio – cede solo all'oblio – alla blanda baraonda del cielo.
2981	M,TVP592	'incerla/'erla (fine verso)	convincerla perla	Ho fatto di tutto per <b>convincerla</b> a dar per persa l'intera impresa - ho usato ogni argomento – la <b>perla</b> nella mano che s'apre a sorpresa.  Può darsi un'anima non divisa da se stessa? Può darsi un pensiero che non covi in se stesso l'attesa di una perla che ruzzoli in giro?

<sup>334</sup> Denominazione usata in medicina per il normale fenomeno dello sdoppiamento e contrapposta alle manifestazioni patologiche dello stesso che vengono indicate con la variante senza aggettivazione di «diplopia».

<sup>335</sup> Cfr. Gregory [1998: 88-89].

4.5 Note fonetico-fonologiche. Veersi per l'occhio o per l'orecchio?

Tabella 19: rime per l'occhio.				
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura
3265	M,TVP632	'ici/'urici (fine verso)	nemici barbiturici	<p>Affronterò il discorso sui <b>nemici</b> delle tue ascelle del tuo scolo a punta sul buio abuso dei tuoi <b>barbiturici</b> sparpagliati – le capsule del pianto.</p> <p>Il discorso è già pronto se la sorte scompare a intermittenze dal tuo sangue t'alzi dal letto socchiudi la porta perch'io mi addentri con passi di tango.</p>
5055	M,TVP64	'imola/'ola (generica)	Imola sorvola	<p>Al sole d'<b>Imola</b> la bella effimera -ali di zaffiro-<b>sorvola</b> il traffico.</p>
3477	M,TVP664	'aforo/'ora [quasi rima] (fine verso)	semaforo trafora	<p>Freno ma non capisco se è il rosso del <b>semaforo</b> oltre i platani o il disco del sole che <b>trafora</b> al tramonto quei rami intricati – un ritaglio di Cartagine in Fiamme tra le foglie mi abbaglia.</p>
3756	M,TVP712	'ano/'evano (fine verso)	lontano scorrevano	<p>Morte del nonno Vi ho visto venire avanti biancovestite di <b>lontano</b> sotto i pinastri del viale affiancate andavate al passo dal basso all'alto su voi macchie di sole <b>scorrevano</b> più rapide del vostro procedere agitati frantumi di luce risalivano quelle sottane su dagli orli. [...]</p>
tipo 2: ipermetre esterne per l'occhio				
3780	M,TVP714	ecchi'ere/'ecchi (fine verso)	specchiere orecchi	<p>L'alano Credo non debba spiaceri s'io vengo a te infinite volte anche se dubito a volte che tu ti avveda del mio arrivo nella tua casa placata con tutte le poltrone avvolte nell'ombra la contrarietà maggiore è ch'io sia ancora vivo fuggevolmente la mia groppa attraversa le <b>specchiere</b>.</p> <p>Mi fai carezze per dirmi che non t'ho colto alla sprovvista io non posso che accucciarmi mugolare per farti festa sono il tuo cane fedele cara morta sola rimasta a riempirmi la scodella quotidiana poi dirmi basta docile alano ai tuoi piedi che a un gemito drizza gli <b>orecchi</b>.</p>

4.5 Note fonetico-fonologiche. *Veersi per l'occhio o per l'orecchio?*

Tabella 19: <i>rime per l'occhio.</i>				
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura
3927	M,TVP737	ess'ata/'essa (fine verso)	interessata promessa	Bambina turchina «Idolatria non è amore» vai dicendo runa <b>interessata</b> esaltazione di un totem salvezza richiesta a un feticcio qualche scrostata reliquia rinvenuta tra i ferri vecchi il cigolio di un cancello davanti all'aiola <b>promessa</b> . Io sono la tua bambina turchina perché venerata  turchina ma appena perché ti mentisco da troppe ore». Alzo gli occhi sul tuo volto vedo solo un velo che vola seguiti a dire: «oramai non potrai che lasciar cadere gocce turchine le prove su cui strofinare la suola. Faccio apparire turchina qualunque speranza perduta»
2764	M,TVP558	'orti/ort'iche (media)	porti ortiche	Quando accade ch'io chiedo alla guardiana d'ocche dove porti la strada ostruita d'ortiche  si tira su con fioche mani brandelli madidi della veste – lumache le attraversano i piedi.
tipo 3: ipermetre interne per l'occhio				
866	M,TVP302	'iproci/'orci [ipro(r)ci] (fine verso)	reciproci proporci	All'ombra dei cipressi sulle sponde di Cipro il cancello d'ingresso viene sprangato al vespro. Oltre gli addii <b>reciproci</b> e tornare sui passi che potranno <b>proporci</b> i cippi – i corvi bassi?
1228	M,TVP348	il'isco/'ilico [ili(s)co] (fine verso)	basilisco bilico	Quando m'imbatto nel <b>basilisco</b> a Basilea, spesso allibisco: la solitudine, il lungo esilio, lo han reso tanto senile ed esile che sul basilico rimane in <b>bilico</b> .
tipo 4: ipermetre per l'occhio - grafema <i>				
595	M,TVP63	'ambi-'ampia [am-b/p- i/j/-(a)] (fine verso)	Zambia zampi	La zanzara dello <b>Zambia</b> quando zompa su una zampa da Kasempa alla Tanzania mica danza, mica smania, mica semina zizzania, sente solo che uno <b>zampi</b> rone brucia nella stanza.

4.5 Note fonetico-fonologiche. *Versi per l'occhio o per l'orecchio?*

Tabella 19: rime per l'occhio.				
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura
1819	M,TVP455	'appio/'oppi [a-opp-i/j/-o] (generica)	Appio doppi pioppi	Presso il motovelodromo Appio svettano i doppi pioppi – irrompe la squadra ardente e si raggruppa.  A ogni rimbalzo polvere con brillii di smeriglio – empie rondini e gore sanguigne sulle maglie.
3591	M,TVP770	'ecchia/'occhi [e-'occh- /j/i-(a)] (fine verso)	rispecchia occhi	Dove va il nero?  Quando il verde si converte molto dolcemente al celeste e il rosso è quello di un antico muro di mattoni unti questi colori si stingono in un soffio d'alba intravista prevedono un addensarsi di addii senza fine scontenti un modo per dissipare il rimpianto che li rispecchia.  La paura della morte la diffonde un lilla in minore alla fine folgorato da un viola cupo a capofitto il ceruleo si arrovella si conclude nel suo languore ma il nero il nero... cosa fa il nero? si finge sconfitto? Il grigio lacerato a un tratto si passa la lingua sugli occhi.
1921	M,TVP467	'ersia/'ervi [erv/s-i/j/ -(a)] (fine verso)	Persia impervi	Ci siamo spersi in Persia sviati da percorsi serpeggianti – più impervi a sera che perversi.  Ci sdraiamo riversi mentre il cielo s'intarsia e fanno la comparsa pipistrelli di Persia.
1923	M,TVP467	'ersi/'arsia [e/ars-i/j/ -(a)] (fine verso)	riversi intarsia	Ci siamo spersi in Persia sviati da percorsi serpeggianti – più impervi a sera che perversi.  Ci sdraiamo riversi mentre il cielo s'intarsia e fanno la comparsa pipistrelli di Persia.
1965	M,TVP470	'ara/ar'ia [ipermetra] (fine verso)	avara avaria via	Trovo Verona avara di aironi e in avaria fin dal mio arrivo – a sera riprenderò la via.  In mezzo alle rovine tra i rovi e il capelvenere sul muro è scritto in nero: VERONA NEVERMORE

4.5 Note fonetico-fonologiche. *Veersi per l'occhio o per l'orecchio?*

Tabella 19: <i>rime per l'occhio.</i>				
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura
3336	M,TVP642	'ia/'aria (fine verso)	allegria aria	Come andare avanti? Tu dovresti dirmelo la tua voce mi arriva vuota mi arriva piena gli anni mi hanno annubiato messo in allarme sono in molti ora a spingerti sull'altalena.  Mi arrivano ventate fruscii di risa non ricordo perché si provi tanta <b>allegria</b> ogni volta sei scelta dalla discesa ogni volta le tue vesti volano in <b>aria</b> .
3591	M,TVP688	'ecchi/'occh /j/o ['e- occhi(o)] (fine verso)	crocchio vecchi	Perché i corvi fanno <b>crocchio</b> ai crocicchi di Croazia crocicando contro i <b>vecchi</b> che saltellano con grazia?
3593	M,TVP688	'icchi/'occh /j/o ['e- occhi(o)] (pervasiva)	crocchio crocicchi	Perché i corvi fanno <b>crocchio</b> ai crocicchi di Croazia crocicando contro i <b>vecchi</b> che saltellano con grazia?
3825	M,TVP722	'enzio/'anzi ['e-'anz/i- j/(o)] (fine verso)	silenzio avanzi	Il convitato  Son troppo lunghi due giorni senza udirti senza vederti son troppo lunghe due ore senza ascoltare il tuo silenzio il tempo fa a pezzi lo spazio lo invecchia in ogni sua parte poi lo ripara a priori ma ottiene che non avanzi di un solo passo lo zoppo venditore di piume e <b>specchi</b> .  L'ultima volta dicesti che cuocer due uova è uno strazio relativo se il convitato è molto di tuo gradimento accanto a quel tegamino il tuo non comparire è un vizio l'olio all'improvviso frigge è un vizio il tuo essere assente tempo sarà il rammarico di uno spazio dove si <b>invecchia</b> .
3871	M,TVP730	'eli/'alia ['e- al/i-j/(a)] (generica)	veli balia	Nuvole di novembre  Hanno addosso gli occhi di tutti le nuvole di novembre vengono dalla Siberia tenebrose di sonnolenza nel Regno di Danimarca deporranno lente le ombre la sposa in bianco scalmanata corre sulla ghiaia scalza un fotografo dal fondo del viale la insegue coi <b>veli</b> .  Si spostano le speranze al seguito delle nuvole le sparpagiate monadi nomadi orlate di chiarore esclamerai: «una balena! anche un camello! e una donnola!» farai col capo di sì ti porterai la mano sul cuore “Porgerai per rimedio con garbo uno spillo da <b>balia</b> .”

4.5 Note fonetico-fonologiche. *Versi per l'occhio o per l'orecchio?*

Tabella 19: rime per l'occhio.				
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura
4263	M,TVP795	'ogio/'io/'o ffio (fine verso)	orologio ticchetto soffio	<p>Il mutamento</p> <p>Confrontando le briciole coi battiti dell'<b>orologio</b> confrontando il corrompersi col rigore del <b>ticchetto</b> ma con la trasformazione non ha nulla a che fare il tempo il degrado si registra perché la memoria conserva le apparenze di un prima proposto al confronto di un dopo.</p> <p>Soltanto lo spazio muta memoria del mutare è il tempo la fiammella si consuma immota in attesa del <b>soffio</b> se lo sgretolarsi avviene il più delle volte alla luce nell'ombra la sua lentezza invisibile si converte in un rumore assai lieve un crepitio impercettibile.</p>
tipo 4b: distorsione fonologica su base grafemica				
1568	M,TVP400	'affe vs. 'af/'affe (fine verso)	staffe gaffe	<p>Sogno che una zanzara con le <b>staffe</b> mi dica: «Salta in groppa! La tariffa del volo è quella antica – non far <b>gaffe</b> – e tenera è la notte a Teneriffa»</p>

## 4.6 Annotazioni conclusive

Il percorso fin qui compiuto all'interno dei versi scialojani è stato finalizzato al rinvenimento dei suoi momenti maggiormente significativi, in termini di tecniche e modalità di costruzione del verso. La minuta osservazione sui tasselli della prestidigitazione fonica scialojana ha permesso di evidenziare la natura peculiare delle sue poesie, nonché il loro germe compositivo, riconducibile al livello della parola.

La tecnica della disseminazione fonica a partire da un costituente di riferimento si risolve in una ricerca di corrispondenze piuttosto ordinate: l'unità di rima rappresenta un mirabile compromesso tra le altrimenti imperfette iterazioni quasi-anagrammatiche e la compostezza dell'architettura metrico-prosodica. Sembra questa la funzione essenziale di un costituente fonico usato in modo così marcato (65% delle figure totali registrate, cfr. tabella 20) e sul quale Scialoja esercita al massimo i suoi virtuosismi enigmistico-combinatori, garantendogli una veste squisitamente poetica, data l'estraneità della figura alla così detta 'comunicazione standard'. La rima è di fatto il marcatore più macroscopico dell'intenzione a qualificare un testo in termini retorico-stilistici; al contempo i giochi e le variazioni su essa praticati possono sembrare estemporanei ed involontari se non se ne colleziona una casistica minima che permetta di valutare la consistenza anche delle sue più eccentriche manifestazioni. La rima anagrammatica, ad esempio, conta nove occorrenze che, sommate alle tre delle quasi anagrammatiche, fanno salire a dodici il numero complessivo di questa figura. Considerevoli sono poi le venti rime bifronte, le trentuno rime ecoiche ed i casi davvero singolari delle ipermetre ricche (5 in totale) e delle ipermetrie con scambio (pari a 6<sup>336</sup>). Ragguardevoli infine le 130 attestazioni di rime quasi ipermetre. Questa casistica consegna all'opera del poeta e pittore romano una collocazione del tutto singolare all'interno del repertorio metrico italiano.

<sup>336</sup> Questa tipologia di rima non compare in appendice. Ne riportiamo di seguito una rappresentazione schematica delle attestazioni: *altro: volta* ['a/o...lt(r)...a/o] M,TVP329; *ridere: chiedi* ['i/edi/e(re)] M,TVP600; *pallidi: lilla* ['illa-'alli(di)] M,TVP623; *sfora: orafo* [(f)'ora(f)o] M,TVP648; *versarsi: anniversari* ['s'ar(s)i] (fine verso) M,TVP696; *Kenia: schiena* [j'en(j)a] M,TVP81.

La tabella riassuntiva dei dati relativi alle figure di rima, con i valori assoluti delle occorrenze di ciascuna tipologia ed il calcolo percentuale rispetto a tutte le figure registrate nel corpus, viene presentata alla fine del capitolo (tabella 20: *tipologie di rima*), insieme a tutti gli altri grafici e tabelle che quantificano le principali figure registrate.

Allo stesso modo si può valutare la consistenza del fenomeno anafonico nell'intero corpus e apprezzarne la rilevanza per la scrittura di Scialoja, che se ne serve dai primi fino agli ultimi versi. Appare chiaro dalle statistiche riportate in tabella 22 e nel grafico 3 come il fenomeno sia omogeneamente esteso lungo l'intero arco della produzione poetica scialojana, sebbene nei primi versi per l'infanzia la possibilità di rinvenire un costituente germinale dell'intero testo (quello che avevamo chiamato 'anafonia con capocatena', cfr. tabella 23) sia massimamente produttiva, mentre nelle raccolte della maturità decada quasi del tutto<sup>337</sup>. Nelle ultime poesie prevalgono infatti le anafonie 'ridotte generiche', quelle circoscritte catene paronomastiche in cui nessun membro si configura come «parola [...] vettore della testura»<sup>338</sup>.

La classe delle paronimie e paronomasie (tabella 25) è, dal canto suo, piuttosto ben rappresentata: un 2,3% del totale contro il 10,9% delle anafonie e solo lo 0,6% dei giochi verbali. In questo modo si è voluto verificare l'incidenza di caratteristiche comunemente attribuite alla scrittura scialojana, valutandone sia la portata che l'efficacia esplicativa. Era stato il poeta stesso, infatti, a suggerire una 'terza via' tra lo *Sprachspiel* e la paronomasia, che ci ha permesso di recuperare una componente fonico-alliterativa complessa come l'anafonia. Ricollegandoci ad un importante filone di indagine sul linguaggio della poesia (da Saussure a Jakobson), è stato possibile spostare i confini della nostra ricerca verso i suoi valori estetici più generali. Non sono mancati in tal senso gli spunti per valutare la dimensione 'spaziale' dei versi scialojani o, in senso più generale, delle possibilità configurative che trascendono la linearità del significante linguistico. È stato os-

<sup>337</sup> Si ricorda che anche in questo, come in tutti gli altri casi, i valori percentuali riportati nelle tabelle sono relativi al singolo fenomeno osservato rapportato al complesso delle figure totali registrate. Ad esempio il 23, 21% delle anafonie nella raccolta *Una vespa! Che spavento* (tabella 21), sono il risultato statistico della loro ricorrenza rispetto a tutte le figure registrate nel database di *Scheda testi*.

<sup>338</sup> Beccaria [1989: 152]. I dettagli sulle consistenze dei vari tipi anafonici individuati possono essere osservati direttamente nel grafico e nella tabella citati.

servato come in almeno due casi (*La selva delle antenne* e *Topo, topo*) la consistenza del messaggio poetico si espliciti nella possibilità di pervenire ad un livello olistico e globale della percezione del testo, realizzando in questo modo delle semiosi del tutto peculiari.

Per agevolare una stima su tutto quanto nel corpus può essere ricondotto alla dimensione di ‘gioco con la lingua’ (dal *Klangspiel* fino allo *Sprachspiel*, ovvero paronimia-paronomasia, gioco linguistico ed anafonia), sono state realizzate una tabella ed un grafico che valutano l’incidenza di queste figure rispetto alle altre macrounità analitiche usate nella *scheda testi* (fonema, lessia, parola, rima, sillaba e sintagma). Nella tabella 25 e nel relativo grafico (numero 6), accanto ai *giochi linguistici* propriamente detti, si sono indicati come *giochi di parola* le paronimie, paronomasie ed anafonie, per collegare tra loro i giochi di natura sostanzialmente fonica (*Klangspiel*) che conseguono effetti semantici di altro tipo rispetto alla *Doppelbedeutung* che si realizza propriamente in un gioco verbale (cfr. § 3.5, paragrafo *Postilla*). La somma di tutte le figure riconducibili ai ‘giochi con la lingua’ (*Sprachspiel* e *Klangspiel*) ammonta al 13,8% delle figure totali registrate durante l’analisi del corpus.

Nelle pagine precedenti è stato inoltre sottolineato il peculiare uso del gioco linguistico che Scialoja mette in atto nelle sue poesie più tarde per raddoppiare, di fatto, il portato semantico dei suoi brevi componimenti. Il poeta-pittore consegue per questa via sia il fine di preservare la compattezza metrico-formale della sua produzione, quanto quello di inserirvi dei momenti narrativi o semanticamente più articolati. Non sorprende quindi che questo genere di figura, pur nella esiguità numerica delle sue occorrenze, venga usata anche nella poesia più tarda, quando la stagione del nonsense infantile è ormai conclusa (cfr. tabella 26 e grafico 7).

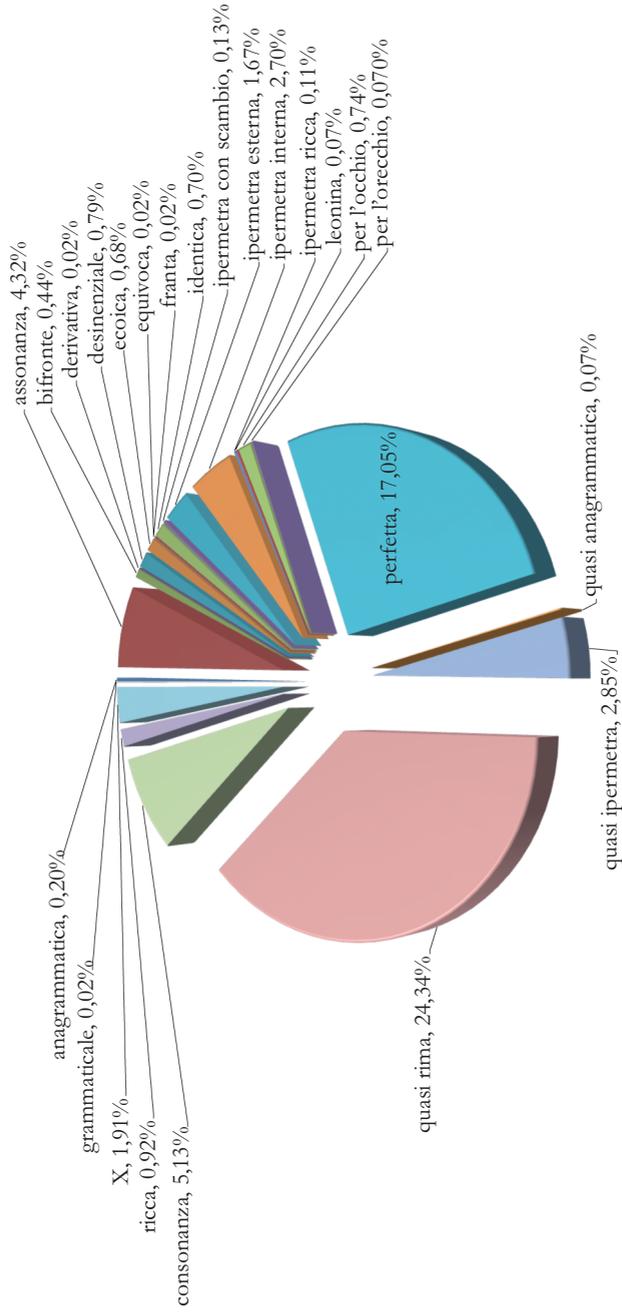


Grafico 1. Tipi di rime, dalla tabella 20.

Tipologia Rima	Percentuale	Numero occorrenze
quasi rima	24,39%	1.111
perfetta	17,08%	786
consonanza	5,14%	234
assonanza	4,35%	198
quasi ipermetra	2,85%	130
ipermetra interna	2,70%	123
X	1,93%	88
ipermetra esterna	1,67%	76
ricca	0,92%	42
desinenziale	0,79%	36
identica	0,70%	32
ecoica	0,68%	31
per l'occhio	0,56%	26
bifronte	0,42%	19
anagrammatica	0,20%	9
ipermetra con scambio	0,13%	6
ipermetra ricca	0,09%	4
leonina	0,07%	3
per l'orecchio	0,07%	3
quasi anagrammatica	0,07%	3
derivativa	0,02%	1
equivoca	0,02%	1
franta	0,02%	1
grammaticale	0,02%	1
<b>Totale</b>	<b>65,06%*</b>	<b>2.964</b>

Tabella 20. *Tipologie di rima.*

\* Percentuale di figure in rapporto al loro numero complessivo registrato nel corpus.

Tipologia	Percentuale	Numero occorrenze
quasi ipermetra	2,85%	130
ipermetra con scambio	0,13%	6
ipermetra ricca	0,09%	4
ipermetra esterna	1,67%	76
ipermetra interna	2,70%	123
<b>Totale complessivo</b>	<b>7,44%</b>	<b>339</b>

Tabella 21. Rime ipermetre.

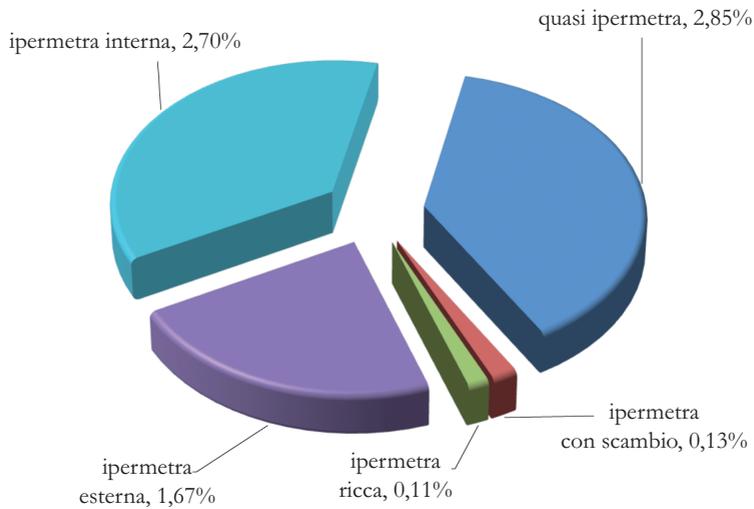


Grafico 2. Tipologie di rime: ipermetre.

4.6 Annotazioni conclusive

Raccolta	Percentuale	Numero occorrenze
<i>Una vespa! Che spavento!</i>	23,43%	82
<i>Quando la talpa vuol ballare il tango</i>	20,00%	3
<i>La stanza la stizza l'astuzia</i>	14,02%	30
<i>Paesaggi senza peso</i>	13,61%	20
<i>Tre lievi levrieri</i>	13,45%	16
<i>Rapide e Lente Amnesie</i>	12,37%	45
<i>Le sillabe della Sibilla</i>	11,01%	60
<i>Ghiro ghiro tondo</i>	10,74%	13
<i>Amato topino caro</i>	10,12%	25
<i>Una vanessa</i>	9,81%	26
<i>Le costellazioni: esametri</i>	9,63%	49
<i>Scarse serpi</i>	9,06%	30
<i>La mela di amleto</i>	8,12%	42
<i>I violini del diluvio</i>	7,26%	26
<i>Serracapriola</i>	7,25%	5
<i>Cielo coperto</i>	6,52%	21
<i>Acqua da occhi</i>	5,41%	2
<b>Media di Anafonie nelle raccolte</b>	<b>11,28%</b>	<b>29,35</b>

Tabella 22. Anafonie, percentuali in singole raccolte.

Raccolta	Anafonie											
	pervasive con capocatena		pervasive generiche		ridotte con capocatena		ridotte generiche		Totale			
	%	N	%	N	%	N	%	N	%	N		
<i>Una vespa! Che spaventol</i>	18,86%	66	1,71%	6	1,43%	5	1,43%	5	23,4%	82		
<i>Le sillabe della Sibilla</i>	1,28%	7	0,37%	2	0,37%	2	8,99%	49	11,0%	60		
<i>Una vanessa</i>	3,77%	20	0,19%	1	0,38%	2	5,47%	29	9,8%	52		
<i>Rapide e Lente Amnesie</i>			0,27%	1	1,61%	6	10,48%	39	12,4%	46		
<i>La mela di Amleto</i>	4,26%	22	0,77%	4	0,97%	5	2,13%	11	8,1%	42		
<i>La stanza la stizza l'astuzia</i>	11,27%	24	0,94%	2	1,88%	4			14,1%	30		
<i>Scarse serpi</i>	2,72%	9	0,60%	2	0,91%	3	4,83%	16	9,1%	30		
<i>I molini del diluvio</i>	0,56%	2	0,56%	2	0,28%	1	5,87%	21	7,3%	26		
<i>Le costellazioni: esametri</i>	1,48%	4	1,85%	5	0,37%	1	5,93%	16	9,6%	26		
<i>Amato topino caro</i>	8,10%	20	0,81%	2			1,21%	3	10,1%	25		
<i>Cielo coperto</i>	0,31%	1			1,24%	4	4,97%	16	6,5%	21		
<i>Pascaggi senza peso</i>	5,44%	8			2,04%	3	6,12%	9	13,6%	20		
<i>Tre lievi levrieri</i>	7,56%	9	2,52%	3			3,36%	4	13,4%	16		
<i>Ghiro ghiro tondo</i>	7,44%	9			1,65%	2	1,65%	2	10,7%	13		
<i>Serracapriola</i>	1,45%	1					5,80%	4	7,2%	5		
<i>Quando la talpa vuol ballare il tango</i>	13,33%	2					6,67%	1	20,0%	3		
<i>Acqua da occhi</i>	2,70%	1	2,70%	1					5,4%	2		
<b>Totale complessivo</b>		<b>205</b>		<b>31</b>		<b>38</b>		<b>225</b>		<b>499</b>		
<b>Media di figure per raccolta</b>	<b>5,66%</b>	<b>12,81</b>	<b>1,11%</b>	<b>2,58</b>	<b>1,09%</b>	<b>3,16</b>	<b>4,99%</b>	<b>15</b>	<b>11,29%</b>	<b>29,35</b>		

Tabella 23. Anafonie: distribuzione delle sottotipologie per raccolta (leggi N=numero occorrenze).

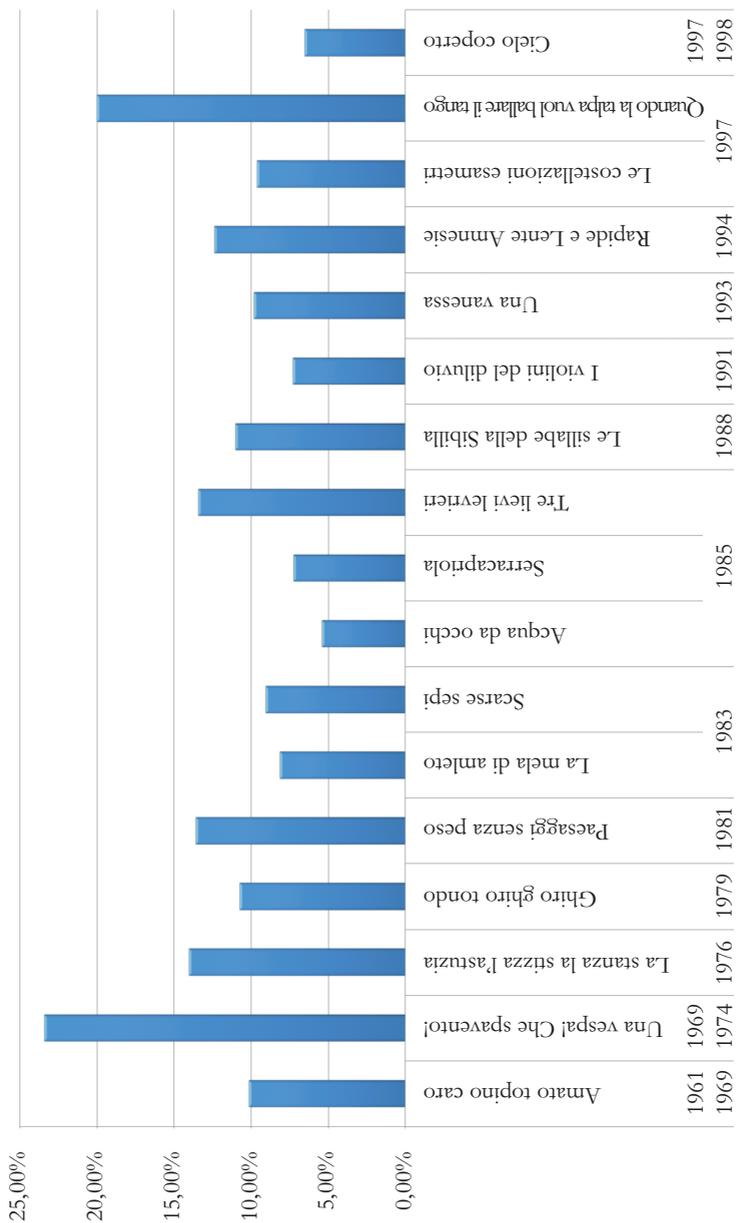


Grafico 3. Percentuale di anagrammi nelle raccolte, dalla tabella 22.

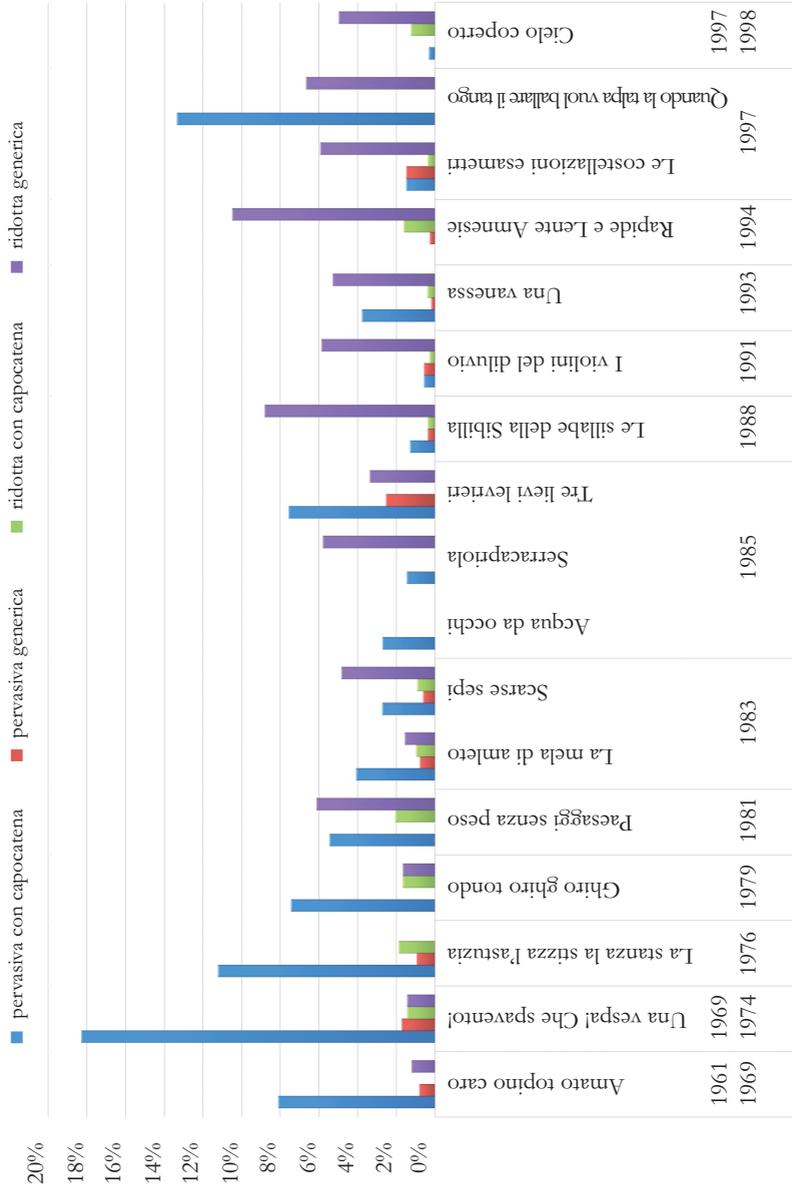


Grafico 4. Distribuzione delle anafonie nelle raccolte. Divisione per sottotipi di figura, dalla tabella 23.

Raccolta	Paronimia %	N	Paronimia %	N	Totale %	N
<i>La mela di Amleto</i>	0,77%	4	4,84%	25	5,61%	29
<i>Amato topino caro</i>	0,81%	2	3,24%	8	4,05%	10
<i>Rapide e Lente Annesie</i>	0,81%	3	1,61%	6	2,42%	9
<i>Le sillabe della Sibilla</i>	0,55%	3	1,10%	6	1,65%	9
<i>I violini del diluvio</i>			2,23%	8	2,23%	8
<i>La stanza la stizza l'astuzia</i>	0,47%	1	2,80%	6	3,27%	7
<i>Tre lievi lennieri</i>			4,20%	5	4,20%	5
<i>Scarpe serpi</i>			1,51%	5	1,51%	5
<i>Una vespa! Che spavento!</i>	0,57%	2	0,86%	3	1,43%	5
<i>Una vanessa</i>			0,94%	5	0,94%	5
<i>Ghiro ghiro tondo</i>			3,31%	4	3,31%	4
<i>Le costellazioni: esametri</i>	0,37%	1	1,11%	3	1,48%	4
<i>Acqua da occhi</i>			5,41%	2	5,41%	2
<i>Paesaggi senza peso</i>	0,68%	1			0,68%	1
<b>Totale complessivo</b>	<b>0,37%</b>	<b>17</b>	<b>1,88%</b>	<b>86</b>	<b>2,25%</b>	<b>103</b>

Tabella 24. Paronomasie e paronimie (leggi N=numero occorrenze).

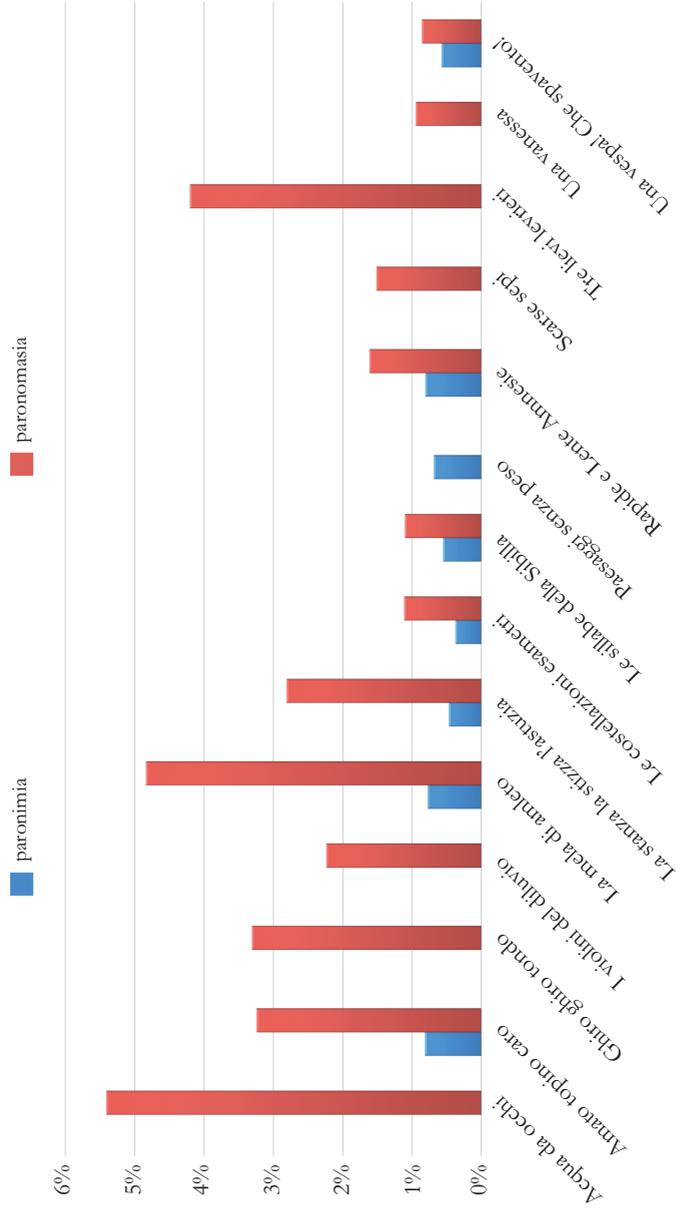


Grafico 5. Paronomasie e paronimie nelle raccolte, dalla tabella 24.

Tipologia di Figure	Percentuale	Numero occorrenze
<b>Giochi verbali</b>	<b>0,6%</b>	<b>27</b>
<b>Giochi di Parola</b>	<b>13,2%</b>	<b>602</b>
anafonia	10,9%	499
paronimia	0,4%	17
paronomasia	1,9%	86
<b>Fonema</b>	<b>3,9%</b>	<b>179</b>
<b>Lessia</b>	<b>1,5%</b>	<b>70</b>
<b>Parola</b>	<b>11,4%</b>	<b>521</b>
<b>Rima</b>	<b>65,0%</b>	<b>2964</b>
<b>Sillaba</b>	<b>2,3%</b>	<b>105</b>
<b>Sintagma</b>	<b>1,6%</b>	<b>74</b>

Tabella 25. *Giochi linguistici (Sprachspiel) e giochi di parola (Klangspiel) a confronto con le occorrenze di figure raggruppate per livello di pertinenza linguistica.*

Raccolta	Percentuale	Numero occorrenze
<i>Cielo coperto</i>	1,24%	4
<i>I violini del diluvio</i>	0,56%	2
<i>La mela di Amleto</i>	0,58%	3
<i>La stanza la stizza l'astuzia</i>	1,86%	4
<i>Le costellazioni: esametri</i>	0,74%	2
<i>Rapide e Lente Amnesie</i>	0,27%	1
<i>Scarse serpi</i>	0,30%	1
<i>Tre lievi levrieri</i>	3,36%	4
<i>Una vanessa</i>	0,57%	3
<i>Una vespa! Che spavento!</i>	0,86%	3
<b>Totale complessivo</b>	<b>10,23%</b>	<b>27</b>

Tabella 26. *Giochi verbali.*

Raccolta	Numero Medio Figure per Testo	N
<i>Le sillabe della Sibilla</i>	15,57	545
<i>Una vanessa</i>	13,95	530
<i>La mela di Amleto</i>	13,26	517
<i>Rapide e Lente Amnesie</i>	11,27	372
<i>I violini del diluvio</i>	9,42	358
<i>Una vespa! Che spavento!</i>	9,75	351
<i>Scarse serpi</i>	10,34	331
<i>Cielo coperto</i>	10,39	322
<i>Le costellazioni: esametri</i>	9,00	270
<i>Amato topino caro</i>	7,06	247
<i>La stanza la stizza l'astuzia</i>	7,34	213
<i>Paesaggi senza peso</i>	6,39	147
<i>Ghiro ghiro tondo</i>	6,37	121
<i>Tre lievi levrieri</i>	5,41	119
<i>Serracapriola</i>	3,29	69
<i>Acqua da occhi</i>	2,64	37
<i>Quando la talpa vuol ballare il tango</i>	1,67	15
<b>Totale complessivo</b>	<b>10,72</b>	<b>4564</b>

Tabella 27. Media di figure registrate nei testi delle singole raccolte (leggi N=numero occorrenze).

4.6 Annotazioni conclusive

Raccolta	Lessia	N	Sintagma	N
<i>Rapide e Lente Amnesie</i>	1,08%	4	2,42%	9
<i>La mela di Amleto</i>	2,32%	12	0,58%	3
<i>I violini del diluvio</i>	1,40%	5	1,40%	5
<i>Le sillabe della Sibilla</i>	1,28%	7	0,92%	5
<i>Amato topino caro</i>	1,21%	3	0,40%	1
<i>Una vespa! Che spavento!</i>	0,57%	2	0,28%	1
<i>La stanza la stizza l'astuzia</i>	0,47%	1	1,88%	4
<i>Cielo coperto</i>	4,04%	13	9,01%	29
<i>Serracapriola</i>	2,90%	2		
<i>Le costellazioni: esametri</i>	4,81%	13	1,85%	5
<i>Acqua da occhi</i>	2,70%	1	2,70%	1
<i>Ghiro ghiro tondo</i>			1,65%	2
<i>Scarse serpi</i>	0,60%	2		
<i>Paesaggi senza peso</i>	0,68%	1	1,36%	2
<i>Una vanessa</i>	0,75%	4	1,32%	7
<b>Totale complessivo</b>	<b>24,82%</b>	<b>70</b>	<b>25,78%</b>	<b>74</b>

Tabella 28. Figure relative a lessie e sintagmi registrate nel corso dell'analisi (leggi N=numero occorrenze).

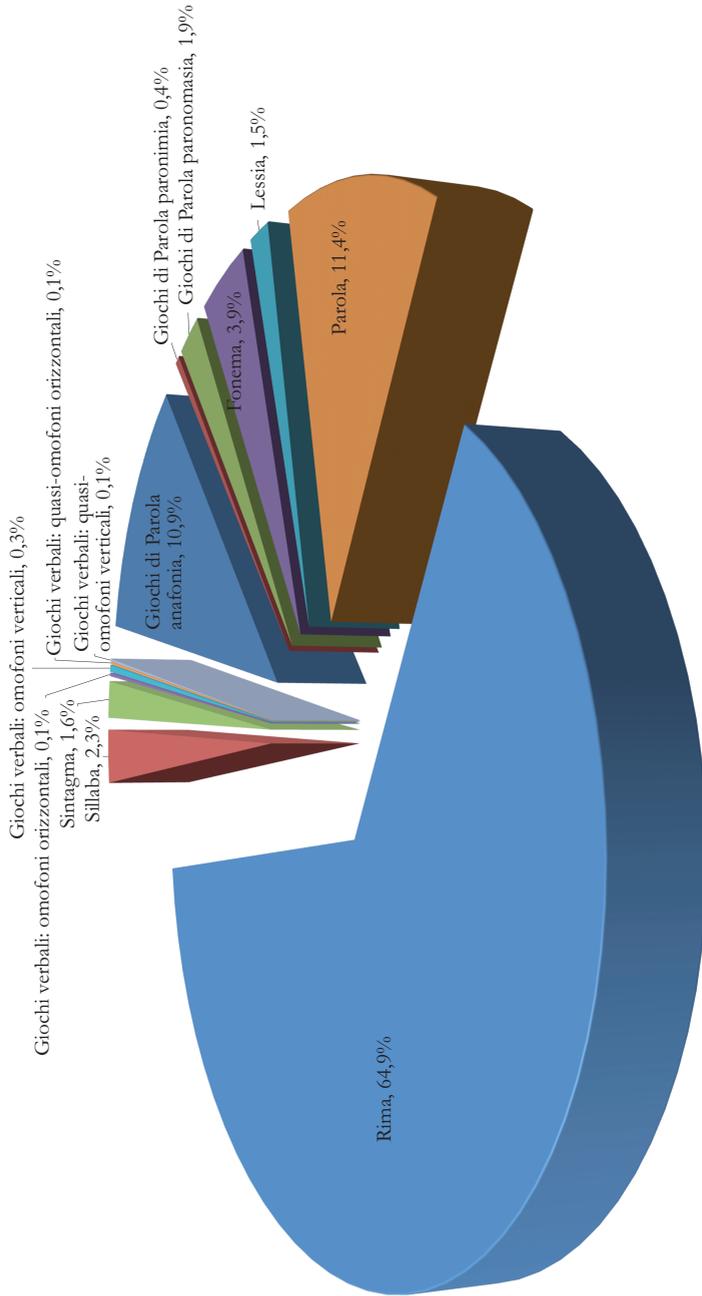


Grafico 6. Giochi linguistici (Sprachspiel) e giochi di parola (Klangspiel), dalla tabella 25.

#### 4.6 Annotazioni conclusive

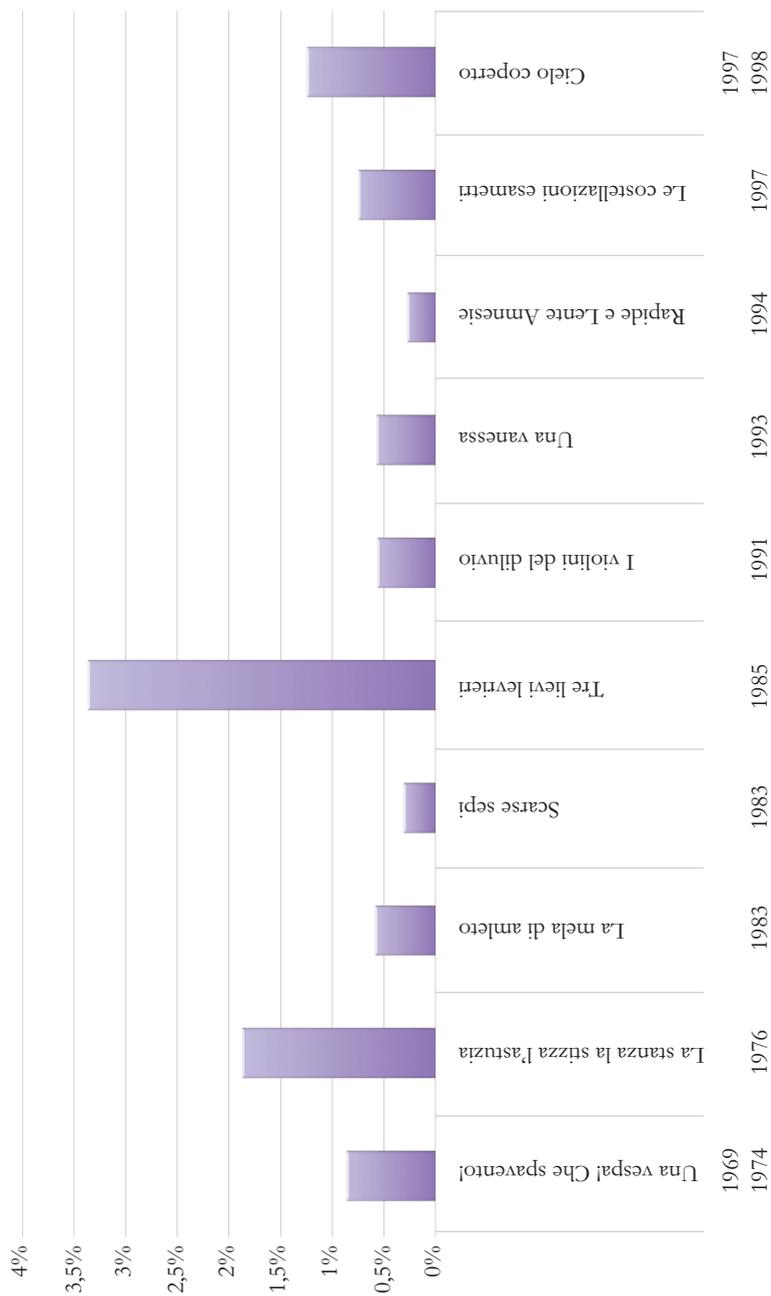


Grafico 7. Giochi verbali, dalla tabella 26.

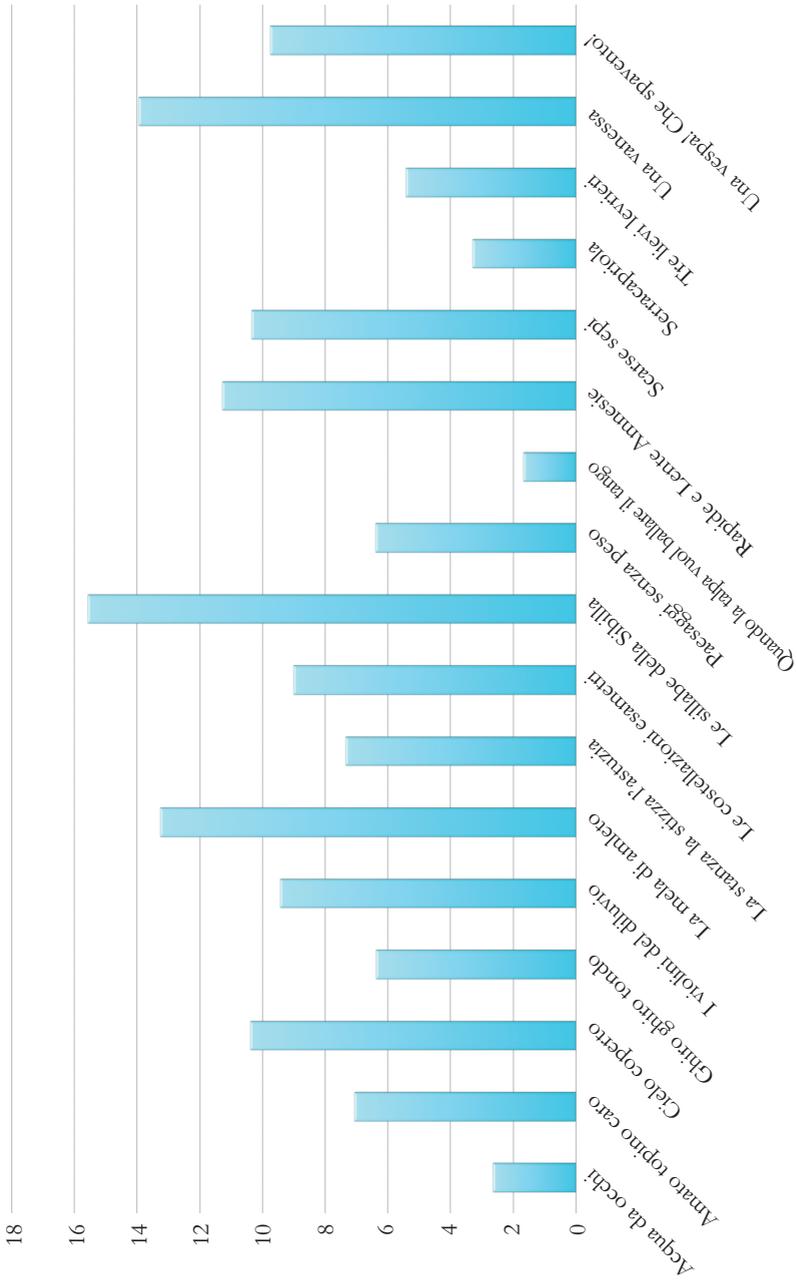


Grafico 8. Numero medio di figure per testo nelle raccolte, dalla tabella 27.

4.6 Annotazioni conclusive

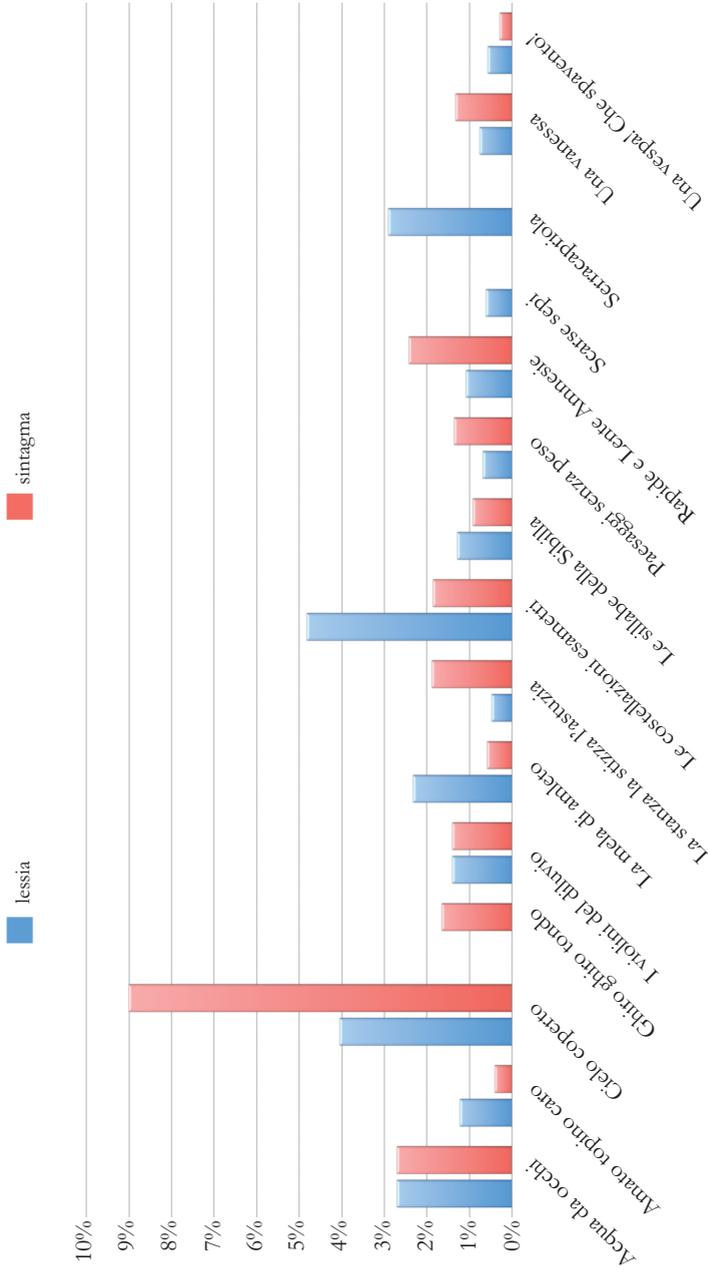


Grafico 9. Figure relative a lessie e sintagmi, dalla tabella 28.

## APPENDICI



## Appendice 1. Anafonia: tipi e sottotipi

### Anafonia pervasiva con capocatena (1a)

N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
340	M,TVP8	Mar morto (capocatena)	Mar Morto borbotta marmotta riva marea nera notte corto	Sulla riva del <b>Mar Morto</b> la marea nera borbotta, ogni notte una marmotta ci fa un bagno <b>corto corto</b> .	
359	M,TVP13	Pipistrello (capocatena)	Pipistrello par bello pipi dentro ombrello	<b>Pipistrello</b> , ti par bello far <b>pipi</b> dentro l' <b>ombrello</b> ?	Suggerisce una singolare segmentazione morfologica: [pipi][strell][o]. Disseminazione della parola-tema: p(ar b)ello = p...ello; pipi (den)tr(o l'omb)rello = pipi...tr...ello
366	M,TVP14	rondini (capocatena)	gronda gridano rondini gran- dini grandine	Sotto la <b>gronda</b> gridano le <b>rondini</b> : «Sono <b>grandini</b> i chicchi della <b>grandine</b> !»	Da notare il carattere onomatopeico che 'gridare' acquista grazie alle 'rondini', uccelli 'gracchianti'.
383	M,TVP6	allodola (capo catena)	allodola loda imbroda coda	Se l'allodola si loda non s' <b>imbroda</b> che la <b>coda</b> .	
393	M,TVP158	Ghiro (capocatena)	giro Ghiro guardo	Ovunque il <b>guardo</b> io <b>giro</b> vedo il tuo sonno, o <b>Ghiro</b> .	
415	M,TVP22	gatto (capocatena)	Gatto gatto quatto quatto Quattro tre tre		
491	M,TVP32	zanzara (capocatena)	zanzara Zanzibàr zonzo Zuzzurellona zenzero		
512	M,TVP36	bombo (capocatena)	bombo piombo Perché Perché sempre Perché peso sopra piega ronzo zonzo gonzo		

Anafonia pervasiva con capocatena (tipo 1a)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
562	M,TVP49	sciacalli (capocatena)	sciacalli scacchi stecchi scettico sciocco attacchi arrocco arrocco attacchi sottocchi		
692	M,TVP188	murena (capocatena)	Amareggiata mareggiata pomeriggio murena fuma Muratti rena Viareggio rabbrividendo vento		
1079	M,TVP333	cefalo (capocatena)	tinge stinge stige stagno steli disegno senza stile sfacelo cefalo tormento tramonto cielo		Cfr. l'anafonia ridotta generica (tipo 2b) n°1071.
1113	M,TVP303	Taranto (capocatena)	tanto tanto Taranto tonfo tortura ama- ranto rantolo Taranto tra- monto tarantola		
1119	M,TVP334	gatto/ Gottinga (capocatena)	gatto bigotto lingua sotto Gottinga		Dà vita ad una parono- masia, cfr.5090.
1120	M,TVP335	talpa (capocatena)	Calma talpa luna palpa patate una		
1142	M,TVP339	rinoceronte (capocatena)	ace ro rinoce lace ro fronte ronfa ronte	Sotto un <b>ace</b> ro il rinoce benché <b>lace</b> <b>ro</b> e di pece dorme in pace. Sotto un noce ch'è di <b>fronte</b> ronfa il ronte.	
1165	M,TVP342	coccodrillo (capocatena)	coccodrillo croco cromo lacrima scricchiola [croco]	Il coccodrillo artritico che scricchiola arranca lungo il greto verso un <b>croco</b> giallo <b>cromo</b> , lo fiuta, fa una <b>lacrima</b> se il <b>croco</b> raggrinzisce a <b>poco</b> a <b>poco</b> .	

Anafonia pervasiva con capocatena (tipo 1a)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
1221	M,TVP347	iguana/Paraguay (capocatena)	iguana guanti Paraguay esangui guai guarani calicanti guardinga guatando	Quando l'iguana si sfila i guanti tra i calicanti del Paraguay lo fa guardinga, con gesti esangui, guatando attorno, fiutando guai, talmente ha in uggia i guarani.	
1240	M,TVP351	Pavia (capocatena)	pavana pavoni Pavia	Nei vapori del parco di Pavia i pallidi pavoni si allontanano a passo di pavana e vanno via.	Cfr. paronomasia n°5095.
1307	M,TVP363	luna/lumaca (capocatena)	luna lumaca immacolata lentezza calcolata d'insalata	La luna e una lumaca immacolata con gelida lentezza calcolata passano su una foglia d'insalata.	
1354	M,TVP370	Acapulco (capocatena)	Acapulco pulce occupa palco	Nel teatro di Acapulco ogni pulce occupa un palco.	
1359	M,TVP371	Istria (capocatena)	Istria istruirvi istrici illustri estro triste isteriche sinistre disastri mostrine stringhe spigolistri chiostri mine- stre istrici strisciando Istria		
1374	M,TVP343	rospo (capocatena)	rospo trespolo Nespole rospo trespolo fresco rospo trespolo Casco agosto		
1485	M,TVP210	Brunico (capocatena)	bruno Brunico imbrunire ombra lom- brico lombrire	Si fa bruno a Brunico il cielo all'imbrunire. Dentro l'ombra al lombrico non resta che lombrire.	Nella catena anafonica si realizzano ben due diverse paronomasie, cfr 1489, 1488.

Anafonia pervasiva con capocatena (tipo 1a)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
1531	M,TVP392	gru (capo catena)	magre gru magari magari grigie gru raggiungervi laggjù	O magre gru, magari, magari, grigie gru, raggiungervi laggjù. Vedervi aprire le ali sulle paludi <b>blu</b> .	
1536	M,TVP393	Ostenda (capo catena)	Posta Ostenda risponda	Da mesi scrivo a Fermo <b>Posta, Ostenda</b> . Non credo più che l' <b>ostrica risponda</b> .	
1560	M,TVP398	Levrieri-Treviri (anagramma) (capocatena)	vidi levrieri viali Treviri neri veri alteri traversavano doveri provi lievi vili vivi trovi viali Treviri trivi		
1578	M,TVP401	euforica-euforbia (capocatena)	furba Eufemia euforica farfalla euforbia forbisce labbra fosse infamia abbandonarsi		
1623	M,TVP411	marmotta (capocatena)	marmotta Mormoro Monta monta martirio ammaestrata matta amore monta atterrita marmorea		
1647	M,TVP418	lontra (capocatena)	lontra lontananza lontra lontrananza		
1657	M,TVP421	ostriche (capocatena)	ostriche lastrico strade Ostenda		
1693	M,TVP429	gabbiano (capocatena)	gabbiano sgobba nebbia Bibbia	Il gabbiano che sgobba nella nebbia va dritto come un rigo della <b>Bibbia</b> .	
1704	M,TVP432	levrieri (pervasiva con capocatena)	Tevere abbevera lievi tre levrieri neri pensieri		

Anafonia pervasiva con capocatena (tipo 1a)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
1713	M,TVP436	carpa (pervasiva con capocatena)	erba urla Riversa carpa Garda merda	Riversa sull' <b>erba</b> la <b>carpa</b> mi <b>urla</b> : «Il lago di <b>Garda</b> è un lago di <b>merda</b> »	
1749	M,TVP444	verme (capocatena)	voleva vivace verme rivestito verace verme		
1799	M,TVP452	Verona (capocatena)	Attraversa Verona avversa primavera rovesci invano Verona nevrosi sventa usci ironica divora		
1860	M,TVP21	istrice (capocatena)	istrice attrice illustre parti tristi lustr lustr inchiostri strati bistr	L' <b>istrice</b> , <b>attrice illustre</b> , <b>recita parti tristi</b> con occhi <b>lustr lustr</b> <b>inchiostri</b> di <b>bistr</b> .	
1861	M,TVP348	basilisco (capocatena)	basilisco Basilea allibisco solitudine esilio senile esile basilico bilico	Quando m'imbatto nel <b>basilisco</b> a Basilea, spesso allibisco: la <b>solitudine</b> , il lungo <b>esilio</b> , lo han reso tanto <b>senile</b> ed <b>esile</b> che sul <b>basilico</b> rimane in <b>bilico</b> .	
1899	M,TVP465	solecchio (capocatena)	sole vecchio occhi sconfitto occhi solecchio specchio scarlatto		
1926	M,TVP467	spersi-Persia (capocatena)	spersi Persia percorsi serpeggianti impervi sera perversi riversi intarsia comparsa Persia	Ci siamo <b>spersi</b> in <b>Persia</b> sviati da <b>percorsi</b> serpeggianti – più impervi a sera che <b>perversi</b> . Ci sdraiamo <b>riversi</b> mentre il cielo s' <b>intarsia</b> e fanno la <b>comparsa</b> pipistrelli di <b>Persia</b> .	
1934	M,TVP384	Testa e croce (capocatena)	Testa e croce festa e brace pasta e ceci crosta e noci		

Anafonia pervasiva con capocatena (tipo 1a)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
1951	M,TVP468	Serchio	<p>                     passeggio                      rimorchio                      rimorsi schiera                      secchio sera                      Serchio                      sfondato                      specchianti                      sterpi                 </p>	<p>                     Se passeggio ogni sera                      lungo il greto del <b>Serchio</b>                      trascinando a <b>rimorchio</b>                      sugli sterpi una schiera                      di <b>rimorsi</b> tra pozze                      specchianti e qualche secchio  <b>sfondato</b> – un colpo al <b>Serchio</b>                      ed un altro alla Notte.                 </p>	
1960	M,TVP469	Dublino (capocatena)	<p>                     Dublino                      pallido                      Lido blindata                      dubbio oblio                      blanda                      baraonda                 </p>		
1963	M,TVP470	Verona (capocatena)	<p>                     Trovo Verona                      avara aironi                      avaria arrivo                      via rovine rovi                      capelvenere                      nero                      VERONA                      NEVER-                      MORE                 </p>		
2090	M,TVP200	maggio piovendo (capocatena)	<p>                     maggio pio-                      vendo pioggia                      poggiando                      poggio reg-                      gendo reggia                      raggiando rag-                      gio spiando                      spiaggia gio-                      cando faggio                      filtrando saggia                      dormendo                 </p>		
2216	M,TVP502	Fedra (capocatena)	<p>                     Fredda feb-                      braio febbre                      fredda febbraio                      Fedra brace                      braccia fantoc-                      cio ferme frec-                      cia labbra trec-                      cia febbraio                      fredda                 </p>		
2324	M,TVP427	Giorgio- drago (capocatena)	<p>                     Giorgio Drago                      lago risorgono                      adagio adagio                      Dragio Gorgo                 </p>		

Anafonia pervasiva con capocatena (tipo 1a)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
2348	M,TVP33	tarantola (capocatena)	tarantola rantola Taranto brontola alterata Terontola	Se viaggia russando la vecchia <b>tarantola</b> e sibila e <b>rantola</b> tra <b>Taranto</b> e Mantova, il controllore la scrolla, la <b>brontola</b> , finch'essa, <b>alterata</b> , discende a <b>Terontola</b> .	
2400	M,TVP23	(oca) bianca (capocatena)	bianca biacca allunga becco stecco benché bacche acca		
2406	M,TVP237	(Porto Santo) Stefano (capocatena)	tafano Porto Santo Stefano affannato afono Offendi intrufolo concitato citofono		
2427	M,TVP250	Asia (capocatena)	Arca sbarca arpia arpa Asia Asia sia sosia spia ansia compagnia malvasia sia via nostalgia	Sono in <b>Asia</b> ed <b>Asia</b> sia vedo un <b>sosia</b> che mi <b>spia</b> l' <b>ansia</b> è falsa <b>compagnia</b> stapperò la <b>malvasia</b> S'apre l' <b>Arca</b> ed <b>Arca</b> sia <b>sbarca</b> all'alba qualche <b>arpia</b> suona l' <b>arpa</b> per la <b>via</b> rischierò la <b>nostalgia</b>	
2465	M,TVP282	David (capocatena)	David dita anima avida divide vivida ride divano id		
2467	M,TVP299	Nizza (capocatena)	Nizza spruzzi palmizio sprezza Svolazza mezzo innalza	Cartolina da <b>Nizza</b> : sul molo l'onda innalza i suoi <b>spruzzi</b> – il <b>palmizio sprezza</b> la mossa falsa. <b>Svolazza</b> la tua firma – si legge per un pelo – è un nembo nero il timbro postale in <b>mezzo</b> al cielo.	
2486	M,TVP15	Orso (capocatena)	orso soccorso son corso torso morso orso orso soccorso rimorso		
2491	M,TVP123	Conegliano (capocatena)	Conegliano sbaglio coniglio sbadiglio	A <b>Conegliano</b> , per <b>sbaglio</b> , un <b>coniglio</b> m' esce di bocca al, primo <b>sbadiglio</b> .	

Anafonia pervasiva con capocatena (tipo 1a)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
2493	M,TVP134	scimmia di Signa (capocatena)	mumma scimmia di Signa scema e maligna grugno digrigna		
2504	M,TVP147	Squalo (capocatena)	squalo scuola sgola	Se lo <b>squalo</b> va alla <b>scuola</b> c'è un maestro che si <b>sgola</b> .	
2507	M,TVP156	topo (capocatena)	Sento topo stipo spalanco topo bianco	<b>Sento un topo</b> nello <b>stipo</b> . Lo <b>spalanco</b> : <b>topo bianco!</b>	
2508	M,TVP171	zanzara (capocatena)	razza azzurrina zanzare paonazze sedere	C'è una <b>razza azzurrina</b> di <b>zanzare</b> che ha le grinze <b>paonazze</b> nel <b>sedere</b> .	
2509	M,TVP176	maschio (capocatena)	maschio fischia Schio rischio fischio io	La cincia <b>maschio</b> che <b>fischia</b> a <b>Schio</b> corre un bel <b>rischio</b> : ci <b>fischio</b> anch'io!	
2510	M,TVP186	zanzara (capocatena)	stanza stizza astuzia Venezia zanzara pazza zanzara inezia	La <b>stanza</b> la <b>stizza</b> l' <b>astuzia</b> di quando vivevi a <b>Venezia</b> ed eri <b>zanzara</b> ... la <b>pazza zanzara</b> - che all'alba è un' <b>inezia</b> .	
2511	M,TVP19	lumaca (capocatena)	Cuma lumaca amàca consuma	Batte la fiacca, a <b>Cuma</b> , una <b>lumaca</b> ; <b>consuma</b> la giornata sull' <b>amàca</b> .	
2512	M,TVP193	Terni (capocatena)	storni storni nostri giorni treni notturni attorniavano Terni dintorni tramonti Terni forni diventano inferni taciturni ruotano storni storni tramonti Terni contorni ritorni eterno stormire orni trascorsi inverni tornati storni Terni Narni vermi	Ti ricordi gli <b>storni</b> che a <b>storni</b> nei <b>tramonti</b> dei <b>nostri</b> bei <b>giorni</b> quando i <b>treni</b> si fanno <b>notturni</b> <b>attorniavano</b> <b>Terni</b> e <b>dintorni</b> ? Bei <b>tramonti</b> che accesero <b>Terni</b> rispecchiandone il fuoco dei <b>forni</b> mentre i cieli <b>diventano inferni</b> <b>taciturni</b> se <b>ruotano storni</b> . Neri <b>storni</b> sui monti di <b>Terni</b> che di sera perdendo i <b>contorni</b> frastornavano i nostri <b>ritorni</b> con l' <b>eterno stormire</b> degli <b>orni</b> . Son <b>trascorsi</b> gli autunni e gli <b>inverni</b> sono andati e <b>tornati</b> gli <b>storni</b> sulla Nera su <b>Terni</b> su <b>Narni</b> sulle pere forate dai <b>vermi</b> .	

Anafonia pervasiva con capocatena (tipo 1a)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
2515	M,TVP307	Sibilla (capocatena)	scintilla Sibilla sibila alibi so- billa assilla la- bile sillaba Sof- fia fil sfilo spe- gne	Il fermaglio <b>scintilla</b> se la Sibilla sibila: «Quale alibi sobilla e <b>assilla</b> ogni tua <b>labile</b> <b>sillaba?</b> » <b>Soffia</b> un vento nell'anfro – il <b>fil</b> d'argento si <b>spegne</b> – <b>sfilo</b> un guanto per firmare l'assegno.	
2519	M,TVP225	gatto (capocatena)	gatto grotta ghiaccio groppa raggric- cio Graffio Graffio	C'era un <b>gatto</b> nella <b>grotta</b> spalancò gli occhi di <b>ghiaccio</b> rizzò i peli della <b>groppa</b> e tremando di <b>raggriccio</b> soffiò: « <b>Graffio!</b> » – soffiò: « <b>Graffio!</b> »	
2520	M,TVP441	lucchiola (capocatena)	lucchiola illu- mina riccioli anima	Grazie a una <b>lucchiola</b> che te la <b>illumina</b> se scosti i <b>riccioli</b> ti vedo l' <b>anima</b> .	
2542	M,TVP525	Desdemona (capocatena)	Desdemona desta disordine tende modesto sdegno ad- densa tempesta Desdemona vestendosi		
2552	M,TVP526	Ofelia (capocatena)	offenda Ofelia Ofelia affonda infidi fiori disfi trafelata		
2609	M,TVP535	vento (capocatena)	vento invade volta rivede ri- volta frode as- solve crede salva		
2726	M,TVP127	ape (capocatena)	ape là per là perla saperla iperbole ri- spose seppi	Vidi l' <b>ape</b> e <b>là per là</b> <b>seppi</b> dirle: «Oh, vera <b>perla!</b> » Mi <b>rispose</b> : «Come fa questa <b>iperbole</b> a <b>saperla?</b> »	
2773	M,TVP559	rosa (capocatena)	rosa rossa rosa scossa sussulto assenza di- stanza soltanto stanza	La <b>rosa</b> non è <b>rossa</b> è appena <b>rosa</b> – è senza tinta se a tratti è <b>scossa</b> dal <b>sussulto</b> della tua <b>assenza</b> che non chiede colore non misura <b>distanza</b> - è <b>soltanto</b> dolore in qualche angolo della <b>stanza</b> .	

Anafonia pervasiva con capocatena (tipo 1a)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
2855	M,TVP437	Giraffa (capocatena)	affranta giraffa Africa Alfa sfila afa fa		
2858	M,TVP16	nottola (capocatena)	nottola trottola botola rotola		
2861	M,TVP301	Parma (capocatena)	Parma Parma sperma lan- terna penom- bra tomba	Nel dormitorio a <b>Parma</b> si addensa la <b>penombra</b> puzzo di piedi e <b>sperma</b> ogni bocca è una <b>tomba</b> . Sventola nelle <b>tenebre</b> la bandiera <b>bastarda</b> una spersa <b>lanterna</b> mette in allarme <b>Parma</b> .	
2864	M,TVP337	zio (capocatena)	tordo orto ozio zio zio zirlo zittirlo	Un <b>tordo</b> vive in <b>ozio</b> nell' <b>orto</b> di mio <b>zio</b> : appena fa uno <b>zirlo</b> mio <b>zio</b> corre a <b>zittirlo</b> .	“Zio” è il tema fonico ma “tordo” è il concetto primario del testo.
2865	M,TVP344	libellula (capocatena)	libellula cante- rella Tralleral- libe tralleral- lulla la bile lilla labile il nulla abile molle libo balla pullula bolle bellulo		
3106	M,TVP611	Odessa (capocatena)	Odessa Odessa Desolata at- tende decaduta dislocato de- serta discolpi dedicati Otto dentali da adesso odio durezza	<b>Desolata</b> ti <b>attende</b> – quando scende la sera la decaduta Odessa e il di- slocato <b>dolore</b> che la fa <b>deserta</b> – i rari fanali <b>rossastri</b> ti sono <b>dedi- cati</b> . Quei riverberi ti feriscono – abbassi gli occhi ti <b>discolpi</b> con un colpo di tosse – mi dici con <b>durezza</b> e in- tanto stacchi Otto dentali: «non da adesso odio Odessa».	

Anafonia pervasiva con capocatena (tipo 1a)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
3112	M,TVP612	Amsterdam (capocatena)	Amsterdam Amsterdam strenue am- mastrate trame amnesie sera stelle s'apre lampade madre serpeg- giano mano trame	Gli interminabili giorni di <b>Amsterdam</b> le strenue <b>ammastrate</b> <b>trame</b> di passi e <b>amnesie</b> lungo i canali – ritarda la <b>sera</b> – <b>s'apre</b> a <b>stelle</b> bre- vissime. Le enumeri sulle dita ma non una conclude – <b>lampade</b> sull'ac- qua <b>madre</b> perla <b>serpeggiano</b> perché la mano s'apra – regga nella palma <b>Amsterdam</b> .	
3186	M,TVP373	Amleto (capocatena)	malato mela mano mela malata molesto matto mela mela letame mastican- dola male mela metà malandata melato mela meno Amleto Amleto molesto Amleto Amleto Amleto Amleto Amleto meno		Catena anafonica svilup- pata attorno al tema 'Amle- to' e tutte le porzioni di 'sapere tipico' [cfr. De Bea- grande-Dres- sler] a lui as- sociate.
3188	M,TVP27	tricheco (capocatena)	triciclo tricheco dirmi reco		
3213	M,TVP161	troie turche (capocatena)	troie turche an- nurche trogolo grufolando tru Istanbul		
3352	M,TVP645	Ancona (capocatena)	Malinconica Ancona An- cona ancora agonia inchina barconi barche ancora polena		
3362	M,TVP646	Palermo (capocatena)	palme Palermo palme calme palpebre Al- bergo palmizio vizio sparpa- gliando calze panne eterno		

Anafonia pervasiva con capocatena (tipo 1a)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
3375	M,TVP648	(via della) Scrofa (capocatena)	sole sfora Scrofa orfano si stira soglia orafo		Nel cuore di questa lunga catena anafonica c'è una brusca interruzione (contrasto) dovuta alla coppia "micio magro".
3519	M,TVP671	zanzara (capocatena)	zanzara zoppa spruzzo Venezia tizio strizza tristezza		
3528	M,TVP672	scoiattolo (capocatena)	scoiattolo scatto sta sotto attimo vetta aspetta		
3534	M,TVP674	passeri (capocatena)	passeri passano	I passeri sui tegoli passano per pettegoli.	
3537	M,TVP675	bastardo (capocatena)	Basta bastardo mostarda Stoccarda	Basta un bastardo color mostarda a inumidire mezza Stoccarda.	
3542	M,TVP677	Garfagnana (capocatena)	Garfagnana grifagna afferra farfalla afa garofano Stefano cuccagna		
3550	M,TVP678	zanzara (capocatena)	azzeccata zanzara zanzara zanzara zanzara zero nero zattera ciabatta sfatta andata mezzo nero		
3560	M,TVP680	oca (capocatena)	anca claque oca Oklahoma acclama calva		
3569	M,TVP681	ostrica (capocatena)	Ostenda of-fenda tenda ostrica mastica lastrica		Topos anafonico scialojano: ostrica-Ostenda-lastrica.

Anafonia pervasiva con capocatena (tipo 1a)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
3577	M,TVP683	lepre (capocatena)	lepre breve neve lieve ripo- pre	«Ave, o <b>lepre!</b> Sarò <b>breve</b> se la <b>neve</b> lieve <b>lieve</b> ci <b>ricopre...</b> »	
3582	M,TVP685	lombrichi (capocatena)	balordi brio bordi Lombardia lombrichi	I <b>lombrichi</b> tutti labbra più <b>balordi</b> che con <b>brio</b> mi sorridono dai <b>bordi</b> della verde <b>Lombardia</b> .	
3583	M,TVP686	filugello (capocatena)	Filicudi nudi fi- lugello gelsi ec- celsi ecclesia- stici esausti estasi	Un filugello di Filicudi sale sui <b>gelsi</b> a piedi <b>nudi</b> , va sugli eccelsi e gli ecclesiastici gridano, <b>esausti</b> : «Ci mandi in <b>estasi!</b> »	
3587	M,TVP687	cagna di Cogne (capocatena)	cagna Cogne sogno cotogna vergogna		
3594	M,TVP688	corvi/Croa- zia (capoca- tena)	crocchio cro- cicchi croci- dando Croazia contro vecchi corvi		
3599	M,TVP689	oca (capocatena)	oca gioca Pola sola		
3606	M,TVP691	Bacoli (capocatena)	imbuco Bacoli vicolo secoli se- coli abbraccio tentacoli appic- cica molliccio collo bacio		
3870	M,TVP87	Anzio (capocatena)	anziano Anzio sazio avanzi anzi stiva		
4036	M,TVP753	vita (capocatena)	vestita velluto viola viola visi- bile avanti rivela viola violata svenato vista svincolata ve- nire avanti visita rivestita viola svaniva velluto volgesti volto sollevasti venivi Vita nuova		

Anafonia pervasiva con capocatena (tipo 1a)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
4127	M,TVP771	veli (capocatena)	velarsi velarsi velato viene visto volta visi- bile vedi vedi veli		
4173	M,TVP779	Tortura (capocatena)	tortura inter- rotta tartaruga tortora trafitta trema tortura cratere infer- riata rotta conta- torta interrotta soprattutto ri- petizione	Un mare accanto a Marco Balzarro La <b>tortura</b> ricomincia da dove era stata <b>interrotta</b> che si intende per <b>tortura?</b> <b>soprattutto</b> il perché e il come si rapporta alla tortura sol- tanto la ripetizione sotto i denti del rastrello la ghiaia salta e sputa foglie fradice in fondo al giardino di un giardiniere centenario. <b>Tortura</b> è la <b>tartaruga</b> capo- volta che annaspa finché una <b>tortora trafitta</b> una lente d'ingrandimento sopra un minimo <b>cratere</b> di enormi orrori dissepoliti trema la tortura dietro l'in- ferriata rotta e contorta si confronta col battito in- cessante del mare accanto.	La catena in- clude la cop- pia "tortora- tortura", cfr. 5099.
4232	M,TVP789	immagine (capocatena)	immagine im- magine mor- morata imma- gine immagine anima imma- gine anima momento Im- moto		
4293	M,TVP801	istriche (capocatena)	istriche Istria di- strica intrico dico		
4296	M,TVP802	zanzare (capocatena)	zanzare Zara Venezia azzardi grazia azzuff- fano inezia az- zannano acca- rezzi	Le zanzare di Zara e Vene- zia se ti <b>azzardi</b> ad usare poca <b>grazia</b> si <b>azzuffano</b> con te per ogni <b>inezia</b> e ti <b>azzannano</b> quando le <b>acca- rezzi</b> .	

Anafonia pervasiva con capocatena (tipo 1a)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
4571	M,TVP859	uccì uccì (capocatena)	Uccì uccì cri- stianuccì uccì uccì uccidì uc- cidì sudici stilli- cidio suicidio uccì uccidì cristi tristi uccì decisi cruccio traccia caccia uccidì uccidì beccaccia sbucci		
4638	M,TVP2	merlo (capocatena)	merlo nero leggero saperlo senza		
4639	M,TVP1	topo (capocatena)	Topo topo dopo dopo scopo	Topo, topo, senza scopo, dopo te cosa vien dopo?	
4643	M,TVP5	ippopotamo (capocatena)	ippopota Mo mota mio popò	L'ippopota disse: «Mo nella mota ho il mio popò!»	Cfr. 320, 322.
4644	M,TVP80	nottole (capocatena)	nottole frottole frotta imbatto notti Tutte		
4648	M,TVP81	Kenia (capo- catena)	cani Kenia coda schiena	Tra i cani del Kenia va molto di moda portare la coda in fondo alla schiena.	
4657	M,TVP82	lucertole (capocatena)	lucertole lucer- tole erta erba in- certa circa cento		
4661	M,TVP83	zanzara (capocatena)	zanzara fanfara fondo senza	Una fanfara, in fondo alla pineta, canta di una zanzara senza meta.	
4669	M,TVP92	civetta (capocatena)	civetta civetta Civitavecchia specchia parec- chia	Una civetta di Civitavecchia guarda la luna che in mare si specchia. Di luna piena ce n'entra pa- recchia negli occhi tondi di questa civetta.	
4673	M,TVP93	sorcio (capocatena)	sorcio sorso contorce rimorso	Quando il sorcio beve un sorso di fernet si contorce dal rimorso d'esser me.	

Anafonia pervasiva con capocatena (tipo 1a)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
4684	M,TVP101	Veracruz? (capocatena)	gruzzolo Vera- cruz vedere zanzare vizzate razza azteca teca	Una volta spesi un <b>gruzzolo</b> per andare a <b>Veracruz</b> a <b>vedere sette zanzare</b> un po' <b>vizzate</b> nella <b>teca</b> ma di pura <b>razza azteca</b> .	
4696	M,TVP110	assiolo? (capocatena)	castello raso suolo sasso consolo assolo assiolo	Se il <b>castello</b> è <b>raso</b> al <b>suolo</b> su di un <b>sasso</b> mi <b>consolo</b> all' <b>assolo</b> dell' <b>assiolo</b> .	
4701	M,TVP111	bracco (capocatena)	vecchio bracco schiacciare tacco sospirare fare Ma metà		
4708	M,TVP113	vespa (capocatena)	vespa Spa spa- vento fa	La <b>vespa</b> di <b>Spa</b> <b>spavento</b> <b>mi fa!</b>	
4711	M,TVP116	passeri (capocatena)	passeri pessimi Campobasso passo sasso	I <b>passeri</b> son <b>pessimi</b> d'agosto a <b>Campobasso</b> : marciano tutti al <b>passo</b> e soffiano nei <b>pifferi</b> inciampando a ogni <b>sasso</b> .	
4724	M,TVP118	cimici (capocatena)	Undicimila ci- mici Cina cami- cino uno bruno		
4729	M,TVP121	Bombay (capocatena)	baobab Bom- bay sbava bea bel boa nabab		
4731	M,TVP125	smergo (capocatena)	gergo garbo smergo im- mergo Ergo sum Riemergo Pum Pum		
4735	M,TVP126	tricheco (capocatena)	Tre chicchi chicchi tricheco tritava tre caffè foca fare spreco moca		
4740	M,TVP128	Volterra (capocatena)	Volterra volta volteggiava av- voltoio muoio rasoio		
4745	M,TVP129	Pantera (capocatena)	pantera pantera intera Teramo Veramon		

Anafonia pervasiva con capocatena (tipo 1a)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
4751	M,TVP130	Fano? (capocatena)	tafano affanno garofano rèfolo fa afa Fano anno		
4753	M,TVP131	rondini (capocatena)	Arrenditi gri- dano rondini irrompono irri- dono vertigini		
4756	M,TVP132		bassotti Pisticci bisticciano al- tici	I <b>bassotti</b> di <b>Pisticci</b> si <b>bisticciano</b> se <b>altici</b> .	
4759	M,TVP135	lepre (capocatena)	lepre esperta arpista sparisce vista svista senza	Questa <b>lepre</b> , <b>esperta</b> <b>arpista</b> , suona Listz <b>senza</b> una <b>svista</b> ma <b>sparisce</b> dalla <b>vista</b> non appena grido: « <b>Bis!</b> »	
4761	M,TVP136		piena Siena iena schiena	La luna <b>piena</b> , a <b>Siena</b> , illumina una <b>iena</b> che dorme sulla <b>schiena</b> .	
4764	M,TVP137	zanzara (capocatena)	zera zanzara zampe zerbino zete zaffete az- zanna zitella		
4769	M,TVP138	ramarro (capocatena)	ramarro Ma- remma rabar- baro amar flemma bar		
4785	M,TVP140	balena (capocatena)	balneare balena Baleari nari		
4788	M,TVP141	martora (generica)	porpora mar- tora mormora smorta porta torta		
4791	M,TVP142	sparviero (capocatena)	Apparve sparve Sparta sparviero spec- chio nero		
4794	M,TVP143	Orcia sorcia (capocatena)	Quirico Orcia sorcia quercia accorcia bilico infilta buchino		

Anafonia pervasiva con capocatena (tipo 1a)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
4797	M,TVP144	mucca Lucca (capocatena)	mucca Lucca parrucca ammicca pilucca allunga lingua vigna	La <b>mucca</b> di <b>Lucca</b> che gira in <b>parrucca</b> in mezzo alla <b>vigna</b> e <b>allunga</b> la <b>lingua</b> <b>ammicca</b> o <b>pilucca</b> ?	
4800	M,TVP145	Ostia (capocatena)	Ostia bestia nafta basta		
4803	M,TVP150	orso (capocatena)	orso Corso corre sorso		
4808	M,TVP151	ibis (capocatena)	ibis bisognosi biscotti gratis bis lapis		
4820	M,TVP159	corvi (capocatena)	corvi Orvieto corvi Orte morte segreto sogno		
4829	M,TVP163	cicala (capocatena)	cicala rauca araucaria aula predica gloria		
4831	M,TVP167	rinoceronte (capocatena)	Torino rinoceronte innocente Piemonte lacerante render tonto		
4837	M,TVP170	moscerino (capocatena)	moscerino inconscio vino divenne moscio	Un <b>moscerino</b> , spinto dal suo <b>inconscio</b> , cadde nel <b>vino</b> e vi <b>divenne moscio</b> .	
4841	M,TVP175	pidocchio (generica)	PIDOCCHIO Parecchie ginocchio	QUI GIACE IL BEL <b>PIDOCCHIO</b> si lesse sulla lapide. <b>Parecchie</b> dame, rapide, si misero in <b>ginocchio</b> .	
4845	M,TVP178	cimice emaciata (capocatena)	cimice emaciata cinema Micene camicia		
4851	M,TVP190	topo (capocatena)	topo topo moto tondo trottola trappola		
4856	M,TVP191	Locomotiva (capocatena)	Locomotiva locomotiva La comitiva la comitiva La commozione la commozione		

Anafonia pervasiva con capocatena (tipo 1a)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
4869	M,TVP201	piroscafo/ Bosforo (capocatena)	piroscafo pito- sforo pitocco pidocchio Bo- sforo Crepu- scolo Tuscolo Foscolo		
4884	M,TVP206	levrieri (capocatena)	Ieri levrieri neri neri levroggi oggi mogi mogi levri levri sloggeranno	Ieri vidi tre levrieri mogi mogi, oggi vedo tre levroggi neri neri, che domani sloggeranno levri levri.	Catena anfo- nica com- plessa con pa- ronomasic e tmesi. Cfr. 4875, 4876, 4877, 4880, 4881.
4905	M,TVP217	marmotta/ghiro (capocatena)	marmotta brac- cetto letto ghiro giro so- spiro		Doppia trafila anafonica che si diparte dai due protagon- nisti.
4907	M,TVP220	formica (ca- pocatena)	formica antica nemica fatica ortica dica		L'anafonia è basata sulle corrispon- denze di rima ed è suggerita da un 'sapere tipico' asso- ciato alla pro- tagonista.
4910	M,TVP221	chiocciola (capocatena)	chiocciola mogia pioggia elogia		
4913	M,TVP222	lepre (capocatena)	lepre brache bruca bruca bruca buca lepre lepre lepre		
4919	M,TVP231	Como (capocatena)	Como comodo accoccolò comò mogano ammi- rare spalancare		
4928	M,TVP238	ape (capocatena)	aperitivo ape per tralice dice vivo trema piuma		Cfr. anche 5197 (parono- masia).

Anafonia pervasiva con capocatena (tipo 1a)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
4929	M,TVP249	Ninive (capocatena)	Ninive Ninive neve vivine nu- vole rovine rovi navi soavi arrivano	In mezzo ai <b>rovi</b> a <b>Ninive</b> visitiamo <b>rovine</b> sono bianche le spine bianche in alto le <b>nuvole</b> Non cade <b>neve</b> a <b>Ninive</b> non <b>arrivano navi</b> tu che puoi farlo <b>vivine</b> le inanità <b>soavi</b>	Esemplare ca- tena anafo- nica, grazie anche all'evocatività delle rime (cfr.rima anagramma- tica).
4937	M,TVP252	Crimea (capocatena)	mai grida grido Crimea crinali chimera incrimina Lacrime Crimea La chi- mera dilegua tregua cremisi creste grido	Chi <b>mai grida</b> in <b>Crimea</b> dai <b>crinali</b> violacei? Quale ardente <b>chimera</b> <b>incrimina</b> la pace? <b>Lacrime</b> di <b>Crimea!</b> <b>La chimera dilegua</b> <b>oltre le creste cremisi</b> col <b>grido</b> della <b>tregua</b>	
4994	M,TVP278	Itaca (generica)	Itaca antica pertica fatica ortiche orto morti irti rami	Basta sbarcare ad <b>Itaca</b> per capire ch'è <b>antica</b> e affondando la <b>pertica</b> lungo l'erta a <b>fatica</b> traversare le <b>ortiche</b> dell' <b>orto</b> fino al pero del pianto e i <b>rami morti</b> <b>irti</b> nel cielo nero	Trafila anafonica che de- crece di so- miglianza col dipanarsi del testo.
5026	M,TVP296	Tebaide (capocatena)	Tepida Tebaide pallide laide tibie Tebaide		
5034	M,TVP298	Nizza (capocatena)	palmizio spalma Nizza inizio stizza tazza calma inciampa cemento colpo vento		
5052	M,TVP64	Imola (capo catena)	Imola effimera zaffiro traffico sorvola		
5060	M,TVP70	Chioggia- chiocciola (generica)	chiocciola goc- ciola chiotta an- notta ghiotta Chioggia piog- gia Chiotta		
5063	M,TVP72	ibis (capo catena)	disco ibisco ibis		
5069	M,TVP75	talpa (capocatena)	talpa tango rimango		

Anafonia pervasiva con capocatena (tipo 1a)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
5070	M,TVP148	squali (capocatena)	squadra squali scooter squa- glio discuter		
5103	M,TVP44	coniglio (ca- pocatena)	coniglio Cam- pidoglio sve- glio luglio aglio miglio	C'è un coniglio in Campi- doglio guarda le <b>oche</b> e resta <b>sveglio</b> tutto <b>luglio</b> mangia l' <b>aglio</b> lo si sente per un <b>miglio</b> .	
5105	M,TVP45	farfalle (capocatena)	Fuori Farfa far- falle folla far follie pulcelle gialle azzurre zie		
5106	M,TVP54	zanzara (capocatena)	Zara zanzara zeta senza az- zarda disseta		
5107	M,TVP58	asiatica (capocatena)	ostrica asiatica sciatica fascia elastica mastica		
5110	M,TVP60	Ostenda (capocatena)	oche Ostenda mutande tan- dem ombra dol- men meno amen imboc- cano tunnel		
5111	M,TVP61	scarafaggio (capocatena)	scarafaggio Fiuggi passeg- gio fuggi fuggi peggio immag- ginò fargli ol- traggio		
5112	M,TVP62	corvo (capocatena)	corvo sorvo- lare Orvieto Volava assorto triste lieto		
5115	M,TVP71	starna (capocatena)	Marna starna starnazza star- nuta tazza stra- zia	Sulla <b>Marna</b> c'è una <b>starna</b> che <b>starnazza</b> e prende il tè, se starnuta nella tazza <b>strazia</b> tutti intorno a sé.	
5116	M,TVP79	rondine (capocatena)	rondine ra- dendo prato grida Disor- dine perdifiato		

Anafonia pervasiva con capocatena (tipo 1a)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
5117	M,TVP84	bruco (capocatena)	orti ombra umbro bruco sambuco ombra dubbio ambra sembra		
5118	M,TVP88	farfalla (capocatena)	farfalla farfu- glia aritmetica cespugli	La <b>farfalla</b> che <b>farfuglia</b> la risposta aritmetica è la cosa più <b>frenetica</b> che si veda tra i <b>cespugli</b> .	
5119	M,TVP91	vanessa (capocatena)	vanessa possa Canossa ossa scossa tosse va- nesia vento		
5120	M,TVP94	zanzara (capocatena)	zanzara de- cenza organza sbronza senza zig zag Brianza		
5121	M,TVP95	moscerini (capocatena)	mosce rini scemi sciami scroscio Altopa- scio calosce	Se ad <b>Altopascio</b> piove a scroscio i <b>mosce</b> <b>rini</b> non sono <b>scemi</b> : vanno a <b>sciami</b> a comprarsi l'ombrello e le <b>calosce</b> .	
5122	M,TVP97	Tangeri (capocatena)	Tangeri ghin- gheri angolo tanghero gam- bero piangere		
5124	M,TVP102	topo (capocatena)	topo proto to- pica tropo poco	C'era una volta un <b>topo</b> di professione <b>proto</b> , prese una <b>topica</b> per un <b>tropo</b> ma ormai ci vedeva <b>poco</b> .	
5125	M,TVP106	passeri (capocatena)	passeri passa sapessero passa	Sul davanzale i <b>passeri</b> piluccano uva <b>passa</b> , è come se <b>sapessero</b> quanto la vita <b>passa</b> .	
5126	M,TVP107	pollo (capocatena)	pollo pullman rimmel Camel	Un <b>pollo</b> su un <b>pullman</b> in viaggio per Baden avvolto in un loden si sente nell'Eden; sua moglie, col <b>rimmel</b> , gli fuma le <b>Camel</b> .	

Anafonia pervasiva con capocatena (tipo 1a)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
5127	M,TVP109	dromedario (capocatena)	tetro dromedario dietro tetraedro piramide Diamine	Quando il tetro dromedario giunse dietro al tetraedro alzò gli occhi e disse: « <b>Diamine!</b> Son davanti a una <b>piramide</b> »	
5130	M,TVP122	tarme (capocatena)	tarme torme accorrere Terme entrare allarme		
5131	M,TVP124	alabastro (capocatena)	inchiostro alabastro albatro bluastro alba		
5133	M,TVP153	vespa (capocatena)	vespa vedova veste vespro crespo crepuscolo		
5134	M,TVP157	zanzara (capocatena)	zanzara zampe azzurre zonzo Azzorre Vezzosamente grinzi zinzino zinzino pinzi		
5135	M,TVP164	tarlo (capocatena)	Montecarlo tarlo forarlo		
5137	M,TVP174	vermi (capocatena)	inermi vermi Marmi Dormi vermi dormo sognarmi vermi mormori	Son teneri, rosei ed <b>inermi</b> i <b>vermi</b> di Forte dei <b>Marmi</b> che in coro mi cantano: « <b>Dormi!</b> » Cullato dal canto dei <b>vermi</b> se <b>dormo</b> non posso <b>so-</b> <b>gnarmi</b> che un mare di <b>vermi</b> che <b>mormori</b> .	
5138	M,TVP179	zanzara (capocatena)	zanzara azzurra Venezuela lenzuola vola viola verde		
5139	M,TVP182	libellula (capocatena)	Zitella libellula zig zag Zug blu		
5142	M,TVP189	triglia (capocatena)	luglio triglia scoglio bisbiglia pastiglia calda		
5146	M,TVP223	cagna (capocatena)	lunga lunga Langhe cagna raminga gambe		

Anafonia pervasiva con capocatena (tipo 1a)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
5150	M,TVP251	Assisi (capocatena)	Assisi estasi sassi assenza attese estate esausta senza assisi fiordalisi assurdo sia	In quel di Assisi l'estasi sui sassi è solo assenza di attese se l'estate esausta ne fa senza «Sì, sì» dicono assisi angeli dagli sguardi color dei fiordalisi: «È assurdo che sia tardi»	
5152	M,TVP254	Fiuggi (capocatena)	Fiuggi faggi saggi pioggia giù pioggia Fiuggi paraggi paggi piumati più	Passiamo per Fiuggi ci ripariamo ai faggi più ci sentiamo saggi più la pioggia vien giù Breve è la pioggia a Fiuggi il sole è nei paraggi sotto l'ombrello paggi piumati e nulla più	
5154	M,TVP263	Sere (capocatena)	Sere sere de- serte attese rose severe paese detesta estate sente erbe date de- bole	Sere, ma quali sere, quali deserte attese, quali rose severe in azzurro paese Chi detesta l'estate sente pungere l'erbe e confonde le date in fondo al verde debole	
5156	M,TVP277	Tebe (capocatena)	beate Tebe abete tebano beve sete sette porte Tebe te- nebre tebano teme ebete	Notti beate a Tebe Sulle panche di abete il tebano che beve non debella la sete Da sette porte a Tebe si estendono le tenebre ma il tebano non teme sorride come un ebete	
5158	M,TVP288	Castelfidardo (capocatena)	Castelfidardo TRAGUARDO controvento tra- monto sguardo ardore ritardo	Fuori Castelfidardo sul viale controvento lo striscione TRAGUARDO copre metà tramonto. Fa buio al primo sguardo mandano ardore i tigli l'eternità è in ritardo per colpa dei bisbigli.	
5176	M,TVP185	amadride (pervasiva con capoca- tena)	amadride mi- rando Adriatico ridendo mi- riade madrigali		
5198	M,TVP426	lepre d'aprile (pervasiva con capocatena)	La lepre d'aprile elirpa d'erpel arpa arpeggi miel		

Anafonia pervasiva generica (1b)

N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
4703	M,TVP112		Trentatre tigri pigre Praga ag- girano strada		
2500	M,TVP114		presso ingresso baffi disse Pissi vissi Passi sassi sassi		
2492	M,TVP133		moscerini scemi sciami Pescia Altopa- scio scroscio scatafascio	Se <b>moscerini scemi</b> vanno a <b>sciami</b> da <b>Pescia</b> ad <b>Altopascio</b> e piove a <b>scroscio</b> la gita va a finire a <b>scatafascio</b> .	
4781	M,TVP139		La mi sol do mi re do dammi un soldo me ne vo Re mi fa si sol do sol mi fa un soldo sol Do sol sol do mi fa re sol soldo mi fa Re	Canta un merlo sceso al suol: « <b>La mi sol do mi re do</b> <b>dammi un soldo e me ne</b> <b>vo!</b> <b>Re mi fa si sol do sol che mi</b> <b>fa s'è un soldo sol?</b> <b>Do sol sol do mi fa re</b> un <b>sol soldo mi fa Re!</b> »	
4824	M,TVP160		rossi grossi rosi nevrosi	I pesci <b>rossi</b> piccoli e <b>grossi</b> son tutti <b>rosi</b> dalla <b>nevrosi</b> .	
4843	M,TVP177		folaga analoga	Passa in cielo una <b>folaga...</b> Ne segue un'altra, <b>analoga</b> .	
1106	M,TVP297		silenzio Anzio inazione an- ziano anzi ansi- mando avan- zate speranze		
1027	M,TVP326		selva televisive rivela leva ve- dova muove		Trafila anafonia su base rimica.
497	M,TVP33		tarantola Te- rontola Ta- ranto rantola brontola Man- tova alterata	Se viaggia russando la vec- chia <b>tarantola</b> e sibila e <b>rantola</b> tra <b>Taranto</b> e <b>Mantova</b> , il controllore la scrolla, la <b>brontola</b> , finch'essa, <b>alterata</b> , discende a <b>Terontola</b> .	

Anafonia pervasiva generica (tipo 1b)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
1124	M,TVP336		pelo pensi pensi sensi im- mensi intensi		
3024	M,TVP367		costa testa car- tapesta trasfor- mata plastica		
1544	M,TVP395		oblò oblio blu balenio spio addio	Dall'oblò vedo l'oblio ed il blu dovunque spio vedo all'alba il balenio di un gabbiano dirmi addio.	
4642	M,TVP4		crepuscolo lusco brusco minuscolo etrusco	Ieri, al crepuscolo, tra il lusco e il brusco, vidi un minuscolo topino etrusco.	
1736	M,TVP442		tonti Orte tardi Todi tordi lodi orti tordi		
1771	M,TVP448	quasi rime, coppie mi- nime e pa- role-eco (ge- nerica)	tristizia nevi- schio solstizio natalizio vi- schio rischio	SPLEEN La tristizia, il nevischio, il solstizio d'inverno nel buio natalizio sono sempre di turno quando cespi di vischio sono appesi all'inferno e scherza senza rischio la dama col liocorno o tristizia, o nevischio, o solstizio d'inverno.	
2342	M,TVP522		ippodromo erba soquadro grande curva gruppo scom- parve Riap- parve prato fre- nesie		La costante di questa catena è da ricercarsi in un tipo par- ticolare di fo- notassi: CONSO- NANTE+'r'/ 'r'+CONSO- NANTE pre- sente in tutte le parole della trafila.
2572	M,TVP529		balastra cor- rusca curva Fi- gura Crepu- scolo prostra maldestro		

Anafonia pervasiva generica (tipo 1b)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
2913	M,TVP581		anniversari sparsi sparvieri volati spalle ri- versarsi av- verso riverso violando di- spersa dile- guano		
5080	M,TVP585		cerchio cerchio ricordo coinci- dono sguardo sogno nodo stringono san- gue ordini con- trordini rondini grondi grido lingua		
3397	M,TVP651		dissenso as- senza consenso stanza danza		
3911	M,TVP735		sera sera so- spesa serva ri- serva attesa rossa rossa at- tesa assolo sor- presa rosso ri- flesso assol- veva	Genova Per tutta la <b>sera</b> ambigua sotto quel fanale in attesa nel <b>riflesso</b> di un' <b>attesa</b> diradata forse in ascolto del tuo ridere irreali nella chiara <b>sera sospesa</b> <b>rossa</b> dall'ombra saliva con- fusa l' <b>attesa</b> di un volto <b>rossa</b> l' <b>attesa assolveva</b> l'ambigua penombra finale. Così non ti venga in mente di soccorrermi ma ti <b>serva</b> notare la sventatezza di questo ricorrere al nulla quando sull'angolo appari dentro l'ombra che si <b>riserva</b> l' <b>assolo</b> della <b>sor-</b> <b>presa</b> il tuo gran ridere can- cella l'irreale tosse nel <b>rosso</b> riverbero del fanale.	

Anafonia pervasiva generica (tipo 1b)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
4031	M,TVP750		sera esausta estate estate stento insi- stenza stupore malevolenza evidenza voce svanendo	Un mazzo di chiavi «Ti ha piantato in asso» disse una voce dentro il ma- lore affidandosi a una <b>sera</b> <b>esausta</b> per via dell' <b>estate</b> l' <b>estate</b> subiva a <b>stento</b> l' <b>insi-</b> <b>stenza</b> di quella <b>voce</b> come sempre il disinganno <b>sva-</b> <b>nendo</b> diffonde <b>stupore</b> la voce ricominciava: «potrei anche farmi da parte». Forse la buona occasione offerta alla <b>malevolenza</b> è la tua mano che afferra l'intero mazzo delle chiavi ne cava una tra le dita per metterla in <b>evidenza</b> infilandola dici: «de giornate si sono accor- ciate» così la morte si scopre sorella di un luogo comune.	
4106	M,TVP768		vasovagale velo via angolo Sve- nire vago sve- nire venire vuol		
4129	M,TVP771		Dimenticanza dimenticata lontananza di- menticanza di- stinguevano		
4156	M,TVP776		morirmi mi- nima trasmet- termi minu- ziosa mo- strarmi immo- bili immobile mutamento memoria com- battere battito impercettibile	Insetto alato Sei venuta a <b>morirmi</b> accanto <b>minima</b> creatura alata <b>trasmettermi</b> luogo e data della tua <b>inu-</b> <b>ziosa</b> morte <b>mostrarmi</b> quanto tremore occorra per rendersi <b>immobili</b> le contor- sioni il battito frenetico delle tue corte aluce insufficienti a contrapporre al nulla lo strazio. Fatta <b>immobile</b> at- tendevo tu riprendessi a <b>combattere</b> almeno con un solo <b>battito</b> anche <b>impercet-</b> <b>tibile</b> invece avevi accettato il vero tempo che è <b>immobile</b> scambiato col <b>mutamento</b> e <b>memoria</b> di <b>mutamento</b> il falso tempo del cosmo nul- l'altro che squallido spazio.	

Anafonia pervasiva generica (tipo 1b)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
5128	M,TVP119		calci pulci selci scarpa	Se sferri due <b>calci</b> alle <b>pulci</b> ritrovi la <b>scarpa</b> sui <b>selci</b> .	
5160	M,TVP402		Violento vento risveglia triglia maglia muglia sveglia soglia voglia Oneglia	<b>Violento</b> un <b>vento</b> soffia stanotte e mi <b>risveglia</b> , ti riassesto la cuffia sul mu- sino di <b>triglia</b> , mi abbottono la <b>maglia</b> , sento il mare che <b>muglia</b> , il tic tac della <b>sve-</b> <b>glia</b> , i fischii della <b>soglia</b> , mi svanisce la <b>voglia</b> di villeg- giare a <b>Oneglia</b> .	
5162	M,TVP435		dorate ore con- tate estate Estate contate		
5113	M,TVP69		fondo folto fa molto caldo tosco conosco rospo		

### Anafonia ridotta con capocatena (2a)

N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
4695	M,TVP108	mantide (capocatena)	anime romanti- che mantide	Mentre le <b>anime romantiche</b> si abbandonano sull'erbe nel torace della <b>mantide</b> batte un cuore verde, verde.	
4723	M,TVP117	gufo goffo (capocatena)	golf gufo goffo Golfo colpo Gio- cando		Doppia trafila anafonica nel testo: "Mo- zambico- Ma- zabuka" e quella relativa al "gufo goffo", cfr. 4722 (anafo- nia ridotta ge- nerica, tipo2b).
4982	M,TVP274	Garda (capocatena) su base di rima	Garda lorda sorba merda erba inarca ri- tarda ombra orla urla corda		

Anafonia ridotta con capocatena (tipo 2a)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
5002	M,TVP285	Orcia (capocatena)	Orcia torcia Orsa corsa	Di notte lungo l' <b>Orcia</b> c'è un tramestio di passi al lume di una <b>torcia</b> vanno i ladri di sassi. Brilla nitida l' <b>Orsa</b> ma rintoccano i ciottoli se coi sacchi di <b>corsa</b> risalgono i viottoli.	
2309	M,TVP293	assire (capocatena)	assire Rose risa rissa arrese as- sire sera Sor- sate sospiri scarse rossori	Estati <b>assire!</b> <b>Rose</b> arsicce e brevi <b>risa</b> sulle prode - la <b>rissa</b> dei sensi qui si <b>arrese</b> . Sorsate assire! A sera l'elisir dei <b>sospiri</b> trabocca sulle <b>scarse</b> ceneri - sui <b>rossori</b> .	
2470	M,TVP300	Mantova (capocatena)	rammenta Mantova sman- tellata Macerie tenta Mantova		
1235	M,TVP350	Pisa (capocatena)	appisola sole Pisa		
1436	M,TVP380	La lingua (capocatena)	La lingua lan- guida l'inguine unghie sangue dilaga	<b>La lingua</b> batte dove il dente duole <b>languida</b> gatta deludente al sole l' <b>inguine</b> è un latte misto a spente viole <b>unghie</b> scarlatte contro stinte stole <b>sangue</b> ed ovatta nelle stente aiuole <b>dilaga</b> il bitter tra le tende in stile.	
1470	M,TVP383	Caval (capocatena) gruppi quasi assilla- bati(1741)+ri ma (1474) (generica)	Caval coltel cappel capel castel casal cavol		
1585	M,TVP403	sciacallo (capocatena)	sciacallo scian- cato sciacallo scialbo scialle cancello		
1593	M,TVP405	alligatore (capocatena)	alligatore alli- bito illude il- lude pallidi		
2157	M,TVP495	speranza (ca- pocatena)	speranza persa stanza pranzo speranza	La speranza s'è persa nella <b>stanza</b> da <b>pranzo</b> la tua mano <b>imperversa</b> su ogni minima <b>grinza</b> . [...]	

Anafonia ridotta con capocatena (tipo 2a)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
2560	M,TVP527	Amleto (capo catena)	mantello melmoso Amleto	[...] il mantello melmoso di <b>Amleto</b> [...]	
2798	M,TVP563	folaga (capo catena)	folaga lago eco foglia svogliata sbaglia	Dall'alto della scala un fantoccio fa fuoco la <b>folaga</b> sorvola il <b>lago</b> e insegue l' <b>eco</b> . Sulla pelle dell'acqua attimi di vaiolo una <b>foglia</b> si stacca <b>svogliata</b> e <b>sbaglia</b> il cielo.	
3467	M,TVP663	nembo (capocatena)	scampo nembo incombe rientro piombo		
3634	M,TVP696	olmo (capocatena)	olmo colmo cominciò tornaconto connotati olmo	Tornaconto del vento L' <b>olmo</b> si mantenne <b>colmo</b> ancora per alcuni istanti poi <b>cominciò</b> a traboccare senza interrompersi a versarsi nel <b>tornaconto</b> del vento a perdere i suoi <b>connotati</b> [...] troppo arrendevole all' <b>olmo</b> un albero che ti sventette [...]	
3640	M,TVP697	muro (di foglie) (capocatena)	rammento nemmeno mani muovendole tremolava mostrava muovano malavoglia muro masticata commedia amaro miseria soprannominata	L'erede dell'edera Dell'edera non <b>rammento</b> diceva <b>nemmeno</b> una foglia <b>tremolava</b> con le <b>mani muovendole</b> come in teatro <b>mostrava</b> quanto le foglie si <b>muovano</b> di <b>malavoglia</b> in cima al <b>muro</b> di foglie un finestrino senza vetri [...] un'edera <b>masticata</b> soltanto per fare <b>commedia</b> in bocca resta il sapore di sangue si avverte in ritardo l'amaro di una miseria soprannominata edera.	
3662	M,TVP700	Orfanotrofo (capocatena)	Orfanotrofo intravisto traverso trionfi ortiche antica	Antica violenza <b>Orfanotrofo intravisto traverso trionfi</b> di <b>ortiche</b> muro rigato dall'ombra delle tettoie che invecchiano da ciascuno di quei rottami prendeva spunto l' <b>antica</b> violenza [...]	

Anafonia ridotta con capocatena (tipo 2a)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
3767	M,TVP713	Osiris (capo catena)	Osiris iris ibis ibischi ibis	Osiris [...] Sulla parete si stampa la ragmatela di <b>Osiris</b> si stampano simmetrici gli orli a giorno delle tendine <b>ibis</b> ritti tra <b>ibischi ibis</b> che becchettano <b>iris</b> [...]	
3865	M,TVP730	nuvole (capocatena)	nuvole novembre ombre nuvole nomadi monadi mano	Nuvole di novembre Hanno addosso gli occhi di tutti le <b>nuvole</b> di <b>novembre</b> vengono dalla Siberia tenebrose di sonnolenza nel Regno di Danimarca deporranno lente le <b>ombre</b> [...] Si spostano le speranze al seguito delle <b>nuvole</b> le sparpagliate <b>monadi nomadi</b> orlate di chiarore esclamerai: «una balena! anche un cammello! e una donnola!» farai col capo di si ti porterai la <b>mano</b> sul cuore [...]	
3888	M,TVP732	Aspasia (capocatena)	Aspasia scarpine adagio scarpina Aspasia presagio	Aspasia [...] <b>Aspasia</b> traversa l'erba la preme con le sue <b>scarpine</b> arriva fin dove è l'ombra mi tocca la gota col dito estrae la lingua si lecca l'angolo della bocca <b>adagio</b> . [...] nella <b>scarpina</b> di <b>Aspasia</b> entrò la minuzia che duole ritta su un piede la sfida la sfilata via come un <b>presagio</b> .	

Anafonia ridotta con capocatenata (tipo 2a)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
4260	M,TVP795	il mutamento (titolo) (capocatenata)	mutamento memoria muta memoria del mutare con- sumata immota	Il mutamento Confrontando le briciole coi battiti dell'orologio con- frontando il corrompersi col rigore del ticchettio ma con la trasformazione non ha nulla a che fare il tempo il degrado si registra perché la <b>memoria</b> conserva le ap- parenze di un prima propo- sto al confronto di un dopo. Soltanto lo spazio <b>muta me- moria del mutare</b> è il tempo la fiammella si <b>consuma im- mota</b> in attesa del soffio se lo sgretolarsi avviene il più delle volte alla luce nell'om- bra la sua lentezza invisibile si converte in un rumore assai lieve un crepitio im- percettibile.	Anafonia cen- trale per tutto il pensiero esi- stenziale scia- lojano, questa indecifrabile sospensione tra lo spazio (l'esserci) e il tempo (forse il non esserci più!).
4305	M,TVP804	soffio (capocatenata)	stesso soffio sasso soffio	Uccello marino [...] un granello di sale ruota su se <b>stesso</b> basta un <b>soffio</b> che finga di concordare col fra- stuono dell'oceano né il becco adunco confitto in uno spacco della pietra né la piuma incollata sul <b>sasso</b> reagiscono al <b>soffio</b> .	
4334	M,TVP811	danza (capo catena)	danza assenza danza distanza danza ansia donzella maz- zolino inconsi- stenza danza	Danza d'addio Invita a un passo di <b>danza</b> questa <b>assenza</b> che hai scritto in fronte la <b>danza</b> che ci è di fronte è trascritta dalla <b>distanza</b> la <b>danza</b> si af- fida all' <b>ansia</b> la <b>donzella</b> scende dal monte col <b>maz- zolino</b> di fiori inseguendo l' <b>inconsistenza</b> si conclude la <b>danza</b> sfinita dalle sue pi- roette. [...]	

Anafonia ridotta con capocatena (tipo 2a)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
4345	M,TVP812	corvo (capocatena)	corvo curvo corvo orvo orvo vo corsi orli	Il corvo Entrato nella tua stanza mi scontrai con il <b>corvo</b> in fuga <b>corsi</b> alla finestra lo vidi un po' <b>curvo</b> volare via imbe- verseri di istanza esser <b>corvo</b> <b>orvo orvo vo</b> l'assolo di quelle ali mi resta in mente non svanisce <b>orli</b> e lacune disgiunti ricongiunti senza iattura.	Cfr. <i>The raven</i> di Edgar Allan Poe.
4418	M,TVP828	morte (capocatena)	morte mare mentire dor- mendo mare morte mare molto molto momenti mo- menti	Quale mare? Da <b>molto</b> tempo da <b>molto</b> ma non so più da quanto tempo la <b>morte</b> s'è compli- cata sfruttando la mia con- fusione s'è fatta chiamare <b>mare</b> forse soltanto per van- tarsi allontanando i <b>mo-</b> <b>menti</b> deviandoli incessan- tamente in altri <b>momenti</b> spersi sulla grande contraf- fazione se le onde seguitano a <b>mentire</b> ma sempre <b>dor-</b> <b>mendo</b> sopra un <b>mare</b> tem- pestato di schiuma di colpo avariata la <b>morte</b> si fa chia- mare <b>mare</b> ma per approfittar- ne. 1° dicembre 1997	
4625	M,TVP867	memeoria (capocatena)	memoria mor- mora mare am- mansito me- moria mor- mora morenti memoria mor- mora maschera malori	Memoria La <b>memoria mormora</b> come un <b>mare ammansito</b> la <b>memoria mormora</b> con lab- bra che sembrano <b>morenti</b> la <b>memoria mormora</b> come chi <b>maschera malori</b> [...]	
5136	M,TVP168	bruchi (capocatena)	bruchi Locri brucano alacri	I <b>bruchi</b> di <b>Locri</b> non battono ciglio se <b>brucano alacri</b> le foglie del tiglio.	
5140	M,TVP183	pulci (capocatena)	pulci merci Ar- rivederci dolci	Un esercito di <b>pulci</b> sta passando in treno <b>merci</b> , quando grido: « <b>Arrivederci!</b> » fanno tutte gli occhi <b>dolci</b> .	

Anafonia ridotta con capocatena (tipo 2a)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
5143	M,TVP192	levrieri (capocatena)	Le Havre diluvio levrieri neri	Cessato il diluvio discesi a <b>Le Havre</b> in mezzo a <b>levrieri</b> più bianchi che <b>neri</b> [...]	
5144	M,TVP198	mattino (capocatena)	mattino gobbino mastino triestino santino bambino	Il <b>mattino</b> ha l'oro in bocca il <b>gobbino</b> ha l'ovo in groppa il <b>mastino</b> ha l'osso in bocca il <b>triestino</b> ha il porto in secca il <b>santino</b> ha l'ostia in bocca il <b>bambino</b> ha il lecca lecca.	
5147	M,TVP233	cicogna (capocatena)	cicogna cognac agogna cognac gogna cognac	Gran bisogno ha la <b>cicogna</b> di un cicchetto di <b>cognac</b> . Sulla guglia, a notte, <b>agogna</b> trangugiare del <b>cognac</b> . Perché metterla alla <b>gogna</b> sol se sogna il suo <b>cognac</b> ?	
5149	M,TVP242	rospo (capocatena)	sesto Agosto Agosto grosso gusto osso Agosto rospo rospo		
5153	M,TVP258	Arno (capocatena)	Arno scarno	Lungo il greto dell' <b>Arno</b> ansima un cane <b>scarno</b> [...]	
5155	M,TVP276	Vienna (capocatena)	inverno venne Vienna svenne vento stento sviene Vienna	D' <b>inverno venne</b> a <b>Vienna</b> e senza alcun perché rovesciò gli occhi e <b>svenne</b> s'una tazza di tè Noi le facemmo <b>vento</b> con ventagli di penne: rinvenire è uno <b>stento</b> quando si <b>sviene</b> a <b>Vienna</b>	
5123	M,TVP98	lepre (capocatena)	porta apre appare lepre neve	Se cresce la febbre la <b>porta</b> si <b>apre</b> appare la <b>lepre</b> in mezzo alla <b>neve</b> che turbina sempre.	

## Anafonia ridotta generica (2b)

N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
1893	M,TVP464		soffio soffi soffiare soffri	Per spengere la fiamma della candela un <b>soffio</b> prolungato ti basta, al massimo due <b>soffi</b> , ma se insisti a <b>soffiare</b> tre volte e non si smorza è perché non hai forza nel petto, tanto <b>soffri</b> .	
2526	M,TVP519		avverso avverso vendetta avvio volte attenta bacchetta batte leggio	Il teatro è un brusio <b>avverso</b> al sogno - <b>avverso</b> all'ingresso dell'io con code di Maestro. La Sua attenta <b>vendetta</b> è il segnale di <b>avvio</b> - con la <b>bacchetta</b> batte tre volte sul <b>leggio</b> .	
4722	M,TVP117		Mozambico Mazabuka buca Madagascar mar tal mazza	Giocando al golf a <b>Mazabuka</b> il gufo goffo per fare <b>buca</b> dà con la <b>mazza</b> un colpo <b>tal</b> che la pallina vola sul Golfo di <b>Mozambico</b> e casca in <b>mar</b> quando non casca nel <b>Madagascar</b> .	Doppia trafila anafonica nel testo: "Mozambico- Mazabuka" e quella relativa al "gufo goffo", cfr. anafonia ridotta con capocapota (tipo2a) n° 4723.
4780	M,TVP139	dammi - do mi	do mi dammi	Canta un merlo sceso al suol: «La mi sol <b>do mi</b> re do <b>dammi</b> un soldo e me ne vo! [...]	Una tmesi quasi perfetta
4801	M,TVP146		tarlo Furlo urlò trovarlo	Ormai Vive in disparte il vecchissimo <b>tarlo</b> laggiù, nelle sue Marche, alla Gola del <b>Furlo</b> , ma sempre fa un piccolo <b>urlo</b> se il sabato vado a <b>trovarlo</b> .	
2857	M,TVP16		giovane giocava	Una <b>giovane</b> nottola <b>giocava</b> con la trottoia, [...]	
4936	M,TVP252	palindromo sillabico con apofonia	mai grida Crimea	Chi <b>mai grida</b> in <b>Crimea</b> dai crinali violacei? [...]	Quasi un palindromo sillabico con apofonia consonantica in un caso (Cri=gri), vocalica nell'altro (mea=mai).

Anafonia ridotta generica (tipo 2b)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
4948	M,TVP252	Lacrime=la Crimea	Lacrime Crimea	[...] Lacrime di Crimea! La chimera dilegua [...]	
4950	M,TVP252	complessa	Lacrime di Crimea La chimera	[...] Lacrime di Crimea! La chimera dilegua [...]	Cfr. 4947, 4948, 4949.
2431	M,TVP253	quasi palindromo	ossido Odessa	[...] Tra le cupole d'ossido Odessa splende illesa [...]	Cfr. 2432.
2432	M,TVP253	quasi palindromo	assedio Odessa	[...] delusa dall'assedio Odessa si ridesta [...]	Cfr. 2431.
4968	M,TVP261		amaro Maremma melma ramarro	Il raggio più amaro di tutta la Maremma sotto un cielo di melma fu il salto del ramarro [...]	
4983	M,TVP274		scarpa carpa squama	Sordo lago di Garda [...] la scarpa nella merda la carpa in mezzo all'erba la squama che s'inarca [...]	
4976	M,TVP275		cerea cena	La cerea ragazzetta alzandosi da cena [...]	
4986	M,TVP278		ortiche orto morti	Basta sbarcare ad Itaca [...] traversare le ortiche dell'orto fino al pero del pianto e i rami morti irti nel cielo nero	orto-ort(iche); ort'iche- m'orti, la rima di 'morti' ('orti) è in quasi rima con 'orto ed inizio di parola di 'ortiche'.
5007	M,TVP287		turbine Tardo argenteo tuono tronco cono	[...] in un turbine argenteo. Tardo pervenne il tuono da una montagna bruna fatta a tronco di cono tra gli squarci di luna.	

Anafonia ridotta generica (tipo 2b)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
5012	M,TVP289		ricicla riccioli glicini inchini	L'orchestrina tra i <b>glicini</b> per un soffio ravniva l'avventura e <b>ricicla riccioli</b> alla deriva. Poi le orecchie dei cani messe in croce col nastro adesivo e gli <b>inchini</b> sui viali del disastro.	
467	M,TVP29		volta volto volse	C'era una <b>volta</b> un polpo con un <b>volto</b> di cera si <b>volse</b> a me di colpo non era più dov'era.	Realizza una serie paronomastica (cfr. 5088).
1131	M,TVP29		C'era cera era era	<b>C'era</b> una volta un polpo con un volto di <b>cera</b> si <b>volse</b> a me di colpo non <b>era</b> più dov'era.	Realizza una serie paronomastica (cfr. 5089).
5018	M,TVP294		mare marmo gorgo mare spurgo	A picco sullo <b>spurgo</b> del <b>mare</b> il <b>marmo</b> rotto dai fili d'erba e un <b>gorgo</b> di lampi sul soffitto. Al tramonto ristagna il <b>mare</b> tra gli scogli [...]	
5025	M,TVP296		mugolii frughi	[...] purché – tra <b>mugolii</b> – il tuo cane non <b>frughi</b> tibie della Tebaide.	Usata come rima a fine verso.
5030	M,TVP298		Nizza inizio stizza tazza	Il palmizio si spalma sull'azzurro di <b>Nizza</b> la tenda vola calma come sempre all' <b>inizio</b> . L'onda ha un gesto di <b>stizza</b> se inciampa nel cemento sul brodo della <b>tazza</b> passa un colpo di vento.	
3031	M,TVP313		fantasmi spasima spasimo mastica	Allarma i suoi <b>fantasmi</b> quando allarga le gambe senza metodo – <b>spasima</b> spostando verso il lembo dello <b>spasimo</b> i mesti occhi imploranti – esplora il mio sangue se <b>mastica</b> le pasticche che adora.	
924	M,TVP314		aggirano magri	[...] di crepe georgette si <b>aggirano</b> nel limbo – fiori <b>magri</b> le tempestano il grembo.	

Anafonia ridotta generica (tipo 2b)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
988	M,TVP322		irritata ride iride	Siede irritata e ride sul bordo della vasca un pesce a scaglie d' <b>iride</b> affondando s'offusca. [...]	
1011	M,TVP325		piuma impiglia	[...] una piuma e s'impiglia dove il fiato l'attende. [...]	
1019	M,TVP326		Vivere vedova	[...] Si leva il vento! <b>Vivere</b> tra i veli è una speranza. La baia-dera <b>vedova</b> muove appena la pancia.	Una anafonia che in questo caso è una rima.
1029	M,TVP326		affolla rivela lilla veli	La selva delle antenne televisive <b>affolla</b> il bel tramonto – un tunnel rivela creste lilla. Si leva il vento! Vivere tra i <b>veli</b> è una speranza. [...]	Anafonia su base rimica.
1099	M,TVP326		rivela leva	[...] <b>rivela</b> creste lilla. Si <b>leva</b> il vento! Vivere [...]	
1062	M,TVP331		capra barca erba	[...] <b>capra</b> dentro una <b>barca</b> a secco sull' <b>erba</b> alta.	Barca fa da tertium comparationis tra le altre due parole coinvolte nell'anafonia.
1065	M,TVP331		baracca barca	Qualcuno ha strofinato di pigmento celeste la <b>baracca</b> – svogliato [...] – risparmiando la lattea capra dentro una <b>barca</b> a secco sull'erba alta.	Cfr. 1062.
1071	M,TVP333	nello stesso verso	tinge stinge stagno	La nuvola al tramonto tinge e stinge lo stagno [...]	Cfr. l'anafonia pervaiva con capocatena (tipo 1a) n°1079.

Anafonia ridotta generica (tipo 2b)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
1220	M,TVP347	quasi anagramma sillabico	Paraguay guarani	Quando l'iguana si sfila i guanti tra i calicanti del <b>Paraguay</b> lo fa guardinga, con gesti esangui, guatando attorno, fiutando guai, talmente ha in uggia i <b>guarani</b> .	
3109	M,TVP374		attimo alibi alito abito asino	L' <b>attimo</b> del sospetto si accende e non si accende l' <b>alibi</b> dell'inetto si vende e non si vende l' <b>alito</b> dell'infetto si estende e non si estende l' <b>abito</b> del gobbetto si appende e non si appende l' <b>asino</b> del carretto si arrende e non si arrende.	
1552	M,TVP397		passa peso sceso	Sulla tettoia <b>passa</b> senza <b>peso</b> la gatta grigia nella luce fioca, vedo da sotto lo zampino <b>sceso</b> che preme contro il vetro e s'apre rosa.	
1615	M,TVP410		pulce Pincio slancio avvinci	Una <b>pulce</b> del <b>Pincio</b> si avvicinò di <b>slancio</b> disse: «Chi sei? Mi <b>avvinci!</b> [...]	
1637	M,TVP415		lunghe lingue	[...] fisso tre <b>lunghe lingue</b> color rosa corallo [...]	Anagramma con scarto (/i/ e /w/). Il testo ha altre due copie di parole altamente allitteranti tra loro; cfr. anafonie n° 1638, 1862.
1638	M,TVP415	anagramma con scarto (/a/) e allitterazione iniziale (/k/)	color corallo	[...] fisso tre <b>lunghe lingue</b> color rosa <b>corallo</b> [...]	Il testo ha altre due copie di parole altamente allitteranti tra loro; cfr. anafonie n° 1637, 1862.

Anafonia ridotta generica (tipo 2b)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
1862	M,TVP415		ginepri ignora	Signora coi tre bianchi leopardi tra i <b>ginepri</b> scatto una polaroid per chi ancora t' <b>ignora</b> : [...]	Il testo ha altre due copie di parole altamente allitteranti tra loro; cfr. anafonie n° 1637, 1638.
1750	M,TVP444	coppia anafonica	vivace verme verace verme	RONDÒ Chi mai ti ci voleva <b>vivace verme</b> a pranzo [...] Chi non t'ama condito può masticarti crudo <b>verace verme</b> nudo [...]	
1772	M,TVP448	coppie minime	inverno inferno inverno	SPLEEN La tristizia, il nevischio, il solstizio d' <b>inverno</b> [...] quando cespi di vischio sono appesi all' <b>inferno</b> [...] o tristizia, o nevischio, o solstizio d' <b>inverno</b> .	Il trafila anafonica, cfr. 1771.
1822	M,TVP454		piatto piange	Lo annunciava da un paio di nottate la luna (il <b>piatto piange</b> ) il guaio [...]	
1820	M,TVP455		Appio doppi pioppi raggruppa	Presso il motovelodromo <b>Appio</b> svettano i <b>doppi pioppi</b> – irrompe la squadra ardente e si <b>raggruppa</b> . [...]	
1848	M,TVP458		alto lamento	[...] tivi d'alto lamento.	
1854	M,TVP459		edera iride cera nera	Nella vasca una <b>nera</b> acqua rispecchia l' <b>edera</b> del giardino e la <b>cera</b> di un volto che non chiede che l' <b>iride</b> . Non molto [...]	
1978	M,TVP471		Haarlem barlume	Ad Haarlem un barlume [...]	

Anafonia ridotta generica (tipo 2b)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
2026	M,TVP478		edera deridere	Quando l'edera dondola [...] - tra le sbarre si asciuga l'edera - per deridere.	
2028	M,TVP479		edera dirada	Buio fondale d'edera visto dal buco di una serratura – la bruna barriera si dirada [...]	
2062	M,TVP483		assale salice cala calice	Se il vento assale il salice [...] si cala dentro il calice [...]	Rima iperme- tra, cfr. 2063.
2064	M,TVP483		oltre l'orlo	[...] oltre l'orlo – di testa [...]	
2065	M,TVP483		brevi brividi	[...] sul Lago in brevi brividi.	
2070	M,TVP484		intorno rotolio retore eterno	[...] la traiettoria - l'urto è scontato ma intorno al rotolio il mo- mento retore è quasi eterno.	
2084	M,TVP486		afa arriva	Con l'afa arriva il tonfo del sasso nello stagno - un cian- gottio e un trionfo di risat- tine al bagno delle oche - le voci bambine dietro il fitto delle canne - felici dell'oro che le inghiotte.	Un rapporto di quasi-rima appena sussur- rato esiste tra 'afa: arr'iva, grazie allo scarto minimo che esiste tra /f/ e /v/ e al sostegno del rapporto allit- terante in /a/ tra "afa" e "ar- riva". La corri- spondenza tra i due termini è rinforzata dalla /f/ in "t.
2098	M,TVP487	quasi ana- grammi	platano pan- tano planano	Se dal platano al prato se dal prato al pantano vanno foglie di scarto a sbalzi e a volte planano [...]	

Anafonia ridotta generica (tipo 2b)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
2099	M,TVP487	platano   prato   pantano; allitterazioni: /v/   /s/   /v/ / [doppio incastro]	platano prato prato pantano vanno scarto sbalzi volte	Se dal <b>platano</b> al <b>prato</b> se dal <b>prato</b> al <b>pantano vanno</b> foglie di <b>scarto</b> a <b>sbalzi</b> e a <b>volte</b> planano [...]	Cfr. 2098, 2101, 2102.
2130	M,TVP491		rintanata tarantola	[...] Rimane <b>rintanata</b> la <b>tarantola</b> . Amen.	
2136	M,TVP492	elementi distanti	falso cefalo	[...] Un soffio sfolla il <b>falso tanfo</b> su quella tomba di effusioni – col <b>tonfo</b> di un <b>cefalo</b> di <b>piombo</b> .	
2138	M,TVP492		tonfo tanfo tomba	[...] Un soffio sfolla il <b>falso tanfo</b> su quella <b>tomba</b> di effusioni – col <b>tonfo</b> di un <b>cefalo</b> di <b>piombo</b> .	L'ordine delle selezioni corrisponde a quello di prosimità fonica tra i membri della serie.
2140	M,TVP492		soffio sfolla falso tanfo effusioni tonfo cefalo tomba piombo	[...] Un <b>soffio sfolla</b> il <b>falso tanfo</b> su quella <b>tomba</b> di <b>effusioni</b> – col <b>tonfo</b> di un <b>cefalo</b> di <b>piombo</b> .	L'ordine delle selezioni corrisponde a quello di prosimità fonica tra i membri della serie.
2144	M,TVP493	allitterazione e corrispondenza di rima ('eudo/'ude)	pseudo palude	L'estate ti delude ogni volta – i riflessi di una <b>pseudo palude</b> [...]	
2169	M,TVP497	rima al mezzo	ruggine argine	Separazione è solo il cartello corroso dalla <b>ruggine</b> e il palo sull' <b>argine</b> in disuso. [...]	Quasi una rima.
2185	M,TVP499		autunnale tunnel	Quando il lutto <b>autunnale</b> è un <b>tunnel</b> condiviso [...]	
2202	M,TVP501		ocra acrimonia	[...] nell' <b>ocra</b> dell' <b>acrimonia</b> . [...]	

Anafonia ridotta generica (tipo 2b)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
2219	M,TVP503		sveglia vogliono	[...] Il sole basso <b>sveglia</b> il brillio di una spilla tutte le foglie <b>vogliono</b> che la Sibilla sillabi.	
2222	M,TVP503		Iperbole erba	<b>Iperbole!</b> Sull' <b>erba</b> [...]	
2225	M,TVP504		Latro per te tra vetri	[...] <b>Latro per te tra vetri</b> [...]	
2525	M,TVP508		vista devasta stazione va- gone rivestono velluto	Qualunque solitudine ti at- tenda monti in treno la <b>vista</b> di una rondine <b>devasta</b> la <b>stazione</b> . Il <b>vagone</b> è fornito di penombra - merletti <b>rive-</b> <b>stono un velluto</b> fioco - che sfugge ai fatti.	
2329	M,TVP513		piano pianto punto	Se ogni <b>punto</b> di sangue ap- partiene ad un <b>piano</b> la retta che distingue l'altro <b>piano</b> è un comune segmento quando passa per quel san- gue che esterno al <b>piano</b> trova in essa retta il suo <b>pianto</b> estremo.	Contribuisce alla paronima finale: pianto/piano, cfr. 2326.
2297	M,TVP517		Ibis redibis Anubi buio tubi Dubbi	Scandendo: « <b>dbis redibis</b> - non - morieris in bello» non persi d'occhio <b>Anubi buio</b> dietro il cancello. Udivo il suo uggjolio. Entrò. Sali sui <b>tubi</b> . Quid pluma levius? <b>Dubbi</b> non ho sul Cane Dio.	
2318	M,TVP520	a fine verso	Falda folate	Il cavallo <b>Falda</b> amava del- l'amazzone le efelidi e <b>folate</b> [...]	Cfr. 2331.
2346	M,TVP523		umide Eume- nidi mani mi- nime	[...] Espungono l'estate da me bocconi le <b>umide Eu-</b> <b>menidi</b> - hanno <b>mani mi-</b> <b>nime</b> ma sudate.	
2534	M,TVP524		allarma all'aria	L'infamia non ci <b>allarma</b> né la tenda stamani mossa <b>al-</b> <b>l'aria</b> e un enorme levarsi di gabbiani. [...]	Quasi una tmesi.

Anafonia ridotta generica (tipo 2b)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
2561	M,TVP527		fossa falliscono	[...] Oggi sai quanto pesa il mantello melmoso di Amleto e in quale <b>fossa falliscono</b> le rose.	
2563	M,TVP527		passo pesa fossa rose	Dopo rincorse brevi scavalcavi la tomba d'un balzo - ricadevi con un <b>passo</b> di samba. Oggi sai quanto <b>pesa</b> il mantello melmoso di Amleto e in quale <b>fossa falliscono</b> le <b>rose</b> .	
2564	M,TVP528		mani lilla scimmia	[...] <b>mani lilla</b> - di <b>scimmia</b> .	Effetto altamente straniante rispetto al contesto della poesia.
2581	M,TVP530		lampo maltempo	Il naufragio è un elenco di scomparsi - ogni <b>lampo</b> conferma che il <b>maltempo</b> è indomito e pedante. [...]	
2582	M,TVP530		molo maroso onda monta	[...] Contro il <b>molo</b> si abbatte il <b>maroso</b> prescritto - ogni <b>onda monta</b> in cattedra e spalanca il registro.	
2594	M,TVP532		trasandata maestra mostri tre tua destra	[...] Sollevi e <b>mostri tre</b> dita della <b>tua destra</b> .	
2599	M,TVP533		notte tratti traffico interrotte star seduta sotto	Fai male a <b>star seduta</b> le pietre sono fredde <b>sotto</b> la luna - inquiete vagano le fiammelle dei cerini - la <b>notte</b> è un ritrovarsi a <b>tratti</b> rischiarati da un <b>traffico</b> di eternità <b>interrotte</b> .	
2603	M,TVP534		Esaltano eleganza	<b>Esaltano</b> i divieti e la loro <b>eleganza</b> [...]	
2615	M,TVP536		parla prevede perla	[...] La tua voce gli <b>parla</b> con calma ma ansimando - non <b>prevede</b> la <b>perla</b> che rotola dal fondo.	

Anafonia ridotta generica (tipo 2b)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
2621	M,TVP537		Arca ancora	[...] dell' <b>Arca ancora</b> a secco [...]	
2623	M,TVP537		brevi travi	[...] si sono fatti <b>brevi</b> - assesta sulle <b>travi</b> [...]	
2636	M,TVP539		parecchi occhi perduti palpebre	L'occhio attento del vecchio per strada - se mi fissa vede nel mio <b>parecchi occhi perduti</b> - abbassa le <b>palpebre</b> alla fitta [...]	
2641	M,TVP540		Teresa traversano	[...] E <b>Teresa</b> ? Che lagrime le <b>traversano</b> il volto? [...]	
2647	M,TVP541		lemuri venti volti veli	[...] dei <b>venti</b> - i <b>volti</b> - i <b>veli</b> delle vacanze - opprime con la zampa quei <b>lemuri</b> che a folate sollevano molli ebbre ali di rimmel.	
2649	M,TVP542		mento amaranto armadio	Se rotola sul <b>pavi mento</b> <b>amaranto</b> e nero un soldo - sarò bravo a ritrovare il vero? Non quell'altro - nascosto da cent'anni - sepolto sotto l' <b>armadio</b> - il soldo che diede fuoco al bosco?	
2658	M,TVP543		fragore farfalle furiose	Lungo il torrente l'argine argilla ocra chiara tra <b>fragore</b> e vertigine odio chi ci separa. L'unghia del cane affonda mentre ringhia e non morde <b>farfalle</b> vanno in tondo <b>furiose</b> della morte.	
2659	M,TVP544		Sommessamente chiesi essere morto chiusi	<b>Sommessamente chiesi</b> alla luce di luglio <b>d'essere morto</b> - <b>chiusi</b> [...]	Sono quasi lo stesso verso.
2668	M,TVP545		oscuri sospiri	Potevo udirlo nell'altra stanza - in preda ai suoi <b>oscuri sospiri</b> - fino a quel colpo [...]	

Anafonia ridotta generica (tipo 2b)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
2671	M,TVP545		stando ascolto	Potevo udirlo nell'altra stanza - in preda ai suoi oscuri sospiri - fino a quel colpo di tosse posto a chiusura. Da allora l'ombra si inoltra in cerca d'urti leggeri - ha freddo <b>stando</b> in <b>ascolto</b> l'orecchio premuto al muro.	
2672	M,TVP545		stanza suoi oscuri sospiri ascolto	Potevo udirlo nell'altra <b>stanza</b> - in preda ai <b>suoi oscuri sospiri</b> - fino a quel colpo di tosse posto a chiusura. Da allora l'ombra si inoltra in cerca d'urti leggeri - ha freddo stando in <b>ascolto</b> l'orecchio premuto al muro.	
2724	M,TVP553		Umido muso smunto annusa muove vuole	L'attesa fa più male se il desiderio <b>muove</b> la coda – quando <b>vuole</b> dimostrarsi fedele. <b>Umido muso smunto</b> che <b>annusa</b> – zampa calda che preme il petto al centro di un'ombra fatta calda.	
2733	M,TVP554		infedele fieno confinata infamia fiele infestano falco	Nell'odore <b>infedele</b> del fieno è confinata l' <b>infamia</b> - albe di <b>fiele infestano</b> l'estate. Qualcuno insegue il carro e l'arco e il <b>falco</b> e il giorno dell'alloro - al ritorno non ritrova il suo varco.	
2734	M,TVP555		estasi questo istante	L' <b>estasi</b> è <b>questo istante</b> che si tuffa nel tempo – l'anatra emerge – il vento la vende – un lungo lampo ha illuminato il tempio sopra lo stagno – il rampi cante stringe le tempie - Eva soffia nei campi.	
2786	M,TVP561		arancione rancido	[...] da un tramonto <b>arancione</b> con striature di un <b>rancido</b> [...]	

Anafonia ridotta generica (tipo 2b)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
2788	M,TVP561		violaceo piovasco	[...] violaceo – lutto stretto per due minuti – un livido piovasco oscurò il tutto.	
2803	M,TVP563		foglia svogliata sbaglia	[...] una foglia si stacca svogliata e sbaglia il cielo.	
2812	M,TVP565	posizione di rima	dormiveglia foglia	[...] La foglia della magnolia viene giù dal ramo e batte sul bordo del dormiveglia il colpo di una ciabatta.	
2815	M,TVP566		alba Albergo Orologio ore ingorgo	Fino all'alba all'Albergo dell'Orologio i colpi delle ore – l'ingorgo [...]	Parole disposte secondo un ordine di prosimità fonica.
2842	M,TVP571		giorni gorghi gridi	[...] i giorni della pena gorghi della piena i gridi delle rondini di Siena.	
2853	M,TVP574		occorre soccorso	Tu sei impavido - ma a momenti ma non sempre - non quanto occorre a soccorso di questi spenti [...]	
2883	M,TVP576		riva rovine rovi pervenuto	Sul cavallo al passo mi avvidi d'aver cercato un aiuto improponibile ai grididelle civette – pervenuto fino a una riva di rovine gremitte d'erba – il tramonto mi fa strada – quando smonto di sella – quando scosto i rovi.	Cfr. 2878, 2882, 2879.
2888	M,TVP577		scialbati patris	[...] La serra è vuota – dietro i vetri scialbati traspare una torbida sfinge alata – in nomine patris et filii – e infidi fili d'erba.	
2918	M,TVP582		Affaticata falsa fede futile soffre	Affaticata da una falsa fede a piccoli passi l'anima tua di nuovo mi ritorna accanto - chiede se conosco l'oscuro che la spia. L'anima soffre di apparire futile [...]	

Anafonia ridotta generica (tipo 2b)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
2928	M,TVP583		invadendo vano	[...] piazza oscurata - <b>invadendo</b> coi rami il <b>vano</b> della farmacia.	
2933	M,TVP584		mi ha miopia	[...] d'ogni foglia <b>mi ha</b> indotto all'errore nella queta <b>miopia</b> dell'infanzia.	
2960	M,TVP588		occhi specchio	[...] <b>occhi di specchio</b> – un bagno di sudore – confonde il pane l'acqua il sogno.	
3014	M,TVP598		resisto stento ostinarti esitare estate senti strusciare ostinarsi	Da mesi <b>resisto a stento</b> al tuo <b>ostinarti</b> e insieme al tuo <b>esitare</b> – sulla sdraia di fine <b>estate</b> al riparo dal vento in attesa che l'anima riappaia. Anche la palma è magra quando la <b>senti strusciare</b> come paglia sull'intonaco - diffonde il suo <b>ostinarsi</b> ma ne conti le esitazioni – ti appoggi sul gomito.	
3052	M,TVP603		intravedo impolvera revolver inverno selva	Da quando la notte non chiudo occhio al tuo fianco col silenzio da quando negli spiragli <b>intravedo</b> macchie in cerca del tuo sogno se vanno a fondo resti nel letto fino a mezzogiorno ed oltre finché il bicchiere s' <b>impolvera</b> ed esplose il <b>revolver</b> dell' <b>inverno</b> alla finestra con vista sulla <b>selva</b> .	
3060	M,TVP605		trascura tramestio temporale	[...] L'inconsistenza che regola l'ansia <b>trascura il tramestio del temporale</b> – finché nel buio vedo avanzare scalza una Beata – splende dietro gli occhiali.	
3061	M,TVP605		inconsistenza ansia avanzare scalza	[...] L' <b>inconsistenza</b> che regola l' <b>ansia</b> trascura il tramestio del temporale– finché nel buio vedo <b>avanzare scalza</b> una Beata – splende dietro gli occhiali.	

Anafonia ridotta generica (tipo 2b)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
3064	M,TVP606		testa tempesta basta minestra	Una volta quanto mi avrebbe fatto patire il tuo incupito mutamento - ora cenò con la <b>testa</b> nel piatto quanto <b>basta</b> per rimediare al silenzio. È sempre una <b>tempesta</b> nel bicchiere ma il vento ora ha girato – ecco il naufragio nella <b>minestra</b> – le erratiche lacrime raccolte adagio – sollevando il cucchiaino.	
3114	M,TVP612		serpeggiano apra regga	[...] perla <b>serpeggiano</b> perché la mano s' <b>apra</b> – <b>regga</b> nella palma Amsterdam.	Collegata alla n° 3112.
3158	M,TVP619		riva rivendica	Ogni falsificazione è la guida di chi <b>rivendica</b> un ordine lungo il fiume - quella calma estranea definita <b>riva</b> solo da chi la indica a dito – [...]	
3163	M,TVP620		lemure lepre arpa	Chi sei? Un <b>lemure</b> , una <b>lepre</b> , una remora, un' <b>arpa</b> [...]	Un tipico tema scialojano: lepre-arpa (permutazione di consonanti della rima: -pre -rp-).
3174	M,TVP623		svolta voluta viola	S'è concluso il ciclo - anche il cielo – della raccolta dei ciclamini di bosco - sotto foglie da nulla le mani scovavano i gambi – ma avvenne una <b>svolta voluta</b> dal <b>viola</b> pallido – da quei pallidi lilla. [...]	
3179	M,TVP623		elicrisi concreti	[...] - sarebbe bastato inoltrarsi nel prato di <b>elicrisi</b> – durano in perpetuo quei dorati <b>concreti</b> fiori.	
3182	M,TVP624		vespa vasca	Ada ride – Lidia grida: «una <b>vespa</b> !» – anche il glicine si frantuma nel tremore della <b>vasca</b> . [...]	

Anafonia ridotta generica (tipo 2b)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
3226	M,TVP627		rancore reso sinceri sentiero disperi	La mia morte stasera t'ha indispettito il <b>rancore</b> t'ha <b>reso</b> gli occhi <b>sinceri</b> il <b>sen-</b> <b>tiero</b> percorso pare incom- piuto da percorrere ancora –non ch'io <b>disperi</b> [...]	
3231	M,TVP628		ansima enne- sima	La tua scomparsa equivale al- l' <b>ennesima</b> sconfitta nel gioco delle tre carte chi ha puntato mi sta di fianco <b>ansima</b> [...]	
3235	M,TVP629		momento me- moria muoven- doti rumorio	Dal <b>momento</b> in cui tu sei venuta a patti con un mio colpo di dadi - in quella parte della <b>memoria</b> dove i giorni deserti tornano a ri- popolarsi di falsi dolcissimi fatti – falsi che calpesti <b>muo-</b> <b>vendoti</b> verso il <b>rumorio</b> fu- turo - quando rallenti mi fi- guro che ascolti dadi che ruzzolano su un tamburo.	
3264	M,TVP631		sospetto so- speso	[...] nel mio <b>sospetto</b> rimane <b>sospeso</b> [...]	
3267	M,TVP632		buio abuso barbiturici	[...] sul <b>buio abuso</b> dei tuoi <b>barbiturici</b> [...]	
3283	M,TVP634	a fine verso	esita estate	Non sei mai più tornata a fare visita alla nostra estate ventosa – ai lividi crepuscoli – da allora nel cielo si <b>esita</b> a iniziare la danza dei sette veli senza violini – in fondo al grande specchio correvi verso la luna d' <b>estate</b> [...]	Cfr. 3284.
3284	M,TVP634	a fine verso	lividi levate	Non sei mai più tornata a fare visita alla nostra estate ventosa – ai <b>lividi</b> crepuscoli – [...] tu figurina d'inchiostro – scarabocchio nel cerchio di splendore – a braccia <b>levate</b> .	Cfr. 3283.

Anafonia ridotta generica (tipo 2b)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
3317	M,TVP639		sonorità sotterraneo	[...] crea <b>sonorità</b> da <b>sotterraneo</b> - forse [...]	
3340	M,TVP643		disperata pretesa	[...] e il discredito – la <b>disperata pretesa</b> – [...]	
3367	M,TVP647		raggio gros grain metraggio	In via Francesco Crispi la merceria nel <b>raggio</b> di sole e la tua crisi sul « <b>gros-grain a metraggio</b> » [...]	
3381	M,TVP648		ancora accorto amaro morto amarti	[...] Non m'ero <b>ancora accorto</b> nell'oro – con l' <b>amaro</b> chiarore di chi è <b>morto</b> – d'aver smesso di <b>amarti</b> .	
3402	M,TVP652		sberla perla belva	Al peso della <b>sberla</b> ti ritrovasti a terra raccattasti la <b>perla</b> con un gesto da <b>belva</b> . [...]	
3422	M,TVP655		mare amore mare	Notti sul <b>mare</b> e voglia d' <b>amore</b> accesa e spenta – tra fanale e magnolia la smagliatura è lenta. Lungo il <b>mare</b> i fermagli [...]	
3425	M,TVP655		voglia smagliatura fermagli agli scogli	Notti sul mare e <b>voglia</b> d'amore accesa e spenta – tra fanale e magnolia la <b>smagliatura</b> è lenta. Lungo il mare i <b>fermagli</b> smarriti vanno in ruggine – l'infrangersi <b>agli scogli</b> stanotte è fuori legge.	Cfr. 3426.
3478	M,TVP664	-afor- [elementi comuni]	semaforo trafora	Freno ma non capisco se è il rosso del <b>semaforo</b> oltre i platani o il disco del sole che <b>trafora</b> [...]	A fine verso come rima, cfr. 3477.
3532	M,TVP673		bianca calma spalanca	Quando è l'alba la mia gatta <b>bianca</b> con grandissima <b>calma spalanca</b> [...]	

Anafonia ridotta generica (tipo 2b)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
3533	M,TVP673		assalto asse	Quando è l'alba la mia gatta bianca con grandissima calma spalanca lo splendore di un occhio celeste all' <b>as-salto</b> dell' <b>asse</b> terrestre.	
3557	M,TVP679		scorse risorse corse forse forse	[...] non appena mi <b>scorse</b> cadde <b>risorse</b> e giacque poi <b>corse, corse, corse</b> , senza lasciare traccia. Ma <b>forse, forse, forse</b> , è qui tra le mie braccia.	
3600	M,TVP689		Tris assi tristissima	[...] « <b>Tris d'assi!</b> » dichiara <b>tristissima</b> .	
3611	M,TVP692	a(tt)ornia(no)	Carnia arnia at-torniano	In <b>Carnia</b> un' <b>arnia</b> s'è infranta e rapide le api mi <b>at-torniano</b> in tante spavente volmente.	Semi-inclusione: a(tt)ornia(no).
3635	M,TVP696		assedia assale assertiva	[...] Così m' <b>assedia</b> m' <b>assale</b> quest'anima troppo <b>assertiva</b> [...]	
3650	M,TVP698		Sparso parità parte parte	[...] si era alleggerito! <b>Sparso</b> con una <b>parità</b> inattesa in ogni <b>parte</b> dell'acqua che allentava i colpi del cuore per tutti il peso totale del dolore era uguale al peso del liquido che la <b>parte</b> immersa della capra sposta.	
3678	M,TVP702		cappotto porta	[...] con stizza ma senza stizza alzi il bavero del <b>cappotto</b> lasci la <b>porta</b> socchiusa perché si richiuda da sola [...]	
3690	M,TVP703		voltando velo rivela	[...] calda <b>voltando</b> la pagina Mademoiselle scompone il <b>velo rivela</b> l'ascella spenta lo stinto capezzolo viola.	

Anafonia ridotta generica (tipo 2b)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
3697	M,TVP704		nome nome mano	[...] fiori di cui ignori il <b>nome</b> e annulli in un unico affronto. Inferno è il cieco traversare i fiori col peso del corpo al <b>nome</b> giova una <b>mano</b> che lo scosti senza violenza [...]	
3698	M,TVP705		memoria mo- mento mare mare marina nere muro an- cora madre	Isola Nella <b>memoria</b> di ognuno si annida un diverso <b>momento</b> del <b>mare</b> e di qualche rosa in boccio o in folle sfioritura tra il <b>mare</b> e le rose non corre buon sangue tanto che spesso spruzzate d'acqua <b>marina</b> le rose diventano <b>nere</b> e l'onda cade in frantumi quando una rosa si accalora. Ma l'isola <b>ancora</b> esiste apparvero rive confuse al perdersi della luce la schiuma moltiplica scogli torbido irrequieto latte appiè di quel <b>muro</b> di rose se tua <b>madre</b> ti vedesse saprebbe che non le somigli il suo cuor si schianterebbe al fragore della scogliera.	
3704	M,TVP706		vile volpino svicola vasca	[...] sento fragore di ghiaia mio cugino rincorre il <b>vile volpino</b> di pelo rosso che <b>svicola</b> intorno alla <b>vasca</b> . [...]	
3705	M,TVP706		soffio ostile	[...] le ortensie illividiscono per via del nuovo <b>soffio ostile</b> [...]	
3710	M,TVP706		altera alterni	[...] è scesa ad abbeverarsi <b>altera</b> un'aquila a due teste sul bordo con scatti <b>alterni</b> immerge un suo becco nell'acqua.	

Anafonia ridotta generica (tipo 2b)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
3719	M,TVP708		separazione re- spiro rapa sra- dicato distanza sparire spazio incostanza	[...] negri cavoli grinzosi e ap- pesa una calza di seta è la <b>separazione</b> che toglie il re- <b>spiro</b> questa rapa deforme che ho <b>sradicato</b> a un tratto gettato a <b>distanza</b> . Lo grid- derò ai quattro venti di avere staccato la calza via dagli spini mi chino raccolto la rapa la infilo dentro quella calza ottengo un gonfio ginocchio la scala di legno appoggiata al melo in- vita a <b>sparire</b> nel fitto qui lo <b>spazio</b> è un sonno e il tempo è il suo sogno la sua <b>incostanza</b> .	
3720	M,TVP708		zucche inzac- cherate	[...] terrestre un orto ingombro di grosse <b>zucche inzacche- rate</b> [...]	
3727	M,TVP709		tralice calice deliberato	[...] scruta in <b>tralice</b> un <b>calice deliberato</b> di morire [...]	
3762	M,TVP713		infine inferi	[...] apparsi scomparsi nella notte perché <b>infine</b> si in- tenda che il regno degli <b>in- feri</b> è quadrettato se non di peggio.	
3796	M,TVP717		soffice sofà	[...] volava radente come un <b>sof- fice sofà</b> dorato [...]	
3797	M,TVP718		leggi leggere leggiadria	[...] Seguendo <b>leggi leggere</b> det- tate dalla <b>leggiadria</b> [...]	
3823	M,TVP722		senza silenzio	[...] son troppo lunghe due ore <b>senza</b> ascoltare il tuo <b>silen- zio</b> [...]	

Anafonia ridotta generica (tipo 2b)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
3852	M,TVP728		catacomba im- boccatura	[...] Offerta di una candela per discendere in <b>catacomba</b> le rose all' <b>imboccatura</b> inviano balsami a man bassa [...]	
3858	M,TVP729		ammiraglio memoria mari- nai sommersi	[...] Un <b>ammiraglio</b> in preghiera vuoi ridere proprio di lui? Nella <b>memoria</b> esplorata da un fragore che non ha sponde fra gli antichi <b>mari- nai</b> allineati nel grande buio gridava in mezzo alle onde: «almeno tu resta giovane» nel gorgo dei nomi <b>som- mersi</b> accecato dalle can- dele.	
3868	M,TVP730		viale veli	[...] un fotografo dal fondo del <b>viale</b> la insegue coi <b>veli</b> . [...]	
3876	M,TVP731		falco sfatto freddo falco falco famiglia	Cielo rosso Il <b>falco</b> con ali aperte immobile nel cielo rosso etichetta di un cordiale in <b>famiglia</b> più volte irriso [...] Non vide azzurro né rosso il <b>falco</b> travolto dal nembo im- pallinato stremato stracciato dal tempo nel vento è l'oc- chio del <b>falco sfatto</b> quello che ci trasmette il <b>freddo</b> [...]	
3881	M,TVP732		vivace vile vane volto via incol- pevole	Aspasia È vergine ed è <b>vivace</b> l'erba che affolla il suo cammino [...] Ho sempre amato chi è <b>vile</b> ho amato le rincorse <b>vane</b> lo smarrimento sco- perto su un bianco <b>volto in- colpevole</b> l'offerta senza di- fese l'intenzione senza ri- sorse nella scarpina di Aspasia entrò la minuzia che duole ritta su un piede la sfida la sfila <b>via</b> come un presagio.	

Anafonia ridotta generica (tipo 2b)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
3882	M,TVP732		sfida sfilà	[...] ritta su un piede la <b>sfilà</b> la <b>sfilà</b> via come un presagio.	
3891	M,TVP733		fretta fredda	Ortica «Non so chi tu sia» mi dice in gran <b>fretta</b> una voce <b>fredda</b> [...]	
3892	M,TVP733		drappo strappa addosso	[...] il <b>drappo</b> bianco della resa il vento lo <b>strappa</b> agli istanti di colpo mi torna <b>addosso</b> lo rimodella sul mio corpo la nottataccia che fece stridere e cigolare stenti alberi d'una campagna svergognata dalla violenza.	
3893	M,TVP733		stridere stenti	[...] la nottataccia che fece <b>stridere</b> e cigolare <b>stenti</b> alberi d'una campagna svergognata dalla violenza.	
3894	M,TVP733		istanti stridere stenti	[...] il drappo bianco della resa il vento lo strappa agli <b>istanti</b> di colpo mi torna addosso lo rimodella sul mio corpo la nottataccia che fece <b>stridere</b> e cigolare <b>stenti</b> alberi d'una campagna svergognata dalla violenza.	
3898	M,TVP734		conchiglie consolle pallide	[...] <b>conchiglie</b> sulla <b>consolle pallide</b> sul bianco del marmo. [...]	
3899	M,TVP734		vento vestibolo imprevedibile vaghi	Casa con vista sul mare Il <b>vento</b> nel <b>vestibolo</b> doveva ripiegarsi in quattro per via delle quattro stanze bianche gremite di ricami <b>imprevedibile</b> accende colori <b>vaghi</b> dello spettro [...]	
3923	M,TVP736		color corallo color	[...] la lingua <b>color corallo</b> in verità è <b>color</b> ruggine [...]	

Anafonia ridotta generica (tipo 2b)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
3926	M,TVP737		volto vedo velo vola	[...] Alzo gli occhi sul tuo <b>volto vedo</b> solo un <b>velo</b> che <b>vola</b> [...]	
3941	M,TVP739		vola verso rovine andirivieni rovina avevo violato confine rivelare Travertino	Porta Furba Tra l'Arco di <b>Travertino</b> e Porta Furba è corto il passo tra il nulla dato in prestito e il pianto ricevuto in pegno la distanza è assai ridotta così tra attesa e sconfessione tra offerta e dimenticanza <b>andirivieni</b> dell'inganno inseguimento di un sasso che <b>vola verso le rovine</b> . Questo è il quartiere in <b>rovina</b> lo scalino rotto si muove al piede toccò <b>rivelare</b> l'istante stanco il rapporto tra predizione e raggio tra platano e macchie di sole che mettono in forse l'ombra traforata poco lontano così s'era fatto sera <b>avevo violato il confine</b> .	
3952	M,TVP741		congiura gira giardino	[...] ignoro la ritorsione la <b>congiura gira</b> in <b>giardino</b> [...]	
3961	M,TVP742		orso solo sonno ritorno	[...] costretto ad un <b>orso solo</b> il <b>sonno</b> beve le rondini contro il <b>ritorno</b> stridendo trafiggono un arco di cerchio.	
3964	M,TVP743		trovarmi tra i marmi	[...] <b>trovarmi</b> così <b>tra i marmi</b> mi capita solo per caso» [...]	

Anafonia ridotta generica (tipo 2b)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
3965	M,TVP743	tomba (capocatena)	sopra tomba ombra im- pronta do- manda sopra tomba	Chiaro di luna L'alano <b>sopra</b> la <b>tomba</b> è un' <b>ombra</b> a volte si dilata quando sbadiglia restando immobile a zampe distese cos'ero venuto a fare tra quei cipressi sforacchiati? «Adele chi si rivede!» la luna le ri- schia il viso sopra la pallida ghiaia ogni <b>impronta</b> si ripro- pone. «Non farmi nessuna <b>domanda</b> di cui ti debba pen- tire trovarmi così tra i marmi mi capita solo per caso» mi afferrò la mano disse: «senti come mi batte il cuore» l'alano <b>sopra</b> la <b>tomba</b> alzò verso la luna il muso «giuralo su questa luna: mai dovrai fi- darti di me».	
3989	M,TVP746		epoca opaco	[...] Il diffondersi dell' <b>opaco</b> alla ricerca del riflesso di un' <b>epoca</b> chiara su cui sono esaurite le indagini. [...]	
3999	M,TVP747		risveglio rivela	[...] il sonno è solo dolore al <b>risveglio</b> non lo <b>rivela</b> [...]	
4000	M,TVP747		stanza forzata infanzia	[...] in questa <b>stanza</b> c'è odore di chiuso di <b>forzata</b> <b>infanzia</b> .	
4024	M,TVP752		vino vino spa- simo	[...] se continui « <b>e vino al vino</b> » non prevedo la mia disfatta ma come tutti anch'io cadrò rivolto verso lo <b>spasimo</b> [...]	Suggerimento di distorsione. Dopo aver ripe- tuto "vino" due volte, nel mezzo del verso prece- dente, si è por- tati a leggere *spasimo.
4072	M,TVP759		sfinito finto	Panorama a due Bianco quanto il latte il mare adesso si dà per <b>sfinito</b> siglano il cielo al tramonto le tecniche del <b>finto</b> marmo [...]	

Anafonia ridotta generica (tipo 2b)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
4078	M,TVP759		lilla allarme	[...] Proposto dall'orizzonte di un <b>lilla</b> che mette in <b>allarme</b> [...]	
4101	M,TVP766		luccichio scricchiolio	Le minuzie I vecchi sono attirati dalle minuzie il <b>luccichio</b> di un granello li conduce in ogni angolo della stanza si chinano a fatica per raccogliarlo tra le due dita lo <b>scricchiolio</b> delle ossa certo non si avverte a distanza [...]	
4113	M,TVP769		scoglio risveglio scogliato scoiattolo scoiattolo	Lo scoiattolo Non riesco a superare lo <b>scoglio</b> di ogni mattina nel mio <b>risveglio</b> stordito dal fragore di un mare mosso sopra lo <b>scoglio</b> la schiuma risale con la rapidità dello <b>scoiattolo</b> quando si arrampica sino alla cima [...]	
4118	M,TVP770		verde si converte	Dove va il nero? Quando il <b>verde si converte</b> molto dolcemente al celeste [...]	
4119	M,TVP770		addensarsi di addii senza	[...] prevedono un <b>addensarsi di addii senza</b> fine scontenti [...]	
4150	M,TVP774		unite solitudine	[...] il chiarore della tua <b>solitudine</b> quotidiana ma se congiungi le mani con dolcezza e le tieni <b>unite</b> [...]	
4176	M,TVP780		tazza pezzi indirizzi	[...] ogni estremo persino la <b>tazza</b> andò in <b>pezzi</b> il foglio con gli <b>indirizzi</b> volò via per volerti savio si fece avanti soltanto un'apprensione senza scopo. [...]	

Anafonia ridotta generica (tipo 2b)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
4201	M,TVP784		membra ombra madre	Languore Muoversi nuda per casa era nell'uso di mia <b>madre</b> nelle ore torride queta si aggirava di stanza in stanza non impudica ma ignara ma distratta le <b>membra in ombra</b> [...]	
4219	M,TVP787		dimenarsi sobbalzi darsi	[...] Distaccata dall'amo la tinca cominciò a <b>dimenarsi</b> sull'erba a folli <b>sobbalzi</b> decisa a non <b>darsi</b> per vinta [...]	
4220	M,TVP788		merli metterli allarme amarli merlo merlo	Il giardino dei merli Rincor- rerlo nel giardino dei <b>merli metterli in allarme</b> [...]	Strategica la distribuzione nel testo degli elementi anafonici.
4237	M,TVP790		papessa passa	[...] ma la <b>papessa</b> si <b>passa</b> le dita sulla pancia ignuda [...]	
4270	M,TVP796		metallica stella	[...] sulla mia testa brillava la montatura <b>metallica</b> . [...] impeccabile solo il nord trafitto da una unica <b>stella</b> .	A fine verso come rima.
4277	M,TVP797		terra tritarli tacco	[...] oppure scagliar gli occhiali a <b>terra tritarli</b> col <b>tacco</b> [...]	
4283	M,TVP799		sfiga Fidia	[...] diceva: «mie sculturine questa vostra è una <b>sfiga a Fidia</b> » [...]	
4291	M,TVP800		pranzo zia anziana	Dopo il <b>pranzo</b> sull'erba la <b>zia anziana</b> sonnecchia, [...]	
4307	M,TVP805		respiro respiro spiare	[...] con quello che accompagna a volte un <b>respiro</b> quando lo ascolto dico del tuo <b>respiro</b> che a volte ma senza volerti <b>spiare</b> ascolto passando davanti alla porta socchiusa [...]	

Anafonia ridotta generica (tipo 2b)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
4312	M,TVP806		va di corsa diversi cavo	Il rospo L'offesa avanza a fatica mentre l'ombra sua <b>va di corsa</b> il dolore non ha storia frequenta istanti <b>diversi</b> nel <b>cavo</b> della tua mano custodisci un piccolo rospo [...]	Va di corsa= quasi anagramma per: di.ver.si.
4313	M,TVP806		rospo resta	[...] il <b>rospo resta</b> accucciato con grigie membrane sugli occhi [...]	
4339	M,TVP811		raso rosa	[...] C'è chi dona una quaglia in una scarpetta di <b>raso rosa</b> [...]	
4344	M,TVP811		soffia sfil suola	[...] chi <b>soffia</b> dentro le piume per scoprire sul fondo il viola chi si <b>sfila</b> la giarrettiera se è ancora calda si scusa chi ha scorto la perla e la tiene premuta sotto la <b>suola</b> il tramonto è ancora acceso ma si riposa come un latte.	
4362	M,TVP815		fila alfiere finire	[...] <b>fila</b> nel buio l' <b>alfiere</b> potrebbe <b>finire</b> lontano [...]	
4363	M,TVP815		palpando appena polpastrelli	[...] <b>palpando appena</b> le creste i <b>polpastrelli</b> distinguono [...]	
4425	M,TVP830		invadere Venerdì vento svolta	[...] ad <b>invadere</b> il <b>Venerdì</b> al primo <b>vento</b> della <b>svolta</b> [...]	
4437	M,TVP834		mente momento memoria	[...] forse una supplica e insieme un allarme tornato a <b>mente</b> se resta qualche <b>momento</b> incompresa nella <b>memoria</b> [...]	

Anafonia ridotta generica (tipo 2b)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
4446	M,TVP836		intravisto travisato	[...] un'infanzia scopriva mille maschere di fili verdi so- vrapponeva gli schermi tra l'intravisto e il <b>travisato</b> [...]	
4664	M,TVP85	-bile, -bilio	invisibile visibi- lio mobilio	C'è un tarlo <b>invisibile</b> che va in <b>visibilio</b> nel vecchio comò; amando il <b>mobilio</b> mi chiedo se farlo tacere potrò.	
4511	M,TVP850		stormire ster- minio	[...] e l'incolmabile ombra annun- ciata dal suo <b>stormire</b> con il profumo assordante di bac- che sparpagliate e marce la foresta ha inizio da questo in- gresso ad un queto <b>sterminio</b> [...]	
4513	M,TVP851		tenebre tenere tenebre tenebre tenebre ombra	[...] più discosta dalle <b>tenebre</b> le mie <b>tenere tenebre</b> . 12 gen- naio 1998	
4519	M,TVP852		rimorso morti mesi mesi mente nome nome forza nemmeno mi- nuto	[...] purché non sia troppo tardi e <b>nemmeno</b> un <b>minuto</b> dopo il citofono è illumina- to il <b>nome</b> mio te lo ri- cordi per <b>forza</b> perché ri- corre nelle sillabe di un <b>ri-</b> <b>morso</b> e ti torna a <b>mente</b> nel raccapriccio dei <b>mesi</b> <b>morti</b> dei <b>mesi</b> svaniti nel nulla alla ricerca di un <b>nome</b> [...]	
4520	M,TVP852		sfere si sfio- rano affiorano fruscio stridio	[...] due <b>sfere</b> che <b>si sfiorano</b> che <b>affiorano</b> lungo un <b>fruscio</b> [...]	
4563	M,TVP858	mosca (capo- catena)	mosca ma- schera mesta nerastra ma- scherava	Il carnevale della mosca Questa <b>mosca</b> <b>si maschera</b> da vespa perché si sente <b>mesta</b> e un po' <b>nerastra</b> quando era vispa vispa e zampettava quando era az- zurra azzurra e ruzzolava si <b>mascherava</b> sempre da zan- zara. 28 gennaio 1998	

Anafonia ridotta generica (tipo 2b)					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
4586	M,TVP860		apparizione riapparsa deso- lazione	[...] il nero dei baffi della bom- betta molto ritagliato in un diffuso spazio grigio adatto ad un'apparizione riapparsa desolazione per quel mio antico istante impiccato. 31 gennaio 1998.	
4626	M,TVP867		primo presente respirato prima respiro spenta soffiata	[...] 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 feb- braio 1998.	
5129	M,TVP122		sabato Abano	Un sabato, ad Abano, [...]	
5145	M,TVP212		soriano so- vrano mano lontano	Il gatto soriano da scaltro sovrano ci porge la mano con occhio lontano.	
5148	M,TVP235		batrace inca- pace brace	Il rospo è un batrace del tutto incapace di usare la brace per cuocer le mosche e, calde sul desco, suc- chiarne le lische.	
5157	M,TVP281		frange naufragio	[...] le frange di un naufragio.	
5159	M,TVP375		occhio occhio specchio spec- chio specchio specchio	L'occhio vedrà la mosca vo- lare in cerchio al centro di una stanza – di un antro – davanti ad uno specchio. L'occhio vedrà lo specchio volare in cerchio al centro di una stanza – una grotta – davanti ad una mosca. Mosca più specchio: stanza specchio più cerchio: grotta cerchio più stanza: mosca.	
5161	M,TVP434		salce pulce selce selce dolce selce	È lecito all'ombra del salce schiacciare la pallida pulce tra l'unghia del pollice e un selce o meglio tra un selce ed un selce se l'unghia del pollice è dolce.	

## Appendice 2. Paronomasia

### Paronomasia con annotazioni semantiche

N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
4734	M,TVP125	attrazione paretimologica (relazione semantica)	smergo immergo Rie-mergo	In gergo, ma a arbo, mi disse lo <b>smergo</b> : «Mi <b>immergo</b> ? Ergo sum! <b>Rie-mergo</b> ? Pum! Pum!»	
4834	M,TVP170	il testo suggerisce l'accostamento (relazione semantica) moscerino=moscio+vino (portmanteau)	moscerino moscio vino	Un <b>moscerino</b> , spinto dal suo inconscio, cadde nel <b>vino</b> e vi divenne <b>moscio</b> .	Nota: mosc(er)i(n)o!
4875	M,TVP206	attrazione paretimologica (relazione semantica)	Ieri levrieri	<b>Ieri</b> vidi tre <b>levrieri</b> mogli, oggi vedo re levroggeri neri, che domani sloggeranno levri levri.	Cfr. 4876 (oggi-le-vroggi).
1488	M,TVP210	Attrazione paretimologica (relazione semantica)	bruno Brunico imbrunire	Si fa <b>bruno</b> a <b>Brunico</b> il cielo all' <b>imbrunire</b> . Dentro l'ombra al lombrico non resta che lombrire.	Viene suggerito un'etimo per il toponimo in questione 'Brunico'. La figura è parte di una lunga catena anaforica, cfr. 1485.
1489	M,TVP210	Attrazione paretimologica (relazione semantica) lombrire (portmanteau)	ombra lombrico lombrire	Si fa bruno a Brunico il cielo all'imbrunire. Dentro l' <b>ombra</b> al <b>lombrico</b> non resta che <b>lombrire</b> .	Cfr. 1485 per la catena anaforica in cui è inserita.
4915	M,TVP231	attrazione paretimologica (relazione semantica)	Como comò	Un topo a <b>Como</b> per trovarsi comodo si accocolò dentro un <b>comò</b> di mogano, [...]	
4924	M,TVP238	attrazione paretimologica (relazione semantica)	Calata calice	<b>Calata</b> nel <b>calice</b> [...]	

Paronomasia con annotazioni semantiche					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
2860	M,TVP301	attrazione paretimologica (relazione semantica)	Parma sperma	Nel dormitorio a <b>Parma</b> si addensa la penombra puzzo di piedi e <b>sperma</b> [...]	
1188	M,TVP345	reinterpretazione semantica su base fonica (relazione semantica)	Dove Dover davvero	<b>Dove</b> piove? Piove a <b>Dover!</b> Viene forte per <b>davvero</b> [...]	
517	M,TVP35	attrazione paretimologica (relazione semantica)	ranocchia sgranocchia	In mezzo alle foglie la nuda <b>ranocchia</b> si pappa una mosca né cruda né cotta, un poco la inghiotte, un po' la <b>sgranocchia</b> , infine la spolpa per quanto né ghiotta.	
1740	M,TVP443	induce un accostamento tra i due (relazione semantica)	lerci Lerici	[...] Luridi o <b>lerci</b> amiamo i viaggi! Si arriva a <b>Lerici!</b> O nei paraggi!»	
2524	M,TVP470	attrazione paretimologica (relazione semantica)	VERONA NEVERMORE	Trovo Verona avara di aironi e in avaria [...] tra i rovi e il capelvenere sul muro è scritto in nero: VERONA NEVERMORE	Anche in questo caso l'accostamento genera un'attrazione paretimologica.
2190	M,TVP500	non si verifica alcun rapporto paretimologico bensì metaforico (relazione semantica)	dormire stormire	L'estate mi porta il tanfo di un dolce braccio levato - la casa afosa si gonfia di sonni senza segreto. Il tuo fiatare ha l'ardore del mio dormire bocconi - <b>dormire</b> - forse <b>stormire</b> - con l'edera dell'androne.	Grazie ai versi successivi questa paronomasia dà vita ad una vera metafora e sotto l'azione di "dormire" e dell' "edera dell'androne" si chiarisce che questo "stormire" sta per un "russare leggermente" e, allo stesso tempo, ci consegna l'immagine di un sonno graziato dal vento nelle calure estive.

Paronomasia con annotazioni semantiche					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
2772	M,TVP559	attrazione paretimologica (relazione semantica)	distanza stanza	[...] non misura <b>distanza</b> - è soltanto dolore in qualche angolo della <b>stanza</b> .	Cfr. 2771.
2898	M,TVP577	infido figlio   (relazione semantica)	fili filii	[...] sfinge alata - in nomine patris et <b>fili</b> - e infidi <b>fili</b> d'erba.	Cfr. 2889.
3096	M,TVP611	attrazione paretimologica (relazione semantica)	discolpi colpo	[...] ti <b>discolpi</b> con un <b>colpo</b> di tosse - mi dici con durezza e intanto stacchi Otto dentali: «non da adesso odio Odessa».	
3103	M,TVP611	attrazione paretimologica (relazione semantica) Odessa=adesso+odio (portman-teau)	adesso odio Odessa	[...] Otto dentali: «non da <b>adesso odio Odessa</b> ».	
3741	M,TVP710	attrazione paretimologica (relazione semantica)	squarciata quercia	[...] di un pensiero che contiene qualche lucertola <b>squarciata</b> . Non opponendo alla grande desolazione che uno straccio immerso nel secchio d'acqua mettendosi sulle ginocchia mi disse: «ti ho dato un dito ora pretendi tutto il braccio» così l'attesa continua mi disse: «sei talmente vecchio dalla mattina alla sera ubriaco sotto la <b>quercia</b> ».	
3754	M,TVP711	violino-veleno (relazione semantica)	ogni violino ha il suo veleno	[...] l'esperta in stanchezze afferma: « <b>ogni violino ha il suo veleno</b> ».	

Paronomasia con annotazioni semantiche					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
3772	M,TVP713	attrazione paretimologica (relazione semantica)	tendine intenda	Osiris Lampi invadevano a tratti la stanza un intervento sulla falsa idea d'ombra e penombra per un istante cos'è questo sbiancare così violento che incolla ogni forma al suo nulla ogni apparenza si impenna se coincide col suo mai visto la sedia nel mezzo apparve ricostruzione di un naufragio. Sulla parete si stampa la ragnatela di Osiris si stampano simmetrici gli orli a giorno delle <b>tendine</b> ibis ritti tra ibischi ibis che becchettano iris apparsi scomparsi nella notte perché infine si <b>intenda</b> che il regno degli inferi è quadrattato se non di peggio.	A fine verso.
4222	M,TVP788	merli (sostituto)	amarli merli	Il giardino dei merli Rincorrerlo nel giardino dei <b>merli</b> metterli in allarme [...] mantengono.le distanze per continuare ad <b>amarli</b> . [...]	
5197	M,TVP238	attrazione paretimologica (relazione semantica)		Calata nel calice dell'aperitivo un' <b>ape</b> che trema [...]	

### Paronomasia. Sottotipo: portmanteau

N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
5100	M,TVP101	azteca=Veracruz+teca (portmanteau)	Veracruz teca azteca	Una volta spesi un gruzzolo per andare a <b>Veracruz</b> a vedere sette zanzare un po' vizzate nella <b>teca</b> ma di pura razza <b>azteca</b> .	(Veracr)uz, -uz muta apofonicamente in az- e si unisce a 'teca', ne deriva "azteca".
3214	M,TVP161	grufolando=grasse +trogolo+tru (portmanteau)	trogolo grufolando tru grasse	Quattro <b>grasse</b> troie turche in un <b>trogolo</b> a Istanbul <b>grufolando</b> mele annurche poi mi dettero del <b>tru</b> .	

Paronomasia. Sottotipo: portmanteau					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
4834	M,TVP170	moscerino=moscio+vino (portmanteau)	moscerino moscio vino	Un <b>moscerino</b> , spinto dal suo inconscio, cadde nel <b>vino</b> e vi divenne <b>moscio</b> .	Nota: mosce(er)i(n)ol!
4876	M,TVP206	levrieri+oggi=levroggi (portmanteau)	oggi levroggi	Ieri vidi tre levrieri mogli, <b>oggi</b> vedo tre <b>levroggi</b> neri neri, che domani sloggeranno levri levri.	La portmanteau è rimarcata nel testo. Cfr. 4875.
5214	M,TVP206	levrieri+oggi=levroggi (portmanteau)	oggi levroggi	Ieri vidi tre levrieri mogli, <b>oggi</b> vedo tre <b>levroggi</b> neri neri, che domani sloggeranno levri levri.	Il gioco innescato (5213), suggerisce che la base del nome 'levriere' derivi da un aggettivo 'levri', facilmente normalizzabile come caso di fusione lessicale, <b>lieve</b> + <b>leggero</b> , tra termini che descrivono perfettamente i tratti salienti degli svelti quadrupedi.
1489	M,TVP210	lombrire=ombra+lombrico (portmanteau) Attrazione paretimologica (relazione semantica)	ombra lombrico lombrire	Si fa bruno a Brunico il cielo all'imbrunire. Dentro l' <b>ombra</b> al <b>lombrico</b> non resta che <b>lombrire</b> .	Cfr. 1485 per la catena anafonica in cui è inserita.
2485	M,TVP210	lombrire=lombrico+imbrunire (portmanteau)	lombrire lombrico imbrunire	Si fa bruno a Brunico il cielo all' <b>imbrunire</b> . Dentro l' <b>ombra</b> al <b>lombrico</b> non resta che <b>lombrire</b> .	Paronomasia che ricorda tra loro altre due paronomasie, cfr. 1488 e 1489.

Paronomasia. Sottotipo: portmanteau					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
5028	M,TVP298	palmizio=spalma+Nizza (portmanteau)	palmizio spalma Nizza	Il palmizio si spalma sull'azzurro di <b>Nizza</b> la tenda vola calma come sempre all'inizio. L'onda ha un gesto di stizza se inciampa nel cemento sul brodo della tazza passa un colpo di vento.	
5090	M,TVP334	Gottinga=gatto+lingua (portmanteau)	Gottinga gatto lingua	Il <b>gatto</b> bigotto che rosea ha la <b>lingua</b> si lecca di sotto soltanto a <b>Gottinga</b> .	Cfr. catena anafonica n° 1119.
5095	M,TVP351	vapori=parco+Pavia (portmanteau)	vapori parco Pavia	Nei vapori del parco di Pavia i pallidi pavoni si allontanano a passo di pavana e vanno via.	Suggerisce un rapporto causa-effetto tra il parco di Pavia ed i vapori, che esisterebbero in virtù di una 'media' fonematica.
5096	M,TVP370	Acapulco=pulce+palco (portmanteau)	Acapulco pulce palco	Nel teatro di <b>Acapulco</b> ogni <b>pulce</b> occupa un <b>palco</b> .	
1378	M,TVP373	melato=mela+Amleto (portmanteau)	melato Amleto mela	Che fai malato Amleto con una mela in mano che fai mela di Amleto nella mano malata che fai molesto Amleto matto della tua mela che fai mela di Amleto destinata a letame che fai letale Amleto masticandola male che fai mela di Amleto per metà malandata che fai <b>melato Amleto</b> con una <b>mela</b> in meno?	
1437	M,TVP380	deludente=dente+duole (portmanteau)	dente duole deludente	La lingua batte dove il <b>dente</b> <b>duole</b> languida gatta <b>deludente</b> al sole l'inguine è un latte misto a spente viole unghie scarlatte contro stinte stole sangue ed ovatta nelle stente aiuole dilaga il bitter tra le tende in stile.	

Paronomasia. Sottotipo: portmanteau					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
1537	M,TVP394	Lambro=l'ombre+lombrichi	lombrichi l'ombre Lambro	Mille <b>lombrichi</b> in lacrime lungo l' <b>ombre</b> del <b>Lambro</b> – corso d'acqua lombardo quantunque non lo sembri – son solo mille lacrime colore d'ambra e fango.	
1940	M,TVP384	cro(ce)+(te)sta=crosta (portmanteau)	Testa croce crosta	Testa e croce tiro il soldo festa e brace lo raccolgo pasta e ceci c'era un buco <b>crosta</b> e noci mo ci sputo.	La distanza tra gli elementi impedirebbe di classificare questa portmanteau come un caso di paronomasia, ma il sintagma “crosta e noci” chiude il testo e, ristabilendo una relazione forte con l'incipit (tramite la portmanteau), dà al testo una struttura circolare.
2481	M,TVP390	Follonica=folla+malinconica (portmanteau)	Follonica folla malinconica	C'è una folla malinconica di farfalle attorno all'ultima rosa frolla di <b>Follonica</b> .	
2320	M,TVP400	Teneriffa=tenera+tariffa	tariffa tenera Teneriffa	Sogno che una zanzara con le staffe mi dica: «Salta in groppa! La <b>tariffa</b> del volo è quella antica – non far gaffe – e <b>tenera</b> è la notte a <b>Teneriffa</b> »	Cfr. 2319.
1575	M,TVP401	forbisce=euforbia+furba (portmanteau)	euforbia euforica furba	Perché vuol far la <b>furba</b> , d'estate a Sant'Eufemia, l'euforica farfalla calata sull' <b>euforbia</b> ? Si <b>forbisce</b> le labbra, ha languori da astemia, come se fosse infamia abbandonarsi all'orgia.	
1648	M,TVP418	lontranza=lontra+lontranza (portmanteau)	lontra lontranza lontra lontranza	La <b>lontra</b> in <b>lontranza</b> è color d'erba che viene e va – ma non vedo a che serva una <b>lontra</b> attraente a gran distanza tremolante per troppa <b>lontranza</b> .	

Paronomasia. Sottotipo: portmanteau					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
5164	M,TVP429	gabbiano=sg obba+nebbia (portmanteau)	gabbiano sgobba nebbia	Il gabbiano che sgobba nella nebbia va dritto come un rigo della Bibbia.	
1898	M,TVP465	solecchio=sole+occhio (portmanteau)	sole occhi occhi solecchio	Quando il <b>sole</b> mi abbaglia fingo d'essere vecchio porto la mano agli <b>occhi</b> : un gesto da sconfitto. Portar la mano agli <b>occhi</b> si dice far <b>solecchio</b> per non vedersi interi nello specchio scarlato.	
3103	M,TVP611	Odessa=adesso+odio (portmanteau) attrazione paretimologica (relazione semantica)	adesso odio Odessa	Desolata ti attende – quando scende la sera la decaduta Odessa e il dislocato dolore che la fa deserta – i rari fanali rossastri ti sono dedicati. Quei riverberi ti feriscono – abbassi gli occhi ti discolpi con un colpo di tosse – mi dici con durezza e intanto stacchi Otto dentali: «non da <b>adesso odio Odessa</b> ».	
5165	M,TVP427	Dra.gio=Dra.go+Gior.gio (portmanteau)	San Giorgio Drago Dragio	San Giorgio e il Drago: il sangue è un lago da cui risorgono adagio adagio <b>Dragio</b> e San Gorgo.	Forma col precedente (5165) uno spoonerismo su base sillabica.
5166	M,TVP427	Gorgo=Gior.gio con metafora di /dʒ/ + Dra.go	San Giorgio Drago San Gorgo	San Giorgio e il Drago: il sangue è un lago da cui risorgono adagio adagio Dragio e San <b>Gorgo</b> .	Forma col precedente (5165) uno spoonerismo su base sillabica.

### Paronomasia senza annotazioni

N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
329	M,TVP6		allodola loda	Se l'allodola si loda non s'imbroda che la coda.	
370	M,TVP15		soccorso son corso	Un orso è un orso, non c'è <b>soccorso</b> . Da lui <b>son corso</b> gli ho offerto un torso mi ha dato un morso. Un orso è un orso, non c'è soccorso, non ha rimorso.	Quasi omofoni.

Paronomasia generica					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
371	M,TVP15		morso rimorso	Un orso è un orso, non c'è soccorso. Da lui son corso gli ho offerto un torso mi ha dato un <b>morso</b> . Un orso è un orso, non c'è soccorso, non ha <b>rimorso</b> .	Gioco verbale: "rimorso" può valere sia come 'morso nuovamente', che come 'rimpianto'.
462	M,TVP28		gabbiano gabbana	Vecchio <b>gabbiano</b> volta <b>gabbana</b> se impazza il vento di tramontana.	
516	M,TVP35		inghiotte ghiotta	In mezzo alle foglie la nuda ranocchia si pappa una mosca né cruda né cotta, un poco la <b>inghiotte</b> , un po' la sgranocchia, infine la spolpa per quanto né <b>ghiotta</b> .	
523	M,TVP38		patto patte	Son quattro le gatte che lappano al <b>patto</b> di metter le <b>patte</b> nel piatto del latte.	MORFOLOGICA, m. gr. [a]-[e].
956	M,TVP318		crine incrina cranio carne	Affiorano sull'anca i segni dell'elastico se sfila la filanca col più magro dei gesti. Lucica nero il <b>crine</b> Ricciuto – a un tratto estraneo – quando amore s' <b>incrina</b> nel suo <b>cranio</b> di <b>carne</b> .	
1344	M,TVP368		Otranto Oltretonto tonno Tonno	Monto sul tram ad <b>Otranto</b> e chi ti incontro? Un <b>tonno</b> ! Gli dico: « <b>Tonno</b> , auguri!» e lui, pronto: « <b>Oltretonto</b> !» Poi scese in riva al mare, scomparve tra i tuguri.	catena paronomastica che sollecita un'associazione paronimica: altrettanto-tonto, cfr. 1343.
1375	M,TVP342		coccodrillo croco	Il <b>coccodrillo</b> artritico che scricchiola arranca lungo il greto verso un <b>croco</b> giallo cromo, lo fiuta, fa una lacrima se il croco raggrinzisce a poco a poco.	
1452	M,TVP381		mannaro mannaia	La pietra focaia che incendia le spine il lupo <b>mannaro</b> che corre alla luna la scure <b>mannaia</b> che gocciola schiuma il gatto mammone che sfoggia le trine la porta carraia che spande il suo lume.	

Paronomasia generica					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
1502	M,TVP386		La rosa dei venti la resa dei conti	La rosa dei venti – la resa dei conti la ressa dei crampi – la rissa dei santi la rocca dei canti – la rumba dei lenti la ruspa dei monti – la resta dei campi le risa dei tanti – le russie dei rantoli.	
1541	M,TVP395		oblò oblio	Dall'oblò vedo l'oblio ed il blu dovunque spio vedo all'alba il balenio di un gabbiano dirmi addio.	
1554	M,TVP398		vidi levrieri viali Treviri	Ieri vidi tre levrieri lungo i viali di Treviri [...]	
1571	M,TVP400		tariffa tenera Teneriffa	Sogno che una zanzara con le staffe mi dica: «Salta in groppa! La tariffa del volo è quella antica – non far gaffe – e tenera è la notte a Teneriffa»	
1574	M,TVP401		euforica euforbia	Perché vuol far la furba, d'estate a Sant'Eufemia, l'euforica farfalla calata sull'euforbia? [...]	
1594	M,TVP406		soffio soffri	Per spengere la fiamma delle candele un soffio ti basta ed è il sospiro che esali quando soffri [...]	In posizione di rima.
1889	M,TVP464		soffi soffri	Per spengere la fiamma della candela un soffio prolungato ti basta, al massimo due soffi, ma se insisti a soffiare tre volte e non si smorza è perché non hai forza nel petto, tanto soffri.	
2027	M,TVP478		asseconda assordante	Quando l'edera dondola alla pioggia la voglia di rimorsi asseconda l'assordante tettoia. [...]	
2049	M,TVP482		vile villeggiante	[...] di piume e canne il vile villeggiante che stenta [...]	

Paronomasia generica					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
2514	M,TVP292		viale viola	[...] all'imbrunire – il <b>viale</b> ormai <b>viola</b> e la gioia [...]	
2522	M,TVP441		illumina l'anima	Grazie a una lucciola che te la <b>illumina</b> se scosti i riccioli ti vedo l' <b>anima</b> .	
2606	M,TVP535		volta rivolta	Il vento invade l'edera per l'ennesima <b>volta</b> - a tratti si rivede la mia tana in <b>rivolta</b> . [...]	
2801	M,TVP563		foglia svogliata	[...] una <b>foglia</b> si stacca <b>svogliata</b> e sbaglia il cielo.	Suggerisce una distor- sione fonica: foglia - sfo- gliata.
2881	M,TVP576		tramonto smonto	[...] gremite d'erba – il <b>tramonto</b> mi fa strada – quando <b>smonto</b> di sella – quando scosto i rovi.	L'accosta- mento dei due termini sugge- risce una cor- retta segmen- tazione mor- fologica [tra][mont][o]; [s][mont][o]. Mette in ri- salto il legame anche etimo- logico tra le due.
2882	M,TVP576		rovine rovi	[...] fino a una riva di <b>rovine</b> gremite d'erba – il tramonto mi fa strada – quando smonto di sella – quando scosto i <b>rovi</b> .	Cfr. 2878.
2965	M,TVP589		guanto un- guento	[...] Ma nel sogno era dentro un <b>guanto</b> senza famiglia – un insieme di piume - quasi una maglia smaniosa - quasi un <b>unguento</b> .	

Paronomasia generica					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
3215	M,TVP366		Pasqua vasca	È la Pasqua, la Pasqua, la <b>Pasqua!</b> Corro in bagno, riempio la <b>vasca</b> , perché al suono di tante campane la mia anima puzza di cane.	L'effetto di senso si realizza su base pragmatica in relazione a fattori socio-culturali: l'accostamento del sacro al triviale è operazione massimamente dissacatoria.
3216	M,TVP366		campane cane	È la Pasqua, la Pasqua, la Pasqua! Corro in bagno, riempio la vasca, perché al suono di tante <b>campane</b> la mia anima puzza di <b>cane</b> .	Cfr. 3215.
3382	M,TVP648		amaro amarti	[...] Non m'ero ancora accorto nell'oro – con l' <b>amaro</b> chiarore di chi è morto – d'aver smesso di <b>amarti</b> .	
3613	M,TVP693		a volte avvanto avvampa	Si sventaglia riversa sul divano e accavalla le gambe la Vanessa in visita inattesa a volte sbianca <b>a volte</b> senza motivo avvampa. «Do... mi <b>avventavo</b> spesso» rivela «ora ho spavento. [...]	
3765	M,TVP713		ibis ibischi iris	[...] <b>ibis</b> ritti tra <b>ibischi ibis</b> che becchettano <b>iris</b> [...]	
3901	M,TVP734		un solo raggio di sole	[...] <b>un solo raggio di sole</b> nel riflesso della specchiera [...]	Debole l'effetto semantico.
4229	M,TVP788		punta pungere	[...] la <b>punta</b> dell'ago deve <b>pungere</b> esattamente il nervo infliggere lo spasimo identico dell'intervallo rinnovato al millimetro e perenne tra merlo e merlo.	

Paronomasia generica					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
5027	M,TVP296		Tepida Tebaide tibie	Tepida è la Tebaide [...] tibie della Tebaide.	L'accostamento fonosemantico è imposto dal testo.
5040	M,TVP387		ombre ingombra	La stanza tra l'ombre di Londra è ingombra d'attese stasera [...]	
5087	M,TVP158		giro Ghiro	Ovunque il guardo io giro vedo il tuo sonno, o Ghiro.	
5088	M,TVP29		volta volto	C'era una volta un polpo con un volto di cera si volse a me di colpo non era più dov'era.	Paronomasia inserita in una catena anafonica, cfr. 1131 e 467.
5089	M,TVP29		C'era cera	C'era una volta un polpo con un volto di cera si volse a me di colpo non era più dov'era.	Paronomasia inserita in una catena anafonica, cfr. 1131 e 467.
5099	M,TVP779		Tortura tortora	[...] Tortura è la tartaruga capovolta che annaspa finché una tortora trafitta una lente d'ingrandimento [...]	Sono in posizione d'inizio verso. La coppia è inserita in una lunga catena anafonica pervasiva, cfr. 4173.
5168	M,TVP359		lasca lisca	Chi mette la mosca per esca dimostra che losca è la pesca: se infatti la lasca ci casca c'è caso che a sera finisca non lasca ma labile lisca.	
5207	M,TVP359		losca pesca	[...] dimostra che losca è la pesca: [...]	
5208	M,TVP359		lasca casca	[...] se infatti la lasca ci casca [...]	
5209	M,TVP359		mosca esca	Chi mette la mosca per esca [...]	

Paronomasia generica					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
5179	M,TVP709		tralice calice	[...] scruta <b>in tralice un calice</b> deliberato di morire [...]	La stessa paronomasia (tralice-calice), sfruttata come rima, è in [M,TVP238], figura n° 4921.
5182	M,TVP238		calice tralice	Calata nel <b>calice</b> dell'aperitivo un'ape che trema mi scruta in <b>tralice</b> [...]	La stessa paronomasia (tralice-calice) si ritrova in [M,TVP709], figura n° 5179.
5184	M,TVP623		ciclo cielo	S'è concluso il <b>ciclo</b> - anche il <b>cielo</b> - della raccolta [...]	

### Appendice 3. Paronimia

Tabella 8. Paronimia					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
4689	M,TVP105	albero (sostituto)	albatro	L' <b>albatro</b> a cui tendevi un piccolo caimano volò così lontano che non si vede più.	
5212	M,TVP106	vite (sostituto)	uva passa vita passa	Sul davanzale i passerini pillucano <b>uva passa</b> , è come se sapessero quanto la <b>vita passa</b> .	Uva, nel precedente 'uva passa', sollecita un rimando con 'vite' in 'vita passa'. Cfr. 5211, gioco verbale.
4691	M,TVP105	mano (sostituto)	caimano	L'albatro a cui tendevi un piccolo <b>caimano</b> [...]	
4988	M,TVP278	muro-pero (sostituto)	pero del pianto	[...] dell'orto fino al <b>pero del pianto</b> e i rami morti irti nel cielo nero	Cfr. 4988.
1338	M,TVP344	bellulo=bello +libellula (portmanteau)	bellulo	[...] Tra queste bolle che fai di <b>bellulo?</b> »	
1983	M,TVP36		bombo piombo	Chiede il <b>bombo</b> : Perché ronzo? Perché vado sempre a zonzo come un gonzo, senza meta? Perché peso come il <b>piombo</b> sopra il fiore che si piega?»	Si realizza un'attrazione paronomastica in virtù dell'associazione paronimica bombo-bomba che questa volta ha carattere sineddchico: gli elementi si raccordano sulla base del materiale di cui sono fatti (piombo=bomba).
1343	M,TVP368	oltretonto=altrettanto-tonto (portmanteau) tonto (relazione semantica)	Oltrettonto	Monto sul tram ad Otranto e chi ti incontro? Un tonno! Gli dico: «Tonno, auguri!» e lui, pronto: « <b>Oltrettonto!</b> » Poi scese in riva al mare, scomparve tra i tuguri.	Otranto : oltrettonto = "tonto": tonno.

Tabella 8. Paronimia					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
1351	M,TVP369	ermo colle (sostituto)	erto corno	«Sempre caro mi fu quest'erto corno» pensa il rinoceronte senza nessuno intorno.	
1613	M,TVP409	villaggio (sostituto)	vigliacco	Il sabato del vigliacco che ha la testa in un sacco due braccia in una manica e grida: «Oh Dio! Domenical!».	
1954	M,TVP468	cerchio (sostituto)	Serchio	Se passeggiò ogni sera lungo il greto del Serchio trascinando a rimorchio sugli sterpi una schiera di ritorsi tra pozze specchianti e qualche secchio sfondato – un colpo al Serchio ed un altro alla Notte.	Cfr. 1953.
1955	M,TVP468	botte (sostituto)	Notte	[...] – un colpo al Serchio ed un altro alla Notte.	
2326	M,TVP513	piano (sostituto)	pianto	Se ogni punto di sangue appartiene ad un piano la retta che distingue l'altro piano è un comune segmento quando passa per quel sangue che esterno al piano trova in essa retta il suo pianto estremo.	
3736	M,TVP710	vita (sostituto)	viltà	La quercia Nel mezzo del cammino che ci conduce alla nostra viltà [...]	Cfr. 3735.
3925	M,TVP737	fata turchina (sostituto)	bambina turchina	[...] Io sono la tua bambina turchina perché venerata [...]	
3971	M,TVP744	frettolose (sostituto)	freddolose	[...] gatte freddolose tra gattini ciechi [...]	
4117	M,TVP770	la minore (sostituto)	lilla in minore	[...] La paura della morte la difonde un lilla in minore [...]	

## Appendice 4. Giochi linguistici

Nei giochi verbali, oltre alla solita evidenziatura in rosso, che qui ne indica gli ‘snodi’, un singolo tratto nero sottolinea gli elementi che fungono da ‘inneschi’ (terminologia e indicazioni parametriche per identificare i giochi verbali sono in § 2.4).

### Giochi tra omofoni: orizzontali

N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
5209	M,TVP106	<b>significato1:</b>   appassita, secca   <b>significato2:</b> participio pas- sato del verbo 'passare'	passa passa	Sul davanzale i passeri pi- lucano uva <b>passa</b> , è come se sapessero quanto la vita <b>passa</b> .	
5213	M,TVP206	<b>segmenta- zione mor- fologica:</b> le- vri:ieri=x: oggi	levrieri Ieri oggi levroggi levri levri	<b>Ieri</b> vidi tre <b>levrieri</b> mogli, <b>oggi</b> vedo tre <b>levroggi</b> neri neri, che domani slog- geranno <b>levri levri</b> .	Il gioco innesco, suggerisce che la base del nome 'levriere' derivi da un aggettivo 'levri', facilmente normalizzabile come: <b>lieve</b> + <b>leggero</b> (fusione lessicale, cfr.5214 in Paronomasia). Due caratteristiche che si addicono alla perfezione a questi svelti quadrupedi.
2475	M,TVP316	gioco fonico: attivato dalla corrispon- denza rimica. <b>significato1:</b>   preposi- zione   <b>significato2:</b>   macchia cu- tanea   <b>innesco:</b> corrispon- denza rimica	nei severi neri i nei	Lo scaldabagno a gas col verderame e il prato delle fiammelle dis sepolte in un quadrato spettrale si riflette – e un lampo – <b>nei severi</b> occhi di chi ha di latte la pelle e <b>neri i nei</b> .	Gioco di natura fonica, basato sullo sfruttamento delle corrispondenze di rima. Cfr. 942, 2473.

Tabella 10. Giochi tra omofoni: orizzontali

N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
5205	M,TVP204	<b>Gioco semantico</b> [era] = verbo morfema libero; *[-era] = suffisso nominale denominale morfema legato *il morfema derivato è in realtà [-iera].	Era gruvi gruvi era era brughi brughi era era frutti frutti era era preghi preghi era	<b>Era gruvi, gruvi era</b> il tuo cacio con i fori, <b>era brughi, brughi era</b> il tuo bosco con i fiori, <b>era frutti, frutti era</b> la speranza del tuo viaggio, <b>era preghi, preghi era</b> quel che avevi nello sguardo, fu più rapida di un sorso la tua anima di sorcio.	Gioco morfologico che induce riflessioni paretimologiche secondo lo schema suggerito: "era:frutti=x:era".
5189	M,TVP616	<b>significato1:</b>  macchia cutanea  <b>significato2:</b>  desiderio	voglia voglia	per Corrado Costa I sogni hanno fatto a pezzi il tuo abbraccio frammenti di vetro e sangue sulla soglia s'affaccia un servo stringe in mano uno straccio inzuppato sulla guancia ha una <b>voglia</b> di fragola incupita pare non <b>voglia</b> mettersi a strofinare riporta dentro il secchio d'acqua sporca anche il rimpianto va a pezzi nelle tenebre dell'anatro.	

### Giochi tra omofoni: verticali

N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
5210	M,TVP107	animale (significato1) sciocco, credulone (significato2)	pollo	Un <b>pollo</b> su un pullman in viaggio per Baden avvolto in un loden si sente nell'Eden; sua moglie, col rimmel, gli fuma le Camel.	Giochi verbali omofoni verticali.
5213	M,TVP206	<b>Significato 1:</b>  cani che vanno via leggeri e veloci ; <b>significato 2:</b>  messa in scena di una scomposizione 'paramorfologica'	levrieri Ieri oggi levroggi levri levri	<b>Ieri</b> vidi tre <b>levrieri</b> mogli mogi, <b>oggi</b> vedo tre <b>levroggi</b> neri neri, che domani sloggeranno <b>levri levri</b> .	Cfr. 5214, paronomasia.

Giochi tra omofoni: verticali					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
5200	M,TVP164	<b>Significato1:</b>   essere ri- volti verso qualcosa   <b>significato2:</b>   fare una scommessa   <b>innesco</b> Montecarlo; rosso	punta	A <u>Montecarlo</u> un tarlo ossesso <b>punta</b> sul <b>rosso</b> fino a forarlo.	
2321	M,TVP421	gioco semantico: doppio valore, riflessivo e impersonale, dei termini significato1: valore riflessivo,   offrire se stessi   significato2: valore impersonale,   qualcosa viene offerta   <b>innesco:</b> dicono	Dicono si offrano	<u>Dicono</u> che le ostriche <b>si offrano</b> per merenda stendendosi sul lastrico nelle strade di Ostenda.	Insieme a “stendendosi”, si realizza un doppio gioco verticale tra omofoni, cfr. 2322 e le ‘Note al testo’.
2322	M,TVP421	gioco semantico: doppio valore, riflessivo e impersonale, dei termini significato1: valore riflessivo,   le ostriche si stendono   <b>significato2:</b> valore impersonale,   ci si stende per avere le ostriche   <b>innesco:</b> Dicono	Dicono stendendosi	<u>Dicono</u> che le ostriche <b>si offrano</b> per merenda <b>stendendosi</b> sul lastrico nelle strade di Ostenda.	Insieme a “si offrano”, si realizza un doppio gioco verticale tra omofoni, cfr. 2321 e le ‘Note al testo’.

Giochi tra omofoni: verticali					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
2907	M,TVP580	gioco semantico: gestualità rituale religiosa come 'cardine' di un orientamento morale accettato acriticamente come se fosse naturale (i punti cardinali) significato1:   nord, sud, est, ovest  <b>significato2:</b> cardinale=   cardinalizio, relativo alla gerarchia e rituale ecclesiastico  innesco: acqua cranio marmo rimorso (innescano il valore della lessia: punti cardinali); spastici (per attivare il valore di 'cardinali' al di fuori dell'unità lessicale complessa della lessia)	cardinali	Vale un batter d'occhio il percorso del dito dall'acquasantiera alla fronte – minima è apparsa la goccia – ma forse non c'era. Certo la tua mano ha disperso la pioggia soprannaturale – acqua cranio marmo rimorso – <b>spastici punti cardinali</b> .	

Giochi tra omofoni: verticali					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
3493	M,TVP667	gioco semantico: doppio valore dell'espressione, come 'lessia' e nel suo valore letterale <b>significato1:</b> valore referenziale dell'espressione <b>significato2:</b> acrostico dei giocatori di poker <b>innesco:</b> non passa la mano - agita a ventaglio una scala di fiori.	come quando fuori piove	Il fruscio che ci addormenta come quando fuori piove è un rumore sospeso – quasi spento che insieme ogni volta ci vuole dire addio – che ci perseguita nei giorni assonnati – fuori la pioggia non passa la mano – agita a ventaglio una scala di fiori.	Il gioco verbale sfrutta la doppia possibilità semantico-referenziale della lessia “come quando fuori piove”, che nel gergo del poker indica l'ordine decrescente d'importanza dei quattro semi delle carte francesi. Il testo realizza così una doppia semiosi in cui la pioggia viene alla fine data per vittoriosa, come in una partita a poker, su chi ne subisce gli effetti ipnotici.
3753	M,TVP711	gioco semantico: doppia interpretazione possibile: metaforica e letterale <b>significato1:</b>   struttura per salire di livello   <b>significato2:</b>   scala musicale   <b>innesco:</b> violino	scala	Violino tzigano Non sapesti darmi altro: solo una stanca abitudine si sente un <u>violino</u> fioco si fa vivo sempre sul tardi non sapesti darmi altro: la <u>scala</u> da salire a piedi parlo di questa tua morte qualcosa che appena ricordi mentre il violino percorre vicende d'anime allo stremo. Si muta in sibilo il suono nel risucchio di un lungo sorso guardo il cortile ch'è bianco al punto da esserne infetto logoro fino al chiarore sostanza di cose scomparse logoro straccio inzuppato nel latte che annuncia la notte l'esperta in stanchezze afferma: «ogni violino ha il suo veleno».	

Giochi tra omofoni: verticali					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
4223	M,TVP788	gioco semantico: doppia referenza possibile significato1: referenza=   uccello   <b>significato2:</b> referenza=   elemento terminale di una fortificazione   innesco: ferri del cancello, punta	merli	Il giardino dei merli Rincorrerlo nel giardino dei <b>merli</b> metterli in allarme in due s'inseguono lievi esaltati dal saltello non si è abbastanza rapidi né avventati quanto sull'erba quel mio cugino dovevo rincorrerlo verso il suo addio mantengono.le distanze per continuare ad amarli. Tentennante apparizione per rapidi istanti di un cervo dietro i <b>ferri del cancello</b> attraverso foglie d'edera <b>la punta</b> dell'ago deve pungere esattamente il nervo infliggere lo spasimo identico dell'intervallo rinnovato al millimetro e perenne tra merlo e merlo.	Cfr. anche 4221, 4222.
4407	M,TVP824	gioco semantico: doppia referenza possibile significato1: referenza=   orto di maramao   <b>significato2:</b> referenza=   orto di Getsemani   innesco: "assume troppi ruoli"	orto	Maramao (da Novalis) Maramao perché sei morto pane e vino non ti mancava pane e vino corpo e sangue anche tu rimasto inchiodato se in caso di pioggia l' <b>orto assume troppi ruoli</b> sembra aver dimenticato la maniera del sopravvivere oltre una assenza duplice a distanza indeterminata ma se cresce a poco a poco è un dono dell'immortalità Maramao muore soltanto per quell'istante ripetuto. 19 novembre 1997.	

Giochi tra omofoni: verticali					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
4408	M,TVP824	gioco semantico: doppio valore letterale e figurato di 'sopravvivere' significato1:  tirare avanti , relativo al gatto Maramao dell'omonima canzone <b>significato2:</b>  continuare a vivere oltre la morte  innesco: <i>assenza duplice</i> , il <i>duplice</i> richiama sia le mancanze 'materiali' ed il valore 1 di 'sopravvivere', sia il 'non esserci più' e quindi il valore 2 dello stesso.	sopravvivere	Maramao (da Novalis) Maramao perché sei morto pane e vino non ti mancava pane e vino corpo e sangue anche tu rimasto inchiodato se in caso di pioggia l'orto assume troppi ruoli sembra aver dimenticato la maniera del <b>sopravvivere</b> oltre una <b>assenza duplice</b> a distanza indeterminata ma se cresce a poco a poco è un dono dell'immortalità Maramao muore soltanto per quell'istante ripetuto. 19 novembre 1997	Continua il gioco di 4406.
4510	M,TVP850	gioco semantico: doppio valore possibile, letterale e metafonico <b>significato1:</b>  passare da un argomento all'altro  <b>significato2:</b> interpretazione letterale=  muoversi saltando  (significato2) innesco: "di tante parole non dette e non dicibili volando."	saltiamo di palo in frasca	Una foresta È proprio da questo punto che inizia la grande foresta e l'incolombabile ombra annunciata dal suo stormire con il profumo assordante di bacche sparpagliate e marce la foresta ha inizio da questo ingresso ad un quieto sterminio favorevole ai nostri interminabili scambi di idee appesi al buio di quei rami <b>saltiamo di palo in frasca</b> il pelo si muove al vento la pelle grizza ci permette di strofinarci alle scorze seguendo stordenti altalene il volo da un argomento all'altro affonda tra le foglie di tante parole non dette e non dicibili volando. 12 gennaio 1998.	

Giochi tra omofoni: verticali					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
5167	M,TVP824	gioco semantico: doppio valore letterale e metaforico-evangelico di 'pane e vino' come il corpo ed il sangue di Cristo   pane e vino   <b>significato2:</b> metaforico-religioso=   corpo e sangue di Cristo   innescò: inchiodato	pane e vino corpo e sangue inchiodato	Maramao (da Novalis) Maramao perché sei morto <b>pane e vino</b> non ti mancava <b>pane e vino</b> <u>corpo e sangue</u> anche tu rimasto <u>inchiodato</u> se in caso di pioggia l'orto assume troppi ruoli sembra aver dimenticato la maniera del sopravvivere oltre una assenza duplice a distanza indeterminata ma se cresce a poco a poco è un dono dell'immortalità Maramao muore soltanto per quell'istante ripetuto. 19 novembre 1997	La rilettura della canzone consente una lettura 'metaforica' del testo, il gioco Maramao-Cristo.
5172	M,TVP693	significato1:   farfalla   <b>significato2:</b>   nome proprio   innescò: accavalla le gambe	la Vanessa	Si sventaglia riversa sul divano e <b>accavalla le gambe</b> <b>la Vanessa</b> in visita inattesa a volte sbianca a volte senza motivo avvampa. «Io... mi avventavo spesso» rivela «ora ho spavento. Mi accostavo vanesia con due passi di samba quando osavo succhiare i fiori di vaniglia da vergine sventata pensando: cosa invento? Tra gli lanci e i collassi di chi ogni volta sbaglia penetravo nei campi girando la maniglia e via! m'avventuravo semisvenuta al vento!» Così vaneggia e il rapido va e vieni del ventaglio rinnova voli e vanti su prati d'erba voglio.	

## Giochi tra quasi omofoni, orizzontali

N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
1686	M,TVP427	<p><b>gioco fonico:</b> spoonerismo</p> <p>gioco semantico: La fusione di due significanti coincide con quella delle entità da essi designate e che sono enciclopedicamente date come antitetiche significative1:</p> <p>Dra.gio=I sillaba di Dra.go+II sillaba di Gior.gio significativo2:</p> <p>Gorgo=I sillaba di Gior.gio con metafonìa di /çj/+II sillaba di Dra.go significato1: Referenza: San Giorgio e il Drago</p> <p>Significato metaforico: lotta tra il bene e il male significato2: metalinguistico da cui scaturisce una nuova referenza ed un nuovo valore metaforico</p> <p><b>innesco:</b> risorgono</p>	<p>San Giorgio Drago Dragio San Gorgo</p>	<p><b>San Giorgio e il Drago:</b> il sangue è un lago da cui <u>risorgono</u> adagio adagio <b>Dragio</b> e <b>San Gorgo</b>.</p>	<p>Il testo dichiara esplicitamente il valore della fusione dei due termini e ne scaturisce un effetto straniante dovuto all'associazione di due entità antitetiche e canonicamente in contrapposizione: il santo e il drago, per l'appunto (antico tema pittorico della tradizione cristiana).</p>

Giochi tra quasi omofoni: orizzontali					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
2889	M,TVP577	<b>significato1:</b> infidi fili d'erba <b>significato2:</b>   infido fi- glio   <b>significante1:</b> filii signifi- cante2: filii in- nesco: in no- mine patris	in nomine pa- tris et filii e in- fidi filii	Da dove viene questo odore che fa arrossire – di pomata dissepolta ai piedi di un muro ricoperto d'edera rada? La serra è vuota – die- tro i vetri scialbati traspare una torbida sfinge alata – <u>in</u> <u>nomine patris</u> et <u>filii</u> – e <u>in-</u> <u>fidi filii d'erba</u> .	Dissacratoria distorsione della formula religiosa.
5169	M,TVP359	gioco fonico: coppie mi- nime <b>significato1:</b>   pesce   <b>significato2:</b>   scheletro di pesce   inne- sco: losca è la pesca	lasca lisca	Chi mette la mosca per esca dimostra che <u>losca è la</u> <u>pesca</u> : se infatti la lasca ci casca c'è caso che a sera fi- nisca non <u>lasca</u> ma labile <u>lisca</u> .	

### Giochi tra quasi omofoni, verticali

N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
4877	M,TVP206	gioco seman- tico: prover- bialità della pioggia in- glese <b>significato1:</b>   piove in una città inglese   <b>significato2:</b>   piove a scroscio   <b>significante2:</b> Piove a Dover <b>significante1:</b> piove a dovèr innesco: viene forte per davvero	Piove a Dover	Dove piove? <b>Piove a Dover!</b> Viene forte per davvero tira vento di levante. Venti ve- dove col velo vanno in fila su una trave ma s'inzup- pano all'istante.	Cfr. 4875, 4876.

Giochi tra quasi omofoni: verticali					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
2478	M,TVP368	gioco semantico: doppio valore letterale e metaforico di "tonno" <b>significato1:</b>   pesce   <b>significato2:</b>   tonto, sciocco   gioco fonico: portmanteau significante1: altrettanto significante2: tonto innesco: tonno	Oltrettonto	Monto sul tram ad Otranto e chi ti incontro? Un tonno! Gli dico: «Tonno, auguri!» e lui, pronto: « <b>Oltrettonto</b> ! » Poi scese in riva al mare, scomparve tra i tuguri.	Da Battaglia [1980]: [...] Fig. Persona sciocca e ingenua; credulone.
4120	M,TVP770	gioco semantico: sinestesia visivo-sonora-olfattiva <b>significante1:</b> lilla <b>significante2:</b> la <b>significante3:</b>   lillà   <b>significato1:</b>   colore   <b>significato2:</b>   nota musicale   <b>significato3:</b>   fiore   gioco fonico: distorsione del nome della nota musicale 'la' <b>innesco:</b> in minore	lilla	Dove va il nero? Quando il verde si converte molto dolcemente al celeste e il rosso è quello di un antico muro di mattoni unti questi colori si stingono in un soffio d'alba intravista prevedono un addensarsi di addii senza fine scontenti un modo per dissipare il rimpianto che li rispecchia. La paura della morte la diffonde un <u>lilla in minore</u> alla fine folgorato da un viola cupo a capofitto il ceruleo si arrovella si conclude nel suo languore ma il nero il nero... cosa fa il nero? si finge sconfitto? Il grigio lacero a un tratto si passa la lingua sugli occhi.	Non va dimenticata la possibile lettura di "lilla" come 'lillà', il fiore. In questo modo il gioco riguarderebbe un terzo organo di senso, l'olfatto, e la morte, fine di qualunque contatto sensoriale col modo, finirebbe così connotata su ben tre canali percettivi.

Giochi tra quasi omofoni: verticali					
N	Testo	Specifiche	Selezione testuale	Figura	Note
4679	M,TVP99	gioco fonico: camello-lemme nonsense: messa in scena di una riflessione meta-linguistico-metagrafica innesco: emme <b>significante1:</b> camello <b>significante2:</b> cammello <b>significato1:</b> referente:  animale  <b>significato2:</b> referente:  nome	camello	Un <b>camello</b> , lungo il Corso, camminava lemme lemme e pensava: «Avrà rimorso chi mi scrive con <u>due emme?</u> »	La coppia “camello-lemme” riproduce, umoristicamente, sul piano concreto del significante, la riflessione metalinguistica offerta in chiusura del testo: “«Avrà rimorso/chi mi scrive con due emme?»//”. Rispetto a “camello” “lemme” presenta un’inversione dei ‘pesi’ delle geminate: /l/ ed /m/, di cui l’animale si lamenta nella poesia. Il gioco non sarebbe riuscito se si fosse usata l’altra variante di “cammello”, quella scritta con una sola <l> ed una sola <m>.
5211	M,TVP449	gran-deboucle=gran-débâcle (gioco fonico) <b>significato1:</b>   il Giro di Francia  ; <b>significato2:</b>  la grande disfatta	LA GRANDE BOUCLE	<b>LA GRANDE BOUCLE</b> Federico Bahamontes l’aquila di Toledo in salita ne ha fatti piangere tanti – Anglade tra gli altri. Ma è una larva Rivièrè nella discesa verso Avignone e in curva rovina nel burrone.	

## Appendice 5. Rima

### Ipermetra esterna

'ace(i) (fine verso)	violacei pace	dai crinali violacei/incrimina la pace	M,TVP252	
'acri(me) (fine verso)	alacri lacrime	sacri crani troppo alacri/acri trine tra le lacrime.	M,TVP389	
'alco(lo) (fine verso)	calcolo palco	tredici passi è il calcolo/lungo l'ombra del palco	M,TVP512	
'alfi(t)-(tura) (fine verso)	Amalfi scalfit tura	Lungo la ruvida costa di Amalfi/senza protrudersi la minima scalfit/tura benché a piedi scalzi.	M,TVP690	Caso di perfetta ipermetria, l'esubero conta per il verso successivo.
'ali(to) (fine verso)	tali alito opali	prevedibile in tali/sperperi – affida all'alito/la collana di opali	M,TVP317	
'alze(r) (fine verso)	calze valzer	senza le calze/la polca e il valzer	M,TVP152	
'alze(r) (fine verso)	valzer calze	sparpagliando ombre di valzer/se s'infila nelle calze	M,TVP646	
'ame(n) (fine verso)	catrame Amen	dai fumi del catrame/la tarantola. Amen	M,TVP491	
'ampa(da) (fine verso)	lampada vampa	quando assesti la lampada/s'apre l'oscura vampa	M,TVP505	
'ana(no) (media)	allontanano pavana	i pallidi pavoni si allontanano/a passo di pavana e vanno via	M,TVP351	
'ango(lo) (fine verso)	piango angolo	Fuori piove se piango/quanta è larga da un angolo	M,TVP328	
'anto(la) (fine verso)	amaranto tarantola	arde un cielo amaranto/moribonda tarantola.	M,TVP303	
'api(de) (fine verso)	rapide api	e rapide/le api	M,TVP692	
'ar(a) (interna)	zanzara Zanzibàr	Una zanzara di Zanzibàr	M,TVP32	
'ar(baro) (fine verso)	rabarbaro bar amar	beve un rabarbaro/esce dal bar/ahi, troppo amar	M,TVP138	
'ar(da) (interna) 'ar(da) (consecutiva-sintagmatica)	azzarda succhiar	non si azzarda a succhiar sangue	M,TVP54	

Ipermetra esterna				
'ar(ro) (fine verso)	ramarro amar bar	Quando il ramarro/ahi, troppo amar/esce dal bar	M,TVP138	
'arce(re) (fine verso)	carcere parce	un chiarore di carcere/ombre di piombo – parce	M,TVP588	
'atte(dra) (fine verso)	abbatte cattedra	Contro il molo si abbatte/ogni onda monta in cattedra	M,TVP530	
'atto(lo) (interna)	scoiattolo scatto	Lo scoiattolo con uno scatto	M,TVP672	
'avid(a) (fine verso)	David avida	Quando stacca David/le dita dalla cetra	M,TVP282	
'id(a) (fine verso)	vivida id	in ombra fonda e vivida/sul divano dell'id	M,TVP282	
'e(t) (fine verso)	fernet me	di fernet/d'esser me	M,TVP93	
'e(tro) (fine verso)	vetro tre	Appari dietro il vetro/Sollevi e mostri tre	M,TVP532	
'ede(ra) (fine verso)	chiede edera	di un volto che non chiede/acqua rispecchia l'edera	M,TVP459	
'ede(ra) (fine verso)	edera ri- vede	Il vento invade l'edera/a tratti si rivede	M,TVP535	
'egua(no) (fine verso)	tregua dile- guano	così riverso – violando la tregua/su quelle mani che pronte dileguano	M,TVP581	
'ene(re) (fine verso)	viene ce- nere	certo non me ne viene/piovana intrisa a cenere.	M,TVP328	
'er(o) [secondo la lettura suggerita: do- v'er] (fine verso)	Dover davvero	Dove piove? Piove a Dover/Viene forte per davvero	M,TVP345	
'era(mo)n (fine verso)	pantera Teramo in- tera Vera- mon	Se già mezza pantera/mi fa terrore a Teramo/una pantera intera/mi fa inghiottire un Veramon	M,TVP129	Tre livelli di espansione possibili, per questa rima che abbraccia tutti i versi: 'era-mo-n.
'esse(r) (generica)	avesse pre- messe avesse esser	Se l'orso nero avesse detto al bruno/a muso duro e senza altre premesse/quel che avrebbe pensato quando avesse/creduto d'esser bruno anziché nero	M,TVP357	

Ipermetra esterna				
'est(a(si) (generica)	desta est testa estasi festa	la cetonia si desta e vola via/va ad est, batte la testa, cade in estasi/esclama: «Sempre festa, a casa mia	M,TVP48	Doppia espansione esterna (a) ed (asi).
'ez(zo) (fine verso)	rezzo Metz pezzo	Sorseggiando rum al rezzo/di un Caffè ter- razza a Metz/studio i vezzi che da un pezzo/fa la vespa intorno al selz	M,TVP149	
'i(ade) (fine verso)	di miriade	Un'amadrìde un di/sfidando una miriade	M,TVP185	
'ic(chio) (pervasiva)	picchio picnic tic- chio Sic picchio tic	Quando al picchio/in un picnic/salta il tic- chio di dir: «Sic/non lo picchio/è un vec- chio tic	M,TVP30	
'ico(lo) (fine verso)	piccolo picco	C'era una volta un piccolo/di notte colò a picco	M,TVP287	
'ide(a) (fine verso)	idea vide	Non hai nemmeno la più vaga idea/rise di te non appena ti vide	M,TVP625	
'illa(ba) (generica)	scintilla Si- billa sobilla assilla sillaba	Il fermaglio scintilla/se la Sibilla sibila/Quale alibi sobilla/e assilla ogni tua labile/sillaba?» Soffia un vento	M,TVP307	
'illa(bi) (fine verso)	spilla sil- labi	il brìllo di una spilla/che la Sibilla sillabi	M,TVP503	
'iot(to) (fine verso)	ghiotto yacht	anzi n'è talmente ghiotto/che li stiva nel suo yacht	M,TVP87	
'ip(so) (media)	Calipso slip	Deposita Calipso/i suoi slip sulla sponda	M,TVP317	
'ippi(no) (fine verso)	Mississippi strippino	Scende la sera sul Mississippi/vengono e vanno, ma credo si strippino	M,TVP169	
'ipro(ci) (fine verso)	Cipro reci- proci	sulle sponde di Cipro/Oltre gli addii reci- proci	M,TVP302	
'is(sima) (fine verso)	Tris tristis- sima	Tris d'assi/tristissima	M,TVP689	Caso-li- mite.
'iste(re) (fine verso)	viste esi- stere	primavera. Ne ho viste/gelido fino a esistere	M,TVP480	
'istri(ce) (fine verso) 'istri(ce) (media) 'istri(ce) (ge- nerica) 'istri(ce) (polarizzata)	istrice tristi bistri	L'istrice, attrice illustre/recita parti tristi/in- chiostrati di bistri	M,TVP21	
'ive(re) (fine verso)	vivere rive	Nec possum tecum vivere/lo grido sulle rive	M,TVP504	

Ipermetra esterna				
'ive(re) (generica)	televisive Vivere	televisive affolla/Si leva il vento! Vivere	M,TVP326	Serie in 'v'.
'ola(no) (fine verso)	sorvola ar- ruolano	Una nebbia sorvola/i rimorsi si arruolano	M,TVP308	
'olf(o) (fine verso)	golf Golfo	Giocando al golf/che la pallina vola sul Golfo	M,TVP117	
'oltami (fine verso)	ascoltami svolta	che stai per dirmi – per questo ascoltami/quando l'anima venne a una svolta	M,TVP593	
'ondo(la) (fine verso)	fondo dondola	a calarsi sul fondo/di colpo appena dondola	M,TVP482	
'oni(ca) (fine verso)	ironica tuoni	Rende Verona ironica/chi sventa lampi e tuoni	M,TVP452	
'ora(fo) (fine verso)	sfora orrafo	Nel gran sole che sfora/sulla soglia dell'orrafo	M,TVP648	Può essere considerata anche una 'ipermetra con scambio'. Cfr. 3380.
'ore(a) (fine verso)	amore marmorea	Esclamo: «T'ho ammaestrata! Non far la matta, amore/E lei monta, atterrita – poi si asside, marmorea	M,TVP411	
'orgo(no) (fine verso)	risorgono Gorgo	da cui risorgono/Dragio e San Gorgo	M,TVP427	
'ose(o) (generica)	roseo rose rose rose dose	Respiro sul tuo muso roseo di lepre e spio/che a svegliarti non sia questo odore di rose/rose e rose traboccano attorno al nostro addio/ma il sonno di una lepre non sopporta la dose	M,TVP413	
'ospì(te) (fine verso)	rospi ospite	Non si grida a fagiani né a rondini nemmeno a rospi/chi grida contro l'oscuro provoca il riso dell'ospite	M,TVP717	
'ove(r) (consecutiva (martellante) 'ove(r) (pervasiva)	Dove piove Piove Dover	Dove piove? Piove a Dover	M,TVP345	Pervasiva rispetto al verso.
'u(i) (fine verso)	lui più	che apparteneva al suo collo ed era in vendita con lui/lo schiavo mi fu fedele sdentato per cinquant'anni e più	M,TVP798	

Ipermetra esterna				
'u(l) (fine verso)	Istanbul tru	in un trogolo a Istanbul/poi mi dettero del tru	M,TVP161	Accentazione secondo schema metrico (ottonario): Istamb'ul.
'ucci(di) (consecutiva (martellante)) 'ucci(di) (generica)	Ucci ucci ucci ucci ucci ucci uccidi uccidi uccidi uccidi uccidi	Ucci ucci sento odore sento odore di cristianucci/ucci ucci uccidi uccidi i padroni del tuo dolore/ucci uccidi i cristi tristi il cane pazzo vada a caccia/ucci decisi che il tuo cruccio dopo un po' non lasci traccia/se vai a caccia uccidi uccidi la beccaccia del giovedì	M,TVP859	
'uccio(la) (fine verso)	lucciola cantuccio	ma c'è una lucciola/che in un cantuccio	M,TVP76	
'uf(fa) (pervasiva)	muffa puf sbuffa Uff	Nel tufo c'è un buco fiorito di muffa/nel buco c'è un gufo, seduto su un puf/che è stufo, che sbuffa, e fa sempre: «Uff	M,TVP41	
'usco(lo) (fine verso) 'usco(lo) (pervasiva)	crepuscolo lusco brusco minuscolo etrusco	Ieri, al crepuscolo, tra il lusco e il brusco/vidi un minuscolo topino etrusco	M,TVP4	
'uz(zolo) (fine verso)	gruzzolo Veracruz	Una volta spesi un gruzzolo/per andare a Veracruz	M,TVP101	

### Ipermetra interna

'a(l)co (interna)	tacco talco	sul disco sul tacco sul talco	M,TVP199	
'a(l)zi (fine verso)	alzi strazi	per qualche graffio – t'alzi/smagliate ed altri strazi	M,TVP320	
'a(n)do (media)	diradando dado	diradando l'oscuro/un dado sul tamburo	M,TVP325	
'a(n)ta (media)	Ripassata santa	Ripassata al tegame/l'ostia santa si scioglie	M,TVP312	
'a(n)ti (consecutiva (martellante))	istanti impensati	arrivano istanti impensati dal lilla al bianco malsano	M,TVP814	
'a(na)no (fine verso)	pantano planano	se dal prato al pantano/a sbalzi e a volte planano	M,TVP487	

Ipermetra interna				
'a(ndo)gli (fine verso)	sollevando- gli sonagli	dentatura malridotta constatata sollevando- gli/tatuata su una natica e la collana di sonagli	M,TVP798	
'a(r)do (fine verso) 'a(t)do (in- terna) 'a(t)do (media) 'a(t)do (pervasiva)	rado cardo lardo cor- daro co- dardo dado ri- tardo	chi è ladro di rado si sdraia su un cardo	M,TVP376	
'a(r)le (ge- nerica)	canale asciugarle	cadendo in un canale di Venezia/per asciu- garle l'acqua di tristezza	M,TVP671	
'a(r)te (fine verso)	estate parte	affidandosi a una sera esausta per via del- l'estate/la voce ricominciava: «potrei anche farmi da parte	M,TVP750	
'a(r)to (fine verso)	prato scarto	Se dal platano al prato/vanno foglie di scarto	M,TVP487	
'a(ra)nto (consecu- tiva (mar- tellante) 'a(ra)nto (generica)	tanto tanto Taranto Taranto	Di tanto in tanto a Taranto/È una tortura a Taranto	M,TVP303	
'a(s)tica (fine verso)	sciatica mastica asiatica ela- stica	cura la sciatica/di chi la mastica	M,TVP58	
'a(u)la (ge- nerica)	cicala aula	Questa cicala rauca/ha tra le foglie un'aula	M,TVP163	
'a(u)to (fine verso)	cauto stel- lato	Cominciava a indicarmi stringendo e agi- tando cauto/il pince-nez che muoveva verso tutto il cielo stellato	M,TVP796	
'ad(i)o (fine verso)	armadio vado	Disse la tarma, a Parma, nell'armadio/Man- gio una sciarpa, in calma, e me ne vado	M,TVP31	
'ad(r)o (ge- nerica)	ladro rado	chi è ladro di rado si sdraia su un cardo	M,TVP376	
'agli(at)e (media)	paglie sma- gliate	le paglie dalle calze/smagliate ed altri strazi	M,TVP320	
'al(ic)e (in- terna)	assale sa- lice	Se il vento assale il salice	M,TVP483	
'alt(r)a (in- terna)	alta altra	la luna è là - è alta - non hai altra	M,TVP570	

Ipermetra interna				
'alt(r)o (fine verso)	smalto salto asfalto altro	Ha perduto ogni smalto/appena ha fatto un salto/tra le righe di gesso sull'asfalto/subito ne fa un altro	M,TVP669	
'an(c)o (in-terna)	Lontano mano bianco	muove in mano qualcosa/involta in bianco cencio	M,TVP324	
'an(d)o (consecu-tiva (mar-tellante))	mano ansi-mando	Dopo aver corso mi afferrì la mano/ansi-mando perché hai fallito i tempi	M,TVP638	
'an(t)e (consecu-tiva (mar-tellante))	tante cam-pane	perché al suono di tante campane	M,TVP366	
'an(t)i (fine verso)	lontani istanti	nella foga — per lasciare lontani/i sospetti che inseguono gli istanti	M,TVP638	
'an(t)i (fine verso)	istanti con-notati	L'olmo si mantenne colmo ancora per alcuni istanti/nel tornaconto del vento a perdere i suoi connotati	M,TVP696	
'an(t)o (fine verso)	piano pianto	al piano trova in essa/retta il suo pianto estremo	M,TVP513	
'an(to)fo (fine verso)	tanfo pan-tofo	Il tappetino ha un tanfo/appassite pantofe	M,TVP315	
'and(r)i (fine verso)	rimandi oleandri	anche la voce si espande cerca un luogo che la rimandi/l'ombra s'addensa alle spalle nell'orrido degli oleandri	M,TVP740	
'ant(r)o (fine verso)	rimpianto antro	il secchio d'acqua sporca anche il rim-pianto/va a pezzi nelle tenebre dell'antro.	M,TVP616	
'ant(r)o (media) 'ant(r)o (generica)	antro guanto	nell'antro – il fil d'argento/si spegne – sfilo un guanto	M,TVP307	
'anz(i)a (generica)	distanza infanzia	anche questa notte il sogno mi fiuta mi sfida a distanza/durante l'infanzia voci di donna dalle altre stanze	M,TVP727	
'ar(ba)ro (fine verso)	ramarro rabarbaro	Quando il ramarro/beve un rabarbaro	M,TVP138	
'ar(i)a (fine verso)	avversaria chiara	frenetica avversaria/svelto dell'acqua chiara.	M,TVP509	
'ar(v)a (fine verso)	larva chiara	la tua bocca – direi meglio la larva/quasi uno screzio o cicatrice chiara	M,TVP594	
'ar(v)e (ge-nerica)	mare scomparve	Poi scese in riva al mare, scomparve tra i tu-guri	M,TVP368	

Ipermetra interna				
'ari/'astri [a(st)ri] (media)	rari rossa- stri	dolore che la fa deserta – i rari/fanali rossa- stri ti sono dedicati	M,TVP611	
'ars(i)a (fine verso)	intarsia comparsa	mentre il cielo s'intarsia/e fanno la com- parsa	M,TVP467	
'asq(u)a/'as ca (fine verso)	Pasqua vasca	È la Pasqua, la Pasqua, la Pasqua/Corro in bagno, riempio la vasca	M,TVP366	
'ast(r)ica (fine verso)	lastrica mastica	con essa si lastrica/non solo si mastica	M,TVP681	
'at(an)o (interna)	platano prato	Se dal platano al prato	M,TVP487	
'att(im)o (generica)	attimo scatto	in un attimo lo vedo in vetta/Lo scoiattolo con uno scatto	M,TVP672	
'att(r)o (fine verso)	quattro quatto	Uno due tre quattro/passa un gatto quatto quatto	M,TVP22	
'att(r)o (fine verso)	quattro patto piatto	Son quattro le gatte che lappano al patto/di metter le patte nel piatto del latte	M,TVP38	
'i(nks) (fine verso)	di drinks	Un'amadrìde un di/di madrigali e drinks...	M,TVP185	
'e(de)ra (fine verso)	nera edera cera	Nella vasca una nera/acqua rispecchia l'edera/del giardino e la cera	M,TVP459	
'e(fa)lo (fine verso)	cielo cefalo	severo oscura il cielo/dal grigio stige un ce- falo	M,TVP333	
'e(l)va (ge- nerica)	selva leva	La selva delle antenne/Si leva il vento! Vi- vere	M,TVP326	
'e(nd)a (in- terna)	ninfea of- fenda	Non c'è ninfea che offenda	M,TVP526	Archiviata anche come asso- nanza.
'e(nt)ro (interna)	davvero dentro	davvero» a quelli dentro	M,TVP275	
'e(t)a (fine verso)	Crimea chimera	Chi mai grida in Crimea/Quale ardente chi- mera	M,TVP252	
'e(t)de (fine verso)	intravede verde	a un soffio – s'intravede/ed una palla verde	M,TVP479	
'e(t)go (media)	ego ergo	cerco l'ego nel migliaio/cerco l'ergo nel bi- sbiglio	M,TVP378	
'e(t)no (in- terna)	pieno Inferno	È pieno di pali l'Inferno	M,TVP460	
'e(t)pe (fine verso)	siepe serpe	all'ombra di una siepe/da percepire un serpe	M,TVP490	

Ipermetra interna				
'e(t)ra (media)	sera pietra	innanzi sera – i gomiti/sulla pietra corrosa	M,TVP327	
'etz /'e(l)z (fine verso)	Metz selz	di un Caffè terrazza a Metz/fa la vespa intorno al selz	M,TVP149	
'e(v)ole (fine verso)	aureole fievole	lanciano sassi: aureole/s'aprono sulla fievole	M,TVP439	
'e(de)ra (fine verso)	edera sera	Per quanto davanti al muro d'edera/porta che si dischiude ogni sera	M,TVP584	
'el(lu)la (fine verso)	libellula canterella	Una libellula/mi canterella	M,TVP344	
'emp(i)o (fine verso)	tempo tempio	che si tuffa nel tempo/ha illuminato il tempio	M,TVP555	
'en(an)o (fine verso)	Trasimeno dimenano	Sul lago Trasimeno/le canne si dimenano	M,TVP267	
'en(t)e (fine verso)	apparente lentamente lente viene	causa apparente spengo/la cicca lentamente/all'altro vanno lente/certo non me ne viene	M,TVP328	
'ent(e)a (fine verso)	argentea malcontenta	la chiave dell'argentea/di luce malcontenta	M,TVP492	
'ent(e)o (fine verso)	controvento argenteo	naviglio controvento/in un turbine argenteo	M,TVP287	
'er(d)e (fine verso)	verde nera	La nera lepre sulla cresta verde/La rossa lepre sulla riva nera	M,TVP445	
'er(i)ci (media) 'er(i)ci (pervasiva)	merci Arrivederci lerci Lerici	Due scarafaggi sul treno merci/passando gridano: «Arrivederci!/Luridi o lerci amiamo i viaggi!/Si arriva a Lerici! O nei paraggi!»	M,TVP443	
'er(l)e (fine verso)	quartiere perle	Mara e Brunilde ragazze spericolate del quartiere/d'esser state sorde e cieche nel lodare il vezzo di perle	M,TVP783	
'er(l)o (generica)	merlo leggero	Il merlo che in becco ha una perla/leggero saltella sull'orlo	M,TVP420	
'er(s)o (fine verso)	verso pensiero	assurda carta da gioco azzurra nel recto e nel verso/dolcezza diceva: «se fai tardi mi fai stare in pensiero	M,TVP731	
'er(tic)a (generica)	pertica erta	e affondando la pertica/lungo l'erta a fatica	M,TVP278	
'er(t)a (generica)	sera deserta	Desolata ti attende – quando scende la sera/dolore che la fa deserta – i rari	M,TVP611	
'erb(i)o (fine verso)	Viterbo di verbio	Con il verme di Viterbo/venerdi venni a di verbio	M,TVP166	

Ipermetra interna				
'est(r)a (fine verso)	funesta fi- nestra	Avevo qualche obiezione da sottoporre alla funesta/mi teneva sempre la mano ci affacciammo alla finestra	M,TVP791	
'est(r)a (ge- nerica)	testa tem- pesta mi- nestra	ora ceno con la testa nel piatto/È sempre una tempesta nel bicchiere/nella minestra – le erratiche lacrime	M,TVP606	
'est(r)a (pervasiva)	destra ri- mesta mi- nestra mesta fine- stra	C'è una lepre, a Mestre, a destra/che rimesta la minestra/dopo un sorso si fa mesta/a sinistra, fuori dalla finestra	M,TVP46	
'est(r)e (fine verso)	celeste ter- restre	lo splendore di un occhio celeste/all'assalto dell'asse terrestre.	M,TVP673	
'i(g)a (fine verso)	spia spiga avvia	Immobile ti spia/nello stagno una spiga/dietro il cigno si avvia	M,TVP260	
'i(mbra)no (generica)	botteghino timbrano	Al botteghino sotto/timbrano in viola il rosa	M,TVP661	Caso-li- mite.
'i(n)cio (fine verso)	micio Pin- cio	C'è un micio/del Pincio	M,TVP57	
'i(n)e (con- secutiva-sin- tagmatica)	Malinconie canine	Malinconie canine	M,TVP552	
'i(qui)da (media)	liquida via via	da destra - lastra liquida/che via via si rovescia	M,TVP531	Caso-li- mite.
'i(r)o (pola- rizzata)	Respiro spio	Respiro sul tuo muso roseo di lepre e spio	M,TVP413	
'i(s)ta (fine verso)	dita vista	di saliva le dita/cerchi in lenta vista	M,TVP329	
'i(ta)ca (fine verso)	Itaca antica	Basta sbarcare ad Itaca/per capire ch'è antica	M,TVP278	
'i(tl)o (per- vasiva)	zio zirlo zio zittirlo	nell'orto di mio zio/appena fa uno zirlo/mio zio corre a zittirlo	M,TVP337	Caso-li- mite.
'ia/'iva (fine verso)	sia riva	appena pensi: E sia/erbosi sulla riva	M,TVP260	Registrata anche come asso- nanza.
'ic(l)o (media)	triciclo amico	Frenando il triciclo mi chiede il tricheco/Sai dirmi, da amico, dov'è che mi reco	M,TVP27	
'id(i)a (consecu- tiva-sintag- matica)	Lidia grida	Ada ride – Lidia grida: «una vespa!» – anche il glicine	M,TVP624	
'ili(c)o (fine verso)	esilio bilico	la solitudine, il lungo esilio/che sul basilico rimane in bilico	M,TVP348	

Ipermetra interna				
'in(i)o (fine verso)	condominio domino	Ho un condor per condominio/se lo incontro mi domino	M,TVP96	
'in(iv)e (fine verso)	Ninive rovine spine	In mezzo ai rovi a Ninive/visitiamo rovine/sono bianche le spine	M,TVP249	
'ing(u)a (fine verso)	lingua Gottinga	che rosea ha la lingua/soltanto a Gottinga	M,TVP334	
'ip(l)i (fine verso)	pipi tripli	nelle grotte topi e pipi/strelli fanno i salti tripli	M,TVP234	
'is(ol)a (interna)	appisola Pisa	si appisola al sole di Pisa	M,TVP350	
'is(t)o (consecutiva-sintagmatica) 'is(t)o (generica)	sospeso offeso pretesto	nel mio sospetto rimane sospeso/il tuo offeso pretesto d'esser viva	M,TVP631	
'isp(ol)i (media)	Ladispoli vispi	Fuori Ladispoli passa una Lady/tutti e sei vispi, tutti e sei discoli	M,TVP47	Cfr. 553.
'istri(c)a (fine verso)	Istria di- strica	Se un istrice dell'Istria/di un rovetto, si di- strica	M,TVP801	
'itr(e)o (fine verso)	vitreo litro	mi fissò con occhio vitreo/poi, scolato il mezzo litro	M,TVP166	
'iv(i)o (fine verso)	vivo trivio	Non ti dico di farti vivo/C'era un vecchio incerto ad un trivio	M,TVP573	
'iv(ol)a (generica)	scivola saliva	mentre scivola nel fango/la saliva le scintilla	M,TVP50	
'o(c)ri (consecutiva)	fuori Locri	Magri cani fuori Locri	M,TVP389	
'od(ol)a (media)	allodola loda	Se l'allodola si loda	M,TVP6	
'o(ff)re (interna)	soffre errore	sonno crudele che soffre l'errore del raccogli- er noci	M,TVP841	
'o(gl)ia (fine verso)	voglia tettoia	alla pioggia la voglia/l'assordante tettoia	M,TVP478	
'o(lve)re (fine verso)	polvere gore	A ogni rimbalzo polvere/empie rondini e gore	M,TVP455	
'o(n)scio (fine verso)	inconscio moscio	Un moscerino, spinto dal suo inconscio/cadde nel vino e vi divenne moscio	M,TVP170	
'o(t)ci (consecutiva-sintagmatica)	reciproci proporci	Oltre gli addii reciproci/che potranno proporci	M,TVP302	

Ipermetra interna				
'o(r)no (fine verso)	suono at- torno	È ingannevole il suono/una con l'altra - at- torno	M,TVP485	
'o(r)so (fine verso)	polveroso percorso	al carro polveroso/rotto nel suo percorso	M,TVP295	
'o(r)so (in- terna) (consecu- tiva-mar- tellante)	percorso tortuoso discorso	il percorso di un tortuoso discorso gremito di incisi	M,TVP738	
'o(tra)nto (generica)	Otranto pronto	Monto sul tram ad Otranto e chi ti incon- tro? Un tonno/Gli dico: «Tonno, auguri!» e lui, pronto: «Oltretonto	M,TVP368	
'occo/'occ h(i)o (media)	pitocco pi- docchio	c'era un pitocco al bar del Tuscolo/c'era un pidocchio nel cuor del Foscolo.	M,TVP201	
'od(ol)a (pervasiva)	allodola loda im- broda coda	Se l'allodola si loda/non s'imbroda che la coda	M,TVP6	
'off(t)i (fine verso)	soffi soffi	prolungato ti basta, al massimo due soffi/è perché non hai forza nel petto, tanto soffi	M,TVP464	
'omb(r)a (fine verso)	penombra tomba	si addensa la penombra/ogni bocca è una tomba	M,TVP301	
'o(n)do (fine verso)	modo pro- fondo	Le tenebre mi comprimono le palpebre è il loro modo/di sorridermi senza scoprirsi troppo dal profondo	M,TVP851	
'ond(ol)a (fine verso)	dondola asseconda	Quando l'edera dondola/di rimorsi asse- conda	M,TVP478	
'ont(r)o (generica)	incontro pronto	Monto sul tram ad Otranto e chi ti incon- tro? Un tonno/Gli dico: «Tonno, auguri!» e lui, pronto: « Oltretonto	M,TVP368	
'or(a)no (media)	ritorno esplorano	Stasera i grandi silenzi di Svezia/splendori minimi — minuzie — screzi	M,TVP618	
'osc(erm)i (fine verso)	scrosci ri- cono- scermi	arrivano lampi rossastri e scrosci/mai più nessuno potrà riconoscermi	M,TVP583	

### Quasi ipermetra

'arse/'ose [a-o(r)se] (consecu- tiva-sintag- matica)	scarse rose	felice – scarse rose	M,TVP323	
--	-------------	----------------------	----------	--

Quasi ipermetra				
'ace/'uc- ciole [a/'uc(ciol )e] (fine verso)	luciole vi- vace	Adorare le lucciole/è solo una vivace	M,TVP446	Caso-li- mite di ipermetria interna.
'adidi/'edi [a-edi(di)] (fine verso)	madidi piedi	mani brandelli madidi/le attraversano i piedi	M,TVP558	
'agio/'eggi o [a- e(g)gio] (fine verso)	naufragio peggio	la sedia nel mezzo apparve ricostruzione di un naufragio/che il regno degli inferi è quadrettato se non di peggio	M,TVP713	
'aglia/'eglia no (fine verso)	abbaglia ri- svegliano	in quei paraggi e abbaglia/in tanto si risvegliano	M,TVP330	
'agrimе/'egri [a- 'egri(me)] (fine verso)	lagrime negri	E Teresa? Che lagrime/La luna accende negri	M,TVP540	
'aide/'al- lide [a(l)- i-/j/de] (fine verso)	Tebaide pallide	Tepida è la Tebaide/traversano le pallide	M,TVP296	
'alci/'adici [al-d-(i)ci] (fine verso)	tralci fra- dici	scossi a lungo la catena della campana in mezzo ai tralci/contai i rintocchi rauchi della campana tra i fradici	M,TVP822	
'alle/'allido [alle-i(do)] (generica)	farfalle pal- lido	sfullò le farfalle/è un pallido vel	M,TVP187	
'allido/'illi [a-illi(do)] (fine verso)	pallido bi- rilli	Balordo oltre che pallido/metti in piedi i birilli	M,TVP453	
'alta/ato (interna)	alta fiato	a notte alta – discende/dove il fiato l'attende	M,TVP325	
'altra/'elta [e-alt(r)a] (interna)	altra altra scelta	o l'altra o l'altra ancora ad esclusione di una scelta	M,TVP847	
'altro/'eltr o/'olto [a- 'e-'olt(r)o] (fine verso)	altro folto peltro	Prima l'uno poi l'altro/irruperò dal folto/i frulli grigio peltro	M,TVP329	
'ami/'amm e [am(m)- i/e] (fine verso)	rami Fiamme	al tramonto quei rami/di Cartagine in Fiamme	M,TVP664	

Quasi ipermetra				
'ami/'armo [a(r)m-o/i] (fine verso)	ricami marmo	per via delle quattro stanze bianche gremite di ricami/conchiglie sulla consolle pallide sul bianco del marmo	M,TVP734	
'amma/'im mia [a- 'imm(i)a] (fine verso)	mamma scimmia	ricamato da mamma/mani lilla - di scimmia.	M,TVP528	
'ancia/'an- cida [anc- /j/i-(d)a] (fine verso)	guancia rancida	Apparve sulla guancia/dita – sbucò la rancida	M,TVP652	
'anco/'an- zano [an- c/z-(an)o] (fine verso)	bianco danzano	senza forza senza fiato si girò s'abbandonò al bianco/alzò il bicchiere per brindare alle perle quando danzano	M,TVP846	
'ange/'in- gere [a- inge(re)] (interna)	piange fin- gere	mio fratello quando piange di fingere non ha più voglia	M,TVP856	
'angere/'in ge [a- inge(re)] (fine verso)	piangere respinge	di colpo l'onda s'infrange il grido si mette a piangere/sparpaglia le trasparenze ma la vecchiaia le respinge	M,TVP762	
'anima/'ali [a-n/l- i(ma)] (fine verso)	anima doz- zinali	se l'immagine è un riflesso della vista malgrado l'anima/Immoto nell'aria effetto consueto nei film dozzinali	M,TVP789	
'ano/'ino (generica)	corrimano giardino	così scendo per le scale senza lasciare il corrimano/ignoro la ritorsione la congiura gira in giardino	M,TVP741	
'ansito/'en si [a-e- nsi(to)] (fine verso)	ansito sensi	se il sole è basso - un ansito/in transito sui sensi	M,TVP488	
'antro/'ent ro (fine verso)	centro antro cen- tro	volare in cerchio al centro/di una stanza – di un antro	M,TVP375	
'anzio/'anze [anz(i)o-e] (polarizzata)	Anzio spe- ranze	Tanto silenzio ad Anzio/speranze – poi le incarta	M,TVP297	
'anzio/'anz i [anz/i- j/(o)] (ge- nerica); (fine verso)	Anzio avanzi anzi	Questo anziano gatto d'Anzio/non è mai sazio d'avanzi/anzi n'è talmente ghiotto	M,TVP87	

Quasi ipermetra				
'appoli/'appa pa [ˈapp- a/o(li)] (fine verso)	grappoli strappa	tortura dislocata di membra brevi come grappoli/vanamente tempestosa stride la ca- tena a ogni strappa	M,TVP725	
'are/'arpa [ˈar(p)-a/e] (interna)	strappare arpa	ricordo soltanto dita strappare le corde di un'arpa	M,TVP848	
'argano/'eg- ano [ˈa/e- (r)gano] (generica)	allargano negano	allargano le braccia/negano a gesti - cadono	M,TVP587	
'argine/'er- ge [ˈa/e- rg(in)e] (fine verso)	argine erge	Ti protendi sull'argine/se all'improvviso si erge	M,TVP474	
'armo/'are [ˈar(m)- e/o] (fine verso)	marmo mare	conchiglie sulla consolle pallide sul bianco del marmo/la cenere resta in aria si sposta spenta verso il mare	M,TVP734	
'aro/'erto [ˈa/e-r(t)o] (interna)	caro erto	«Sempre caro mi fu quest'erto corno	M,TVP369	
'aro/'orto [ˈa/o-r(t)o] (fine verso)	amaro amarti	nell'oro – con l'amaro/d'aver smesso di amarti	M,TVP648	
'arsa/'er- sano [ˈa/e- rsa(no)] (fine verso)	traversano Apparsa	deserti che traversano/dei Pianti – dell' Ap- parsa	M,TVP475	
'assi/'is- sima [ˈa/i- ssi(ma)] (fine verso)	assi tristis- sima	Tris d'assi/tristissima	M,TVP689	
'assi/'is- sime [ˈa/i- ssi(me)] (pervasiva)	passi bre- vissime	le strenue ammaestrate trame di passi/la sera – s'apre a stelle brevissime	M,TVP612	
'astica/'est a/'osta [ˈa/e/'o- st(ic)a] (fine verso)	costa car- tapesta plastica	Per chilometri di costa/trasformata in carta- pesta/le sue bambole di plastica	M,TVP367	
'astico/'esti [ˈa/e- sti(co)] (fine verso)	elastico gesti	i segni dell'elastico/col più magro dei gesti	M,TVP318	

Quasi ipermetra				
'astro/'asti [ʼast(r)-o/i] (generica)	Succhiasti dolciastro	Succhiasti a lungo il sangue – avevi il tempo/sulla lingua e il dolciastro di un ritorno	M,TVP625	
'astro/'esto [ʼa/e- st(r)o] (fine verso)	disastro gesto	è distratto – il disastro/molto l'ombra del gesto	M,TVP505	
'ata/'anto [ʼa(n)t-a/o] (pervasiva)	tanto di- chiarata	morire più di tanto – ma è proprio morte/dichiarata – perché mi capita spesso	M,TVP626	
'atani/'ato [ʼat-o/a(ni)] (fine verso)	platani ve- lato	che veli a te stesso quando domandi al bianco dei platani/Allo schiudersi è necessario il suo mantenersi velato	M,TVP771	
'ato/'atte [ʼat(t)-o/e] (fine verso)	tracciato fatte	che ne svelò il tracciato/tremando a cose fatte	M,TVP261	Nel testo sono tutte, eccetto la presente, delle quasi rime con schema: abba cdcd.
'ato/'onto [ʼa/o-(n)to] (generica)	abbandonato tra- monto	sul terrazzo abbandonato di quella casa ai quattro venti/di lì contemplavo il tramonto con il sole già infastidito	M,TVP840	
'atti/'affico [ʼa- tt/ffi(co)] (fine verso)	tratti traf- fico	è un ritrovarsi a tratti/rischiarati da un traffico	M,TVP533	Nel testo c'è anche la quasi rima 'edde/'elle, di cui questa pare una consapevolissima complicazione.
'ebbre/'enebre [ʼe- n/b(e)bre] (fine verso)	febbre te- nebre	L'ortica arde di febbre/annuncia il treno e tenebre	M,TVP488	Una rima ipermetra di 'con- fine', ma nella stessa quartina c'è "ansito: sensi", cfr. 2110.
'ecchi/'ecchia [ʼecch/i- j/(a)] (fine verso)	specchi in- vecchia	di un solo passo lo zoppo venditore di piume e specchi/tempo sarà il rammarico di uno spazio dove si invecchia	M,TVP722	

Quasi ipermetra				
'ecchio/'ecchi [ˈɛkχ/i- j/(o)] (fine verso)	vecchio parecchi	L'occhio attento del vecchio/vede nel mio parecchi	M,TVP539	
'eli(a) (fine verso)	Ofelia veli	la trafelata Ofelia/che non trattenga i veli	M,TVP526	
'elo/'almo (consecu- tiva-sintag- matica)	cielo calmo	Un cielo calmo ha spento	M,TVP321	
'elo/'elma [ˈel(m)- o/a] (in- terna)	cielo melma	sotto un cielo di melma	M,TVP261	
'engo/'angono [ˈe/a- ngo(no)] (fine verso)	tengo piangono	A voce bassa dicevi: «alla tranquillità ci tengo/senza voce dicevi: «non sono di quelle che piangono	M,TVP718	
'enne/'unn el [ˈe/unnɛ(l)] (fine verso)	antenne tunnel	La selva delle antenne/il bel tramonto – un tunnel	M,TVP326	
'ensa/'en- dosi [ˈen(do)s- a/i] (fine verso)	addensa vestendosi	Nei dintorni si addensa/Desdemona vesten- dosi	M,TVP525	
'entico/'an- ti [ˈe/a- nti(co)] (fine verso)	dimentico affranti	sotto la tua - dimentico/in sosta i voli af- franti	M,TVP487	
'enza/'anzi a [ˈe/a- nz(i)a] (fine verso)	assenza in- fanzia	vedo la lucciola errare appo le siepi dell'as- senza/in questa stanza c'è odore di chiuso di forzata infanzia.	M,TVP747	
'enzio/'an- ziano [ˈe/a- nzi(an)o] (media)	silenzio anziano	Tanto silenzio ad Anzio/del lido anziano che anzi	M,TVP297	
'eri/'eria [ˈer-i/j/- (a)] (fine verso)	sferi sterio seria	per vedere lo sferi/sterio – con faccia seria	M,TVP324	

Quasi ipermetra				
'ersi/'ersia [ʼers-/i-j/- (a)] (fine verso)	Persia per- versi riversi Persia	Ci siamo spersi in Persia/a sera che per- versi/Ci sdraiamo riversi/pipistrelli di Persia	M,TVP467	
'ertole/'ert a [ʼert-o/a- (le)] (per- vasiva; fine verso)	lucertole erta lucer- tole incerta	Tra l'erba le lucertole/la sera stanno al- l'erta/circa cento lucertole/sotto la luce in- certa	M,TVP82	
'esco/'usco lo (fine verso)	riesco Cre- puscolo	corrusca - non riesco/Figura nel Crepuscolo	M,TVP529	
'esima/'ansa sima [ʼe/a- (n)sima] (fine verso)	ennesima ansima	La tua scomparsa equivale all'ennesima/chi ha puntato mi sta di fianco ansima	M,TVP628	
'esser/'essa [ʼess-e/a- (r)] (gene- rica)	Sessa esser lessa	L'incauta tinca che mi fissa a Sessa/pare non si convinca d'esser lessa	M,TVP360	
'esta/'astra [ʼe-ast(r)a] (interna)	mesta nera- rastra	perché si sente mesta e un po' nerastra	M,TVP858	
'este/'estra [ʼest(r)a-e] (fine verso)	Trieste fi- nestra	Si fa presto a dir Trieste/di una tenda alla fi- nestra	M,TVP473	
'este/'ister e [ʼe/i- ste(re)] (fine verso)	celeste esi- stere	stamani è di un celeste/gelido fino a esistere	M,TVP480	
'esti/'astica [ʼe/a- sti(ca)] (fine verso)	mesti ma- stica	dello spasimo i mesti/il mio sangue se ma- stica	M,TVP313	
'estra/'istra no [ʼe/i- stra(no)] (fine verso)	maestra sommini- strano	Sulla strada maestra/la sera somministrano	M,TVP295	
'ete/'affete [ʼe/a- (ffe)te] (in- terna)	zete zaf- fete	ho tanta zete!» e, zaffete! mi azzanna	M,TVP137	
'etra/'ita [ʼe/i-t(r)a] (fine verso)	pietra vita	con la punta della scarpa strusci il tremito della pietra/vuoi essere ebba a metà non del tutto ebba di vita	M,TVP821	

Quasi ipermetra				
'etri/'atris [e/a-tri(s)] (fine verso)	vetri patris	La serra è vuota – dietro i vetri/sfinge alata – in nomine patris	M,TVP577	
'etta/'estra [e-s/tt(r)a] (generica)	ragazzetta finestra	La cerea ragazzetta/si affaccia alla finestra	M,TVP275	
'ezia/'ezi (fine verso)	Svezia screzi	Stasera i grandi silenzi di Svezia/ splendori minimi – minuzie – screzi	M,TVP618	
'ezia/'ezzi [/'etsjsja/- /'etsisi/ 'e-zz-i/j/- (a)] (fine verso)	inezia ac- carezzi	si azzuffano con te per ogni inezia/e ti az- zannano quando le accarezzi	M,TVP802	
'icci/'ic- ciano [icc- i/j/-(ano)] (pervasiva)	Pisticci bi- sticciano alticci	I bassotti di Pisticci/si bisticciano se alticci	M,TVP132	
'icili/'idi [i- c/di(li)] (fine verso)	difficili gridi	Non ti ci mettere anche te a rendermi più difficili/i così detti rimpianti un silenzio che attende gridi	M,TVP751	
'ido/'idere [id- o/e(re)] (fine verso)	grido sorri- dere	Se l'immagine è silenzio se l'immagine chiede un grido/di corsa mi veniva incontro ma seguitando a sorridere	M,TVP789	
'iglio/'aglia no [i/agli(an) o] (fine verso)	spiraglio sbadigliano	riappare - uno spiraglio/gliati rospi sbadi- gliano	M,TVP518	
'iglio/'ogli ono [i/o- glio(no)] (fine verso)	scompiglio vogliono	È incongruo lo scompiglio/assordante - non vogliono	M,TVP587	
'ignolo/'og no [o/i- gno(lo)] (fine verso)	sogno mi- gnolo	per il rotto del sogno/tra l'anulare e il mi- gnolo	M,TVP510	
'ilio/'ilico [il/j/-i(c)o (fine verso)	esilio bilico	la solitudine, il lungo esilio/che sul basilico rimane in bilico	M,TVP348	
'ilico/'ila [il(ic)o-a] (generica)	bilico infila	mentre percorre in bilico/ecco infila la testa	M,TVP143	
'illano/'ille [illa/e(no)] (fine verso)	scintillano spille	Quando il cielo si oscura per l'eclisse scintil- lano/si ravvivano i fuochi dell'ellisse, le spille	M,TVP440	

Quasi ipermetra				
'ime/'imm el ['imm- e(l)] (fine verso)	opprime rimmel	delle vacanze - opprime/molli ebbre ali di rimmel.	M,TVP541	
'in- gono/'ung o ['i/u- ngo(no)](fi ne verso)	cingono lungo	Risa sommesse cingono/del suo risveglio e il lungo	M,TVP319	
'ipro/'espr o ['i/e(s)pro] (fine verso)	Cipro ve- spro	sulle sponde di Cipro/viene sprangato al ve- spro	M,TVP302	
'iro/'aro (interna)	raggiro amaro	Il raggio più amaro	M,TVP261	
'iro/'iris ['ir-o-i(s)] (fine verso)	respiro iris iris	venire avanti in visita rivestita del tuo re- spiro/volgesti il volto attirata dal folgorante mazzo d'iris/sollevasti le braccia nude deca- pitata dagli iris	M,TVP753	
'iscida/'isci a ['isc- i/j/(d)a] (generica)	viscida bi- scia liscia	Se all'alba l'erba è viscida/la biscia liscia sci- vola	M,TVP74	
'istri(c)-c/a (fine verso)	Istria istrice	Guarda che luna in Istria/d'argento quando l'istrice	M,TVP430	
'istrice/'ust ri ['i-/u'- stri(ce)] (generica)	istrice lu- stri lustr i	L'istrice, attrice illustre/con occhi lustr i	M,TVP21	
'istrici/'ust ri ['i/u- stri(ci)] (fine verso)	istrici illu- stri	Se vi recate in Istria a istruirvi sulle istrici/con voi mi metto spesso, strizzando l'occhio, o illustri	M,TVP371	
'ita/'ittano ['ita/'itta(no)] (generica)	risalita slit- tano	tentava la risalita – stridio d'unghie/freneti- che che slittano sul macigno	M,TVP617	
'iti/'anti ['i- a(n)ti] (consecu- tiva-sintag- matica)	traditi gi- tanti	che incombe sui traditi/gitanti in un rientro	M,TVP663	
'itico/'eto (media)	artritico greto	Il cocodrillo artritico che scricchiola/ar- ranca lungo il greto verso un croco	M,TVP342	
'ive/'ive(re) /'ove (ge- nerica)	televisive Vivere muove	televisive affolla/Si leva il vento! Vivere/muove appena la pancia	M,TVP326	

Quasi ipermetra				
'ive/'ivoli ['iv(e-oli)] (generica)	sbalorditive frivoli	sbalorditive - senza/pietà filano i frivoli	M,TVP521	
'oca/'aque ['o- a/k/(a)] (generica)	claque oca	alla claque che l'acclama/l'oca calva di Oklahoma	M,TVP680	
'occa/occoli ['occa- o(li)] (fine verso)	bocca zoccoli	Miele nella tua bocca/lasci andare gli zoccoli	M,TVP260	
'occhi/'ecchio ['o- ecchi(o)] (interna)	occhi specchio	occhi di specchio – un bagno	M,TVP588	
'occiola/'oggi a ['o- cci/ggi- (ol)a] (fine verso)	chiocciola gocciola Chioggia pioggia	gira una chiocciola/di qualche gocciola/fuori Chioggia/nella pioggia	M,TVP70	
'occiola/'oggi a ['o- cci/ggi- (ol)a] (media)	chiocciola pioggia	Quando la chiocciola mogia mogia/sfida la pioggia nessuno la elogia	M,TVP221	
'oce/'ece (interna)	voce fece	che un fil di voce mi fece: «sta calmo	M,TVP633	
'oco/'otola ['oc-to(la)] (fine verso)	poco ciotola	va ricordato solo quel poco/riccio – la cenere fredda – la ciotola	M,TVP579	
'offi/'offio ['off/i- j/(o)] (fine verso)	soffio soffi	Per spengere la fiamma della candela un soffio/prolungato ti basta, al massimo due soffi	M,TVP464	
'ogli/'oglier a ['ogl- i/e(ra)] (fine verso)	scogli scogliera	al perdersi della luce la schiuma moltiplica scogli/il suo cuor si schianterebbe al fragore della scogliera	M,TVP705	
'oglia/'agliatura ['o/a- glia(tura)] (generica)	voglia smagliatura	Notti sul mare e voglia/la smagliatura è lenta	M,TVP655	
'ogli(o) (fine verso)	scogli orgoglio	Si prostra tra gli scogli/mare privo d'orgoglio	M,TVP529	

Quasi ipermetra				
'olf/'offo [o-l/f-f(o)] (fine verso)	golf goffo	Giocando al golf/il gufo goffo	M,TVP117	
'olini/'ili [o/i-li(ni)] (consecu- tiva-sintag- matica)	violini vili	svita i violini vili	M,TVP564	
'olpi/'alpi [o/a- lpi(ti)] (fine verso)	colpi scal- piti	dell'Orologio i colpi/dei lenzuoli – gli scal- piti	M,TVP566	
'olvera/'elv a [o/e- lv(er)a] (fine verso)	impolvera selva	ed oltre finché il bicchiere s'impolvera/alla finestra con vista sulla selva	M,TVP603	
'omba/'om bre [omb(r)- a/e] (fine verso)	catacomba ombre	Offerta di una candela per discendere in ca- tacomba/la mano a conca davanti alla fiamma proietta ombre	M,TVP728	
'ondini/'en di [o/e- ndi(ni)] (fine verso)	rondini or- rendi	Sul far del giorno rondini/i vostri gridi or- rendi	M,TVP475	
'ondo/'ino [o/i-n(d)o] (interna)	fondo giar- dino	mio fratello strappò un ramo del nespolo in fondo al giardino	M,TVP856	
'ondra/'on de [ond(r)- a/e] (fine verso)	Londra ronde	Oppressa dall'ansia di Londra/di rose per l'ombre e le ronde	M,TVP387	
'onfia/'onf i [onf(j)a-i] (fine verso)	gonfia tonfi	se ti affacci sull'acqua il cuore si gonfia/se tiri sassi non devi fare tonfi	M,TVP597	
'orbida/'erb a [o/e- rb(id)a] (fine verso)	torbida erba	scialbati traspare una torbida/et filii – e in- fidi fili d'erba	M,TVP577	
'ordo/'or- dini (fine verso)	disaccordo contrordini	sull'erba – in disaccordo/dissemina contror- dini	M,TVP481	

Quasi ipermetra				
'orta/'ar- tora ['a/o- rt(or)a] (generica)	smorta martora porta torta	Prima si fa di porpora e poi diviene smorta/la martora che m'apre quando suono alla porta/Mi mormora: « A que- st'ora... mi hai portato la torta	M,TVP141	
'ospo/'esp- olo ['o/e- spo(lo)] (fine verso)	rospo tres- polo rospo tres- polo rospo tres- polo	In maggio il rospo/guardava un trespolo/In giugno il rospo/sali sul trespolo/In luglio il rospo/cadde dal trespolo	M,TVP343	
'osta/'estra ['o/e- st(r)a] (fine verso)	sposta de- stra	Il mio ostinato astigmatismo sposta/della tua bocca – sulla guancia destra	M,TVP594	
'ostri- che/'ostica ['ost(ri)/k/ e-a] (fine verso)	ostriche ostica	È lastricata d'ostriche/la passeggiata è ostica	M,TVP341	
'ote/'etre ['o/e-t(r)e] (fine verso)	ruote pie- tre	lanterne rossastre fischi senza fine cozzar di ruote/alla stazione cerco un telefono non ri- dotto pietre	M,TVP721	
'ucc(i)c)a (fine verso)	luccica cicca	la luna e luccica/succhia una cicca	M,TVP76	
'ucci(a) (fine verso)	cristianucci cuccia	Ucci ucci sento odore sento odore di cristia- nucci/ucci uccidi i cristi tristi il cane pazzo vada a cuccia	M,TVP859	
'udere/'udi ['ud- i/e(re)] (fine verso)	deludere sudi	a prevedere e all'istante deludere/a contrad- dirti – come quando sudi	M,TVP635	
'udine/'edi ['u/e- di(ne)] (fine verso)	abitudine piedi	Non sapesti darmi altro: solo una stanca abi- tudine/non sapesti darmi altro: la scala da salire a piedi	M,TVP711	
'udine/'idi ['u/i- di(ne)] (fine verso)	moltitu- dine decidi	Credo in una moltitudine/i tuoi gesti - ciò che decidi	M,TVP590	
'uggine/'eg- ge ['u/e- gg(im)e] (fine verso)	ruggine legge	smarriti vanno in ruggine/stanotte è fuori legge	M,TVP655	
'ui/'uio ['u/i-j/(o)] (fine verso)	lui buio	Un ammiraglio in preghiera vuoi ridere pro- prio di lui/ fra gli antichi marinai allineati nel grande buio	M,TVP729	

Quasi ipermetra				
'ultano/'ulla a [ʔul- t/la(no)] (interna)	risultano nulla	non risultano altra assenza se il letargo è cosa da nulla	M,TVP827	
'unga/'ing ua [ʔu/i- ng(u)a] (in- terna)	allunga lin- gua	e allunga la lingua	M,TVP144	
'ura/'urvi [ʔur(v)-i/a] (interna)	curvi scura	curvi la fronte scura	M,TVP457	
'urie/'uri [ʔur-i/j/(e)] (fine verso)	canguri tamburi angurie	Quarantuno canguri/su quarantun tam- buri/rotolavano angurie	M,TVP154	
'ustri/'astri /'esti [ʔu/a/est(r) i] (conse- cutiva (martel- lante))	lustri ver- dastri dice- sti	Con occhi lustri e verdastri dicesti parlando tra i denti	M,TVP715	

### Ipermetra ricca

r'isti/'istri [r'ist(r)i] (fine verso)	tristi bistrì	recita parti tristi/inchiodati di bistrì	M,TVP21	
'arse/'ose [r'o/a- (r)se] (con- secutiva (martel- lante))	scarse rose	felice – scarse rose	M,TVP323	
'elva/v'ela [v'el(v)a] (generica)	selva rivela	La selva delle antenne/rivela creste lilla	M,TVP326	
r'eta/'etra [r'et(r)a] (fine verso)	decreta pietra	La mia insonnia decreta/che il prato che la pietra	M,TVP567	
s'ari/'arsi [r(s)'ar(s)i] (fine verso)	anniversari riversarsi	tue mani aperte – quegli anniversari/della giornata per poi riversarsi	M,TVP581	

### Leonina

col'ata (fine verso)	immaco- lata calco- lata	La luna e una lumaca immacolata/con gelida lentezza calcolata	M,TVP363	
ol'ore (fine verso)	colore do- lore	che non chiede colore/è soltanto dolore	M,TVP559	
olit'udine (fine verso)	moltitu- dine solitu- dine	Credo in una moltitudine/Credo in una soli- tudine	M,TVP590	

### Rima bifronte

'ita/'ati (generica)	recita in- chiostrati	recita parti tristi/inchiostrati di bistri	M,TVP21	La rima occupa la stessa sede sequen- ziale del verso (ini- zio).
'atto/'otta (media)	gatto grotta	C'era un gatto nella grotta	M,TVP225	
'ole/'elo (fine verso)	suole cielo	cigola e le tue suole/specchiano a tratti il cielo	M,TVP292	
'aio/'oia (fine verso)	gioia cuc- chiaio	ormai viola e la gioia/raschiate col cucchiaio	M,TVP292	
'alibi/'ibila (media)	sibila alibi	se la Sibilla sibila/Quale alibi sobilla	M,TVP307	
'ela/'ale (fine verso)	mela male	che fai molesto Amleto matto della tua mela/che fai letale Amleto masticandola male	M,TVP373	
'eni/'ine (fine verso)	trine treni	acri trine tra le lacrime./agri treni per chi emigri	M,TVP389	
'umina/'an ima (fine verso)	illumina anima	che te la illumina/ti vedo l'anima	M,TVP441	Quasi bi- fronte, scarto di /u/.
'odi/'ido (fine verso)	Todi lodi infido	I tonti di Orte e i tardi di Todi/inseguono i tordi per tesserne lodi/invadono gli orti e gridano: «È infido	M,TVP442	
'ona/'ano (fine verso)	Verona in- vano	Attraversa Verona/lo sventurato – invano	M,TVP452	
'ero/'ore (fine verso)	nero NE- VER- MORE	sul muro è scritto in nero/VERONA NE- VERMORE	M,TVP470	

Rima bifronte				
'eno/'one (fine verso)	treno stazione	ti attenda monti in treno/devasta la stazione	M,TVP508	
'atte/'etta (fine verso) 'atte/'etta (consecutiva (martellante))	vendetta bacchetta batte	La Sua attenta vendetta/con la bacchetta batte	M,TVP519	
Amster- d'am/m'ad re (fine verso)	madre Amster- dam	conclude – lampade sull'acqua madre/s'apra – regga nella palma Amsterdam	M,TVP612	Inversa, cfr. Crimea: cre- misi, in [M,TVP252].
im'ea- 'emisi [emì(sì)] (fine verso)	Crimea cremisi	Lacrime di Crimea/oltre le creste cremisi	M,TVP252	Ipermetra in- versa cfr. Amsterdam: madre, in [M,TVP612].
'eta/'ate (fine verso)	inzacche- rate seta	terrestre un orto ingombro di grosse zucche inzaccherate/negri cavoli grinzosi e appesa una calza di seta	M,TVP708	
'oggia/'agg io (fine verso)	pioggia raggio	Sul gran teatro all'aperto perenne minaccia di pioggia/l'antica Storia di un'Anima attra- versata da un raggio	M,TVP709	
'ire/'eri (fine verso)	morire fe- nicotteri	scruta in tralice un calice deliberato di mo- rire/l'anfiteatro è scarlatto una folla di feni- cotteri	M,TVP709	
'etto/'otte (fine verso)	infetto notte	guardo il cortile ch'è bianco al punto da es- serne infetto/logoro straccio inzuppato nel latte che annuncia la notte	M,TVP711	
'eta/'ate (fine verso)	segreta estate	Le luci scorrevano sulla morte tenuta se- greta/voi me l'avreste nascosta per tutta quella falsa estate	M,TVP712	

### Rima anagrammatica

'olaga/'alo ga (fine verso)	folaga ana- loga	Passa in cielo una folaga/Ne segue un'altra, analoga	M,TVP177	
'inive/'ivin e (fine verso)	Ninive vi- vine	Non cade neve a Ninive/tu che puoi farlo vivine	M,TVP249	
'abili/'alibi (generica)	mirabili alibi	e due corna mirabili/dei falsi alibi soffia	M,TVP304	

Rima anagrammatica				
'asmi/'asima [asim(a)] (fine verso)	fantasmi spasima	Allarma i suoi fantasmi/senza metodo – spasima	M,TVP313	Anagrammatica con ipermetria.
'adro/'ardo (interna)	ladro cardo	chi è ladro di rado si sdraia su un cardo	M,TVP376	
'agro/'argo 'r'ago (generica)	agro largo drago	cercò l'agro nell'intruglio/cercò il largo nel risveglio/cercò il drago nel vermiglio	M,TVP378	
v'enere/n'e ver (interna)	capelvenere NE- VER- MORE	tra i rovi e il capelvenere/VERONA NE- VERMORE	M,TVP470	
'etua/'ueta (fine verso)	perpetua consueta	di cartacce in perpetua/questa marea è consueta	M,TVP472	
'uccidi/'udici (generica)	uccidi uccidi sudici	uccì uccì uccidi uccidi i padroni del tuo dolore/ con i calzini sudici lo stillicidio del suicidio	M,TVP859	Con perdita di una /tʃ/

### Rima ecoica

'ace (fine verso)	ace lace pace	Sotto un ace/benché lace/dorme in pace	M,TVP339	
'ala (fine verso)	scala ala	Per una losca scala/sali e trascini l'ala	M,TVP654	
'alba (fine verso)	scialba alba	al primo soffio - scialba/la ghigliottina all'alba	M,TVP567	
'alza (fine verso)	alza rimbalsa	Una lanterna si alza/batticuore – rimbalsa	M,TVP325	
'anca (fine verso)	anca filanca	Affiorano sull'anca/se sfilava la filanca	M,TVP318	
'anno (fine verso)	anno affanno	Quest'oggi fa un anno/soffrendo d'affanno	M,TVP130	
'anno (fine verso)	anno danno	Esser pallida è l'alibi che ti ha sostenuto quest'anno/ soffiavo a lungo sul luogo del tuo volto senza altro danno	M,TVP747	
'arnia (fine verso)	Carnia arnia	In Carnia/un'arnia	M,TVP692	
'arpa (generica)	scarpa arpa	Sali con una scarpa/senti l'arpa in terrazzo	M,TVP654	
'emme (fine verso)	lemme lemme emme	camminava lemme lemme/chi mi scrive con due emme	M,TVP99	

Rima ecoica				
'era (fine verso) (c)'era (generica) 'era (polarizzata)	C era cera era era	C'era una volta un polpo/con un volto di cera/ non era più dov'era	M,TVP29	
'erba (fine verso)	erba Viserba	il campo pieno d'erba/da Rimini a Viserba	M,TVP247	
'erbe (fine verso)	erbe verde	si abbandonano sull'erbe/batte un cuore verde, verde	M,TVP108	
'ergo (generica)	smergo Ergo Riemergo	mi disse lo smergo/Mi immergo? Ergo sum/Riemergo? Pum! Pum	M,TVP125	
'ermi (generica)	ermi vermi	Calano a mille sugli ermi colli/per far merenda coi vermi molli	M,TVP352	
'erra (fine verso) 'erra (consecutiva (martellante)) 'erra (generica)	erra terra Serra dis-serra	un giardiniere ed erra/vola a impigliarsi in terra/Serra e disserra il cielo	M,TVP451	
'oca (fine verso)	oca gioca	Un'oca/che gioca	M,TVP689	
'olmo (generica)	olmo stracolmo	le voglie estive – l'olmo/è stracolmo di foglie	M,TVP321	Chiasmo di rime: voglie/olmo/stracolmo/foglie.
'olmo (interna)	olmo colmo	L'olmo si mantenne colmo ancora per alcuni istanti	M,TVP696	
'onde (fine verso)	onde effonde	blande avanzate d'onde/dove il frangente effonde	M,TVP297	
'orcia (fine verso)	Orcia torcia	Di notte lungo l'Orcia/al lume di una torcia	M,TVP285	
'ore (fine verso)	ore sapore	Di quel cucchiaino di miele leccato e succhiato per ore/nel concavo e nel convesso non ritrovasti alcun sapore	M,TVP772	
'orsa (fine verso)	Orsa corsa	Brilla nitida l'Orsa/se coi sacchi di corsa	M,TVP285	

Rima ecoica				
'orso (fine verso) 'orso (per-vasiva)	orso soccorso corso torso morso soc- corso ri- morso	Un orso è un orso/non c'è soccorso/Da lui son corso/gli ho offerto un torso/mi ha dato un morso/non ha rimorso	M,TVP15	
'orso (generica)	orso orso orso orso morso di- scorso soc- corso	Il re Serse scorse un orso/L'orso inorse con un morso/e si perse dentro l'orso/Quanto all'orso, senza forse/lui si perse nel discorso/a soccorso del re Serse	M,TVP346	
'orso (per-vasiva)	orso Corso corre sorso	Quando un orso passeggia lungo il Corso/la gente corre al bar per bere un sorso	M,TVP150	
'acri (generica)	sacri acri	sacri crani troppo alacri/acri trine tra le lacrime.	M,TVP389	
'ucci (interna) 'ucci (generica)	Ucci ucci ucci ucci ucci ucci cristianucci sbucci	Ucci ucci sento odore sento odore di cristianucci/ucci ucci uccidi uccidi i padroni del tuo dolore/ucci uccidi i cristi tristi il cane pazzo vada a caccia/ucci decisi che il tuo cruccio dopo un po' non lasci traccia/venardi con la tua mela quando la sbucci non pecchi più	M,TVP859	
'una (fine verso) 'una (generica)	luna una una	Calma la talpa sotto il chiar di luna/palpa le sue patate ad una ad una	M,TVP335	
'uno (fine verso)	bruno uno	col camicino bruno/vanno in fila per uno	M,TVP118	
'uno (fine verso)	uno nes- suno	Quattro tre due uno/era un gatto di nes- suno	M,TVP22	

### Rima X

'a(li)bi(li) (generica)	labi mira- bili alibi	Sulla porta del labi/e due corna mirabili/dei falsi alibi soffia	M,TVP304	Ipermetra interna ed esterna.
'a(ra)nto(lo) (generica)	tanto tanto Taranto rantolo	Di tanto in tanto a Taranto/nasce dal mare un rantolo	M,TVP303	Ipermetra interna ed esterna.
ab'eo/ab- b'eo [quasi leonina] (consecu- tiva-sintag- matica)	scarabeo babbeo	lo scarabeo babbeo che troppo annaspa	M,TVP353	

Rima X				
'adige/'indice (fine verso)	Adige indice	Volge lo sguardo all'Adige/dalla punta dell'indice	M,TVP308	
'ado/'ardo /'adro [a(r)d(r)o; ipermetra con permutazione dell'esuber] (generica)	dardo ritardo ladro rado cardo	chi ha un dardo nel cuore lo strappa in ritardo/chi è ladro di rado si sdraia su un cardo	M,TVP376	
'adra/'odromo (fine verso)	motovelodromo squadra	Presso il motovelodromo/pioppi – irrompe la squadra	M,TVP455	
'adre/'elta [anafonica bifronte] (fine verso)	Madre ladre svelta	Non siamo a casa. Madre/Volano attorno ladre/vespe con ira svelta	M,TVP481	Si provi ad invertire il senso di lettura di una delle due rime e balzerà all'occhio la corrispondenza: 'adre/at'l'e (elemento invertito). La sequenza sarà così riscrivibile: 'a', dentale sonora vs. dentale sorda, vibrante alveolare vs. laterale alveolare.
'agini/'icini (fine verso)	indagini glicini	di un'epoca chiara su cui sono esaurite le indagini/l'acqua mordeva i rimorsi specchiava persino i glicini	M,TVP746	

Rima X				
'alibi/'ibila /'abile [quasi palindromica] (generica) 'alibi/'ibila /'abile [quasi bifronte] (media)	sibila alibi labile	se la Sibilla sibila/Quale alibi sobilla/e assilla ogni tua labile	M,TVP307	'abile, rima quasi palindromica di 'alibi'.
'alice/'ividi (fine verso)	calice brividi	si cala dentro il calice/sul Lago in brevi brividi	M,TVP483	
alt-ard (anafonica) (generica)	alt boulevard	il tuo alt e il tuo levare il braccio/sul boulevard - in quelle rare	M,TVP575	
'amo/'ago /'agno/'onda [a...o-o..a] (pervasiva)	ramo ramo ramo lago lago lago lago ragno ragno onda	C'è un ramo che sporge sul lago/di Como, sospeso a quel ramo/quel ramo del lago di Como/un ragno si specchia nel lago/increspa, col ragno, nel lago/ma l'onda morente di un remo	M,TVP358	Assonanza con inversione inversa.
'ampo/'embo (interna)	scampo nembo	Non offre scampo il nembo	M,TVP663	Parte dell'anafonia n° 3467.
'amsterdam/'arda [a(mste)rd a(m)] (fine verso)	Amsterdam ritarda	Gli interminabili giorni di Amsterdam/e amnesie lungo i canali – ritarda	M,TVP612	Ipermetria interna ed esterna.
'urva/'erba anafonica (fine verso)	curva erba	Dove il fiume fa una curva/dove il vento piega l'erba	M,TVP255	
anafonia (fine verso)	fiammate fotogrammi	macchie ardenti - fiammate/scorrere fotogrammi	M,TVP544	Anafonia usata come rima.
'anda/'ancia (fine verso)	rimanda sbilancia	l'impresa si rimanda/la vespa – si sbilancia	M,TVP483	
'ando/'ento (generica) 'ando/'ento (interna)	stento sventando spavento vento	Una farfalla a stento/sventando lo spavento/Il vento quanto basta	M,TVP660	
'angue/'ango (fine verso)	sangue tango	scompare a intermittenze dal tuo sangue/perch'io mi addentri con passi di tango	M,TVP632	

Rima X				
'ante/'ende (pervasiva)	assordante difende	Da allora dentro quel fragore assordante/quel fragore d'acque ancora mi difende	M,TVP617	
guanti/'an gui [sottra- zione di nt-gu] (fine verso)	guanti esangui	Quando l'iguana si sfilava i guanti/lo fa guar- dinga, con gesti esangui	M,TVP347	La rima di esangui è quasi l'ana- gramma perfetto di guanti, con l'eccezione dello scarto di <t>.
'anzano/'al zano/'ar- dano (fine verso)	avanzano balzano danzano	I grandi gatti avanzano/i caldi gatti bal- zano/le grandi rose azzardano/i caldi az- zurri danzano	M,TVP417	
'ara/'ar'ia/'i vo/'ia/'ine /'enere/'er o/'ore [anafonica] (pervasiva)	avara ava- ria arrivo via rovine capelver- nere nero NEVER- MORE	Trovo Verona avara/di aironi e in avaria/fin dal mio arrivo – a sera/riprenderò la via/In mezzo alle rovine/tra i rovi e il capelver- nere/sul muro è scritto in nero/VERONA NEVERMORE	M,TVP470	Cfr. 1963.
'ardano/ 'ano (fine verso)	avanzano balzano azzardano	I grandi gatti avanzano/i caldi gatti bal- zano/le grandi rose azzardano	M,TVP417	
'argine/ 'inga [ana- fonia] (fine verso)	argine ra- minga	Ti protendi sull'argine/di una nebbia ra- minga	M,TVP474	Come in altri casi la corrispon- denza si li- mita alla ri- petizione di alcuni suoni in maniera caotica e senza cor- rispon- denze di- rette che permet- tano di parlare di ana- grammi.
'argine/'ug gine (media)	ruggine ar- gine	dalla ruggine e il palo/sull'argine in disuso	M,TVP497	

Rima X				
'asimi/'imiti (fine verso)	spasimi limiti	l'istante rosso si accosta fino a invadere gli spasimi/ha ignorato le varianti e il susseguirsi dei limiti	M,TVP814	
'aspa/'esco [vScv] (fine verso)	annaspa riesco arabesco	lo scarabeo babbeo che troppo annaspa/A voltar sulla pancia non riesco/le zampe all'aria – dopo un arabesco	M,TVP353	
'astici/'estasi [a-est(as)-(ic)] (fine verso)	ecclesiastici estasi	va sugli eccelsi e gli ecclesiastici/gridano, esausti: «Ci mandi in estasi	M,TVP686	Doppia sottrazione di (as) e (ic).
'astro/'oglia (interna)	dolciastro soglia	dolciastro oltre la soglia	M,TVP312	Assonanza inversa ('a.o/'o...a).
'astro/'orso (fine verso)	alabastro sorso	la stanza d'alabastro/luccicare di un sorso	M,TVP319	Le due rime costituiscono in realtà due parole.
'ausea/'auso [sottrazione] (fine verso)	nausea applauso	il vento dà la nausea/per strappare l'applauso	M,TVP267	Cfr. 2449 [M,TVP267].
'azia/'ezza (fine verso)	malagrazia freddezza	ti abbottoni il cappotto di malagrazia/allarga l'asola – con molle freddezza	M,TVP626	
'azia/'ezza (fine verso)	grazia parabrezza	la speranza – per attimi – e la grazia/soffia vicina – appanna il parabrezza	M,TVP668	
'e(de)(ra) (fine verso)	nera edera cera chiede	Nella vasca una nera/acqua rispecchia l'edera/del giardino e la cera/di un volto che non chiede	M,TVP459	Doppia ipermetria.
'e(l)va/'e(d)ova (generica)	selva vedova	La selva delle antenne/La baiadera vedova	M,TVP326	Serie in 'v'; ipermetria con cambio di esuberato: 'l-'do'.
'efolo/'ofano (fine verso)	rèfolo garofano	in cerca di un rèfolo/spirò su un garofano	M,TVP130	La specifica dell'accento su "rèfolo" sottolinea l'intenzione di fare di questa una rima a tutti gli effetti!

Rima X				
'el(v)a/v'eli (generica)	selva veli	La selva delle antenne/tra i veli è una speranza	M,TVP326	Serie in 'v'; quasi ipermetra ricca, 'v' è sia elemento di esubero che sede pretonica.
'elto/'ultimo (fine verso)	scelto ultimo	Quale rondine ho scelto/giravolta – quale ultimo	M,TVP656	
'ende/'ondini (fine verso)	arrende rondini	i gridi delle rondini deridono chi non si arrende/costretto ad un sorso solo il sonno beve le rondini	M,TVP742	Consonanza con elemento ripetuto: nd..n.
'ende/'onte [anafonica] (fine verso)	orizzonte arrende	di fuoco all'orizzonte/la fanteria si arrende	M,TVP457	
'endi/'aid= 'ed/'ein='en (generica) 'endi/'aid= 'ed (interna)	Distendi plaid plein	Distendi un plaid senz'anima/col plein air se una raffica	M,TVP481	Rima per l'orecchio, 'endi: '/ed/: '/en/.
'entra/'erta [anafonica] (fine verso)	aperta entra	Mai una bufera fu aperta/un'altra vita non entra	M,TVP501	Così è composta questa rima: assonanza+inversione consonantica+aggiunta consonantica.
'enza/'alza (fine verso)	sonno-lenza scalza	vengono dalla Siberia tenebrose di sonno-lenza/la sposa in bianco scalmanata corre sulla ghiaia scalza	M,TVP730	
'enza/'anzio (fine verso)	violenza acanzio	al nome giova una mano che lo scosti senza violenza/troppi indecifrarli fiori: l'agrostide bianca l'acanzio	M,TVP704	
'erba/'arda /'erda ['erba+'arda='erda; fusione] (fine verso)	erba Garda merda	Riversa sull'erba/Il lago di Garda/è un lago di merda	M,TVP436	

Rima X				
'erse/'orso ='orse [fusione rima] (generica)	Serse orso scorse rincese in- scorse forse	Il re Serse scorse un orso/lo rincorse con le sferze/L'orso insorse con un morso/Quanto all'orso, senza forse	M,TVP346	Fusione di rime, cfr. cipressi Cipro ingresso vespro [M,TVP302]
'erte/'urtano [consonanza ipermetra] (fine verso)	urtano inerte	delle canne che si urtano/ogni altra nota è inerte	M,TVP485	
'es(tr)a/'es(cia) [doppia sottrazione] (media)	rovescia destra	che via via si rovescia/da destra - lastra liquida	M,TVP531	
'esito/'alito (fine verso)	esito alito	un sorriso sull'esito/sperperi – affida all'alito	M,TVP317	
'eso/'esile [sottrazione di -o e -ile] (interna)	reso esile	lo han reso tanto senile ed esile	M,TVP348	
'essi/'esso/'ipro/'espro (fine verso)	cipressi Cipro ingresso vespro	All'ombra dei cipressi/sulle sponde di Cipro/il cancello d'ingresso/viene sprangato al vespro	M,TVP302	Fusione delle rime: 'essi/'esso+'i pro=es-pro, cfr. Serse orso scorse [M,TVP346].
'essimi/'ifferi [e..i..i/'i..e..i] (fine verso)	pessimi pifferi	I passeri son pessimi/e soffiano nei pifferi	M,TVP116	Anagramma vocalico.
'ora/'orfano[(f)or(f)a(no)] (generica)	orfano sfora	via della Scrofa un orfano/Nel gran sole che sfora	M,TVP648	
'osca-'esca; 'asca-'isca (generica)	mosca esca losca pesca lasca casca finisca lasca lisca	Chi mette la mosca per esca/dimostra che losca è la pesca/se infatti la lasca ci casca/c'è caso che a sera finisca/non lasca ma labile lisca	M,TVP359	Sequenza: 'osca-'esca-'osca-'esca-'asca-'asca-'isca-'asca-'isca.

Rima X				
'icini/'icla (fine verso)	glicini rici- cla	L'orchestrina tra i glicini/l'avventura e ricicla	M,TVP289	
'ile/'ilio/'ili co (gene- rica)	esilio se- nile basi- lico bilico	la solitudine, il lungo esilio/lo han reso tanto senile ed esile/che sul basilico rimane in bilico	M,TVP348	Base co- mune della rima 'il.
'imice/'om ito (fine verso)	cimice go- mito	Spesso la cimice/si appoggia al gomito	M,TVP211	
'iride/'ider e [quasi anagram- matica] (fine verso)	iride deri- dere	di gocce a caccia d'iride/l'edera - per deri- dere	M,TVP478	
'irmelo/'ar me (fine verso)	dirmelo al- larne	Come andare avanti? Tu dovresti dirmelo/gli anni mi hanno anneggiato messo in allarme	M,TVP642	
'irmelo/'erm a (fine verso)	dirmelo ferma	Avresti potuto dirmelo/non per un attimo ferma	M,TVP657	
'ista/'espa (media)	increspa vista	minimi lampi quando morte la increspa./Mi ha attraversato la vista qualche imperfezione felice	M,TVP624	
'itaca/'er- tica (fine verso)	Itaca per- tica	Basta sbarcare ad Itaca/e affondando la per- tica	M,TVP278	
'iti/'ido (fine verso)	traditi grido	che incombe sui traditi/di gran carriera e il grido	M,TVP663	
'iva/'arsi (media)	intristiva dileguarsi	la intristiva – rimbalza/a dileguarsi scalza	M,TVP314	Assonanza inversa (i...a; 'a...i).
'ivere/'edo va (fine verso)	Vivere ve- dova	Si leva il vento! Vivere/La baiadera vedova	M,TVP326	L'identità fonematica viene sostituita in questa rima da una corri- spondenza tipologica: stesso nu- mero di fonemi ('fffff), stessa al- ternanza di consonanti e vocali (vcvvcv).

Rima X				
m'onto/m'ento (fine verso)	tramonto tormento	La nuvola al tramonto/dove il remo è tormento	M,TVP333	Cfr. 1075.
'o...e/'e...o (consonanza inversa) (generica) 'o...e/'e...o (nella I quartina) (pervasiva)	Dolore sperpero prove sospetto sospeso offeso pretesto metro indietro indietro	Dolore e sperpero senza preavviso/abituale per chi cerca prove/nel mio sospetto rimane sospeso/il tuo offeso pretesto d'esser viva/Esiti a misurare col tuo metro/alzando i lembi li pieghi all'indietro/ma talmente all'indietro finché gridi.	M,TVP631	
'o/'u (polarizzata)	volò più	volò così lontano/che non si vede più	M,TVP105	Polarizzazione rispetto al distico.
'oltra/'olto (fine verso)	inoltra ascolto	Da allora l'ombra si inoltra/ha freddo stando in ascolto	M,TVP545	
'omadi/'omiti (fine verso)	nomadi gomiti	Le carrette dei nomadi/con le nubi - sui gomiti	M,TVP523	
'onaco/'omito (fine verso)	intonaco gomito	strusciare come paglia sull'intonaco/le esitazioni – ti appoggi sul gomito	M,TVP598	
'ondini/'ordine (fine verso)	rondini disordine	Tutto ritorni come era. Lo decidano le rondini/Farli rivivere tutti? Tutti insieme in gran disordine	M,TVP742	
'orda/'urta (consecutiva (martellante))	ricorda Giurta	Chi ricorda Giurta	M,TVP524	
'ori(c)a/'orb(ia) (polarizzata)	euforica euforbia	l'euforica farfalla calata sull'euforbia	M,TVP401	
'orpo/'erto (fine verso)	aperto corpo	A zuccate con la Morte l'hai sempre vinta il conto è aperto/sai che le stesse tre dita sono infilate nel suo corpo	M,TVP699	
'ostri-che/'astrico (media)	ostriche lastrico	Dicono che le ostriche si offrano per merenda/stendendosi sul lastrico nelle strade di Ostenda	M,TVP421	
'otte/'orta (fine verso)	notte porta	del cocchiere - di notte/appese a quella porta	M,TVP540	

Rima X				
rovine-rovi (fine verso)	rovine rovi	fino a una riva di rovine/di sella – quando scosto i rovi	M,TVP576	Sostituisce una rima ecoica con due parole-eco, cfr. 2878.
'ucciola/'iccioli (fine verso)	lucciola riccioli	Grazie a una lucciola/se scosti i riccioli	M,TVP441	
'unto/'entro (fine verso)	smunto centro	Umido muso smunto/che preme il petto al centro	M,TVP553	
z'ì(tti)(r)lo (pervasiva)	ozio zio zirlo zio zittirlo	Un tordo vive in ozio/nell'orto di mio zio/appena fa uno zirlo/mio zio corre a zittirlo	M,TVP337	Ipermetra con identità della consonante pre-tonica.

## Appendice 6. Il corpus poetico scialojano: elenco dei titoli e degli incipit

L'inventario qui proposto contiene i titoli, o gli incipit, dei testi che compongono il corpus poetico scialojano, disposti secondo l'ordine della loro prima stampa in un volume o una rivista. La numerazione che li accompagna, preceduta dalla sigla M,TVP (*Miscellanea di tutti i volumi pubblicati*), è stata usata tra queste pagine per i rimandi bibliografici delle poesie. *Una Zanzara Di Zanzibar*, ad esempio, è la trentaduesima poesia del corpus e viene indicata come [M,TVP32]. Scorrendo l'elenco che segue è possibile ricavare l'indicazione bibliografica relativa alla sua prima pubblicazione: il volume *Amato Topino Caro* del 1971, edito da Bompiani. Ulteriori chiarimenti sulla storia editoriale di questi versi sono forniti nelle *Note sulla ricostruzione del corpus scialojano* in § 1.2.



**1971. Amato Topino Caro. Milano:  
Bompiani**

*Amato Topino Caro (1961–69)*

1. Topo, Topo,
2. L'uccello Nero
3. Se Una Lucciola Va In Trenò
4. Ieri, Al Crepuscolo, Tra Il Lusco  
E Il Brusco,
5. L'ippopota Disse: «Mo
6. Se L'allodola Si Loda
7. Quando Il Semaforo Scatta Sul  
Verde
8. Sulla Riva Del Mar Morto
9. Quando Gratto Un Gattopardo
10. Questa Sarta Tartaruga
11. Un Letto Di Piuma
12. Quanto È Buffa
13. Pipistrello, Ti Par Bello
14. Sotto La Gronda Gridano Le  
Rondini:
15. Un Orso È Un Orso,
16. Una Giovane Nottola
17. Chien Méchant Cane Di Francia
18. Contro Te, Povero Verme,
19. Batte La Fiacca, A Cuma, Una  
Lumaca;
20. Se Busso
21. L'istrice, Attrice Illustre,
22. Uno Due Tre Quattro
23. Un'oca Bianca
24. Ho Visto Parecchie Lucciole
25. T'amo Pio Bue!<sup>339</sup>
26. La Stessa Mosca Ronza
27. Frenando Il Triciclo Mi Chiede  
Il Tricheco:
28. Vecchio Gabbiano Volta Gab-  
bana
29. C'era Una Volta Un Polpo
30. Quando Al Picchio
31. Disse La Tarma, A Parma, Nel-  
l'armadio:
32. Una Zanzara Di Zanzibar
33. Se Viaggia Russando La Vecchia  
Tarantola
34. A Sciaffusa Si È Diffusa
35. In Mezzo Alle Foglie La Nuda  
Ranocchia
36. Chiede Il Bombo: Perché  
Ronzo?
37. In Fondo A Un Sentiero Dove  
Si Sdrucchiola
38. Son Quattro Le Gatte Che Lap-  
pano Al Patto
39. Se L'ape Apatica
40. Siede Sola In Una Sala
41. Nel Tufo C'è Un Buco Fiorito  
Di Muffa,
42. So Di Un Tapiro Che Sta In  
Epiro
43. Sopra La Sedia A Dondolo
44. C'è Un Coniglio In Campido-  
glio
45. Fuori Farfa Le Farfalle
46. C'è Una Lepre, A Mestre, A De-  
stra,
47. Fuori Ladispoli Passa Una Lady
48. Nelle Foreste Estive Dell'esto-  
nia
49. Due Sciacalli Giocavano A  
Scacchi
50. Quanto È Languida L'anguilla
51. Trecento Topi Grigi
52. A Corfù Ci Vive Un Corvo
53. A Mezzanotte

<sup>339</sup> La versione di questo testo pre-  
sente nella miscellanea *Versi del Senso Perso*  
è leggermente differente nel primo verso,  
che recita: «T'amo, o pio bue!»

**1975. Una Vespa! Che Spavento.  
Poesie Con Animali. Torino:  
Einaudi**

*Una Vespa! Che Spavento (1969–1974)*

*Parte Prima*

La Zanzara Senza Zeta (1969–71)

54. Vive A Zara, Anzi Vi Langue,
55. Notte Di Marzo
56. Stanca Stasera Cala La Starna
57. C'è Un Micio
58. L'ostrica Asiatica
59. Il Pesce Rosso
60. Due Oche Di Ostenda
61. Lo Scarafaggio, A Fiuggi, Andò  
A Passeggio,
62. Ho Visto Un Corvo Sorvolare  
Orvieto
63. La Zanzara Dello Zambia
64. Al Sole D'Imola
65. D'estate In Cornovaglia
66. Quando Il Bracco Sbracato  
Serve Il Latte
67. Un Nibbio Nella Nebbia
68. «Caspita! » Disse Un Aspide
69. In Fondo A Un Bosco Folto
70. Chiotta Chiotta
71. Sulla Marna C'è Una Starna
72. Tramonta Il Sol, Sull'infuocato  
Disco
73. Una Biscia, A Brescia, Lascia
74. Se All'alba L'erba È Viscida
75. Quando La Talpa Vuol Ballare  
Il Tango
76. Sul Mar Si Sbriciola
77. Il Lupo Peloso Del Peloponneso
78. C'è Una Carpa
79. Passa Una Rondine
80. Tutte Le Notti
81. Tra I Cani Del Kenia

82. Tra L'erba Le Lucertole
83. Una Fanfara, In Fondo Alla Pi-  
neta
84. Negli Orti Di Gubbio
85. C'è Un Tarlo Invisibile
86. Sento Una Ruspa Che Raspa La  
Valle...
87. Questo Anziano Gatto D'anzio
88. La Farfalla Che Farfuglia
89. Ahi, La Vespa
90. C'era Un Cervo A Cerveteri
91. Portando Pazienza Io Penso Si  
Possa
92. Una Civetta Di Civitavecchia
93. Quando Il Sorcio
94. La Zanzara, Per Decenza,
95. Se Ad Altopascio Piove A Scro-  
scio I Mosce
96. Ho Un Condor Per Condomi-  
nio
97. Quando Il Gambero Di Tangeri
98. Se Cresce La Febbre
99. Un Camello, Lungo Il Corso,
100. Per Saltar Di Palo In Frasca
101. Una Volta Spesi Un Gruzzolo
102. C'era Una Volta Un Topo
103. Sul Lido Ionico
104. Dentro L'antro
105. L'albatro A Cui Tendei
106. Sul Davanzale I Passeri
107. Un Pollo Su Un Pullman
108. Mentre Le Anime Romantiche
109. Quando Il Tetro Dromedario
110. Se Il Castello È Raso Al Suolo

*Parte Seconda*

*Tigri Pigre (1972–74)*

111. Ieri Ho Visto Un Vecchio  
Bracco
112. Trentatré Tigri Pigre

113. La Vespa Di Spa  
114. C'era Un Geco Presso Amalfi  
115. Giunse Un Topino Egizio  
116. I Passeri Son Pessimi  
117. Giocando Al Golf  
118. Undicimila Cimici  
119. Se Sferri Due Calci Alle Pulci  
120. Se La Farfalla Ha Fatto La Valigia  
121. Sui Baobab Fuori Bombay  
122. Un Sabato, Ad Abano,  
123. A Conegliano, Per Sbaglio, Un Coniglio  
124. Sopra Un Mare D'inchiostro  
125. In Gergo, Ma A Garbo,  
126. Tre Chicchi Di Moca  
127. Vidi L'ape E Là Per Là  
128. Sopra Volterra – Per Poco Muoio –  
129. Se Già Mezza Pantera  
130. Quest'oggi Fa Un Anno  
131. «Arrenditi!»  
132. I Bassotti Di Pisticci  
133. Se Moscerini Scemi Vanno A Sciami  
134. La Scimmia Di Signa  
135. Questa Lepre, Esperta Arpista,  
136. La Luna Piena, A Siena,  
137. «Buona Zera!» Mi Dice La Zanzara  
138. Quando Il Ramarro  
139. Canta Un Merlo Sceso Al Suol:  
140. Durante La Stagione Balneare  
141. Prima Si Fa Di Porpora E Poi Diviene Smorta  
142. Apparve E Sparve A Sparta Uno Sparviero  
143. A San Quirico D'orcia  
144. La Mucca Di Lucca  
145. Sul Lido Di Ostia  
146. Ormai Vive In Disparte Il Vecchissimo Tarlo  
147. Se Lo Squalo Va Alla Scuola  
148. Viene Una Squadra  
149. Sorvegliando Rum Al Rezzo  
150. Quando Un Orso Passeggia Lungo Il Corso  
151. Agli Ibis Bisognosi  
152. Entrai Nel Duomo:  
153. La Vespa Vedova Veste Di Crespò,  
154. Quarantuno Canguri  
155. Nelle Grotte Di Malacca  
156. Sento Un Topo  
157. Con La Zanzara Dalle Zampe Azzurre  
158. Ovunque Il Guardo Io Giro
- 1976. La Stanza La Stizza L'astuzia. Poesie Con Animali.  
Roma: Cooperativa Scrittori**
- La Stanza La Stizza L'astuzia.  
Parte Prima*  
I Corvi Di Orvieto (1974–76)
159. Il Sogno Segreto  
160. I Pesci Rossi  
161. Quattro Grasse Troie Turche  
162. Ricordo I Corvi A Nervi  
163. Questa Cicala Rauca  
164. A Montecarlo  
165. In Mezzo Alla Vasca  
166. Con Il Verme Di Viterbo  
167. Dentro Torino Un Rinoceronte  
168. I Bruchi Di Locri  
169. Scende La Sera Sul Mississippi  
170. Un Moscerino, Spinto Dal Suo Inconscio,  
171. C'è Una Razza Azzurrina Di Zanzare

172. Ogni Topo Di Chiavica  
173. Battei Uno Stinco – Tink! –  
Nella Tinozza.  
174. Son Teneri, Rosei Ed Inermi  
175. Qui Giace Il Bel Pidocchio  
176. La Cincia Maschio Che Fischia  
A Schio  
177. Passa In Cielo Una Folaga...  
178. Se Una Cimice Emaciata  
179. La Zanzara Mentre Vola  
180. Questa Blatta, Blanda Mater,  
181. Se Sormontando L'alpe  
182. Zitella Libellula  
183. Un Esercito Di Pulci  
184. Distratta Dall'onde  
185. Un'amadriade Un Di  
186. La Stanza La Stizza L'astuzia  
187. La Pioggia Di Fiuggi  
188. Amareggiata Da Una Mareggiata  
189. Le Notti Di Luglio  
190. Oh, Topo, Topo!  
191. Locomotiva Avanti, Locomotiva  
Indietro,  
192. Cessato Il Diluvio  
193. Ti Ricordi Gli Storni Che A  
Stormi
- Parte Seconda*  
Pane Coltello E Piatto (1973–74)  
194. Cane Nero  
195. Una Rapa Con La Foglia  
196. Il Cane Il Gallo Il Gatto  
197. La Strada Bianca Va In Lontananza  
198. Il Mattino Ha L'oro In Bocca  
199. La Mosca Si Mischia Alle Mosche  
200. Che Fai Maggio Piovendo Con  
L'oro Nei Ruscelli
201. C'era Un Piroscavo Sul Mar Del  
Bosforo  
202. La Gatta Frettolosa  
203. Un Cane Bastardo Che Abbaia  
Alla Luna  
204. Era Gruvi, Gruvi Era  
205. Un Cane Percorreva L'ospedale  
206. Ieri Vidi Tre Levrieri (Mogi  
Mogi)  
207. Il Ghiro Pauroso Che Scava La  
Tana  
208. Una Noce In Un Sacco  
209. La Danza Che Specchia Specranza  
\* Poesie aggiunte a "La Stanza La  
Stizza L'astuzia" in "Versi Del Senso  
Perso"  
210. Si Fa Bruno A Brunico Il Cielo  
All'imbrunire [Hapax]  
211. Spesso La Cimice [Hapax]
- 1979. *Ghiro Ghiro Tondo*. Torino:  
Stampatori**
- Ghiro Ghiro Tondo (1976–1978)*  
212. Il Gatto Soriano  
213. Oggi È Pasqua E Vado A Pesca  
214. C'è Il Sugo Che Bolle  
215. Mia Farfalla  
216. Questa Farfalla  
217. La Marmotta E Il Vecchio  
Ghiro  
218. Io Sono Un Orso  
219. Roseo, Enorme,  
220. Oh, Formica!  
221. Quando La Chiocciola Mogia  
Mogia  
222. Questa Lepre Senza Brache  
223. Getta Un'ombra Lunga Lunga  
224. Siedo All'alba In Una Stanza

225. C'era Un Gatto Nella Grotta  
226. Il Gatto  
227. Rovescio Il Sasso  
228. Fotografar La Tigre  
229. La Cornacchia Sonnacchia Nella  
Nicchia  
230. Se La Locusta  
231. Un Topo A Como Per Trovarsi  
Comodo  
232. La Sera Mille Bachi  
233. Gran Bisogno Ha La Cicogna  
234. Sento Tonfi Tonfi Tonfi  
235. Il Rospo È Un Batrace  
236. È Dolce Andar Soletti Lungo  
L'appia  
237. Un Tafano Di Porto Santo Ste-  
fano  
238. Calata Nel Calice  
239. In Mezzo Alla Calca  
240. Un Mastino Di Asti  
241. A Tre Miglia  
242. Un Rospo Fuori Sesto  
243. Un Giorno Il Rospo  
244. Vi Racconto La Vita Di Una Ar-  
zilla Libellula  
245. É Finita La Pioggia Poteva An-  
dare Peggio  
246. Alle Sette Del Mattino  
247. Ghiro Ghiro Tondo

**1981. Paesaggi Senza Peso. Poesie  
Di Due Anni, Roma: Litogra-  
fia Bruni**

*(1979–80)*

248. Dove Sono Le Nevi  
249. In Mezzo Ai Rovi A Ninive  
250. Sono In Asia Ed Asia Sia  
251. In Quel Di Assisi L'estasi  
252. Chi Mai Grida In Crimea

253. Edere Fanno Ressa  
254. Passeggiamo Per Fiuggi  
255. Dove Il Fiume Fa Una Curva  
256. C'è Un Nibbio Nel Cielo Di  
Gubbio  
257. Sto Premuto Alla Rete  
258. Lungo Il Greto Dell'arno  
259. In Mezzo Alla Maremma  
260. Miele Nella Tua Bocca  
261. Il Raggiro Più Amaro  
262. Andava Alla Deriva  
263. Sere, Ma Quali Sere,  
264. Mi Farò Per L'autunno  
265. Il Melo Che Scrollo Nel Sogno  
266. A Ostenda Se Una Tenda  
267. Sul Lago Trasimeno  
268. Mi Arrischio Contro Voglia  
269. Se Ci Sentiamo Invasi  
270. È Mesto Il Mare A Mestre  
271. Sull'orlo Del Cratere  
272. L'ippodromo Parioli  
273. Piazza Cola Di Rienzo  
274. Sordo Lago Di Garda  
275. La Cerea Ragazzetta  
276. D'inverno Venne A Vienna  
277. Notti Beate A Tebe  
278. Basta Sbarcare Ad Itaca  
279. Dentro L'ombra Dell'edera  
280. Domenica Ma Al Buio

**1983. Scarse Serpi. Milano: Guanda**

*Miti Timorati*

281. La Buia Nuvolaglia  
282. Quando Stacca David  
283. Calda È Ancora La Sabbia  
284. Fugge Il Soldato Egizio  
285. Di Notte Lungo L'orcìa  
286. Negli Occhi Di Petrolio  
287. C'era Una Volta Un Piccolo

*Il Giardino Degli Sguardi*

- 288. Fuori Castelfidardo
- 289. L'orchestrina Tra I Glicini
- 290. Nel Profumo Dei Viali
- 291. Questa Gaia Carriola
- 292. Se L'altalena Buia

*Paesaggi Sul Peggio*

- 293. Estati Assire! Rose
- 294. A Picco Sullo Spurgo
- 295. Nessuno Unse Le Ruote
- 296. Tepida È La Tebaide
- 297. Tanto Silenzio Ad Anzio
- 298. Il Palmizio Si Spalma
- 299. Cartolina Da Nizza:
- 300. Chi Non Rammenta Mantova
- 301. Nel Dormitorio A Parma
- 302. All'ombra Dei Cipressi
- 303. Di Tanto In Tanto A Taranto

*L'alibi Nel Labirinto*

- 304. Sulla Porta Del Labi
- 305. Andava Da Una Stanza
- 306. Adhaesit Pavimento
- 307. Il Fermaglio Scintilla
- 308. Volge Lo Sguardo All'adige
- 309. Danza La Mosca In Cerchio
- 310. La Notte Chiara È Un Cerchio

*Eros E Scarse Rose*

- 311. La Sfinge Alza La Frangia
- 312. Ripassata Al Tegame
- 313. Allarma I Suoi Fantasmi
- 314. La Scuola Di Cucito
- 315. Poggio La Testa Al Suolo
- 316. Lo Scaldabagno A Gas
- 317. Deposita Calipso
- 318. Affiorano Sull'anca
- 319. Risa Sommesse Cingono
- 320. La Speranza Di Rive

- 321. Un Cielo Calmo Ha Spento

*Respiro Di Serpi*

- 322. Siede Irritata E Ride
- 323. Nessun Maggior Dolore
- 324. Correva – Diede Un Salto
- 325. Mi Sveglia Sulla Paglia
- 326. La Selva Delle Antenne
- 327. La Giornata S'è Arresa
- 328. Fuori Piove Se Piango

*Lento Specchio D'acque Spente*

- 329. Prima L'uno Poi L'altro
- 330. Sbuco Dalla Baracca
- 331. Qualcuno Ha Strofinato
- 332. Ombre Della Tettoia
- 333. La Nuvola Al Tramonto

**1983. La Mela Di Amleto. Milano: Garzanti**

*Parte Prima*

*Il Gatto Bigotto (1974–1976)*

- 334. Il Gatto Bigotto
- 335. Calma La Talpa Sotto Il Chiar Di Luna
- 336. Di Giorno Quando I Gatti Sono Intensi
- 337. Un Tordo Vive In Ozio
- 338. Sotto Un Cespo Di Rose Scarlatte
- 339. Sotto Un Ace
- 340. Non Sbaglia
- 341. È Lastricata D'ostriche
- 342. Il Coccodrillo Artritico Che Scricchiola
- 343. In Maggio Il Rospo
- 344. Una Libellula
- 345. Dove Piove? Piove A Dover!
- 346. Il Re Serse Scorse Un Orso

347. Quando L'iguana Si Sfila I  
Guanti  
348. Quando M'imbatto Nel Basili-  
sco  
349. Mangio – Di Gusto –  
350. L'anguilla Sull'orlo Dell'arno  
351. Nei Vapori Del Parco Di Pavia  
352. Calano A Mille Sugli Ermi Colli  
353. A Voltar Sulla Pancia Non Riesco  
354. Ho Una Mosca Chiusa In  
Pugno  
355. L'ape Che Fuma Pepe  
356. La Lepre In Fretta Bruca Bruca  
Bruca  
357. Se L'orso Nero Avesse Detto Al  
Bruno  
358. C'è Un Ramo Che Sporge Sul  
Lago  
359. Chi Mette La Mosca Per Esca  
360. L'incauta Tinca Che Mi Fissa A  
Sessa  
361. Guarda Che Bianco Alano!  
362. Le Cicale Di Lucca  
363. La Luna E Una Lumaca Imma-  
colata  
364. Di Notte Quando I Topi Van  
Raminghi  
365. Piscia Un Cane Sulle Spine  
366. È La Pasqua, La Pasqua, La Pa-  
squal  
367. Per Chilometri Di Costa  
368. Monto Sul Tram Ad Otranto E  
Chi Ti Incontro? Un Tonno!  
369. «Sempre Caro Mi Fu Quest'erto  
Corno»  
370. Nel Teatro Di Acapulco  
371. Se Vi Recate In Istria A Istruirvi  
Sulle Istrici  
372. D'inverno Quando I Vermi  
Sono Spenti

*Parte Seconda*

*La Mela Di Amleto (1976–1977)*

373. Che Fai Malato Amleto Con  
Una Mela In Mano  
374. L'attimo Del Sospetto  
375. L'occhio Vedrà La Mosca  
376. Chi Crede Alla Corda Si Chiama  
Cordaro  
377. Tanto Va La Gatta Al Lardo  
Che Ci Lascia Lo Zampino  
378. Cerco L'ago Nel Pagliaio  
379. La Farina Del Diavolo Va Tutta  
In Crusca  
380. La Lingua Batte Dove Il Dente  
Duole  
381. La Pietra Focaia Che Incendia  
Le Spine  
382. La Mano E Il Guanto Di  
Bianco Camoscio  
383. Caval Donato Non Si Guarda  
In Bocca  
384. Testa E Croce  
385. Se Oscilla Lo Scalino Senza  
Senso  
386. La Rosa Dei Venti – La Resa  
Dei Conti  
387. La Stanza Tra L'ombra Di Londra  
388. Scarsa Schiera – Chiesa Avara  
389. Magri Cani Fuori Locri

*Parte Terza*

*La Farfalla Di Follonica (1977–78)*

390. C'è Una Folla Malinconica  
391. In Una Stanza Senza  
392. O Magre Gru, Magari,  
393. Da Mesi Scrivo A Fermo Posta,  
Ostenda.  
394. Mille Lombrichi In Lacrime  
Lungo L'ombra Del Lambro  
395. Dall'oblò Vedo L'oblio

396. Il Serpe Sovente È Alle Prese  
397. Sulla Tettoia Passa Senza Peso  
398. Ieri Vidi Tre Levrieri (Lungo I  
Viali Di Treviri)  
399. Soffre D'affanno, Ma Non È  
Per L'afa,  
400. Sogno Che Una Zanzara Con  
Le Staffe  
401. Perché Vuol Far La Furba,  
D'estate A Sant'eufemia,  
402. Violento Un Vento Soffia Stan-  
notte E Mi Risveglia,  
403. Lo Sciacallo Sciancato Sotto Un  
Antico Scialle  
404. In Riva A Un Fiume Lento Che  
Rassomiglia Al Gange  
405. Un Alligatore D'america Che  
Gelido Gelido Avanza  
406. Per Spengere La Fiamma Delle  
Candele Un Soffio  
407. «La Vita Va Avanti! La Fita Fa  
Afanti!»  
408. Le Tisane, I Nepenti, I Decotti  
Calmanti  
409. Il Sabato Del Vigliacco  
410. Una Pulce Del Pincio  
411. Monterà La Marmotta Sulla  
Rossa Carriola?  
412. «Anima Mia!» Così Parlai All'an-  
guilla.  
413. Respiro Sul Tuo Muso Roseo Di  
Lepre E Spio  
414. La Lepre Ha Il Più Crudele Dei  
Musci Quando Morde  
415. Signora Coi Tre Bianchi Leo-  
pardi Tra I Ginepri  
416. Signora, Tre Bianchi Leopardi  
417. I Grandi Gatti Avanzano  
418. La Lontra In Lontananza È  
Color D'erba

*Parte Quarta*

*Paesaggi Senza Peso*

(1979–80) [Testi Da 248 A 280]

**1985. Tre Lievi Levrieri. Poesie  
Con Animali (1971–1979).  
Roma: L'attico Editore**

*Tre Lievi Levrieri*

419. A Mezzogiorno, Nella Luce  
Piena,  
420. Il Merlo Che In Becco Ha Una  
Perla  
421. Dicono Che Le Ostriche Si Of-  
frano Per Merenda  
422. Torvo Il Vombato Disse Allo  
Svasso:  
423. L'ammattita In Camicia In Piedi  
Sopra Il Tetto  
424. La Zelante Zanzara Dell'alsazia  
425. A Orvieto Spesso I Corvi  
426. La Lepre D'aprile  
427. San Giorgio E Il Drago:  
428. Quando Fa Bruno, Quando Fa  
Scuro,  
429. Il Gabbiano Che Sgobba Nella  
Nebbia  
430. Guarda Che Luna In Istria!  
431. Il Grasso Opossum  
432. Vanno Lievi Tre Levrieri  
433. Sant'emma! La Valle Di Lacrime  
434. È Lecito All'ombra Del Salce  
435. Con Le Ali Dorate  
436. Riversa Sull'erba  
437. L'affranta Giraffa  
438. Di Maggio A Fiuggi  
439. Contro Lo Stagno Immo-  
440. Quando Il Cielo Si Oscura Per  
L'eclisse Scintillano  
441. Grazie A Una Lucciola

442. I Tonti Di Orte E I Tardi Di  
Todi  
443. Due Scarafaggi Sul Treno Merci  
444. Rondò  
445. Tapisserie  
446. Moebius  
447. Phaedrus  
448. Spleen  
449. La Grande Boucle

**1985. Serracapriola, Roma: L'arco  
Edizioni D'arte. [Hapax]**

450. Ormai Non Ho Gran Voglia  
[Hapax]  
451. La Ressa Dei Rimorsi [Hapax]  
452. Attraversa Verona [Hapax]  
453. Balordo Oltre Che Pallido  
[Hapax]  
454. Lo Annunciava Da Un Paio  
[Hapax]  
455. Presso Il Motovelodromo  
[Hapax]  
456. L'antico Fico Polve [Hapax]  
457. Prevedevi La Sera [Hapax]  
458. Mi Arrendo Sulla Soglia [Hapax]  
459. Nella Vasca Una Nera [Hapax]

**1985. Acqua Da Occhi (Agosto  
1976). Bergamo: El Bagatt**

460. È Pieno Di Pali L'inferno  
[Hapax]  
461. Il Soffio Della Notte Gonfia  
Appena Le Tende  
462. Bianco Cannello Spruzzato Di  
Sangue  
463. Ogni Sabato Di Quell'agosto  
[Hapax]  
464. Per Spengere La Fiamma Della

- Candela Un Soffio  
465. Quando Il Sole Mi Abbaglia  
Fingo D'essere Vecchio  
466. Sento Sbatter La Porta. Di Te  
Non Resta Traccia.

**1988. Le Sillabe Della Sibilla. Mi-  
lano: Scheiwiller**

*Le Sillabe Della Sibilla (1983–1985)*

*Te*

467. Ci Siamo Spersi In Persia  
468. Se Passeggio Ogni Sera  
469. Dublino È Di Un Blu Pallido  
470. Trovo Verona Avara  
471. Ad Haarlem Un Barlume  
472. La Pianura È Stracarica  
473. Si Fa Presto A Dir Trieste  
474. Ti Protendi Sull'argine  
475. Sul Far Del Giorno Rondini

*La Natura*

476. Dalla Casa Le Voci  
477. Fa Dondolare L'edera  
478. Quando L'edera Dondola  
479. Buio Fondale D'edera  
480. Notizie Di Sospiri  
481. Distendi Un Plaid Senz'anima  
482. Bianco In Volto In Ascolto  
483. Se Il Vento Assale Il Salice  
484. Non Appena Partita  
485. È Ingannevole Il Suono  
486. Con L'afa Arriva Il Tonfo

*Il Brutto*

487. Se Dal Platano Al Prato  
488. Rotaie Tra Le Spine  
489. Ho Intravisto Il Cavallo  
490. D'estate Siedo Spesso  
491. Un Cielo Rosso Rame

492. Penzola Ad Uno Spago  
493. L'estate Ti Delude

*Poter Che*

494. Un Dio Ti Sta Di Fronte  
495. La Speranza S'è Persa (Nella Stanza Da Pranzo)  
496. La Sabbia È Calda – Il Freddo  
497. Separazione È Solo  
498. Fece Un Volo Il Sonaglio  
499. Quando Il Lutto Autunnale  
500. L'estate Mi Porta Il Tanfo  
501. Ma Ora Come È Mutato  
502. Fredda Sera Di Febbraio

*Ascoso*

503. Iperbole! Sull'erba  
504. Nec Possum Tecum Vivere  
505. Il Peso Del Lenzuolo  
506. Tu Sai Quando Venisti  
507. Per Interposta Persona  
508. Qualunque Solitudine  
509. La Speranza S'è Persa (Arrivati Al Pontile)  
510. Dopo Mezz'ora È Freddo  
511. Ho Bisogno Di Tanto

*A Comun Danno*

512. Tra Un Ostacolo E L'altro  
513. Se Ogni Punto Di Sangue  
514. Senza Impegno Ho Sognato  
515. Chi Ferire? Chi Ancora  
516. Mentre Spalma La Dama  
517. Scendendo: «Ibis Redibis  
518. L'argento Dei Raggiri  
519. Il Teatro È Un Brusio  
520. Il Cavallo Falda  
521. Nuvole Sull'ippodromo  
522. Il Vento Dell'ippodromo  
523. Le Carrette Dei Nomadi

524. L'infamia Non Ci Allarma  
525. Desdemona Si Desta  
526. Non C'è Ninfea Che Offenda  
527. Dopo Rincorse Brevi  
528. Con Gli Occhi Mi Fai Segno

*Impera*

529. Si Prostra Tra Gli Scogli  
530. Il Naufragio È Un Elenco  
531. La Sagoma Di Un Nero  
532. La Corriera Che Arriva  
533. Fai Male A Star Seduta  
534. Esaltano I Divieti  
535. Il Vento Invade L'edera  
536. Io È Un Altro – Sta In Posa  
537. Io È Un Altro – Lo Stesso  
538. A Lume Di Candela  
539. L'occhio Attento Del Vecchio

*E L'infinita Vanità*

540. Le Grida Delle Figlie  
541. Il Leone Di Marmo  
542. Se Rotola Sul Pavi  
543. Lungo Il Torrente L'argine  
544. Sommessamente Chiesi  
545. Potevo Udirlo Nell'altra  
546. La Tua Morte È Una Nera  
547. Nella Piazza Alberata  
548. «Medea!» – Così Gridai  
549. Sollevi Il Braccio – Vola  
550. Ma S'io Fossi Fuggito

**1991. I Violini Del Diluvio. Milano:  
Arnoldo Mondatori Editore**

*I Violini Del Diluvio (1986–1988)*

*Malinconie Canine*

551. Da Dove Vieni? Dove  
552. Malinconie Canine  
553. L'attesa Fa Più Male

554. Nell'odore Infedele  
555. L'estasi È Questo Istante  
556. Dolore Non Vuol Dire  
557. L'estate Si Dirada  
558. Quando Accade Ch'io Chieda  
559. La Rosa Non È Rossa

*L'idea Del Diluvio*

560. Se L'idea Del Diluvio  
561. Finite Le Vacanze  
562. Traversato L'intrico  
563. Dall'alto Della Scala  
564. L'orchestrina Tra I Glicini  
565. Sono In Attesa Da Un'ora  
566. Fino All'alba All'albergo  
567. La Mia Insonnia Decreta  
568. Ai Piedi Della Croce  
569. Amore Alza Il Suo Dito  
570. Canta – O Mio Cane – Non La-  
trare

*Il Prestidigitatore Di Parigi*

571. Metto Avanti Le Mani  
572. Così Mi Sono Incamminato  
573. Non Occorre Ch'io Ti Ricordi  
574. Tu Sei Impavido – Ma A Mo-  
menti  
575. Aver Vissuto A Parigi  
576. Sul Cavallo Al Passo Mi Avvidi  
577. Da Dove Viene Questo Odore  
578. Non Posso Più Credere A  
Quanto  
579. Chiamare Il Dolore Per Nome  
580. Vale Un Batter D'occhio Il Per-  
corso  
581. I Bei Momenti Che Uscivano  
Dalle  
582. Affaticata Da Una Falsa Fede  
583. Dalla Mia Piazza Alberata  
584. Per Quanto Davanti Al Muro

D'edera

585. Incessanti Nel Cerchio Del Ri-  
cordo  
586. Da Quando Un Giorno Sei Stato  
587. Dall'altra Sponda Implorano

*Chiarore Di Carcere*

588. Dallo Spiraglio Spiove  
589. Ricordo Di Averlo Già Fatto  
590. Credo In Una Moltitudine  
591. Quel Che Ti Dico Ti Può Servire  
592. Ho Fatto Di Tutto Per Convin-  
cerla  
593. Ti Metto In Bocca Le Parole  
594. Il Mio Ostinato Astigmatismo  
Sposta  
595. Ma S'io Avessi Creduto Che Lo  
Scarto  
596. Spesso L'interpretazione Dei  
Sogni  
597. Tu Non Devi Vivere Se Vuoi  
Ch'io Viva  
598. Da Mesi Resisto A Stento Al  
Tuo Ostinarti  
599. Non So Spiegare In Che Senso  
È Cambiato  
600. Da Quando Hai Cambiato  
Modo Di Ridere  
601. L'idea Di Un'intrapresa Vergo-  
gnosa  
602. Fin Da Quando La Separazione  
Ha A Che Fare  
603. Da Quando La Notte Non  
Chiudo Occhio  
604. Il Malinteso È Quello Che Pre-  
dilige  
605. Il Vento Di Stanotte Ha Reso  
Inquieto  
606. Una Volta Quanto Mi Avrebbe  
Fatto

*Acqua Da Occhi (Agosto 1976)*

[461]; [462]

607. Adoro Il Profilo Dei Gatti  
[Hapax]

[464]; [465]

608. Quando Il Sole Ci Abbaglia Si  
Ricorre A Quel Vecchio  
[Hapax]

609. Sognai Di Scoppiare In Sin-  
ghiozzi [Hapax]

[466]

**1993. Una Vanessa. Poesie 1961–  
1989. Roma: Edizioni Della  
Cometa**

*Ada Ride (1987–1989)*

610. Mi Hai Insegnato Che Abban-  
donarsi È Una Scommessa

611. Desolata Ti Attende – Quando  
Scende La Sera

612. Gli Interminabili Giorni Di  
Amsterdam

613. Stanotte Un Grido Proveniente  
Dalle Scale

614. Tutti Quelli Che Riserò Di Te In  
Coro

615. Accompagna Ada Alla Barca  
Accertati

616. Per Corrado Costa

617. Ricordo Il Cane Salvato Dalle  
Acque

618. Stasera I Grandi Silenzi Di Svezia

619. Ogni Falsificazione È La Guida  
Di Chi Rivendica

620. Chi Sei? Un Lemure, Una Lepre,  
Una Remora, Un'arpa

621. «Io Amo Me» È Scritto Col  
Pennarello

622. Il Dito – Un Indice Teso –

Preme Contro Il Mio Petto

623. S'è Concluso Il Ciclo – Anche Il  
Cielo – Della Raccolta

624. Ada Ride – Lidia Grida: «Una  
Vespa!» – Anche Il Glicine

*Estate Ventosa (1985–1987)*

625. Non Hai Nemmeno La Più  
Vaga Idea

626. La Mia Morte Stasera T'ha Indi-  
spettito

627. La Mia Morte Stasera T'ha Indi-  
spettito

628. La Tua Scomparsa Equivale Al-  
l'ennesima

629. Dal Momento In Cui Tu Sei Ve-  
nuta A Patti

630. Scusami Tanto Posso Farti Una  
Domanda

631. Dolore E Sperpero Senza Pre-  
avviso

632. Affronterò Il Discorso Sui Ne-  
mici

633. Quando Cuore Non Duole Oc-  
chio Non Vede

634. Non Sei Mai Più Tornata A Fare  
Visita

635. Ad Ogni Nuova Vacanza Sei  
Pronta

636. Il Mio Spavento O Meglio La  
Minaccia

637. Il Miele È Così Violento Nel-  
l'aria

638. Dopo Aver Corso Mi Afferri La  
Mano

639. Quel Che Ti Dico È Impreciso  
Molto Meglio

640. Ritrovata – Nel Giro Di Poche Ore

641. Il Chiarore Dell'alba È Una Mi-  
stura

642. Come Andare Avanti? Tu Dovresti Dirmelo  
643. Chi Mi Arriva Davanti? Per Ordine Di Chi?

*Qui La Vista È Sui Tigli (1979–1985)*

644. Questo Mese Crudele  
645. Malinconica Ancona  
646. False Palme Di Palermo  
647. In Via Francesco Crispi  
648. Nel Gran Sole Che Sfiora  
649. Siamo In Due Al Davanzale  
650. Qui La Vista È Sui Tigli  
651. Le Braccia Magre – Acre  
652. Al Peso Della Sberla  
653. La Tavola Imbandita  
654. Per Una Losca Scala  
655. Notti Sul Mare E Voglia  
656. Quale Rondine Ho Scelto  
657. Avresti Potuto Dirmelo  
658. Il Sospetto Ha Un Respiro  
659. Questo Vento Di Morte  
660. Una Farfalla A Stento  
661. Al Botteghino Sotto  
662. Se La Carrozza Imbocca  
663. Non Offre Scampo Il Nembo  
664. Freno Ma Non Capisco  
665. Desiderio Vuol Dire  
666. Si Affaccia Alla Terrazza  
667. Il Fruscio Che Ci Addormenta  
668. A Mezzogiorno Smette Di Morire  
669. Ha Perduto Ogni Smalto  
670. Ma S'io Avessi Creduto  
Notizie Da Venezia (1961–79)  
[Hapax]  
671. Se La Zanzara Zoppa Fa Uno Spruzzo  
672. Lo Scoiattolo Con Uno Scatto  
673. Quando È L'alba La Mia Gatta Bianca

674. I Passeri Sui Tegoli  
675. Basta Un Bastardo Color Mostarda  
676. Al Coniglio  
677. D'estate In Garfagnana [Hapax]  
678. Una Botta Azzeccata  
679. La Lepre Senza Calze  
680. Muove L'anca Sulla Scena  
681. Nessuno Si Offenda  
682. Una Libellula Non Pesa Nulla  
683. «Ave, O Lepre! [Hapax]  
684. Una Lucciola Bussa  
685. I Lombrichi Tutti Labbra  
686. Un Filugello Di Filicudi [Hapax]  
687. Nel Sogno La Cagna Di Cogne [Hapax]  
688. Perché I Corvi Fanno Crocchio  
689. Un'oca [Hapax]  
690. Lungo La Ruvida Costa Di Amalfi  
691. M'imbuco Per Bacoli, Un Polpo  
692. In Carnia [Hapax]  
693. Si Sventaglia Rivversa Sul Divano E Accavalla  
694. Quando La Luce Imbruna [Hapax]  
695. Adoro I Treni – Come Tutti I Cani –

**1994. *Rapide E Lente Amnesie. Venezia: Marsilio***

696. Tornaconto Del Vento  
697. L'erede Dell'edera  
698. Il Fuoco Ancora  
699. Tre Dita  
700. Antica Violenza  
701. La Casa Delle Conchiglie  
702. Una Padovanella  
703. La Leçon De Piano

704. Il Nome Dei Fiori  
705. Isola  
706. Il Cugino  
707. Rapide E Lente Amnesie  
708. La Calza Appesa  
709. Teatro  
710. La Quercia  
711. Violino Tzigano  
712. Morte Del Nonno  
713. Osiris  
714. L'alano  
715. Bagni Di Mare  
716. Week-End  
717. Un Grido  
718. Le Processionarie  
719. Veduta Di Venezia  
720. La Malinconia  
721. Stazione  
722. Il Convitato  
723. Diversità Interna  
724. Le Cicale  
725. Edera  
726. Auguri Di Compleanno  
727. Voci Di Donna  
728. Le Cesoi  
729. Naufragio  
730. Nuvole Di Novembre  
731. Cielo Rosso  
732. Aspasia  
733. Ortica  
734. Casa Con Vista Sul Mare  
735. Genova  
736. Sera In Giardino  
737. Bambina Turchina  
738. A Voce Bassa  
739. Porta Furba  
740. La Velocità Della Luce  
741. Le Rose Di Piccardia  
742. Dormiveglia  
743. Chiaro Di Luna

744. L'angolo Della Strada  
745. Barba-Blu  
746. Giardino  
747. La Lucciola  
748. Le Mani In Tasca

**1997. Le Costellazioni: Esametri  
(1993-1996). Venezia: Marsilio**

*Parte Prima*

*Gioco Sleale*

749. Geografia  
750. Un Mazzo Di Chiavi  
751. Gioco Sleale (Da Catullo)  
752. Pane Al Pane  
753. Vita Nuova  
754. Mano Debole  
755. Quando Il Tuo Volto  
756. Voce Di Donna  
757. Poggi La Testa  
758. Festa Sul Lago  
759. Panorama A Due  
760. Piuma Scarlatta  
761. Donna Che Rammenda

*Parte Seconda*

*La Superstizione Del Tempo*

762. Vecchiaia  
763. Manciate Di Riso  
764. Autunno  
765. Progressione  
766. Le Minuzie  
767. Lunedì Mattina  
768. Nervo Vago  
769. Lo Scoiattolo  
770. Dove Va Il Nero?  
771. Inverno  
772. La Superstizione Del Tempo  
773. Il Passato  
774. Preghiera

775. Quattro  
776. Insetto Alato  
777. Specchio D'acqua  
778. Ritratto Incompiuto  
779. Un Mare Accanto  
780. Separazione
- Parte Terza*  
*Senza Parole*
781. Stanza Buia  
782. L'accetta Sotto La Giacca  
783. Mara E Brunilde  
784. Languore  
785. Senza Parole  
786. Riva Serena  
787. Tobiola  
788. Il Giardino Dei Merli  
789. L'immagine  
790. Filo Spinato  
791. Un Soffio Sulla Fiamma  
792. I Cani  
793. Amore  
794. Sogno Raccontato  
795. Il Mutamento  
796. Le Costellazioni  
797. Per Gesualdo Bufalino  
798. Collana Di Sonagli  
799. Un Maestro
- 1997. Quando La Talpa Vuol Ballare  
Il Tango. Milano: Mondadori**
800. Dopo Il Pranzo Sull'erba  
[Hapax]  
801. Se Un Istrice Dell'istria [Hapax]  
802. Le Zanzare Di Zara E Venezia  
[Hapax]  
803. Una Lucciola Bussa [Hapax]  
Cielo Coperto (1997–1998) [Hapax]  
804. Uccello Marino [Hapax]
805. La Tua Porta [Hapax]  
806. Il Rospo [Hapax]  
807. Un Vecchio [Hapax]  
808. Enigma [Hapax]  
809. Bandiera Esposta A Una Finestra  
[Hapax]  
810. Giochi D'ombra [Hapax]  
811. Danza D'addio [Hapax]  
812. Il Corvo [Hapax]  
813. Rose Di Novembre [Hapax]  
814. Istanti [Hapax]  
815. Una Partita A Scacchi [Hapax]  
816. Occhi Celesti [Hapax]  
817. Diario Di Un Pittore (Da Jacopo  
Pontormo) [Hapax]  
818. Ritrattino [Hapax]  
819. Una Foglia Secca (Da Novalis)  
[Hapax]  
820. Uno Alla Volta [Hapax]  
821. In Due Tra Le Rovine (Da Novalis)  
[Hapax]  
822. Ruggine [Hapax]  
823. Frivolità (Da Novalis) [Hapax]  
824. Maramao (Da Novalis) [Hapax]  
825. Davanti Al Caminetto (Da Novalis)  
[Hapax]  
826. Natale [Hapax]  
827. Cena Finale [Hapax]  
828. Quale Mare? [Hapax]  
829. In Primavera (Da W.C.W.)  
[Hapax]  
830. Settimana Nera [Hapax]  
831. Mattino D'autunno [Hapax]  
832. A Me Stesso [Hapax]  
833. Il Prigione (Da Schopenhauer)  
[Hapax]  
834. I Sordi Scrutano La Luna (Da  
Giorgio Manganelli) [Hapax]  
835. Hai Chiesto Perdono All'acqua  
[Hapax]

836. Infanzia [Hapax]  
837. Mosca Cieca [Hapax]  
838. Una Voce [Hapax]  
839. Caffè Zuccherato [Hapax]  
840. Tramonto Sul Mare [Hapax]  
841. Un Lettino [Hapax]  
842. Il Registro [Hapax]  
843. Due Passi [Hapax]  
844. Primo Gennaio [Hapax]  
845. Gloria [Hapax]  
846. La Controfigura [Hapax]  
847. Un Volto Sotto La Luna [Hapax]  
848. Festa Musicale [Hapax]  
849. Bontà Di Un Drago [Hapax]  
850. Una Foresta [Hapax]  
851. Ombra [Hapax]  
852. Un Cinese [Hapax]  
853. Ballabili [Hapax]  
854. L'attaccapanni [Hapax]  
855. Quin Facitis Ignem? [Hapax]  
856. Fratello Maggiore [Hapax]  
857. Sole Di Gennaio [Hapax]  
858. Il Carnevale Della Mosca [Hapax]  
859. Cattivo Odore [Hapax]  
860. Il Boia [Hapax]  
861. La Regina Imbacuccata [Hapax]  
862. Nuda Che Scende Le Scale [Hapax]  
863. Le Parole [Hapax]  
864. Zoe [Hapax]  
865. Un Antico Professore [Hapax]  
866. Farfalla In Casa [Hapax]  
867. Memoria [Hapax]
- Testi Apparsi Solo In Riviste**  
**1977. "Nuovi Argomenti", Gennaio-Giugno, N. 53-54**  
868. A Maggio La Valle Di Lacrime [Hapax]
- [Hapax]  
869. La Mia Nera Pantera Le Notti In Cui Si Pente [Hapax]  
870. Sulla Spiaggia Una Schiuma [Hapax]  
871. Nel Deserto Senza Pista [Hapax]  
872. Questo Amaro Ramarro Si Rammarica [Hapax]  
873. Qui Termina La Storia Della Tarma... [Hapax]
- "Nuovi Argomenti", Aprile-Giugno 1978, N. 58, Pp. 125-129**  
874. Occorre Girare, Si Sa, 1979. "Tuttolibri", 11 Agosto, V, N° 31  
875. Una Matta In Camicia In Piedi Sopra Il Tetto [Hapax]  
876. Sulla Laguna Senza Più Bellezza [Hapax]  
877. Sull'onde Di Petrolio [Hapax]  
878. La Tua Tazza Di Tè Specchia A Un Tratto Un Fanale [Hapax]  
1985. "Reporter", n.71, 25-26 Maggio  
879. L'insonnia Muove Ruote [Hapax]  
880. "Eccoti Rodi! Salta!" [Hapax]  
881. In Qualche Punto Dell'aria [Hapax]  
882. Per Festeggiare I Platani [Hapax]  
883. Salgo Verso Chi Canta [Hapax]  
884. Davanti Agli Occhi Ho Sempre [Hapax]
- 1994. "Pagine", Agosto, A. V, N. 10-11**  
885. La Bandierina [Hapax]  
886. Il Cavallo Nero [Hapax]

## **BIBLIOGRAFIA**



- AA. VV. 1967, "Lumpers and Splitters" in «The Atlantic monthly», p. 68.
- . 1979, "Tesi del Circolo linguistico di Praga", in Prevignano, C. (a cura di) *La semiotica nei paesi slavi*, Milano: Feltrinelli, pp. 117-143.
- Ambrosini, R. 1970, *Strutture e parole*, Palermo: S. F. Flaccovio.
- . 1983, "Per un'analisi linguistica dell'*Infinito*", in «Linguistica e letteratura», 8, pp. 65-80.
- . 1985, *De Saussure, Jakobson, Chomsky*, Pisa: Editrice Libreria goliardica.
- . 1994, *Momenti di storia della linguistica: De Saussure-Jakobson*, Pisa: Libreria goliardica.
- Attardo, S. 1994, *Linguistic theories of humor*, Berlin; New York: Mouton De Gruyter.
- . 2001, *Humorous texts: a semantic and pragmatic analysis*, Berlin; New York: Mouton De Gruyter.
- Attridge, D. 1982, *The rhythms of English poetry*, London-NewYork: Longman.
- Bader, F. 1993, *Anagrammes et alliterations*, Paris: Louvain.
- Bauer, L. 1983, *English word formation*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Barilli, R. 1981, *Viaggio al termine della parola: la ricerca intraverbale*, Milano: Feltrinelli.
- . 1995, *La Neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*, Bologna: Il Mulino.
- Bartezzaghi, S. 2001, *Lezioni di enigmistica*, Milano: Einaudi.
- . 2006, "Lessico e nuvole: Rima bifronte", in «La Repubblica», 22 giugno.
- Bastide, R. 1962, *Sens et usages du terme 'Structure' dans les sciences humaines et sociales*, collana Janua Linguarum, L'Aja: Mouton.
- Battaglia, S. 1980, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino: UTET.
- Beccaria, G. L., Del Popolo, C. & Marazzini, C. 1989, *L'italiano letterario: profilo storico*, Torino: Utet Libreria.
- Beccaria, G. L. 1964, *Ritmo e melodia nella prosa italiana*, Firenze: Olschki.
- . 1970, *Metrica e sintassi nella poesia di Giovanni Pascoli*, Torino: G. Giappichelli.
- . 1989a [1975], *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino: Einaudi.
- . 1989b, *Le forme della lontananza. La variazione e l'identico nella letteratura colta e popolare*, Milano: Garzanti.

- . 1993, “Dal Settecento al novecento”, in: Serianni, L. & Tifone, *Storia della lingua italiana*, volume I, “I luoghi della codificazione”, pp. 679-749, Torino: Einaudi.
- . 1996, *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino: Einaudi.
- Beltrami, P. G. 1994 [1991], *La metrica italiana*, Bologna: il Mulino.
- . 2002, *Gli strumenti della poesia*, Bologna: il Mulino
- Benveniste, É, 1939, “Nature du signe linguistique”, in «Acta linguistica: revue internationale de linguistique structurale», vol. 1, fasc. 1, pp. 23-29.
- .1994, *Problemi di linguistica generale*, Milano: Il saggiatore.
- Bertinetto, P. M. 1971, “Per una analisi quantitativa di certe proprietà semantiche e foniche nei costituenti ritmici”, in «Parole e metodi: bollettino dell’atlante linguistico italiano», Torino, pp. 191-198.
- . 1979, *Aspetti prosodici della lingua italiana*, Padova: Clesp.
- . 1981a, “I paradossi della nozione di testo”, in Golden, G. [1977], pp. 1-28.
- . 1981b, *Strutture prosodiche dell’italiano: accento, quantità, sillaba, giuntura, fondamenti metrici*, Firenze: Accademia della Crusca.
- . 2001, “Blends and syllable structure: a four-fold comparison”, in Mercé L., Núria A., Boix E., Lloret M. & Payrató L. (a cura di) *La gramàtica i la semàntica en l’estudi de la variació*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A., pp. 59-112.
- Bertinetto, P. & Ossola, C. 1976, *La pratica della scrittura: costruzione e analisi del testo poetico*, Torino: Paravia.
- Bessiere, J. et al. (a cura di) 2001, *Storia delle poetiche occidentali*, Roma: Meltemi.
- Bolasco, S. 2005, “Statistica testuale e text mining: alcuni paradigmi applicativi”, in «Quaderni di statistica».
- Bolinger, D. 1950, “Rime, Assonance, and Morpheme Analysis”, in «Word», 6, pp. 117-36.
- Bombi, R. 1996, “Sulle nozioni di paronimo, falso amico e prestito camuffato”, in «Plurilinguismo», 3, pp. 53-62.
- Bonfantini, M. & Martone, A. 1991, *Specchi del senso: le semiotiche speciali*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1.
- Bradford, R. 1994, *Roman Jakobson: life, language, art*, London: Routledge.

- Brown, K. (a cura di) 2006, *Encyclopedia of language & linguistics*, Amsterdam [etc.]: Elsevier.
- Brugnolo, F. 1977, *Il Canzoniere di Nicolò de' Rossi, II. Lingua, tecnica, cultura poetica*, Padova: Antenore.
- Bryan, J. 1991, *Gallimaufury to go: puns, put-downs and other curiosities*, New York: Laurel.
- Burling, R. 1966, "The metrics of children verse: a cross-linguistic study", in «American antropologist», 6-8, pp. 1418-1441.
- Canepari, L. 1999, *DiPI: dizionario di pronuncia italiana*, Bologna: Zanichelli.  
 -. 2006, *Avviamento alla fonetica*, Torino: Einaudi.
- Carroll, L. 1970, *The annotated Alice. "Alice's adventures in Wonderland" and "Through the lookin-glass and what Alice found there"*, edizione critica a cura di M. Gardner, Harmondsworth: Penguin.
- Caruso, V. in stampa, *Traduzioni senza senso*, in Vallini C., De Meo A., Caruso V., *Traduttori e traduzioni*, Napoli: Liguori.
- Chiaro, D. 1992, *The language of jokes: analysing verbal play*, London; New York: Routledge.
- Childs, J. 1980, "A bibliography of the pun", in «Style», XIV, 2, pp. 127-137.
- Civ'jan, T. & Segal, D. 1969, "Struttura della poesia inglese del nonsense (sulla base dei Limericks di E. Lear)", in: Faccani, R. & Eco, U., *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, Milano: Bompiani.
- Cohen, J. 1974, *La struttura del linguaggio poetico*, Bologna.
- Coseriu, E. 1964, "Pour une sémantique diacronique structurale", in «Travaux de linguistique et de littérature», Strasbourg: Université de Strasbourg, Centre de Philologie et de Littérature Romanes, 2, pp. 139-186.  
 -. 1966, "Structure lexicale et enseignement du vocabulaire", in AA. VV. (a cura di) *Actes du premier colloque international de linguistique appliquée*, Nancy, pp. 157-252.  
 -. 1973, *Lezioni di linguistica generale*, Torino: Bollati Boringhieri.  
 -. 1997, *Linguistica del testo*, Roma: Nis.
- Culler, J. 1975, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, London: Routledge & Kegan.  
 -. 1991, *On puns: the foundation of letters*, New York: Laurel.
- Culpeper, J. & Louw, B. 2006, *Approaches to corpus stylistics: the corpus, the computer and the study of literature*, London: Routledge.
- De Beaugrande, R. & Dressler, W. 1994, *Introduzione alla linguistica testuale*, Bologna: Il Mulino.

- De Mauro, T. 2004, *Grande dizionario italiano dell'uso*, Torino: UTET.
- Delabastita, D. 1993, *There's a double tongue: an investigation into the translation of Shakespeare's wordplay, with special reference to Hamlet*, Amsterdam: Rodopi.
- . 1996, *Wordplay and translation*, Manchester: St. Jerome.
- . 1997, *Traductio: essays on punning and translation*, Manchester: St. Jerome.
- Deutscher Wortschatz* [1998 - 2007], <http://wortschatz.uni-leipzig.de/>, Universität Leipzig.
- Doležel, L. 1990, *Poetica occidentale: tradizione e progresso*, Torino: Einaudi.
- . 1999, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milano: Bompiani.
- Du Marsais, C. C. 1775, *Des tropes ou des diferens sens dans lesquels on peut prendre un meme mot dans une meme langue. Ouvrage utile pour l'intelligence des auteurs, et qui peut servir d'introduction a la rhetorique a la logique*. Troisieme edition, Paris: Pascal Prault.
- Dubois, J. & et al. 1979, *Dizionario di linguistica*, (tr. It.), Bologna: Zanichelli.
- Duchá, E. 1969, “L'homonymie et la polysémie”, in «*Vox romanica*», XXI, 1, pp. 49-56.
- Duncan-Rose, C. & Vennemann, T. 1988, *On language: rhetorica, phonologica, syntactica: a festschrift for Robert P. Stockwell from his friends and colleagues*, Routledge: London [etc.].
- Elwert, W. 1973, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze: F. Le Monnier.
- Erllich, V. 1966, *Il formalismo russo*, Milano: Bompiani.
- Ferrari, A. 2004, *La lingua nel testo, il testo nella lingua*, Torino: Istituto dell'Atlante linguistico italiano.
- Fradin, Bernard. 2000, “Combining forms, blends and related phenomena”, in *Extragrammatical and marginal morphology*, a cura di U. Doleschal, A. M. Thornton. Monaco: Lincom Europa, pp. 11–59.
- Frédérique, M. 1985, *La répétition. Étude linguistique et rhétorique*, Tübingen: Niemeyer.
- Gavins, J. & Steen, G. 2003, *Cognitive poetics in practice*, London, New York: Routledge.
- Giannini, S. & Celata, C. 2003, “Semplicità e semplificazione percettiva. Qualche dato sperimentale dallo studio dell'acquisizione”, in G. Marotta (a cura di) *Studi e saggi linguistici. Atti del convegno di studi in memoria di Tristano boilelli*, Supplemento alla rivista “L'Italia dialettale”, XL-XLI, pp. 121-145.

- Goldin, D. (a cura di), 1981, *Teoria e analisi del testo: atti del V Convegno interuniversitario di studi* (Bressanone, 1977), premessa di Folena G., Padova: Cleup.
- Greimas, A. 1952, *Semantique structurale*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Gruppo 1985, *Retorica della poesia. Lettura lineare, lettura tabulare*, Milano: Mursia.
- 1991, *Retorica generale: le figure della comunicazione*, Milano: Bompiani.
  - 2007, *Trattato del segno visivo. Per una retorica dell'immagine*, (I ed. 1991), Milano: Bruno Mondadori.
- Hausmann, F. 1974, *Studien zu einer Linguistik des Wortspiels. Das Wortspiel im "Canard enchaîné"*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Hayes, B. & MacEachern, M. 1998, "Quartain form in English folk verse", in «Language», 74, 3, pp. 473-507.
- Hill, A. 1958, *Introduction to linguistic structures*, New York-Burlingame: Harcourt, Brace & World.
- 1969, "A phonological description of poetic ornaments", in «Language and style», pp. 99-123.
  - 1976, *Constituent and pattern in poetry*, Austin; London: University of Texas Press.
  - 1982, "Rhymes and reasons: the practice of two poets", in «Language form and linguistic variation: papers dedicated to Angus McIntosh», Amsterdam: Benjamins, pp. 169-186.
  - 1985, "Puns: their reality and their uses", in «International journal of American linguistics», 51, pp. 449-450.
  - 1989, "Chaucer and the Pun-Hunters: Some Points of Caution", in Duncan-Rose C. & Vennemann T. (a cura di) *On language: rhetoric, phonologica, syntactica : a festschrift for Robert P. Stockwell from his friends and colleagues*, Routledge: London [etc.].
- Hjelmslev, L. 1968, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, a cura di G. C. Lep-schy, Torino: Einaudi
- Hockett, C. 1977, "Jokes", in «The view from language: selected essays 1948-1964», Athens, Georgia: University of Georgia Press, 256-89.
- Ihwe, J. 1980, *Linguistica e critica letteraria: per lo sviluppo di una moderna teoria della scienza della letteratura*, Bologna: Il Mulino.
- Jakobson, R. & Lévi-Strauss, C. 1962, "Les Chats de Charles Baudelaire", in «L'Homme», 2, 5-21.

- Jakobson, R. & Waugh, L. 1984, *La forma fonica della lingua*, Milano: Il Saggiatore.
- Jakobson, R. 1960, "Closing statement: linguistics and poetics", in *Style in language*, Cambridge: The M.I.T. Press.
- . 1971a, *Il farsi e il disfarsi del linguaggio. Linguaggio infantile e afasia*, Torino: Einaudi.
- . 1971b, "La Premiere Lettre de Ferdinand de Saussure & Antoine Meillet sur les anagrammes", in «L'Homme», Année 1971, Volume 11, Numéro 2, p. 15 - 24.
- . 1973, "L'art verbale des peintres-poètes", in «Questions de poétique», Paris: Seuil, pp. 387-394.
- . 1981, "subliminal verbal patterning in poetry", in: R. Jakobson, *Selected Writings*, The Hague [etc.]: Mouton, vol. III, pp. 136-147.
- . 1978, *La linguistica e le scienze dell'uomo. Sei lezioni sul suono e sul senso*, saggio introduttivo di Claude Lévy-Strauss, Milano: Il Saggiatore.
- Kiparsky, P. 1973, *The role of linguistics in a theory of poetry*, Guildford; London: Lutterworth.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. 1976, *Speech Play*, University of Pennsylvania Press.
- Klein, E. 1971, *A comprehensive etymological dictionary of the English language*, Amsterdam [etc.]: Elsevier.
- Kuskin, K. 1980, "The language of children's literature", in Michaels, L. & Ricks, C. (a cura di), *The state of the language*, Berkeley: University of California Press.
- Lausberg, H. 2002, *Elementi di retorica*, Bologna: Il Mulino.
- Lear, E. 1955, *The complete nonsense of Edward Lear*, a cura di H. Jackson, Londra: Faber.
- . 1970, *Il libro dei nonsense*, intr. e trad. di Izzo C., Torino: Einaudi.
- Lepschy, A. L. 1983, "Appunti su antitesi e anafora nella *Gerusalemme liberata*", in: AA.VV. *Umanesimo e rinascimento a Firenze e Venezia. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze: L. S. Olschki, vol. III, 2 pp. 797-808.
- Leroi-Gourhan, A. 1977, *Il gesto e la parola*, Torino: Einaudi.
- Levin, S. 1962, *Linguistic structures in poetry*, The Hague etc.: Mouton & Co.
- Liede, A. 1963, *Dichtung als Spiel: Studien zur Unsinnspoese an den Grenzen der Sprache*, Berlino: De Gruyter & Co.
- MacKey, D. 1970, "Spoonerism: the structure of errors in the serial order

- of speech”, in «Neuropsychologia», 8, pp. 323-350.
- . 1996, “Ambiguity, language, and cognition: retrospect and prospect”, in Levelt W. J. M. (a cura di), *Advanced psycholinguistics: a Bressanone retrospective for Giovanni B. Flores d’Arcais*, Nijmegen: Max Planck Inst. for Psycholinguistics, pp. 110-117.
- Malmberg, B. 1954, “F. de Saussure et la phonétique moderne”, in «Cahiers Ferdinand de Saussure», 12, pp. 9-28.
- . 1961, “Remarks on recent contribution to the problem of the syllable”, in «Studia linguistica: Revue de linguistique générale et comparée», 15, pp. 1-9.
- Mann, W. & Thompson, S. 1988, “Rhetorical structural theory: toward a functional theory of text organization”, in «Text», 8, pp. 243-281.
- Maraini, F. 1994, *Gnòsi delle fânfole*, Milano: Baldini&Castoldi.
- McRae, J. 1998, *The language of poetry*, London: Routledge.
- Menichetti, A. 1993, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova: Editrice Antenore.
- Meschonnic, H. 1982, *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*, Lagrasse: Éditions Verdier.
- Morgenstern, C. 1990, *Fatti lunari*, trad. di Cusatelli G. & Borghese L., Parma: Guanda.
- Mortara Garavelli, B. 2005, “Costruzioni speculari, tra parallelismo e antitesi”, in «Lingua e stile», XL, 1, pp. 3-19.
- . 2005, *Manuale di retorica*, Milano: Bompiani.
- Mulhall, S. 2006, *Wittgenstein’s private language grammar, nonsense and imagination in Philosophical Investigations*, Oxford: Oxford University Press.
- Nash, W. 1985, *The language of humor*, London: Longman.
- Nespor, M. 1994, *Fonologia*, Bologna: Il Mulino.
- Ossola, C. 1988, *Figurato e rimosso. Icone e interni del testo*, Bologna: Il mulino.
- Parault, S. & Schwanenflugel, P. 2006, “Sound-symbolism: A Piece in the Puzzle of Word Learning”, in «Journal of Psycholinguistic Research», 35: 4, pp. 329-351.
- Partridge, E. 1954, “The nonsense words of Edward Lear and Lewis Carroll”, in *Here, there and everywhere*, London: Hamilton.
- Plett, Heinrich F. 2001, “Paronomasia”, in Sloane T. O. (a cura di), *Encyclopedia of rhetoric*, Oxford: Oxford University Press.
- Pozzi, G. 2002, *La parola dipinta*, Milano: Adelphi.
- . 1984, *Poesia per gioco: prontuario di figure artificiose*, Bologna: Il Mulino.

- Prevignano, C. 1979, *La semiotica nei paesi slavi. Programmi, problemi, analisi*, Milano: Feltrinelli.
- Raskin, V. 1984, *Semantic mechanisms of humor*, Dordrecht etc.: Reide.
- Ravazzoli, F. 1991, *Il testo perpetuo. Studi sui movimenti retorici del linguaggio*, Milano: Bompiani.
- Redfern, W. 1984, *Puns*, Oxford: Basil Blackwell.
- Rosiello, L. & (a cura di) 1973, *Letteratura e strutturalismo*, Bologna: Zanichelli.
- Ruwet, N. 1972, *Langage, musique, poésie*, Paris: Éditions du Seuil.
- . 1975, “Parallélismes et déviations en poésie”, in Kristeva, J., Milner, J. & Ruwet, N. (a cura di) *Langue, discours, société*, Paris: Seuil.
- . 1986, *Linguistica e poetica*, Bologna: Il Mulino.
- Sapir, E. 1929, “A study in phonetic symbolism”, in «Journal of Experimental Psychology», 12, pp. 225-239.
- Sasso, G. 1993, *La mente intralinguistica. L'instabilità del segno: anagrammi e parole dentro le parole*, Genova: Marietti.
- Saussure de, F. 2003, *Corso di linguistica generale*, trad. intr. e commento di De Mauro T., Bari: Laterza.
- Šćur, S. 1978, *Le teorie del campo in linguistica*, Milano: Mursia.
- Segre, C. 1993, *Notizie dalla crisi*, Torino: Einaudi.
- Semino, E. & Culpeper, J. 2002, *Cognitive stylistics: language and cognition in text analysis*, Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins.
- Semino, E. & Short, M. 2004, *Corpus stylistics: speech, writing and thought presentation in a corpus of English writing*, London-New York: Routledge.
- Semino, E. 1991, “A Comparative Analysis of the Opening Passages of Two Short Stories on Quantitative Grounds”, in «Lingua e stile», pp. 449-464.
- Serianni, L. 1991, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Torino: UTET.
- Serpieri, A. 1989, “Introduzione a *La terra desolata*”, in T. S. Eliot, *La terra desolata*, Milano: Rizzoli.
- Sherzer, J. 2002, *Speech play and verbal art*, Austin: University of Texas Press.
- Shibles, W. 1969, *Wittgenstein language & philosophy*, Whitewater: The Language Press.
- Shklovsky, V. 1973, “L'arte come procedimento”, in Rosiello, L. (a cura di) *Letteratura e strutturalismo*, Bologna: Zanichelli.

- . 1982, *Simile e dissimile: saggi di poetica*, Milano: Mursia.
- Silvestri, D. 1995, “I mattoni della poesia. A proposito delle figure sequenziali delle ricorsività vocali nei testi poetici”, in Ajello R. & Sani S. (a cura di), *Scritti linguistici e filologici in onore di Tristano Bolelli*, Pisa: Pacini Editore.
- 1996, “Analisi linguistica della poesia”, in: Silvestri, D. & Montella, C. 1996, *Analisi linguistica della poesia e fenomenologia della traduzione poetica*, Napoli: Arte Tipografica.
- . 1998, “I mattoni dell’infinito”, in Bonfantini, M. & Lombardi, M. (a cura di), *Specchi del senso. 2 Comunicazione e interpretazione*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- . 2000, “Linguistica ‘contestuale’ e traduzione come operazione interlinguistica”, in «Rivista italiana di linguistica e dialettologia», 1-2, pp. 89-102.
- . 2001, “Analisi linguistica della poesia: premesse e presupposizioni per una traduzione poetica”, in «Le questioni del tradurre: comunicazione, comprensione, adeguatezza traduttiva e ruolo del genere testuale», Atti del convegno, Forlì, Università di Bologna, 29 novembre - 1 dicembre, Roma: Edizioni Associate - Edizione Internazionale, pp. 234-251.
- . 2002, “Visi, visioni e travisamenti in Giacomo da Lentini”, in Aragona R. (a cura di), *La regola è questa: la letteratura potenziale*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- . 2004, “La trama nascosta della poesia”, in Aragona R. (a cura di), *Sil-labe di Sibilla*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- . 2008, “Morfologia essenziale e semantica minima. Due tesi e un’ipotesi”, in Lazzeroni R., Banfi E., Bernini G., Chini M. & Marotta G. (a cura di), *Diachronica et synchronica: studi in onore di Anna Giacalone Ramat*, Pisa: ETS.
- Sornig, K. 2006, “Punning”, in Brown, K. (a cura di) *Encyclopedia of language & linguistics*, Amsterdam [etc.]: Elsevier, X, pp. 295-296.
- Spitzer, L. 1948, *Linguistics and literary history: essays in stylistics*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- . 1990 [1955], “L’enumerazione caotica nella poesia moderna”, in «L’asino d’oro», Torino: Loescher, pp. 91-130.
- Stankiewicz, E. 1976, “Structural poetics and linguistics”, in *Current trends in linguistics*, The Hague; Paris: Mouton, 12\*\*, pp. 629-659.
- Starobinski, J. 1971, *Les mots sous les mots: anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris: Gallimard.

- Stockwell, P. 2002, *Cognitive poetics: an introduction*, London; New York: Routledge.
- Sutherland, Robert D. (a cura di) 1970, *Language and Lewis Carroll*, The Hague; Paris.
- Tsur, R. 1992, *Toward a theory of literary poetics*, Amsterdam; London; New York; Tokyo: North Olland.
- Turner, M. 1996, *The literary mind*, Oxford: Oxford University Press.
- Valesio, P. 1967, *Le strutture dell'allitterazione. Grammatica, retorica e folklore verbale*, Bologna: Zanichelli.
- van Berkum, J. 2006, "Il senso delle parole", in «Le Scienze», 9, pp. 26.
- Wandruszka, M. 1975, "Repetitio e variatio", in AA.VV. (a cura di) *Attualità della retorica. Atti del I convegno italo-tedesco (Bressanone, 1973)*, Padova: Liviana.
- Waugh, L. 1993, "Against Arbitrariness: Imitation and Motivation Revived, with Consequences for Textual Meaning", in «Diacritics», 23:2, pp. 71-87.
- Werth, P. 1999, *Text worlds: representing conceptual space in discourse*, Harlow: Longman.
- Wittgenstein, L. 1999, *Ricerche filosofiche*, a cura di Trinchero M., Torino: Einaudi.

*Su Scialoja e arte in genere*

- AA. VV. 1988, "Abstract expressionism", in «Art Journal», Fall.
- Afribo, A. 2007, "Tornavo dove non ero mai stato: il paradosso nella poesia italiana postrema", relazione al convegno "Nominativi fritti e mappamondi". *Il nonsense e la letteratura italiana* (Cassino 9-10 Ottobre 2007), [www.dfs.unicas.it/nonsense/AFRIBO.pdf](http://www.dfs.unicas.it/nonsense/AFRIBO.pdf)
- Abbott, A. 2006, "Fractals and art: In the hands of a master", in «Nature», 9 Feb.
- Ammirati, M. P. 1994, "L'itinerario di Toti Scialoja", in «Tempo presente», 157-158, gennaio-febbraio, pp. 71-74.
- Anfam, D. 1999, *Mark Rothko: the works on canvans: catalogue raisonné*, New Haven-London: Yale University Press.
- Apuleo, V. 1966, "Una pittura ancora tendente al valore poetico della visione", in «La voce repubblicana», 16.5.

- Arbasino, A. 1984, "Un ragazzo del '14", in «L'Espresso», 22 Aprile.
- Arnheim, R. 2006, *Arte e percezione visiva*, Milano: Feltrinelli.
- Arpino, G. 1979, "Ancora piccoli ma belli", in «La Stampa».
- Baltrušaitis, J. 1993, *Il Medioevo fantastico*, Milano: Adelphi.
- Barilli, R. 1990, "Toti Scialoja alla ricerca del senso perduto", in «Corriere della sera», 15 Aprile.
- Bartezzaghi, S. 1998, "Le rime di Scialoja son la nostra scuola", in «Tutto libri», 12 marzo, p. 2.
- Bompiani, E. 1971, "Un porcellino d'India", in «Il Giorno», 15 dicembre.
- Bufalino, G. 1987, "A labbra strette", in «Il Giornale», 15 luglio.
- Buongiorno, T. 1975, "Libreria dell'oca", in «Radiocorriere», 10 maggio.
- Calvino, I. 1975, "Presentazione (quarta di cop.)", in T. Scialoja, *Una vespa! Che spavento*, Torino: Einaudi.
- Calabrese, O. 1985, *Il linguaggio dell'arte*, Milano: Bompiani.
- Caporali, M., 1987, "Un mondo ignoto", in «Il Manifesto», 23 settembre.
- Caporali, M., 1991, "Recensione (I violini del Diluvio)", in «Poesia», IV, pp. 59-60.
- Cardini, F. 1987, "L'arabo felice", in «Panorama», 6 settembre.
- Conti, A. & Scialoja, T., 1986, *Michelangelo e la pittura a fresco: tecnica e conservazione della Volta Sistina*, Firenze: La casa Usher.
- D'Amico, F., 1999, *Toti Scialoja: opere 1955-1963*, a cura di F. D'Amico, catalogo della Mostra presso Galleria dello Scudo (Verona), Milano: Skira & Galleria dello Scudo.
- Dorfles, G. 2003, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Milano: Feltrinelli.
- Drudi, B. & Mocchi, L. 2000, *Toti Scialoja: Toti & topi*, Roma: Lapis.
- Drudi, B. 1991, "Nonsense, gioco o esorcismo?", in: Scialoja [1991, *Animalie*], pp. 25-28 (rist. in «Il pepeverde», rivista di letture e letteratura per ragazzi, Arti Grafiche Tofani, 2002, n. 11/12, p. 22).
- Drudi, G., 1985, "Toti Scialoja", in «Flash Art», XIX, 129 (nov.), pp. 61-63.
- Engberg, S. & Banach, J. 2002, *Robert Motherwell: The Complete Prints 1940-1991. Catalogue Raisonné*, New York-Manchester: Hudson Hills Press.
- Falossi, G. 1991, *Enciclopedia dei pittori e scultori italiani del Novecento*, Milano: Il Quadrato.
- Ferri, G. 1998, "Lettera a Toti Scialoja", in «Il Verrini», Milano, 6, pp. 114-117.
- Flam, J. & Deutch, M. (a cura di), 2003, *Primitivism and twentieth-century art: a documentary history*, Berkeley: University of California Press.

- Frabotta, B. M. 2005, "Toti Scialoja: le malinconie di un poeta comico", in Cirillo S. (a cura di), *Il comico nella letteratura italiana*, Donzelli Editore, Roma, pp. 489-503.
- Gendel, M. 1955, "Scialoja paints a picture", in «Art news», LIV, n 4.  
–. 1963, "The personality of Toti Scialoja", in «Art international», pp. 68-70.
- Giannattasio, S. 1987, "Scialoja: dipingere il pensiero", in «L'avanti!», Roma, 13.2.
- Gombrich, E. 1984, *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa*, Torino: Einaudi.  
–. 2003, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Milano: Mondadori Electa.
- Gregory, R. L. 1998, *Occhio e cervello. La psicologia del vedere*, Milano: Raffaello Cortina editore.
- Hachen, M. 2007, *Scienza della visione. Spazio e Gestalt, design e comunicazione*, Milano: Apogeo.
- Jones-Smith, K. & Mathur, H. 2006, "Fractal Analysis: Revisiting Pollock's drip paintings", in «Nature», 30 novembre.
- Leja, M. 1991, "Abstract Expressionism: Sources and Surveys", in «Art Journal», College Art Association, 50, 4, pp. 99-104.
- Lopes, D. 1997, *Understanding pictures*, Oxford: Oxford University Press.
- Lorenzini, N. 1989, "Recensione a «Le sillabe della Sibilla»", in «Il Verri», 10, pp. 139-143.
- Lorenzini, N. 1992, *Il presente della poesia: 1960-1990*, Bologna: Il mulino.  
–. 1994, "Gli esametri di Scialoja", «Il Verri», 3\4, pp. 17-19.  
–. 1999, "Le nuove modalità della forma chiusa", «Il Verri», 9, maggio, pp. 124-134.
- Mancini, A. 1991, *Il resto di Scialoja*, in Scialoja [1991, *Animalie*], pp. 19- 24.
- Mazzocut-Mis, M. 1998, *Forma come destino: Henri Focillon e il pensiero morfologico nell'estetica francese della prima metà del Novecento*, Firenze: Alinea.
- Menna, F. & Cerritelli, C. 1987, *Dialogo sulla superficie*, Milano: Nuova Prearo Editore.
- Menna, F. 2001 (1975), *La linea analitica dell'arte moderna*, Torino: Einaudi.
- Merlonghi, M., 2000, "Intervista a Toti Scialoja", in «Bollettino Telematico dell'Arte», <http://www.bta.it/index.html>, 11 luglio, n. 104.
- Mitchell, W. 1995, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University of Chicago Press.

- Mondrian, P. 1975, *Piet Mondrian: tutti gli scritti*, a cura di Holtzman H., pref. di Filiberto Menna, Milano: Feltrinelli.
- Natali, E. 1975, "Il 'racconto' del colore", in «L'avenire», 29.5.
- Pallottino, P. 1991, *Toti, Topi e topoi iconografici*, in Scialoja [1991, *Animalie*], pp. 9-13.
- R. Barilli, *Scialoja, un solare Mr. Hyde*, in Scialoja [1991, *Animalie*], pp. 15-17.
- Petrassi, G. & Scialoja, T., 1951, *Morte dell'aria: tragedia in un atto di Toti Scialoja*, Partitura, Milano: Suvini Zerboni.
- Pinto, S. 2005, *Galleria nazionale d'arte moderna. Le collezioni. Il XX secolo*, Milano: Electa.
- Przyblyski, J. 1994, "Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s by Michael Leja (review)", in «The art bulletin», 76, 3, pp. 549-551.
- Raleigh, H. 1978, "The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism by Irving Sandler (review)", in «Leonardo: International journal of the contemporary artist», Londra: Pergamon Press, Vol. 11, 2, pp. 165-166.
- Rauch, A. 1991, "La mia infanzia sono io... Conversazione con Toti Scialoja", in Scialoja [1991, *Animalie*], pp. 29-34.
- Rentschler, I., Herzberger, B. & Epstein, D. 1988, *Beauty and the Brain: Biological Aspects of Aesthetics*, Basel: Birkhauser Verlag.
- Rosenberg, H. 1967, *L'oggetto ansioso*, tr. It. di Drudi G., Milano: Bompiani.
- . 1974, *On cave art, church art, ethnic art and art*, Seattle [etc.]: University of Washington press, 10, pp. 36-41.
- Rosenblum, R. 2006, *La pittura moderna e la tradizione romantica del Nord: da Friedrich a Rothko*, Milano: 5 continents.
- Sandler, I. 1970, *The triumph of American painting: a history of abstract expressionism*, New York: Praeger Publishers.
- Sacchi, S. 1993, *Parole e poesia. Brevi incontri con poeti italiani*, trasmissione radiofonica del 13/3/1993.
- Scazzola, A. (a cura di) 1994, *Ritratti sottovoce. Toti Scialoja*, programma radiofonico del 19/3/94.
- Scialoja, T., Di Meo, P. & Drudi, G. 1983, "Soupir de serpent", (tr. di poesie di Scialoja) in «Europe: Revue littéraire mensuelle», maggio.
- . 1995, "Poèmes", in «La nouvelle revue française», Parigi, 515-dicembre.
- Scialoja, T. & La Commare, G. 1984, *La folaga; il bue; l'opossum, immagini di*

Giacomo La Commare, Roma: Artein.

- Scialoja, T. 1941, "Poesie", in «Il selvaggio», Colle Val d'Elsa, novembre.
- 1950, "Morte dell'aria", in Savinio A., *Orfeo vedovo*, Roma: Anfiparnaso - Ist. Grf. Tiberino.
  - 1952, *I segni della corda*, Milano: Edizioni della meridiana.
  - 1955, *Scialoja*, Terni: Ronchini arte contemporanea.
  - 1957, *Per Gorky (dal Giornale di pittura)*, in «Arti Visive», Roma 1957, n. 6-7.
  - 1966, *Scialoja: opere dal '58*, catalogo della mostra tenuta presso Galleria Marlborough, Roma.
  - 1969, *Toti Scialoja: dicembre 1969*, galleria Flori (Firenze), testi di Harold Rosenberg e Cesare Vivaldi, Firenze: CCSLG, stampa 1969.
  - 1971, *Amato topino caro*, Milano: Bompiani.
  - 1974a, *La zanzara senza zeta*, Torino: Giulio Einaudi Editore.
  - 1974b, *Toti Scialoja: opere inedite 1973-1974*, testi di Gillo Dorfles e Marisa Volpi Orlandini, Milano: Galleria Morone.
  - 1975, *Una vespa! Che spavento: poesie con animali*, illustrazioni dell'autore, Torino: Eiaudi.
  - 1976, *La stanza, la stizza, l'astuzia: poesie con animali*, Roma: Cooperativa scrittori.
  - 1977, *Toti Scialoja*, introduzione di Arturo Carlo Quintavalle, catalogo critico di Giuseppe Bonini, Parma: Grafiche Step-Cooperativa.
  - 1979, *Ghiro ghiro tonto: 36 poesie con animali*, illustrate dall'autore, Torino: Stampatori.
  - 1981, *Paesaggi senza peso: poesie di due anni*, Roma: Litografia Bruni.
  - 1983, *Scarse serpi*, Milano: Guanda.
  - 1984a, *La folaga, il bue, l'opossum*, Roma: Artein.
  - 1984b, *La mela di Amleto*, Milano: Garzanti.
  - 1985a, "Satiroparadisiaca", in «Il Verrì», 5-6, pp. 5-176.
  - 1985b, *Scialoja: opere 1956-1985*, Roma: Edizioni della Cometa.
  - 1985c, *Serracapirola*, Roma: L'Arco ed. d'Arte.
  - 1985d, *Tre lievi levrieri: poesie con animali 1971-1979*, Roma: L'Attico Editore.
  - 1987a, "Sgomento per la Sistina", in «Il Verrì», 1\2, pp. 114-118.
  - 1987b, *L'evento, la vita, la forma*, a cura di Fabrizio D'Amico, Modena: Edizioni Coopotip.

- 
- . 1988a, “Come nascono le mie poesie”, in «Il Verri», Modena, dicembre, n. 8, pp. 9-20. (Già uscito col titolo *Una grande voglia di poesia* in «Parlare e scrivere oggi», Fabbri Editori, Milano, settembre 1986. pp. 61- 68; rist. in *Toti Scialoja, pittura e poesia. Opere su carta*, op. cit., pp. 72-77).
- . 1988b, *Le Sillabe della Sibilla*, Milano: Libri Scheiwiller.
- . 1988c, *Toti Scialoja: tempo come sentimento (1983-1987), tempo come struttura (1961-1964)*, testi di Giorgio Manganelli, Parma: Galleria d’arte Niccoli.
- . 1989a, “La parola agli artisti (rubrica)”, in «Flash Art», n° 152, ottobre-novembre, pp. 20-20.
- . 1989b, *Acqua da occhi*, Bergamo: El Bagatt.
- . 1989c, *Versi del senso perso*, Milano: Mondadori.
- . 1990, *Toti Scialoja: Scialoja dopo San Isidro*, catalogo della mostra tenuta a Milano, a cura di Flaminio Gualdoni, Milano: Studio Reggiani.
- . 1991a, “Per Adriano”, in «Il Verri», 4, pp. 43.
- . 1991b, *Animalie. Toti Scialoja, Disegni con Animali e poesie*, catalogo della mostra, Bologna: Galleria Comunale d’Arte Moderna, marzo-aprile.
- . 1991c, *Giornale di pittura*, prefazione di Gillo Dorfles, Roma: Editori riuniti.
- . 1991d, *I violini del diluvio*, Milano: A. Mondadori.
- . 1991e, *Toti Scialoja*, catalogo della mostra a cura di M. Pasquali, Bologna: Galleria d’arte Maggiore.
- . 1991f, *Toti Scialoja. Opere 1955-1963*, mostra omonima a cura di D’Amico F. (Galleria dello Scudo, 5 dicembre 1999-13 Febbraio 2000, Verona), Ginevra-Milano: Skira.
- . 1993a, *Storia di tre mele (anzi due) ovvero come si dà vita a una natura morta*, pubblicato in occasione della mostra “Pittura e realtà”, Palazzo Diamanti (Ferrara) e Palazzo dei Governatori (Cento), Ferrara: Comitato Ferrara arte.”
- . 1993b, *Una vanessa: poeie 1961-1989*, Roma: Edizioni della cometa.
- . 1994a, “In forma di esametri”, in «Il Verri», 3\4, pp. 9-16.
- . 1994b, *Rapide e lente amnesie*, Venezia: Marsilio.
- . 1997, “Esametri 1997”, in «Il Verri», 2\3, pp. 144-145.
- . 1998, “Scialoja: cinque poesie inedite”, in «Il Verri», Milano, 6.
- . 1999, *Omaggio a Toti Scialoja: opere dal 1939 al 1987*, catalogo della mo-

- stra, testi di Marilena Pasquali e Fabrizio D'Amico, Firenze: Polistampa.
- . 2000, *Toti Scialoja: carte e carteggi tra pittura e parola*, a cura di Barbara Drudi, Mantova: Corraini.
- . 2004, *Toti Scialoja: Pittura e poesia*. Opere su carta, mostra tenuta a Roma nel 2004-2005, Roma: De Luca.
- . 2006, *Toti Scialoja: opere 1983-1997*, a cura di Fabrizio D'Amico, Massimo di Carlo, Laura Lorenzoni, Ginevra-Milano: Skira.
- Serianni, L. 2007, “Il gioco linguistico nella poesia di Toti Scialoja”, relazione al convegno “*Nominativi fritti e mappamondi*”. *Il nonsense e la letteratura italiana* (Cassino 9-10 Ottobre 2007), [www.dfs.unicas.it/nonsense/SERIANNI.pdf](http://www.dfs.unicas.it/nonsense/SERIANNI.pdf)
- Simongini, F. 1985, “Un romantico esasperato in cerca di soluzioni”, in «Il tempo», Roma, 10.6.
- Solso, R. 1994, *Cognition and the visual arts*, Cambridge: MIT & Bradford Books.
- Taylor, R. Micolich, A. & Jonas, D. 1999, “Fractal analysis of Pollock's drip paintings”, in «Nature», 422, 3 June.
- Thistlewood, D. & Macphee, A. (a cura di) 1993, *American abstract expressionism*, Liverpool: Liverpool university press, Tate gallery Liverpool.
- Volpi Orlandini, M. 1970 “Toti Scialoja”, in *I pittori italiani dopo il Novecento: Milano*, introduzione di Raffaele De Grada e Marco Valsecchi (catalogo della mostra), Milano: Vangelista.

L'opera in versi di Toti Scialoja comincia a guadagnarsi spazi tra quelli che a buon titolo sono tra i suoi interlocutori più diretti: linguisti, filologi e storici della lingua, ammiratori di una ingegnosa e mai pedante ricerca verbale. Oltre a presentare elementi interpretativi nuovi per il panorama critico di questo autore, il volume offre significativi spunti di riflessione per la ricerca linguistica di ambito testuale e stilistico. La scrittura scialojana presenta momenti di straordinaria convergenza con le teorie anagrammatiche di Ferdinand de Saussure: brevi componimenti imbastiti su un nome che rappresenta la trama fonica del testo (parola-tema o, nelle parole dell'autore, *parola-melagrana*). Per indagare le dinamiche che animano questi versi, viene presentato un excursus tra le teorie linguistiche e retoriche incentrate sulle funzioni testuali del significante linguistico (dai giochi di parola alla figura retorica della paronomasia, dai paronimi all'anafonia saussuriana). Tra queste pagine la teoria si confronta serratamente con le attestazioni di lingua, rinvenendo punti deboli, anelli mancanti assieme a modelli interpretativi che si dimostrano significativamente esplicativi. La particolare metodologia adottata, in cui la teoria si costruisce di pari passo con la prassi, mette indirettamente in luce nuovi modi per operare su corpora e raccolte di testi digitali.

Dottore di ricerca in linguistica, Valeria Caruso si dedica a diversi aspetti della creatività verbale, di cui questo volume rappresenta un importante tassello. Nel 2005 ha ricevuto un premio patrocinato dall'Accademia dei Lincei per la sua tesi di laurea, un'indagine incentrata su testi nonsense inglesi, italiani e tedeschi.