

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

DOTTORATO DI RICERCA
IN

ITALIANISTICA.

LA LETTERATURA TRA AMBITI STORICO-GEOGRAFICI E INTERFERENZE DISCIPLINARI

XI CICLO

TESI DI DOTTORATO

«INFANZIA INFERA»
IL MONDO POETICO-PITTORICO DI TOTI SCIALOJA

TUTOR
Ch.mo Prof. Antonio Pietropaoli

DOTTORANDA
Dott.ssa Alessandra Ottieri

COORDINATORE
Ch.mo Prof. Sebastiano Martelli

*Stanotte non c'è anima viva sul fiume.
Né giunche, né barcaroli.
Ma gromme di dolore indocili alla gomma
lune d'oro, buchi neri nella mente
e l'ostinata balbuzie
delle cose abbagliano un poeta*

(B. Frabotta, Poesia per gli ottant'anni di Toti Scialoja)

INDICE

SCIALOJA, TRA PITTURA INFORMALE E POESIA DELLA FORMA

1. Gli anni dell'esordio tra poesia, pittura e teatro 5
2. Il *Giornale di pittura* (1954-1964) 17
3. Astrattismo pittorico e nonsense poetico 34
4. Poesie degli anni Settanta e Ottanta 44
5. L'epistolario 51
6. Una personalità «stupendamente bifronte» 57

GALASSIA NONSENSE

1. *Fatrasies, fatras, resveries*, frottole e rime «alla burchia»: alle origini del *nonsense* 63
2. «Il nonsense qui non può aver successo». La tradizione *nonsensical* in Italia 77
3. La tentazione del *nonsense* nel Novecento 84
4. Due esempi di *nonsense* italiano del Novecento: le «fànfole» di Fosco Maraini e i «nonsense geografici» di Giulia Niccolai 92

POESIE DEL SIGNIFICANTE

1. Le “poesie con animali” di Scialoja (1961-1979)
e i *limericks* di Edward Lear 103
2. La «parola-melagrana» 115
3. La «parola smemorata» 125
4. «Infanzia infera». Scialoja e Carroll 129

POESIE DEL SIGNIFICATO

1. Dalla felice insensatezza ai «rottami di dolore».
Verso una nuova stagione poetica 137
2. De-sublumazione ironica e quotidianità del dolore 144
3. «Come pietre concentrate».
Poesie degli anni Ottanta 151
4. Libertà del ‘gesto’ e costrizione del ‘metro’.
Poesie degli anni Novanta 168

BIBLIOGRAFIA

- Bibliografia degli scritti di Toti Scialoja* 188
- Bibliografia critica* 194

LEGENDA DELLE ABBREVIAZIONI:

GP = TOTI SCIALOJA, *Giornale di pittura*, Prefazione di GILLO DORFLES, Poscritto di DORIANO FASOLI, Editori Riuniti, Roma 1991.

O 55-63 = *Toti Scialoja. Opere 1955-1963*, Mostra alla Galleria dello Scudo, Verona, 5 dicembre 1999 - 13 febbraio 2000, catalogo a cura di F. D'AMICO, Skira, Milano 1999.

CORR 55-60 = *Corrispondenza 1955-1960*, a cura di LAURA LORENZONI, in *O 55-63*, pp. 113-125.

VOF = *Vita, opere, fortuna critica*, a cura GIUSEPPE APPELLA, in *O 55-63*, pp. 127-216.

OSC = *Toti Scialoja, pittura e poesia. Opere su carta*, catalogo della mostra, Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 26 novembre 2004-8 gennaio 2005, De Luca Editori d'Arte, Roma 2004.

O 83-97 = *Toti Scialoja. Opere 1983-1997*, Mostra alla Galleria dello Scudo, Verona, 9 dicembre 2006 - 28 febbraio 2007, catalogo a cura di R. LAUTER e M. VALLORA, Skira, Milano 2006.

CORR 72-98 = *Poeti, scrittori, filosofi. Corrispondenza 1972-1998*, a cura di LAURA LORENZONI, in *O 83-97*, pp. 179-221.

POE = TOTI SCIALOJA, *Poesie 1979-1998*, Prefazione di GIOVANNI RABONI, Garzanti, Milano 2002.

VSP = TOTI SCIALOJA, *Versi del senso perso*, Prefazione di PAOLO MAURI, Postafazione di ORIETTA BONIFAZI, Einaudi, Torino 2009. Riproduce la raccolta omonima edita da Mondadori nel 1989.

NFeM = AA.VV., «*Nominativi fritti e mappamondi*». *Il 'nonsense' nella letteratura italiana*, Atti del convegno di Cassino, 9-10 ottobre 2007, a cura di GIUSEPPE ANTONELLI e CARLA CHIUMMO, Salerno Editrice, Roma 2009.

TOTI SCIALOJA, TRA PITTURA INFORMALE E POESIA DELLA FORMA

1. *Gli anni dell'esordio tra poesia, pittura e teatro*

La mia pittura ha molto insegnato
alla mia poesia

(T. Scialoja, 1992)

Pittore professionista e poeta per diletto: è questa l'immagine che ancora oggi – nonostante gli sforzi ermeneutici di Raboni, Manganelli, Arbasino, Mauri, Porta, Frabotta, Serianni – si ha dell'artista romano Toti Scialoja. Pittore talentuoso, molto apprezzato anche all'estero (soprattutto in Francia e negli Stati Uniti), esponente di spicco, forse il maggiore, dell'espressionismo astratto italiano, critico d'arte, scenografo, direttore dell'Accademia di Belle Arti di Roma... con “il pallino” della letteratura! «Una grande voglia di poesia»¹, insomma, quella di Scialoja, coltivata però quasi di nascosto e, comunque, come attività secondaria rispetto a quella principale di artista:

[...] si tratterebbe, se dovessimo credere a questa tacita ma tenace versione dei fatti, di un grande pittore che a un certo punto [...] si mette a scrivere poesie [...]; e che presoci gusto, e incoraggiato dall'interesse e dal consenso di qualche lettore eccentrico [...], non ha più smesso di scriverne².

Si tratta di un'immagine estremamente semplicistica e pregiudiziale che, non solo fa torto al *poeta* (negandone la posizione di rilievo, che pure gli spetta, nel panorama della poesia italiana del secondo Novecento), ma offusca e limita la piena comprensione del *pittore*, la cui attività artistica, caratterizzata da una continua, estenuante, ricerca di sintesi e di libertà

¹ *Una grande voglia di poesia* è il titolo di un importante scritto autoesegetico di Scialoja apparso la prima volta sulla rivista «Parlare & Scrivere Oggi» (Milano, settembre 1986, pp. 61-68) e due anni dopo su «Il Verrì» (*Come nascono le mie poesie*, VIII, 8, dicembre 1988, pp. 9-20). Il testo, più volte ripubblicato, è stato riproposto nel 2006 (insieme ad altri scritti di Scialoja) in *O 83-97* (da cui citiamo) alle pp. 223-226.

² GIOVANNI RABONI, *Prefazione a POE*, pp. 5-6.

espressiva, a ben guardare, è strettamente correlata con quella poetica (ugualmente in evoluzione) e con essa intrecciata in un fitto gioco di rimandi e parallelismi che solo di recente si è tentato di portare alla luce.

Se poi confrontiamo le date, la passione di Scialoja per la scrittura addirittura precede quella per la pittura:

Ho cominciato a scrivere poesia verso i dieci anni. Erano strofette comico-grottesche, per lo più concentrate sugli animali. Sono stato pascoliano, crepuscolare, a diciott'anni ero innamorato di Ungaretti, a venti fui ipnotizzato da Mallarmé³.

In ginnasio mi ero appassionato per la poesia, scrivevo poesie [...]⁴.

Tuttavia, il giudizio sbrigativamente negativo di un amico “competente”, al quale il giovane Toti sottopone le sue prime prove poetiche («mi disse che era tutto da buttar via»⁵), lo induce a dare libero corso alla propria ispirazione artistica attraverso la pittura, che dopo i vent'anni diviene l'interesse predominante («non un fatto della mia vita ma la mia intera vita»⁶). Intervistato da Alessandro Tinterri nel 1992, alla domanda se «l'attività di pittore» fosse «subentrata ad una crisi creativa del poeta», Scialoja rispondeva ricordando le circostanze in cui era maturata la “rinuncia” alla poesia:

Decisi che non ero poeta, che non potevo esserlo perché per essere un poeta bisogna essere un uomo e io non ero un uomo. D'altra parte pensai che non potevo abbandonare l'arte: ero nato per fare dell'arte e sarei morto se non avessi fatto

³ SCIALOJA, *Come nascono le mie poesie*, in *O 83-97*, p. 224.

⁴ GIAN PAOLO PRANDSTRALLER, *Arte come professione*, Marsilio, Venezia 1974, p. 126.

⁵ ALESSANDRO TINTERRI, *Scialoja, il topino e i nonsense per il nipotino James* (intervista a Toti Scialoja), «Il Secolo XIX», 21 agosto 1992. Il progetto di pubblicare le poesie scritte tra il 1925 e il 1929 (tra cui: *L'uccello e la battaglia*, *Po, po, po, po...*, *Luna piena*, *Alle mie zanne*, *La musa*, *Chioma medusea*, *La mucca senza latte*, *La sfinge*) non vide mai la luce.

⁶ Cfr. TOTI SCIALOJA, *Giornale di pittura*, appunto datato 23 maggio 1988, p. 63 del dattiloscritto; cfr. *VOF*, p. 132. Il voluminoso dattiloscritto del *Giornale* – conservato presso l'archivio della Fondazione Toti Scialoja di Roma – presenta una numerazione di pagina progressiva per ciascun anno. Ogni appunto contiene l'indicazione del mese e dell'anno in cui è stato scritto. Alcune pagine scelte del diario sono state pubblicate in TOTI SCIALOJA, *Giornale di pittura*, Prefazione di GILLO DORFLES, *Poscritto* di DORIANO FASOLI, Editori Riuniti, Roma 1991 (d'ora in avanti indicato nelle note con la sigla *GP*). Ampi stralci del dattiloscritto, non confluiti nell'edizione del '91, sono stati pubblicati in *VOF*, pp. 127-216.

l'unica cosa che amavo. [...] Così, dato che avevo “perso” la poesia, mi misi a fare il pittore. [...] Smisi con la poesia e la trasformai in una cosa quasi sacra, che non poteva essere più toccata perché mi era negata⁷.

L'abbandono temporaneo della poesia non costituisce, però, un freno alla passione di Scialoja per la scrittura che, anzi, tra il 1941 e il 1950, pubblica numerose recensioni e cronache d'arte⁸ su «Il Selvaggio» (con lo pseudonimo *Nero di Bugia*), su «Mercurio» di Alba De Céspedes (dal 1° settembre del 1944) e più tardi su «Immagine», rivista di arte, critica e letteratura di Cesare Brandi alla quale collabora sin dal primo numero (maggio 1947) insieme con Giovanni Macchia, Luigi Magnani, Giuseppe Raimondi e Roman Vlad:

[...] avevo una bella penna e tutti allora apprezzavano molto il mio modo di scrivere: era un modo un po' fantasioso, un po' letterario, una prosa un po' alla Bruno Barilli⁹.

⁷ TINTERRI, *Scialoja, il topino e i nonsense per il nipotino James*, cit. Qualche anno dopo, incontrato da Daniela Forni per la rivista «Liberazione», Scialoja ritornava sull'argomento, ricordando ancora una volta la valenza traumatica di quella rinuncia: «[...] ho iniziato a scrivere versi molto presto, poi a vent'anni smisi per un trauma molto forte che mi fece pensare di essere negato alla poesia. Continuai a scrivere di tutto, specialmente critica d'arte, ma non più poesia». (DANIELA FORNI, *Bestie d'Autore. Intervista a Toti Scialoja*, «Liberazione», 21 novembre 1997, p. 20; ora in *OSC*, pp. 87-88, la citazione è a p. 87).

⁸ «Con i numerosi saggi scritti tra il 1941 e il 1950, e dedicati ad artisti italiani e stranieri a lui contemporanei, Scialoja intraprende già allora la duplice strada del lavoro su carta: dipingere e scrivere possono convivere ed agire parallelamente.» (BARBARA DRUDI, *Toti Scialoja. Pittore e poeta*, in *OSC*, p. 16).

⁹ TINTERRI, *Scialoja, il topino e i nonsense per il nipotino James*, cit. Interessante è il giudizio espresso da Marcello Venturoli sullo stile «impressionistico» – in definitiva, «crociano» – di Scialoja critico d'arte: «Quanto ai modi di quella critica dirò che essi subiscono il fascino della formula crociana che si è venuta elaborando in questi ultimi anni nel campo figurativo per opera specialmente di Brandi e di Argan, col limite – proprio nella natura di Toti – di una quasi giustapposizione delle parole alla materia pittorica: una descrizione *post factum* della pittura, ferma alla superficie visiva, senza che l'uso di molti aggettivi letterari permetta al pittore di risalire la corrente. Ciò nonostante le cronache d'arte di Scialoja conservano, almeno nel clima di Roma, una traccia di non gratuito calore, non come apporti alla chiarificazione su basi storiche di questa o quella pittura, ma come atti di fede, esclusioni e condanne di certe forme in omaggio ad altre, come indicazione di un gusto che si esaspera per legittima difesa – legittima davvero, in mezzo a un fuoco così serrato di dissensi – su posizioni di retroguardia.» (Cfr. MARCELLO VENTUROLI, *Interviste di frodo*, Sandron, Roma 1945, pp. 254-255).

È solo nel 1961 – quando Scialoja, ormai artista affermato, si trasferisce a Parigi dove risiede fino al 1964 – che si compie il ritorno alla poesia. Una riscoperta della sonorità del verso ma, ancor prima, un ritrovato gusto per la lingua italiana – «tutta corposa e concreta» – in cui la parola ha «un suo peso e peculiari valenze interne»¹⁰:

Questa voglia di tornare a far versi mi è tornata negli anni Sessanta a Parigi, dove parlavo sempre francese, pensavo, sognavo in francese: insieme alla nostalgia della lingua italiana mi è arrivata anche quella della sua parola corporea¹¹.

[...] ero immerso nella lingua francese, nel fluire di questa lingua. Mi piaceva invece sentire sulle labbra questi ciottoli che sono le parole della lingua italiana¹².

A partire da quegli anni, fecondi di studio (segue anche le lezioni di Merleau-Ponty alla Sorbonne) e di grande fervore creativo, il percorso poetico di Scialoja procede parallelamente a quello pittorico, caratterizzato quest'ultimo da una costante ricerca di nuovi stimoli e linguaggi, da continue “crisi” e “rinascite” che scandiscono un itinerario sofferto, ma sempre coerente nelle premesse e negli intenti:

Tutto detto e tutto contraddetto. Tutto fatto e tutto disfatto. Sono sempre da capo, in una continuità che non si fonda sulla memoria; piuttosto sul rinascere sempre delle stesse cose, pensieri, intuizioni eccetera, in un apparente sperpero di energia. Grandi rincorse per saltare ogni mattina lo *stesso* fossato. (Chi mi riporta ogni notte al punto di partenza?) mi conosco in questo senso, abbastanza bene; mi sono usato, mi sono visto alla prova troppe volte, per non sapere che¹³.

Ma facciamo un passo indietro e ripercorriamo brevemente gli anni della formazione e dell'esordio pittorico di Scialoja che si compie assai precocemente, verso la seconda metà degli anni Trenta, quando il giovane Toti si accosta all'ambiente degli espressionisti della cosiddetta «Scuola romana». Frequenta Mafai (al quale, nel 1942, dedica un breve saggio pubblicato sul n. 1-2-3 de «Il Selvaggio»; un altro, *Mafai 1947*, uscirà sul n. 34 di «Mercurio»), Scipione, Savinio, Cagli, Levi e gli altri pittori legati alla

¹⁰ ANDREA RAUCH, *La mia infanzia sono io... Conversazione con Toti Scialoja*, in *Animalie. Toti Scialoja, Disegni con animali e poesie*, catalogo della mostra, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, marzo-aprile 1991, pp. 29-34; ora in *OSC*, pp. 78-79, la citazione è a p. 79.

¹¹ FORNI, *Bestie d'Autore...*, in *OSC*, p. 87.

¹² TINTERRI, *Scialoja, il topino e i nonsense per il nipotino James*, cit.

¹³ *GP*, p. 73.

neonata “Galleria della Cometa” diretta dall’amico poeta Libero de Libero. Negli stessi anni espone i suoi primi disegni e dipinti, ricevendo apprezzamenti e incoraggiamenti da Birolli, Guttuso e soprattutto da Brandi. Il 16 gennaio del 1943, Mafai gli scrive da Genova:

Gli ultimi lavori mi sono piaciuti, c’è un abbandono così sincero nella tua pittura e quella necessità ricca di imprevisti che segna già caratteristiche personali. Ho una certa sicurezza che potrai fare bene e meglio.

Allo stesso anno risalgono anche alcuni dipinti – *Panorama di Roma*, *Terrazze di Via Ludovisi*, *Albergo Excelsior* – che circa dieci anni dopo ritroviamo indirettamente “citati”, insieme al nome dell’artista, nell’episodio *Il sogno del brigadiere* del più celebre dei romanzi di Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, uscito in volume nel ’57 nell’edizione Garzanti:

[...] Agli inizi del Capitolo 8 un brigadiere dei carabinieri parte in motocicletta dalla caserma di Marino e discende verso la Via Appia. È l’alba, e più. ‘Roma gli apparì distesa come in una mappa o in un plastico...’ ‘La cupola di madreperla: cupole, torri: oscure macchie de’ pineti. Altrove cinerina, altrove tutto rosa e bianca, veli da cresima: uno zucchero in una haute pâte, in un mattutino di Scialoja [sic]’. Come mai Gadda conosceva i miei paesaggi del ’43 al punto di assumerli come emblema di una Roma all’alba, vista dall’alto?

Scialoja si pone questa domanda in una lettera datata 25 maggio 1974, sottolineando come la singolare “citazione” gaddiana fosse scaturita dal particolare carattere – luminoso, chiarissimo, quasi “madreperlaceo” – dei paesaggi romani da lui dipinti in quegli anni:

Nel maggio e nel giugno del 1943 [...] io avevo dipinto molti paesaggi dal mio terrazzo [...] dipingevo paesaggi dall’alto, chiarissimi, perlacei, proprio come li descrive Gadda. Ricordo il mio animo di allora, tormentato da una tenerezza struggente per quella luce, quei tetti, quelle cupole. Come il dischiudersi di una essenza inafferrabile, il riaffiorare di un passato forse immaginario, la resurrezione di un sogno. La luce come il bollire dell’anima.

Gadda aveva ammirato quei paesaggi esposti alla “Galleria lo Zodiaco” di Roma in occasione di una mostra inaugurata il 5 luglio del ’43 e li aveva definiti «molto importanti» nel corso di una telefonata all’amico pittore:

Conoscevo allora Gadda che ammiravo come straordinario scrittore (non capivo ancora la sua grandezza). Una sera, pochi giorni dopo l’inaugurazione, Gadda mi

telefonò per dirmi che aveva visto la mostra [...] e che i miei paesaggi gli piacevano straordinariamente, che li trovava molto ‘importanti’, insisté su questa parola curiosa: ‘importanti’, con un tono di voce grave, all’improvviso, meravigliato e quasi apprensivo, che ricordo ancora. Caro Gadda¹⁴.



Toti Scialoja, *Trinità dei Monti*, 1948, olio su tavola, cm 20 x 26

Verso la metà degli anni '40 Scialoja «prende a guardare Morandi, cercandovi una misura agra e sorvegliata, ed un cromatismo somnesso»¹⁵, ed è ancora nell'alveo di un figurativismo di tipo morandiano, alla ricerca di nuovi valori tonali del colore, quando comincia ad avvicinarsi alle sperimentazioni cubiste, recependone gradualmente la rivoluzione formale,

¹⁴ Nella lettera del '74 il ricordo prosegue così: «La telefonata mi commosse e mi parve un po' buffa. Ci incontravamo sempre più raramente, qualche volta a Firenze, finché nel '54, in un almanacco letterario *L'Apollo errante* uscirono due paginette di Gadda: *Il sogno del brigadiere* con l'episodio della motocicletta all'alba in una prima stesura, più magra e ridotta rispetto alla definitiva, ma dove il mio cognome era scritto, come deve essere, con la i lunga. Il Pasticciaccio uscì poi in volume nel 1957». (Cfr. *VOF*, pp. 162-163).

¹⁵ Cfr. La *Biografia* di Scialoja posta in appendice a *OSC*, p. 89. In una pagina inedita della metà degli anni Cinquanta, dal titolo *Una stagione di pittura*, che doveva fungere da introduzione ad una raccolta di suoi scritti, leggiamo a proposito di Morandi: «Ho avuto per Giorgio Morandi e conserverò sempre, una particolare devozione. La Sua opera è stata esemplare, nel nostro paese. È la pittura del mio primo Maestro, del mio più amato Maestro».

soprattutto per quanto concerne la rappresentazione della figura nello spazio. Negli anni Quaranta comincia anche la multiforme collaborazione di Scialoja con il mondo del teatro¹⁶; un'attività tutt'altro che marginale, svolta con particolare intensità negli anni 1943-1956, durante i quali il giovane Scialoja collabora, tra gli altri, con il regista Vito Pandolfi, con il coreografo ungherese Aurel M. Milloss, con Cesare Brandi¹⁷, cimentandosi in regia¹⁸,

¹⁶ Barbara Drudi ha puntualmente ricostruito le tappe principali dell'attività di scenografo svolta da Scialoja negli anni Quaranta e Cinquanta in *Toti Scialoja: il teatro e la pittura*, in *O* 55-63, pp. 29-47.

¹⁷ La collaborazione con Pandolfi risale al 1943, anno in cui Scialoja realizza le scene di stile espressionista dello spettacolo *L'opera dello straccione*, ispirato all'*Opera da tre soldi* di Brecht. Rappresentato con grande successo al Teatro Argentina di Roma l'11 febbraio (tra gli interpreti: Vittorio Gassman, Luciano Salce, Lea Padovani e altri giovanissimi allievi della Regia Accademia di Arte Drammatica di Roma), lo spettacolo non ebbe repliche, in quanto considerato "provocatorio" dalla censura fascista. Con Aurel M. Milloss, attivo al Teatro Reale dell'Opera di Roma già dal 1938, Scialoja stringe un sodalizio umano e professionale durato oltre dieci anni. Per il coreografo ungherese – cui va il merito di aver avvicinato l'artista romano al mondo della danza – Scialoja realizza il *décor* del balletto *Capricci alla Strawinsky*, rappresentato al Teatro delle Arti di Roma il 30 aprile 1943, le scene e i costumi per *Il Mandarino meraviglioso* (con musiche di Béla Bartók) in scena al Teatro Adriano il 2 dicembre del 1945 e la scenografia per *Rhapsody in blue*, da un'idea musicale di Gershwin, andato in scena al Teatro dell'Opera di Roma il 31 gennaio 1948. Sempre nel '48 Toti disegna le scene e i costumi per il balletto *Marsia* (musiche di Luigi Della piccola, coreografie di Milloss) rappresentato al teatro La Fenice di Venezia il 9 settembre nell'ambito del Festival internazionale di musica contemporanea. Negli anni Cinquanta il sodalizio con Milloss si rinsalda; le invenzioni sceniche di Scialoja, ormai scenografo apprezzato in Italia e all'estero, si fanno più audaci, anticipando stilemi e contenuti del più avanzato teatro d'avanguardia. Nella *Ballata senza musica* del 1950, scritta da Scialoja e Milloss, scompaiono i fondali pittorici sostituiti da oggetti "impoetici" (casce, corde, scarpe militari, scale) che, sottratti alla quotidianità e alla loro funzione pratica, assumono valenze metafisiche e astratte. Tuttavia, quando Scialoja, l'anno successivo, decide di realizzare fondali assolutamente astratti per *La strada sul caffè*, spettacolo di Cesare Brandi coreografato da Milloss, non trova appoggio nei due amici, orientati, in clima neorealista, verso la scelta di scene più tradizionali e aderenti al "vero". Scialoja si adegua alle richieste di Brandi e di Milloss, modificando il *décor* in senso naturalistico, ma lo spettacolo non va in scena. Diversa sorte per il balletto a tema folklorico *Hungarica*, ideato da Milloss e rappresentato al Teatro dell'Opera di Roma nel gennaio del 1956. Per questo spettacolo, che costituisce il capitolo finale della straordinaria collaborazione artistica tra il coreografo ungherese e Scialoja, quest'ultimo (che dal '54 aveva imboccato anche in pittura la strada dell'antifigurativismo) crea delle scene astratte, di forte impatto drammatico, dipinte con la tecnica del *dripping*: ampie colature di colore rosso scivolano su un fondale completamente nero. Ancora totalmente astratte sono le scene realizzate per la *Persephone* di André Gide (musiche di Strawinsky) rappresentata il 6 febbraio del '56 al Teatro Massimo di Palermo. Nei dieci anni successivi l'attività teatrale di Scialoja subisce una battuta d'arresto, riprenderà solo verso la metà degli anni Sessanta ma in un contesto culturale affatto diverso e senz'altro meno stimolante. È da ricordare, tra

scrivendo saggi (sulla moderna scenografia pittorica e sul rapporto danza-pittura¹⁹) e, soprattutto, creando memorabili scenografie, nelle quali il linguaggio espressionista delle prime realizzazioni si evolve progressivamente in senso antinaturalistico, metafisico, approdando a creazioni totalmente astratte (in sintonia con quanto accadeva nel parallelo percorso pittorico).

Un importante riconoscimento dell'attività svolta da Scialoja in ambito teatrale è costituito dall'incarico straordinario di Scenotecnica ottenuto nel 1953 presso l'Accademia di Belle Arti di Roma (della quale, nel 1982, diviene direttore) e conservato fino al 1957. Tra i suoi allievi: Mario Ceroli, Jannis Kounellis, Pino Pascali, Giosetta Fioroni, tutti incantati dalle lezioni del maestro che «realizzava le sue opere in classe» e «attraverso il teatro arrivava poi alla pittura, alla letteratura, alla filosofia»:

Il senso aprospettico dello spazio, l'idea di superficie, la pittura gestuale e l'automatismo psichico, tutto quello che Scialoja andava formulando in questi anni come sua poetica, prendeva corpo e veniva trasmesso in classe²⁰.

L'attività teatrale di Scialoja – per l'originalità delle sue teorie e per la bellezza dei costumi e dei *décor* realizzati, di cui restano fotografie e filmati d'epoca – è dunque parte fondamentale della sua biografia artistica e meriterebbe senz'altro una maggiore attenzione critica; ma, più in generale, essa costituisce un capitolo importante della storia del teatro italiano del secondo dopoguerra, soprattutto per l'azione di rottura portata avanti nei confronti della tradizione scenografica italiana basata sulla vetusta idea della scena «come puro fondale immobile, semplice arredo della rappresentazione»²¹. Avverso questa visione rigidamente classica e supinamente realistica del teatro, l'artista romano propone una concezione nuova – a-simmetrica e a-prospettica – dello spazio scenico che, «mobile e

le altre cose, la collaborazione con Italo Calvino, con il quale, tra il 1977 e il 1978 progetta fiabe teatrali per la televisione. Sempre per l'amico scrittore, nel 1981, realizza il bozzetto dell'azione scenica *Le porte di Bagdad*.

¹⁸ In pieno clima esistenzialista, Scialoja scrive la tragedia in un atto *Morte dell'aria* (sue anche le scenografie), musicata da Goffredo Petrassi e andata in scena al Teatro Eliseo di Roma il 21 ottobre del 1950.

¹⁹ Cfr. TOTI SCIALOJA, *Premesse per una moderna scenografia pittorica*, «Mercurio», I, 3, 1 novembre 1944, pp. 142-148 e ID., *Danza-Pittura*, «Mercurio», III, 17, gennaio 1946, pp. 143-149.

²⁰ BARBARA DRUDI, *La "classe" di Scialoja*, «La Tartaruga», marzo 1989, pp. 143-144.

²¹ DRUDI, *Toti Scialoja: il teatro e la pittura*, in *O* 55-63, p. 34.

metamorfico», è essenzialmente «spazio illusivo, incommensurabile certo allo spazio naturale»²²:

[...] la scenografia non come contenitore, come è intesa volgarmente da tutti, come una scatola il più possibile prospettica per illudere di una profondità spaziale che non c'è, per dare più respiro. Non c'è scenografia che non sia simmetrica, prospettica, cioè che non ripeta meccanicamente la forma del boccascena, di quello che è il teatro. Il teatro è prospettico e simmetrico. Allora dentro questa bocca, il boccascena, in questo spazio che dovrebbe essere lo spazio del dramma, dell'apparizione del dramma, ancora si ripete la prospettiva e la simmetria. È grottesco. Lo spazio scenografico dovrebbe essere libero e fluente, come lo spazio di un quadro. [...] Lo spazio scenografico è lo spazio *tout court*, è lo spazio dell'arte, della pittura che poi diventa scenografia, che non perde nulla ma si arricchisce di una funzione ulteriore che è quella di far apparire il tempo del dramma²³.

All'interno dello spazio scenico così inteso, tutte le arti (musica, pittura, danza) devono entrare in gioco e concorrere ad esaltare nel modo più felice possibile la figura assolutamente centrale dell'attore-danzatore. Al centro dell'azione teatrale, infatti, c'è sempre l'Uomo con la sua espressività corporea, con la sua gestualità, con la «sua straordinaria umanità», che la pittura, la danza e la musica devono saper valorizzare (ciò «in netto contrasto con l'azzeramento della componente umana professata dai futuristi»²⁴):

In pittura il mezzo espressivo è il colore, in musica è il suono, in teatro è l'uomo, l'uomo che appare agli altri. Adoro questa sua straordinaria umanità. Il teatro è voce e apparizione, è arte visiva. Tutte le arti che partecipano a questa spazialità devono avere, mantenere la loro autonomia – la pittura deve essere una bella pittura – però devono anche assumere contemporaneamente, parallelamente, un funzione nuova, diversa. È qui la vena dell'umanizzazione, della presenza umana. Lo spazio pittorico quando diventa spazio di teatro deve servire a tirar fuori il più possibile questa apparizione, questa maschera che è l'uomo, senza perdere i suoi valori²⁵.

²² Ibidem.

²³ TINTERRI, *Scialoja, il topino e i nonsense per il nipotino James*, cit.

²⁴ DRUDI, *Toti Scialoja: il teatro e la pittura*, in *O 55-63*, pp. 34-35.

²⁵ TINTERRI, *Scialoja, il topino e i nonsense per il nipotino James*, cit.



Vittorio Gassman ne *L'Opera dello straccione* (1943), regia di Pandolfi, scenografie di Scialoja

Nel biennio 1947-48 Scialoja, però, non solo si dedica con particolare fervore al lavoro teatrale, sviluppando la sua idea di scenografia come «spazialità espressiva», ma ha anche modo di approfondire la propria ricerca pittorica, attraverso due importanti soggiorni parigini, il primo dei quali risale all'estate del 1947 in compagnia di Petrassi, Milloss e dei pittori Tamburi e Gentilini. Nella capitale francese, meta obbligata per tutti i giovani artisti della sua generazione, Scialoja si accosta a Soutine²⁶ («e la pennellata, da breve e interrotta, si fa lunga, nervosa, filante»²⁷) e a Braque («sarà proprio da lui, oltre che da Morandi, che muoverà la sua crisi e il suo nuovo linguaggio»²⁸).

Il 1948 è soprattutto un anno di riflessione: invitato a partecipare alla XXIV *Esposizione biennale internazionale d'arte* a Venezia, Scialoja rifiuta di prendervi parte; poco dopo comincia ad allontanarsi dalla figurazione,

²⁶ Nel marzo del 1945 sul n. 7-8 di «Mercurio» Scialoja pubblica *In morte di Kaim Soutine*.

²⁷ FABRIZIO D'AMICO, *Toti Scialoja: dagli esordi agli anni Sessanta*, in *O* 55-63, p. 10.

²⁸ *Ibidem*.

prende a «fare delle cose un po' picassiane», senza però riuscire ancora a trovare la *sua* strada, quella dell'astrazione:

[...] comunque iniziai a fare una cosa molto importante per me, che fu l'inizio di tutto il mio sviluppo futuro, cominciai a dipingere senza guardare il modello²⁹.

Gli anni Cinquanta sono quelli decisivi, della “svolta”. Innanzitutto, nel 1952, nelle Edizioni della Meridiana esce la raccolta di poemetti in prosa *I segni della corda*. Scritti tra il 1948 e il 1951, i poemetti segnano l'inizio, sia pure non entusiasmante, della carriera letteraria di Scialoja e sono recensiti sul «Corriere della Sera» dall'amico Eugenio Montale che usa caute e affettuose parole d'incoraggiamento, apprezzando la «schiettezza e l'acuta sensibilità» del neo-poeta³⁰:

Chi conosce l'intelligenza e la cultura del giovane artista non si stupirà che anche in questo genere letterario che poco invoglia i nostri scrittori egli abbia lasciato un'impronta sua. [...] Consigliamo il piccolo libro a coloro che non buttano nel cestino le molte *plaquettes* di poeti contemporanei. Non è di facile lettura ma conferma il temperamento di un artista che, sia che scriva o dipinga, sa esprimersi con schiettezza e acuta sensibilità. Finora, come accade ai giovani, egli vuol dire tutto di sé. La maturazione, la scelta, dovranno essere le sue conquiste di domani³¹.

Di segno completamente opposto il giudizio di Pasolini³², che stronca impietosamente i poemetti tacciandoli di «storicismo e di espressionismo, un'accoppiata in cui il “poeta civile” vedeva addensarsi il colmo della “decadenza”»³³. Del resto – come ha scritto Orietta Bonifazi, autrice di

²⁹ Cfr. ANTONIO LOMBARDI, *Un ricercatore di superficie*, «Mondo Operaio», Roma, aprile 1991, p. 134.

³⁰ Tra le altre recensioni ricordiamo quelle di GIUSEPPE DE SANCTIS, *Notiziario letterario*, «Il Messaggero», 20 giugno 1952; di RENATO MUCCI, *I segni della corda*, «La Fiera Letteraria», 30 novembre 1952; di RENATO GIANI, *I segni della corda, ovvero Toti Scialoja*, «Giornale di Sicilia», Palermo, 10 dicembre 1952.

³¹ Cfr. EUGENIO MONTALE, *Lecture: Scialoja*, «Il Corriere della Sera», 4 giugno 1952.

³² Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Toti Scialoja*, in *Toti Scialoja*, catalogo della mostra, Parma 1977, pp. 45-47; ripubblicato in CESARE SEGRE (a cura di), *Il Portico della morte*, Garzanti, Milano 1988, pp. 109-113 e in WALTER SITI, SILVIA DE LAUDE (a cura di), *Tutte le Opere. Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano 1999, tomo I, pp. 537-543.

³³ ORIETTA BONIFAZI, *Scialoja, la fortuna critica di un «ippogrifante»*, Postfazione a *VSP*, p. 263.

un'accuratissima bibliografia scialojana³⁴ – questi «erano gli anni in cui Scialoja si allontanava dal gruppo del realismo [...], anni furenti di rotture, con Pasolini, con Guttuso, con Brandi [...]»³⁵.

Ma se in campo letterario Scialoja fa fatica ad affermarsi e la «maturazione» di cui parla Montale è ancora di là da venire, in ambito pittorico la situazione si presenta assai diversa. Ritenute insufficienti le proposte elaborate dalle contemporanee poetiche neocubiste, Scialoja – sempre distante dalle tendenze e dalle mode del momento – si rivolge idealmente al recente passato, cerca di mettere a fuoco gli elementi del suo nuovo linguaggio visivo andando alle origini dell'esperienza pittorica moderna: “scopre” Picasso, oltre a Braque, e soprattutto Cézanne³⁶:

La forma, allora, negli anni di questo mutamento di indirizzo, non prende più avvio dalla realtà fenomenica ma cerca di esistere nel suo stesso “farsi”, nella libertà del gesto. Anche qui, come più tardi nella poesia, la composizione è cercata nel ritmo, il ritmo interno del braccio che si muove e definisce la superficie³⁷.

³⁴ Utilissimo strumento di consultazione, questa *Bibliografia* – posta in appendice a Orietta Bonifazi, *Toti Scialoja poeta-pittore. «Un percorso imperfetto verso l'invisibile»*, tesi di laurea discussa nell'a. a. 2004/05, relatore Bianca Maria Frabotta, correlatore Barbara Drudi – è consultabile on line sul sito del DISP dell'Università di Roma “La Sapienza” all'interno dell'*Archivio di poesia italiana contemporanea* curato da Bianca Maria Frabotta.

³⁵ BONIFAZI, *Scialoja, la fortuna critica di un «ippogrifante»*, cit., p. 263.

³⁶ «È giusto riconoscere in Cézanne il principio e la pratica del *cubismo*, come è ovvio riconoscere in lui il principio e la pratica del *fauvismo* e dell'*espressionismo* tedesco. In realtà Cézanne, creando la superficie, ha anche determinato l'idea della pittura come scrittura, come azione di gesti e tracce di gesti, cioè i principi della grande arte astratta.» (TOTI SCIALOJA, *Cézanne. Schema di interpretazione*, in *Un artista e i giovani*, quaderno didattico n.1, De Luca Editore, Roma 1981, p. 6.) Circa dieci anni dopo, nella già citata intervista realizzata da Alessandro Tinterri nell'agosto del 1992, Cézanne è ancora ricordato come l'archetipo dal quale è impossibile prescindere, il padre fondatore di tutta l'arte moderna, ma stavolta il suo nome è citato accanto a quello di Van Gogh: «Tutta l'arte moderna, il pensiero dell'arte moderna, la pittura nascono da Cézanne e da Van Gogh».

³⁷ DRUDI, *Toti Scialoja. Pittore e poeta*, in *OSC*, p. 17. Un radicale «mutamento di indirizzo» non privo di conseguenze sul piano personale e professionale: «[...] l'adozione – ora – di questo strumento [lo straccio] e della tecnica particolare che esso comporta vale anche a porre una definitiva distanza fra l'esperienza sua e quella di altri suoi compagni di strada, intenti, in quegli stessi anni, a pensieri non troppo distanti dai suoi.» (D'AMICO, *Toti Scialoja: dagli esordi agli anni Sessanta*, in *O* 55-63, p. 15). I «compagni di strada» cui allude D'Amico sono Afro, Corpora, Birolli, Santomaso.



Toti Scialoja, *Droga Romana*, 1956, olio e tempera su tela

Nell'ottobre del 1954 l'artista può dichiarare di essere giunto alla sua «verità», di aver trovato, cioè, quella pienezza espressiva che solo una «pittura di sensazione» poteva finalmente garantirgli:

Da una pittura di impressione o deformazione ottica – attraverso un tirocinio operato su elementi razionali di forma e concettuali di spazio – sono arrivato alla mia verità: ad una pittura di sensazione. Una pittura che rientra e partecipa direttamente al flusso della realtà, a questa comunicazione incessante³⁸.

2. *Il Giornale di pittura (1954-1964)*

La lenta maturazione della «nuova pittura» – ovvero le singole fasi di questa sorta di «resurrezione» artistica – è registrata minuziosamente da

³⁸ *GP*, p. 5.

Scialoja nel *Giornale di pittura*: il diario redatto con meticolosa precisione e con passione tutta letteraria nel decennio 1954-1964, al fine di documentare, giorno dopo giorno, la «gradualità irresistibile»³⁹ del suo cambiamento (ovvero il passaggio dal figurativismo alla pura astrazione) e di «procedere per gradi verso una decente consapevolezza intellettuale»⁴⁰. Parzialmente edito da Editori Riuniti nel 1991 (con prefazione di Gillo Dorfles e poscritto di Dorian Fasoli), il *Giornale* è senz'altro un documento prezioso della ricerca filosofica e pittorica condotta da Scialoja negli anni Cinquanta-Sessanta:

Un documento cui Scialoja affida tutto il suo pensiero sull'arte: da quello filosofico all'esperienza artigianale, dalla considerazione critica sulla pittura di artisti incontrati sul suo cammino e amati fino allo spasimo, fino ai pensieri più intimi; quasi ad accompagnare, in un immaginario dialogo con se stesso, le scelte teoriche e l'esatta definizione del suo pensiero sull'arte⁴¹.

Dal corpus del *Giornale* – un voluminoso dattiloscritto conservato presso l'Archivio della *Fondazione Toti Scialoja* di Roma – l'artista estrapolò nel corso degli anni numerose pagine (operando quindi una prima significativa selezione d'autore), e utilizzò quelle riflessioni estemporanee come presentazioni di sue mostre personali o scelse di pubblicarle su riviste letterarie e d'arte, sollecitato da Chiaromonte e Silone (per «Tempo presente») o da Luciano Anceschi (per «Il Verri»)⁴².

Eppure quelle pagine – avverte Fasoli – nascevano d'impeto, quasi sempre al mattino, «con tanta furia e tanto abbandono», come una sorta di confessione, di sfogo, di dialogo con se stesso; appunti scritti di getto, in velocità, «rabbiosamente» e senza pensare ad una loro eventuale pubblicazione:

Pagine di diario scritte direttamente a macchina, quasi convulsamente, senza badare a refusi o a parole rimaste sulla punta delle dita. Scialoja non avrebbe mai pensato, abbandonandosi alle parole delle sue visioni e persino delle sue contraddizioni, ad una pubblicazione di queste righe partorite con tanta furia e

³⁹ Ivi, p. 21.

⁴⁰ TOTI SCIALOJA, *Avvertenza a questo Giornale* (luglio 1958), p. 64bis del dattiloscritto; cfr. *VOF*, p. 151.

⁴¹ DRUDI, *Toti Scialoja. Pittore e poeta*, in *OSC*, p. 17.

⁴² Cfr. FASOLI, *Poscritto*, in *GP*, p. 186 (alcune *Pagine di giornale* escono sul n. 2 (1960) de «Il Verri» con *Una nota su Toti Scialoja* di Lawrence Alloway).

tanto abbandono; e, probabilmente, nemmeno di tessere una tale testimonianza storica (oltre che personale)⁴³.

Senza dubbio il *Giornale* costituisce un documento interessante per gli storici dell'arte, in quanto Scialoja registra in presa diretta e commenta “a caldo” gli eventi legati alla rivoluzione artistica in atto in America – a partire dall'*action painting* della metà degli anni Cinquanta fino all'esplosione della *Pop art* di Wharol e Dine – e i riflessi che quella rivoluzione ebbe in Europa e in Italia, tra adesioni entusiastiche e strascichi polemici. Ma prima di ogni altra cosa il *Giornale* è un diario, non un *journal* intimo («non vi sono registrati, se non per frammenti irrisori, avvenimenti, incontri, o emozioni del vivere quotidiano [...]»⁴⁴), ma uno zibaldone di «pensieri sulla pittura», scaturito da un bisogno pressante di chiarire a se stesso le ragioni del dipingere e di documentare *in progress* le fasi di una tormentata ricerca (e di una conseguente «scoperta»), senza paura di ripetersi o di contraddirsi:

Questi appunti rappresentano piuttosto un graduale prender coscienza, dopo un faticoso risveglio (e un interminabile letargo). [...] La doverosa compitazione di chi ricomincia da capo. Esperienze probabilmente elementari, affrontate come scoperte; e il rinnovato tentativo di portare alla luce di un proprio metro i pensieri anche più semplici. [...] Ho infatti la sensazione, in questo Giornale, di dire sempre la stessa cosa, ripetere le stesse idee, riscoprire le stesse verità. Se in pochi anni sono arrivato persino a contraddirmi vuol dire che il mio passo, il mio respiro è lo stesso; sono le cose che cambiano intorno a me, perché io cammino⁴⁵.

Nell'*Avvertenza* al *Giornale* – da cui è tratta questa citazione – scritta nel luglio del 1958, Scialoja dichiara di aver steso i suoi appunti «in modo sbrigativo e quasi automatico» e di aver lasciato le pagine «così come sono state scritte di volta in volta (a parte qualche indispensabile messa a punto formale)», al fine di conservare una loro «documentaria obiettività»⁴⁶. Naturalmente l'esistenza di questa *Avvertenza* fa supporre che Scialoja – contrariamente a quanto sostiene Fasoli – non escludesse la possibilità di una pubblicazione, *in toto* o in parte, del *Giornale*, ma al contempo intendesse salvaguardare la spontaneità dei pensieri contenuti in quelle

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ SCIALOJA, *Avvertenza a questo Giornale*, in VOF, p. 151.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem.

pagine e preservare la naturalezza di una scrittura priva di mediazioni, di correzioni o autocensure:

“Giornale di pensieri per servire alla pittura”, o meglio “Giornale di pensieri sulla pittura” potrebbero intitolarsi questi appunti cominciati a scrivere nella primavera del 1954, in fretta e a lunghi intervalli. [...] Via via questo Giornale è diventato un’abitudine, e le pagine si sono infittite⁴⁷.

Considerato l’alto tasso di “letterarietà” presente in queste straordinarie pagine di diario – che fanno da contrappunto lirico-filosofico all’attività pittorica di quegli anni – è senz’altro lecito considerare il *Giornale* un’importante prova di scrittura creativa; e certo non è un caso che la sua interruzione alla metà degli anni Sessanta coincida con la riscoperta da parte di Scialoja della propria vocazione poetica. Come ha scritto Fasoli nel suo poscritto all’edizione del ’91, l’interruzione del diario può essere spiegata proprio con l’esaurirsi di un’importante stagione di ricerca durante la quale Toti aveva scritto «tutto ciò che gli era servito per scavare e per indagare»:

Sulla pittura gli pareva di aver scritto tutto; [...] La pittura, dunque, poteva procedere senza più parole che l’accompagnassero e la rimettessero in gioco. E la scrittura poteva aprirsi alla poesia: ed è ciò che puntualmente è avvenuto⁴⁸.

In realtà, Scialoja pittore aveva davanti a sé ancora molta strada da percorrere e nuove stagioni creative da attraversare: da quella delle cosiddette «quantità cromatiche» (negli anni Settanta), che segna una ripresa di moduli geometrici abbandonati da tempo, alla riscoperta del *gesto* negli Ottanta, fino alla piena liberazione formale nell’ultima esplosiva stagione degli anni Novanta. Purtroppo l’evoluzione della ricerca pittorica scialojana degli ultimi tre decenni non è documentata nel *Giornale* che, come abbiamo detto, s’interrompe nel ’64 (in concomitanza con il ritorno a Roma dell’artista dopo il triennale soggiorno parigino); anche se Scialoja continua negli anni successivi a stendere appunti, ad annotare riflessioni – sempre più astratte, filosofiche, meno legate all’attualità e ad eventi personali –, lo fa sporadicamente, senza più la regolarità, quasi quotidiana, degli anni precedenti:

[...] dall’indagine razionale si passa a un’indagine soggettivamente dolorosa complementare a una terminologia filosofica attinta dal pensiero di Husserl,

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ FASOLI, *Poscritto*, in *GP*, p. 186.

Heidegger, Merleau-Ponty [...] A questo punto, concluso il periodo più sofferto della ricerca, la pagina sembra abbandonarsi a un desiderio di racconti immersi nella temperie letteraria⁴⁹.

Un tema di centrale importanza – nell’ambito del dibattito internazionale sulla crisi e sulle nuove prospettive dell’arte contemporanea – sul quale Scialoja torna con insistenza in molte pagine del diario è, come è stato detto, la rivoluzione artistica portata avanti da Pollock e dagli altri esponenti del cosiddetto espressionismo astratto americano nella seconda metà degli anni Cinquanta. Molte pagine del *Giornale* risalgono proprio al soggiorno americano del 1956-57, un biennio fondamentale per la maturazione dell’artista – trascorso a New York tra mostre, dibattiti, vecchi e nuovi amici – dal quale prende avvio il nuovo corso della sua pittura (puntualmente registrato nel diario), con la scoperta della libertà espressiva del *gesto* e con l’adesione convinta alla poetica dell’astrattismo:

Il rapporto con gli artisti di New York, in qualche modo “atteso” da Scialoja già da un tempo precedente il suo primo soggiorno d’oltreoceano, è subito intenso e diverrà nel tempo con taluni (con de Kooning e con Motherwell in particolare) pieno di scambievoli suggestioni⁵⁰.

Nell’autunno del ’56 Scialoja è a New York: straordinaria «città senza crosta», dalla quale resta profondamente colpito tanto da parlarne spesso nelle lettere agli amici così come nelle pagine del *Giornale*, alle quali affida delle descrizioni di grande suggestione poetica, scritte come al solito in velocità, con tocchi rapidi come pennellate, sull’onda di un’emozione immediata:

Riassunto frettoloso di idee e impressioni, prima che dileguino. Sono stato di notte sulla terrazza più alta del Rockefeller Center. La città sconfinata, miliardi di piccole luci, ma come se trasparissero da una materia organica, un immenso polipaio, immensi molluschi traslucidi in cui la vita si accendesse e trasparisse, come da un cervello fosforescente. Il fondo del mare della vita, brulicante, rivelato, vivo come fosse sbucciato. Ecco cosa era New York: una città senza crosta. L’idea di costruire i grattacieli di vetro appariva già attuata o comunque naturale, dato che la vita accendendosi traspariva, e quelle torri sconfinite ed accese apparivano già tutte di vetro o di qualche plastica trasparente. Era nello spirito di quella vita apparire, manifestarsi: costruire lo spazio con la sola nuda vita, le nude attività umane: il respiro del lavoro collettivo, organizzato, volto solo a fare attivamente,

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ D’AMICO, *Toti Scialoja: dagli esordi agli anni Sessanta*, in *O 55-63*, p. 19.

produrre, moltiplicare, creava come una rete, un'immensa tela di ragno per reggere l'uomo soltanto, l'uomo spoglio di miti, terrori pregiudizi⁵¹.

In una città così umorosa e organica, vitale ed estroversa, immenso “involucro trasparente” nel quale l'uomo vive e lavora «spoglio d'ogni principio d'autorità, di ogni trascendenza e gerarchismo sacerdotale»; in una città libera da tradizioni opprimenti, «sbucciata» di ogni pregiudizio e sovrastruttura fino a rivelare il suo fondo brulicante di vita, è potuta nascere una nuova pittura:

In una città come questa esiste la pittura, una pittura. Si dice impropriamente la «scuola di New York». Non è una scuola, ma un modo di intendere la pittura vecchia [Kandinsky, Mirò, Mondrian, n.d.a] con uno spirito nuovo. Una pittura trasparente, direttamente umana fuori d'ogni principio di autorità e di trascendenza: una pittura senza crosta⁵².

Nelle opere realizzate dopo il soggiorno a New York, dunque, Scialoja – che, già dal '54, ha «distolto [...] l'oggetto, e con esso qualsiasi relitto di referenzialità naturalistica»⁵³ – rinuncia anche alla profondità ingannevole della *prospettiva* (con la sua illusione di trascendenza), preferendo la verità nuda e cruda della *superficie* intesa – «heideggerianamente» – «come unico spazio e unico tempo possibile: il presente temporale, su cui inscrivere la traccia dell'esistenza, il ritmo»⁵⁴. Nel maggio del '57 Scialoja può finalmente scrivere: «La superficie pittorica oggi ha per me la saldezza, la presenza e la luce incancellabile di un dato di coscienza»⁵⁵.

Nei lunghi e concitati appunti del *Giornale*, datati “New York, 28 novembre-4 dicembre 1956”, l'artista, dopo aver passato in rassegna le tecniche e le modalità degli *action painters* americani, si volge ad analizzare le ragioni della sua nuova «pittura di confessione» e come sia pervenuto ad essa attraverso una lenta e faticosa ricerca personale; l'adesione al non-figurativo è intesa ora «come premessa assoluta dell'immaginare pittorico, del costruire pittorico», in quanto «la vita dell'anima può essere manifestata plasticamente non solo dall'espressione del viso, dai gesti del corpo, dalla

⁵¹ GP, pp. 26-27.

⁵² Ivi, p. 27.

⁵³ D'AMICO, *Toti Scialoja: dagli esordi agli anni Sessanta*, in O 55-63, p. 13.

⁵⁴ Cfr. DRUDI, *Toti Scialoja. Pittore e poeta*, in OSC, p. 17. Nel *Giornale di pittura*, in un appunto datato “Roma, dicembre 1956”, Scialoja così scrive: «La bidimensionalità ha valore di presa di coscienza, per questo spontaneamente e senza sforzo elimina ogni allusione di ambiguità» (GP, p. 55).

⁵⁵ GP, p. 64.

voce e dalle lacrime, ma anche dalla disposizione di segni che non significano nulla»⁵⁶. «Oggi pittura vuol dire soltanto presenza gremita di segni»⁵⁷, scrive l'artista in un appunto del diario datato "Roma, maggio 1956"; tracce liberamente impresse sulla superficie che, in apparenza non significanti, esprimono in realtà un bisogno imperioso di "confessarsi", di farsi tutt'uno con la materia, di immergersi liberamente nel fluire delle cose: «posso nuotare o volare, posso respirare con la materia dell'universo. Sono del tutto immerso finalmente libero»⁵⁸. Sulla tela affiorano ora segni incongrui, contraddittori, asimmetrici, che però trasudano amore per la vita, grondano vita, in quanto «bisogna partire dall'incongruo per essere vitali»⁵⁹:

Solo da un'impostazione sbagliata o impossibile – per una logica formale fondata sul già conosciuto – può nascere una opera vitale. Nemmeno partire dall'ignoto – nel caso procedere verso; ma proprio da una necessità contraddittoria; nel caso attuale quella di esprimere di esistere⁶⁰.

In più punti del diario Scialoja insiste sulla necessità di un'arte totalmente emancipata: sciolta da finalità e condizionamenti esterni, priva di obblighi, di impegni, di scadenze, assolta dall'obbligo di "significare" a tutti costi qualcosa, libera di contraddirsi e, anzi, soddisfatta della propria (apparente) gratuità. A ben guardare non siamo troppo distanti dalle premesse teoriche della poesia *nonsensical*, il genere letterario di derivazione anglosassone che, di lì a poco, Scialoja avrebbe cominciato a praticare con esiti brillanti, tanto da divenirne il massimo esponente in Italia. Nei versi nonsensici – incongrui e astratti – il significante si mostra del tutto svincolato dal significato in nome del puro «gioco fonemico e allitterativo», in realtà – come ha scritto in anni recenti Piergiorgio Odifreddi – «benché il non-sense venga spesso inteso come *manca* di senso, [...] esso è [...] solo *negazione* di senso, e presuppone dunque la sua presenza»⁶¹; il significato, insomma, non è assente ma dissimulato,

⁵⁶ Ivi, pp. 32-33.

⁵⁷ Ivi, p. 23.

⁵⁸ Ivi, p. 95.

⁵⁹ Ivi, p. 35.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ PIERGIORGIO ODIFREDDI, *Meraviglie nel paese di Alice*, Progetto Polymath, 6 giugno 2005. Cfr. areeweb.polito.it/didattica/polymath/htmlS/Interventi/Articoli/Alice/Alice.htm.

Condividiamo l'affermazione di Odifreddi, tuttavia, resta da accertare se nella poesia di Scialoja la «negazione del senso» si traduca in puro gioco verbale, divertimento fine a se stesso, oppure tentativo di scardinare un senso storicamente determinato; in altre parole, se sia riscontrabile o meno nei suoi *nonsense verses* la presenza di una volontà polemica, o

straniato, e in ogni caso “spiazzante” rispetto alle attese di chi legge: ad esso si «perviene in seconda istanza, come ad una scoperta», mentre in “prima istanza” occorre semplicemente mettersi in ascolto e lasciarsi calamitare dalla sonorità trascinate delle parole⁶²:

È chiaro che poi essa [la parola] ha anche un significato; ma esso riguarda anche ciò che appartiene al sentimento e a questa dimensione si perviene in seconda istanza, come ad una scoperta. Non è che ho una cosa nel cuore e cerco di esprimerla. È al contrario la parola che emerge carica di simbolo, di peso, di un rapporto che intrattiene con il mio intimo proprio in quanto parola; solo successivamente scopro che in realtà ha anche un altro messaggio, che io porto a me stesso⁶³.

Queste affermazioni di Scialoja – riferite alla produzione poetica degli anni Sessanta-Settanta, – risalgono al 1992, ma già nell’ottobre del ’57, Toti annotava nel *Giornale* un pensiero non dissimile sull’arte, intesa come impulso non mediato, azione non premeditata:

Sono stato felice ogni volta che il gesto ha preceduto il pensiero, la parola ha preceduto il sentimento, l’abbraccio è venuto prima dell’amore. Sono intero solo quando è la vita a condurmi⁶⁴.

Allo stesso modo della pittura astratta, insomma, anche la poesia nonsensica si propone come un salto verso l’ignoto, come «un sasso lanciato, messo in moto dal gesto»⁶⁵, del quale non è possibile prevedere né la traiettoria né il punto d’impatto. La felicità dell’atto creativo risiede proprio in questa imprevedibilità, nell’«abbandono» totale dell’artista che si affida «alle potenzialità del colore e della pennellata» o alla magia sonora delle parole e si lascia condurre verso esiti inaspettati:

Mi si chiede sovente se c’è rapporto fra la mia poesia e la mia pittura. È possibile che l’esperienza della pittura mi abbia permesso questo abbandono alla parola, fede nella parola, nel suono, indispensabile per fare poesia. La mia pittura nasce all’interno delle potenzialità del colore e della pennellata, da un agire nell’ignoto, giacché non vi è un’immagine che precede il quadro. Così non esistono

addirittura di una finalità “eversiva” analoga a quella espressa dalle contemporanee esperienze neoavanguardistiche. Su questo punto ritorneremo più avanti.

⁶² SCIALOJA, *Come nascono le mie poesie*, in *O 83-97*, p. 226.

⁶³ TINTERRI, *Scialoja, il topino e i nonsense per il nipotino James*, cit.

⁶⁴ *GP*, p. 74.

⁶⁵ *Ivi*, p. 67.

né una problematica, né un racconto che precedono la poesia: la poesia si costruisce all'interno della gravidanza della parola⁶⁶.

Nella poesia come nella pittura, dunque, si procede “alla cieca”, con l'ostinazione di un bambino che si accanisce in «operazioni inutili», fino ad approdare ad un universo *altro* («un punto di luce concentrato»), fuori dal senso comune e dalle regole del «già conosciuto»:

Si agisce procedendo nel nulla, senza nessuna certezza se non del moto. Non saper nulla del come e del perché. [Dipingere] Vuol dire chiedere a se stessi quello che si ignora di sé; sollecitare un risultato ignoto, che può arrivare a te a ogni ora, da ogni punto del tuo lavoro; [...] Dipingere vuol dire compiere una serie di operazioni inutili anche se ostinate e abituali quanto quelle del bambino che lancia senza sosta la palla contro il muro del cortile. A un momento ti trovi in un punto bianco, invisibile; l'angolo deserto dove arrivano i bambini cercando la palla perduta. Un punto di luce concentrato. Oltre il recinto, scavalcato con la grazia della distrazione⁶⁷.

È forse questo modo di «dipingere ignorando tutto», di «lavorare in una infanzia perpetua»⁶⁸ per scoprire un'esistenza *altra* attingibile «oltre il recinto» delle convenzioni comuni, la lezione più importante appresa da Scialoja durante il soggiorno newyorkese (e rimeditata, anni dopo, nell'approccio alla poesia). Il contatto con la *Action painting* americana e con il pensiero di Harold Rosenberg costituisce, però, solo l'ultimo, sia pure significativo, impulso verso una trasformazione affatto irreversibile, ovvero quella «metamorfosi del linguaggio visivo verso una pittura espressionista e gestuale, definitivamente astratta»⁶⁹ che, nel '57, come abbiamo visto, può dirsi pienamente compiuta. In realtà, già nel '55 Pier Paolo Pasolini notava come questo passaggio fosse «necessario e inevitabile» e giudicava come «fenomeno a sé, e fuori dalla specie» l'astrattismo di Scialoja: «assolutamente privo di distacco o di gelo matematico (linea Mondrian), assolutamente privo di grazia grafica e surrealista (linea Klee)»⁷⁰.

⁶⁶ SCIALOJA, *Come nascono le mie poesie*, in *O* 83-97, p. 225.

⁶⁷ *GP*, p. 61.

⁶⁸ *Ivi*, p. 73.

⁶⁹ Cfr. DRUDI, *Toti Scialoja. Pittore e poeta*, in *OSC*, p. 17.

⁷⁰ PIER PAOLO PASOLINI, Presentazione al catalogo della mostra *Toti Scialoja*, Galleria del Teatro, Parma, 18-27 maggio 1955. Cfr. *VOF*, p. 155. Vale la pena citare un altro passo del testo pasoliniano, che rappresenta una delle più suggestive interpretazioni della pittura scialojana nella sua fase post-cubista: «Per Scialoja la forma pittorica pura, l'invenzione dello spazio, è, in fondo, l'irrazionale. È l'atto espressivo fissato, dalla coscienza, nel suo momento informe e originario, che, attraverso l'uso di una grammatica delirante e squisita,



Toti Scialoja, *Il sonno grigio*, 1956, tempera su tela

Scialoja, insomma, – che nella seconda metà degli anni Cinquanta scopre la straordinaria forza liberatoria del *gesto*, che lo spinge lontano da quello che Pasolini definiva il «volgare ornato geometrico-coloristico che è stato con qualche eccezione, l’astrattismo patrio di questo decennio»⁷¹ – punta non più alla rappresentazione di forme e colori *nello* spazio ma a dipingere *lo* spazio del quale sente di essere parte; l’inebriante percezione che ne deriva è quella di «essere vivo» e finalmente «in comunione» con la realtà e

subito fornita da quella coscienza, sovverte i nessi logici della grammatica strumentale. Si pensi per esempio – e non a caso citiamo un poeta – all’operazione linguistica di un Dylan Thomas: davanti alla tela di Scialoja è come davanti alla pagina bianca, su cui fissare la proiezione, o per usare un linguaggio quasi magico, l’emanazione di quella parte della propria anima che in quel momento, appunto perché è la più tenebrosa è la più esprimibile.» (Ibidem)

⁷¹ Ibidem.

con la natura («essere ricongiunto e ricongiungersi continuamente alle cose»⁷²):

La pittura cosiddetta ‘astratta’ mi ha insegnato a sentirmi vivo, ad essere vivo, mi ha dato gli strumenti per essere vivo e riconoscermi nella realtà. [...] Quel che io faccio non è più un dipingere, è solo un vivere la pittura. [...] Nuova sensazione, nuovo concetto di spazio, di cui faccio parte e che ‘agisco’ dal di dentro. È come se l’universo fosse entrato in me. Come se la mia intera vita si fosse sparpagliata intorno a me con la misura e il respiro di ogni altra cosa che esista insieme⁷³.

Questo appunto del *Giornale di pittura* (palpitante di vitalismo post-dannunziano!) è datato ottobre 1954. Quattro anni dopo Scialoja torna a parlare di astrattismo e di pittura gestuale, ma con maggiore consapevolezza critica, chiarendo le ragioni del proprio «automatismo» pittorico che, lungi dall’essere «una tecnica esoterica» per sollevare il velo di Maja, per compiere «un’esplorazione del labirinto e del sogno» o per proiettarsi verso «l’inespresso e l’inconscio», è un modo per sentirsi pienamente liberi, «per creare tramiti e vene e correnti inattese di comunicazione con l’universo»:

Un modo per sentirsi più riccamente, più completamente vivi, in ogni luogo finalmente dischiuso alla luce; un modo di ogniveggenza e onnipresenza naturale di noi in ogni cosa viva; una presenza così fitta e assillante da divenire comunicazione ininterrotta col soffio universale della creazione⁷⁴.

Lo straccio «stretto a batuffolo», intriso di pigmento e impresso sulla tela con moto istintivo⁷⁵, si mostra come lo strumento più idoneo per arrivare ad una «comunicazione interamente fisica» con il «fondo concreto dello spazio»⁷⁶:

⁷² Appunto del *Giornale di pittura*, datato ottobre 1954, p. 10 del dattiloscritto; cfr. *VOF*, p. 153.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ *GP*, p. 90.

⁷⁵ «Preparava la tela a terra – non voleva altro orizzonte. Prendeva un foglio di carta leggera, oleata, su cui la materia cromatica avrebbe aderito, senza lasciarsi assorbire. Questo foglio duttile, sottile quanto una pelle, se lo accartocciava stretto, in fretta, come un fazzoletto, tra le mani. Steso di nuovo, a terra, e liscio delle rughe più grossolane, lo riempiva di pennellate rapide, eloquenti. Poi lo rovesciava sulla tela, premendo, battendo, gridando, una due tre cinque volte: fino all’esaurirsi del colore, fino al margine della tela, fino al cedimento del supporto fragile». (GABRIELLA DRUDI, *Tempo e immagine nella pittura di Toti Scialoja*, «Artistes», Parigi, maggio 1984; cfr. *O* 55-63, pp. 19-20).

⁷⁶ *GP*, pp. 9-11.

Attraverso le viscere dello straccio che stringo tra le dita e sento muoversi e resistermi, attraverso questo mezzo aggrovigliato e inzuppato di colore, tanto che l'intera mano mi si bagna fino al polso, mi pare di vivere immerso. Affondare il braccio finché è possibile nello stagno e palpare alla cieca le radici e la melma del fondo. Invisibile, in quel buio originario, ma tangibile, decifro il fondo concreto dello spazio. Stabilisco una comunicazione interamente fisica, anche a costo di sprofondare o di insabbiarmi⁷⁷.

La suggestione di Kline è evidente in questo procedimento fondato sulla forza cieca, immediata del *gesto*, sulla sua straordinaria energia comunicativa; tuttavia Scialoja – che avverte il rischio di uno scivolamento nell'arbitrio e nella casualità proprio di una pittura costruita solo sull'azione inconsapevole dell'artista, che agisce quasi in stato di *trance* – rifugge dall'eccesso di «velocità», dall'«impazienza» dei suoi colleghi d'oltreoceano, ovvero dal loro automatismo assoluto di matrice surrealista. La minaccia di una precoce stagnazione insita nella pittura statunitense è avvertita con estrema – quasi impietosa – lucidità dall'artista romano che, nel biennio '55-'56, ne discute con Afro in alcune lettere indirizzate all'amico pittore. Scialoja avverte nell'espressionismo astratto americano una «profonda aria di crisi, di strada già chiusa», provocata da una forma di «esasperato romanticismo» di cui sarebbero vittime i suoi più giovani esponenti:

Mi pare che quei pittori siano già molto vicini a una crisi, e soffrano del rovescio di quel loro esasperato romanticismo che per un certo tratto è stato così vitale. Soffrono di una velocità che è come un ristagno, di una frenesia che si morde la coda e diviene nevrosi. È come un meccanismo che gira a vuoto. (Roma, 16 novembre 1955, Archivio Eredi Afro Basaldella)⁷⁸

Nell'autunno del '56, Toti scrive ancora all'amico direttamente da New York, (dove «ogni cosa è infinitamente distante e irraggiungibile» e «tutto è paurosamente fuori di proporzione»⁷⁹), confermando le impressioni sull'arte statunitense già comunicategli l'anno precedente:

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Questa lettera – insieme ad altre del cospicuo epistolario di Scialoja, in larga parte inedito – è stata pubblicata in *CORR 55-60*, p. 119.

⁷⁹ Interessante è l'impatto che la città di New York ha sul pittore romano che, con un sentimento misto di attrazione e di repulsa, così la descrive: «New York intanto non è una città. È un immenso deposito di vecchi mobili, immensi scrittoi polverosi, affiancati uno all'altro, fitti e solenni come in un magazzino abbandonato: questa l'impressione all'arrivo. Dentro l'impressione diventa angosciosa: tutto sembra piccolo e poco distante: le strade lunghe miglia e miglia finiscono subito (la prospettiva percepita in modo così rapido che le

È questo il pericolo qui in America: questa impazienza, voler sempre stordire, colpire, essere inattesi; non cercar mai in profondità, non esser umili [...] Ho l'impressione che il messaggio di Gorky e di Pollock, il fervore di de Kooning possano disperdersi come nulla [...]. (New York, 23 ottobre 1956, Archivio Eredi Afro Basaldella)⁸⁰

Preoccupazioni analoghe sono espresse da Scialoja in una pagina del *Giornale* datata “Procida, luglio 1957”, nella quale, l'artista romano, pur non tacendo le proprie riserve e perplessità sugli sviluppi recenti della pittura americana, ammette però di aver appreso da essa una fondamentale lezione di libertà, di sperimentalismo e anche di profonda umanità:

Scuola di New York, «espressionismo astratto», ecc. hanno già fatto il loro tempo, e non solo sono tanto di moda da aver prolificato il più vacuo e insulso manierismo, ma addirittura lasceranno, come scuola archetipa, una ben debole traccia. [...] Il messaggio della pittura di Pollock (già quasi completamente dimenticato e travisato, proprio a New York) è per me un messaggio di carica umana nell'opera, di trasmissione totale e nel profondo della vita umana nella materia espressiva, nel processo stesso del fare⁸¹.

Come ha sottolineato il critico Fabrizio D'Amico, l'astrattismo scialojano ha delle ragioni e delle peculiarità che non consentono raffronti con il modello americano; lo “scarto” rispetto a quest'ultimo consiste nel rifiuto, da parte di Scialoja, di cedere alla tentazione della «velocità» fine a se stessa, dello *shock* superficiale quanto inutile, e, viceversa, nel permanere – nella sua arte – di un sentimento della forma quale estrema difesa di quella «porzione di senso» che il linguaggio dell'arte deve pur sempre salvaguardare. In definitiva, in Scialoja «l'atto dello stampare è sì cieco, notturno e raddomantico, ma insieme perfettamente consapevole»⁸².

strade paiono decapitate), i grattacieli più alti della Tour Eiffel sembrano poco più alti di penne messe per ritto. Tutto è a portata di mano; ti metti in cammino e non arrivi mai, ogni cosa è infinitamente distante e irraggiungibile, ogni distanza è immisurabile, tutto è paurosamente fuori di proporzione. Allora smetti di contemplare e di guardare, cominci ad accettare questo agglomerato informe, accetti di non distinguere, non ricordare, non caratterizzare nulla attorno a te; cominci a compitare le strade per numeri, i piani per numeri, pensi ai numeri, non guardi più nulla attorno a te, cammini bendato, *sei entrato nell'ingranaggio.*» (Ivi, pp. 122).

⁸⁰ Ivi, pp. 122-123.

⁸¹ *GP*, pp. 68-69.

⁸² D'AMICO, *Toti Scialoja: dagli esordi agli anni Sessanta*, in *O* 55-63, p. 20.

La violenza anarchica del *gesto* – che negli astrattisti americani rischiava di divenire compiaciuto gioco di maniera – è ricondotta da Scialoja all'interno della forma e trova un «freno» nella chiusura dell'*impronta*. L'atto dello stampare – cioè di «trasferire un colore già spalmato su di una superficie di carta matrice, premendolo e battendolo su di una nuova superficie di tela che dovrà accoglierlo»⁸³ – è il metodo di lavoro di Scialoja, adottato a partire dall'estate del '57 a Procida⁸⁴:

La forma è dunque per Scialoja, ora, il freno posto all'arbitrio della superficie. La forma è l'*impronta*. L'*impronta* è a sua volta, la necessità di ricondurre l'eccezione all'interno della norma: è il dato che mitiga il cieco *furor* degli *action painters*, che guida il volo notturno del gesto libero sulla tela⁸⁵.

Il passo ulteriore si compie l'anno successivo: «Nel 58, attraverso il mio gesto vero ho raggiunto il mio vero ritmo, cioè quella certa ripetizione del gesto che è il mio naturale modo di esistere»⁸⁶. L'operazione di stampaggio dell'immagine, «trasmessa tutta insieme e in uno stesso momento», viene ora ripetuta più volte sulla medesima superficie, con ritmo cadenzato: l'*impronta* che si replica sempre uguale, sbiadendo progressivamente, quasi spegnendosi, nella dimensione spaziale della tela, reca in sé la traccia del tempo che fluisce; un tempo soggettivo (o «emotivo», come l'ha definito Dorfles⁸⁷) che interviene a vivificare, dinamizzare ritmicamente la superficie piana del quadro.

Le pagine del *Giornale* scritte nel corso del mese di marzo del 1958 sono tutte incentrate su quest'ultima, esaltante «scoperta» – che rappresenta il

⁸³ GP, p. 77.

⁸⁴ «Lavoravo a Procida, in una casa di campagna, e quell'estate attraversai una serissima crisi di identità pittorica. Ogni mio intervento sulla tela inchiodata al suolo mi appariva ingiustificato e arbitrario. Così copersi la tela di nero e attesi. Per giorni e giorni mi 'sfogavo' spalmando colore sulle cento carte di giornale che ingombravano lo studio, finché un giorno, forse un colpo di vento, rovesciò un foglio sulla tela. Può essere che l'abbia sognato.» (Cfr. Toti Scialoja, *Opere dal 1940 al 1991*, catalogo della mostra alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 31 maggio-30 settembre 1991, p. 53).

⁸⁵ D'AMICO, Toti Scialoja: *dagli esordi agli anni Sessanta*, in O 55-63, p. 21.

⁸⁶ Appunto del *Giornale di pittura*, datato maggio 1958, p. 36 del dattiloscritto; cfr. VOF, p. 165.

⁸⁷ «[...] la ripetizione di elementi identici (anzi: analoghi) a distanze topo-cronologiche discontinue suscita, inevitabilmente un ritmo: e codesto ritmo trae con sé la nascita, magica e impreveduta, difficilmente catalogabile ma pur sempre controllabile, perché simbolica d'un tempo emotivo: un particolare e universale tempo spazializzato» (GILLO DORFLES, Presentazione, in Toti Scialoja, catalogo della mostra alla Galleria La Tartaruga, De Luca Editore, Roma, 16 giugno-luglio 1959. Cfr. VOF, p. 167).

punto di arrivo di un lungo processo di ricerca – e ne registrano minuziosamente le fasi:

Il rapporto tra me e la tela è piuttosto nel tempo ora che nello spazio. [...] La decima impronta non avrà la freschezza e l'acerbità della prima come per un invecchiamento, per una saggezza acquistata [...]

Dato che il mio gesto è quello dello stampare, il ritmo di tale gesto non potrà essere che quello della ripetizione [...]

E seguito a stampare finché il quadro non è tutto pieno, cioè tutto vivo, tutto presente, tutto offerto, tutto unico. Finché non mi identifico in esso, non mi confondo interamente nella sua luce, nel suo significato.

Stampare vuol dire per me esprimere, manifestare la mia vita dal più profondo, il mio trascorrere come essenza, come verità.⁸⁸



Toti Scialoja, *Impronta bianca su sabbia*, 1959

Nella ripetizione seriale dell'*impronta*, ovvero nell'ostinata persistenza di un *gesto* sempre uguale a se stesso, c'è il tentativo di fondersi con le cose, di attraversarle, di penetrarle, di far respirare insieme l'io e la materia, di entrare in sintonia con l'Universo, con la natura, per coglierne il divenire ininterrotto:

⁸⁸ Cfr. *GP*, pp. 83-87.

[l'impronta] si dispone in sequenza: perché la realtà non può darsi senza memoria e senza futuro, e non può manifestarsi al di fuori di uno spazio, o meglio di un "campo" dove s'invera la relazione degli eventi che la costituiscono. Nel campo della tela l'insieme delle impronte realizza un ritmo, dato dall'alternanza di pieni e di vuoti, ove le pause contano non meno che le scansioni [...]»⁸⁹.

Per Scialoja, insomma, dipingere significa essenzialmente partecipare «al flusso della realtà, a questa comunicazione incessante»⁹⁰, affermare la propria esistenza nel mondo: reagire alla «demente ferocia della vita», recuperando attraverso la pittura «una altrettanto feroce, forse stupefatta immortalità»⁹¹. Dipingere per essere/sentirsi *vivo* a dispetto di quella *pulsione-di-morte* (Freud) o *essere-per-la-morte* (Heidegger) che condurrebbe l'uomo – ogni uomo –, consapevole della propria finitezza, verso l'inevitabile auto-distruzione, l'annullamento di sé («la pittura è un modo di esorcizzare questa indecente corsa alla distruzione»⁹²):

In questo senso il pittore è l'unica divinità che crea universi sottratti alla delinquenza del tempo. La qualità della sua arte si misura sulla solitudine che egli ha trasformato in assolutezza.⁹³

È questa disperata volontà di *esserci* (l'heideggeriano *Dasein*) nonostante tutto e tutti, che spinge l'artista a recuperare il senso della temporalità, a «versare il tempo nello spazio», ovvero a umanizzarlo, a imprimergli il soffio vitale, attraverso la creazione di «rapporti ritmici» che leghino gli elementi (linee, forme, colori) della superficie. L'*impronta* – quale «grumo, coagulo di tempo: attimo fatto carne» – costituisce l'unica possibilità di sfuggire all'inerzia della materia, alla paralisi formale; il suo persistere nella ripetizione è l'antidoto all'immobilità, altrimenti esiziale, dello spazio-superficie:

Comporre secondo il tempo, non più secondo lo spazio. L'emozione del succedersi (il teatro umano, il dramma dell'accadere). Ciò che accade, che persistendo si ripete, cioè insiste nel suo essere, *voler* essere, vivo. [...] Occorre umanizzare lo spazio – la superficie fisica, la materia – attraverso il tempo – il respiro vivente, l'identità nel fluire, la persistenza nel consumarsi, la continuità

⁸⁹ D'AMICO, *Toti Scialoja: dagli esordi agli anni Sessanta*, in *O* 55-63, p. 25.

⁹⁰ *GP*, p. 5.

⁹¹ Cfr. *La parola agli artisti*, rubrica di «Flash Art», n. 152, ottobre-novembre 1989.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ibidem*.

nell'estinzione. [...] Spazio è pura immobilità. Ciò che è vivo è per essenza non-immobile, è patimento di tempo, anzi è tempo incarnato, vita in atto⁹⁴.

Negli anni Sessanta si fa più pressante il bisogno di “temporalizzare” l'immagine, di coglierne il divenire attraverso quella che Dorfles ha definito «una sequenza di pause e di aneliti che trasformano la tela in successione di istanti»⁹⁵.



Toti Scialoja, *Senza titolo*, 1962, vinilico e tecnica mista

La presenza, ora, sulla tela di inserti materici – corde, merletti, ritagli di giornale che collegano le impronte scandendo con maggiore evidenza la loro successione ritmica sulla superficie – sta ad indicare una nuova esigenza di “racconto” da parte dell'artista, il bisogno di conferire un'articolazione narrativa alle immagini che, allacciate tra loro in uno speciale «percorso spazio temporale», si susseguono ad intervalli regolari invitando ad una “lettura” da sinistra verso destra:

Teoricamente i miei quadri dovrebbero essere letti come un percorso da sinistra a destra, perché è così che li faccio. Naturalmente non è una lettura obbligata, ma è una chiave. [...] Quindi è proprio un percorso, un percorso temporale, spazio temporale che crea un racconto [...] Per me il percorso da una prima impronta a

⁹⁴ GP, pp. 103-104.

⁹⁵ Cfr. GILLO DORFLES, *Toti Scialoja*, in *XXXII Esposizione biennale internazionale d'arte*, catalogo della mostra, Padiglione Italiano ai Giardini, Venezia, 20 giugno-18 ottobre 1964.

sinistra, fino a una seconda, una terza, è uno scorrere che crea una memoria, è una prospettiva che si struttura nel tempo. Cioè il significato del racconto si affida proprio al salto tra una prima e una seconda, tra una seconda e una terza impronta, e alla durata di questo salto, o pausa⁹⁶.

Queste dichiarazioni – rilasciate a Nello Ponente nel corso di un colloquio per la rivista «Marcatre» – risalgono al settembre del 1964, anno in cui Scialoja rientra in Italia dopo il lungo soggiorno parigino durante il quale ha ritrovato il gusto per la parola poetica cimentandosi nell'invenzione dei suoi primi componimenti nonsensici. Detto ciò, non credo sia azzardato mettere in relazione il nascente desiderio dell'artista di esprimersi attraverso un linguaggio più strutturato ritmicamente (per pause e salti) alla parallela “scoperta” di un tipo di poesia ugualmente fondato sulla struttura ritmica del verso cui affidare «il significato del racconto».

3. *Astrattismo pittorico e nonsense poetico*

Abbiamo già avuto modo di accennare all'influenza che questa concezione del fare artistico, profondamente permeata di filosofia esistenziale, ha indubbiamente esercitato sulla prassi poetica scialojana, specie nella prima fase *nonsensical*⁹⁷. Vale la pena, ad ulteriore conferma, citare un passo di una tarda intervista dell'aprile del 1993, nella quale non solo è sottolineato lo speciale legame intercorrente tra la ricerca pittorica della fine degli anni Cinquanta e l'attività poetica cominciata poco dopo, ma è ribadito con assoluta chiarezza il “debito” della seconda nei confronti della prima:

La mia pittura ha molto insegnato alla mia poesia. Il pittore ha il senso della forma, vive di forme. La forma vuol dire il rapporto ritmico che si stabilisce sulla superficie quando si dipinge. Quindi la forma vuol dire rapporto tra un elemento e

⁹⁶ Cfr. NELLO PONENTE, *L'intervista con i pittori*, «Marcatre», 8-9-10, 1964.

⁹⁷ «[...] credevo ingenuamente che la pittura fosse meno pensata della poesia, che ci volesse meno esperienza umana. Pensavo che la pittura fosse un'arte più istintuale, più diretta, più sensuale, più immediata. Pensavo che il quadro sarebbe venuto fuori spontaneamente abbandonandosi al gusto. E invece la pittura, come la poesia, è un fatto di esperienza umana, di pensiero» (Cfr. TINTERRI, *Scialoja, il topino e i nonsense per il nipotino James*, cit.).

l'altro e rapporto tra una linea e l'altra. Questa forma l'ho applicata, spontaneamente alla poesia⁹⁸.

È dunque nell'insistita, e mai abbandonata, ricerca del *ritmo* – che in pittura, abbiamo detto, consiste nel cogliere, attraverso la sequenza strutturata delle impronte, l'assolutezza temporale dell'“evento”, dell'*hic et nunc*, con la sua verità puramente fenomenica – che si riscontra una perfetta consonanza tra lo Scialoja pittore astrattista e il meno fortunato Scialoja poeta, che ha faticato non poco ad imporre all'attenzione di un pubblico adulto le sue poesie nonsensiche, fondate proprio sulla «qualità fonico-sillabica» delle parole dalla quale scaturiscono speciali rapporti ritmici. Come ha acutamente sottolineato Barbara Drudi:

[...] identificato il proprio linguaggio espressivo nelle impronte, Toti può dedicarsi alla poesia, e recuperare il ritmo interno della parola poetica cominciando a scrivere, quasi per gioco, le sue prime poesie *nonsense*⁹⁹.

Ricostruire l'approccio di Scialoja alla scrittura in versi, o meglio il suo felice “ritorno” alla poesia dopo i frustranti tentativi della prima giovinezza, non è certo difficile considerando la quantità di lettere, dichiarazioni e soprattutto interviste rilasciate nel corso degli anni dal poeta-pittore, sempre disponibile al colloquio aperto, al recupero memoriale, alla generosa confessione di sé. Le prime poesie – scritte, un po' per gioco, un po' per nostalgia, durante il soggiorno parigino del 1961-1964¹⁰⁰ – nascono «da una spontaneità incontrollabile»: da un lato il «rimpianto» per la lingua italiana, corposa, concreta e ricca di sonorità; dall'altro la «gioia di trovare un mezzo adatto» per comunicare con il nipotino James che viveva a Roma e che «si divertiva come un matto» a leggere quei versi-filastrocca modellati sull'esempio delle poesie di Edward Lear e di Lewis Carroll, accompagnati sempre da piccoli disegni «semplici, immediati, senza sfoggi di sapienza stilistica»¹⁰¹:

A Roma avevo un nipotino, a cui mandavo delle poesie, divertite e nonsensiche. Erano le poesie che io avevo amato da bambino. Nell'Enciclopedia dei ragazzi c'era una parte per i più piccini, in cui c'erano queste poesie di Lear e di Carroll,

⁹⁸ ANTONELLA MICALETTI, *Intervista a Toti Scialoja*, «La Collina», 19/23, luglio 1992/dicembre 1994; ora in *OSC*, p. 85.

⁹⁹ BARBARA DRUDI, *Toti Scialoja. Pittore e poeta*, in *OSC*, p. 17.

¹⁰⁰ Nel febbraio del 1961 Toti vende un'opera di Morandi per potersi pagare il soggiorno a Parigi.

¹⁰¹ Cfr. RAUCH, *La mia infanzia sono io...*, in *OSC*, p. 78.

tradotte molto bene in italiano, con le illustrazioni; mi incantavano. Adoravo i versetti astratti, assurdi, gelidi e allegri, molto vitali, di quelle poesie inglesi. Perciò mi era rimasto questo amore per i *nonsense*. Amore che ho poi trasferito a questo nipotino, a cui mandavo delle poesie nonsensiche. Queste poesie si fondavano sulla parola italiana, che mi piaceva molto sillabare, sentire nel peso che ha la parola rispetto a quella francese. [...]. E mandavo queste poesie, disegnando vicino il pupazzetto. Se parlavo di una zanzara, facevo la zanzara, buffa. Se parlavo di un ippopotamo, c'era un ippopotamo, e così via. Erano disegni fatti perché piacessero al bambino, non certo dei disegni perché avessero delle pretese stilistiche proprie¹⁰².

I racconti fantastici di Yambo, di Salgari e di Verne, le illustrazioni di Antonio Rubino, di Attilio Mussino e di Bruno Angioletta per il «Corriere dei Piccoli» sono senz'altro alla base della passione, mai sopita, di Scialoja per la letteratura dell'infanzia:

Le illustrazioni mi facevano sognare quasi quanto il testo. [...] Posso dire di essermi formato sui grandi illustratori per l'infanzia.

La mia fantasia si alimentava di quei disegni, quasi fossero apparizioni. Mi piaceva tutto. Quando, nel 1961, ho cominciato a scrivere poesie per il mio nipotino che stava a Roma [...] non potevo concepire che i versi non fossero accompagnati da un disegno¹⁰³.

Ma l'attrazione esercitata su Scialoja dai «versetti astratti» di Lear e Carroll o dai racconti illustrati destinati ad un pubblico infantile, non va in ogni caso fraintesa. Nell'artista cinquantenne che da Parigi spedisce al nipotino le sue “poesie con animali”, «divertite e nonsensiche», non vi è alcuna intenzionalità di tipo didattico, né tantomeno c'è il desiderio di esplorare la psicologia dei bambini, di approcciarsi al loro mondo attraverso la scrittura per comprenderne le dinamiche evolutive o per sperimentare nuove tecniche di apprendimento:

Io non mi considero uno specialista dell'infanzia. Non sono Rodari. Per pura bizzarria mi è nata questa vena di poesia “nonsensica” e per tanti anni l'ho usata come forma di esorcismo verso la mia condizione di isolato. [...] Questi versi mi servivano come rimedio alla solitudine, come consolazione cantata a me

¹⁰² TINTERRI, *Scialoja, il topino e i nonsense per il nipotino James*, cit.

¹⁰³ Cfr. RAUCH, *La mia infanzia sono io...*, in *OSC*, p. 77.

medesimo¹⁰⁴. Non ho comunque mai pensato, come dovrebbe fare uno specialista, all'infanzia come un territorio da esplorare e attraversare¹⁰⁵.

Non c'è intento pedagogico nei versi di Scialoja, così come non c'è la volontà o, per meglio dire, la presunzione di sondare il complicatissimo mondo dell'infanzia, per decifrarne i segni e i significati («[...] troppi di coloro che si occupano di bambini pensano di avere a che fare con dei piccoli idioti. Il bambino è invece acutissimo, malizioso, angosciato: i suoi meccanismi psichici sono complessi e tormentati»¹⁰⁶). Molto più semplicemente c'è il tentativo, da parte del poeta, di dar voce ad una delicata stagione della propria esistenza e ad uno stato d'animo, assolutamente soggettivo – fatto di gioie improvvise, di scoperte emozionanti, ma anche di inquietudine, «di solitudine assoluta, di sospetto» – nella quale l'artista sente ancora di essere immerso:

Quando scrivevo poesie per bambini ero io stesso un bambino che diceva poesie, che si divertiva e giocava. Io non conosco tutte le infanzie, conosco solo la mia infanzia. Quello che ricordo di allora è uno stato d'animo dentro il quale vivo ancora. L'infanzia è una cosa molto seria. Il mio ricordo è un periodo di solitudine assoluta, di sospetto, di 'mito' continuo.

Il tempo andava all'infinito, lo spazio andava all'infinito e la morte non esisteva. Questa infinità, questa perpetuità mi sgomentava e affascinava allo stesso tempo. Sapevo di essere un bambino, assumevo il ruolo con amarezza, o con dolcezza se era il caso, ma ero pur sempre io, non ero né "bambino" né altro.

La mia infanzia di allora è immersa in una sensazione di unicità. La mia infanzia sono io¹⁰⁷.

Quest'ultima, perentoria, affermazione – che subito associamo a quella analoga, fertile di implicazioni teoriche, di Paul Valéry: «Il mio metodo,

¹⁰⁴ Per Deleuze e Guattari il bambino «sperduto» canta per ritrovare l'orientamento, per esorcizzare la paura della solitudine: «Nel buio, colto dalla paura, un bambino si rassicura canticchiando. Cammina, si ferma al ritmo della sua canzone. Sperduto si mette al sicuro come può o si orienta alla meno peggio con la sua canzoncina. Essa è come l'abbozzo, nel caos, di un centro stabile e calmo, stabilizzante e calmante. Può accadere che il bambino si metta a saltare, mentre canta, che acceleri o rallenti la sua andatura; ma la canzone stessa è già un salto: salta dal caos a un principio d'ordine nel caos [...]» (GILLES DELEUZE, FELIX GUATTARI, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, Paris 1980; trad. it. di GIORGIO PASSERONE, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 2003, p. 439).

¹⁰⁵ RAUCH, *La mia infanzia sono io...*, in *OSC*, p. 79-80.

¹⁰⁶ Ivi, p. 78.

¹⁰⁷ Ivi, p. 80.

sono io»¹⁰⁸ – è tutt’altro che irrilevante ed anzi merita un *surplus* di attenzione in quanto può aiutarci a chiarire quali siano i fondamenti di tipo psicologico-esistenziale su cui poggiano i processi compositivi della scrittura (e della pittura) di Scialoja. L’infanzia, per quest’ultimo, è ben più di un periodo circoscritto dell’esistenza umana, relegato nel passato e affiorante, a tratti, sotto forma di ricordi più o meno felici. L’artista ha parlato spesso, in saggi e interviste, della propria infanzia come esperienza amara e insieme esaltante, come stagione complessa dominata da un profondo senso di solitudine, di isolamento, di estraneità al mondo («La solitudine è sempre stata il mio abito, da quando ero piccolo. Giocavo da solo nel giardino del nonno, andavo al cinema da solo, non conoscevo il gregge»¹⁰⁹). Ma l’infanzia è pur sempre uno stato di grazia, una condizione per molti aspetti privilegiata, nonostante le sue laceranti contraddizioni, o forse proprio per quelle: è il tempo del gioco e del mito, delle sensazioni amplificate («lo spazio-tempo che io chiamo infanzia lo percepisco come sapore intensissimo, colore intensissimo, delirante, una trafittura di gioia»¹¹⁰), delle ansie inconfessabili e delle emozioni più intense (tutte «punture» e «trafitture»); è la stagione dell’angoscia più buia ma anche della più naturale sfrontatezza («Infanzia sfrontata, sfrontata esistenza. Sfrontata perché aliena di morte [...]»¹¹¹). Solo attingendo al tempo assoluto dell’infanzia – ovvero immerso in uno stato psichico di «dissociazione o alterazione infantile» – il poeta può aprirsi all’esperienza della poesia, può, cioè, farsi «calamitare da una parola, o da un andamento di parole, persino da una frase fatta» e cominciare una sorta di viaggio iniziatico nel regno delle sonorità sillabiche¹¹².

Il modo in cui si rivela «il processo di questa calamitazione o seduzione» della parola, è del tutto accidentale, ma il “meccanismo”, semplice in

¹⁰⁸ Cfr. PAUL VALÉRY, *Quaderni I*, a cura di JUDITH ROBINSON VALÉRY, Adelphi, Milano 1985, p. 133. «In un appunto dei *Cahiers*, datato 1931, Valéry afferma perentoriamente: “Il mio metodo, sono io. Ma io ricapitolato, riconosciuto”; [...] È chiaro quindi che l’Io del poeta, in quanto “funzione invariabile” sottesa ai processi di rappresentazione del reale, è il fondamento su cui poggia la costruzione del “metodo”.» (Cfr. ALESSANDRA OTTIERI, *L’esperienza dell’impuro. Filosofia, fisiologia, chimica, arte e altre “impurità” nella scrittura di Valéry, Ungaretti, Sinisgalli, Levi*, Aracne editrice, Roma 2006, p. 88).

¹⁰⁹ DORIANO FASOLI, *Condannato all’arte*, intervista a Toti Scialoja, in «Riforma della scuola», 4, aprile 1991, pp. 54-55; ora in *OSC*, p. 80.

¹¹⁰ SCIALOJA, *Come nascono le mie poesie*, in *O 83-97*, p. 224.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Cfr. *A lezione da Toti Scialoja*, «Poesia», I, 3, Milano, marzo 1988, p. 7; ora in *O 83-97*, p. 227.

apparenza, scatta solo a patto che la parola, privata del «suo involucro quotidiano», sia riportata al suo «originario enigma»:

[...] la parola piovuta all'improvviso nella mente, la parola che così all'improvviso ti ha messo in moto le labbra, si rivela portatrice di un suo peso specifico, di un quasi tangibile spessore – insomma di una consistenza attinta solo da se stessa. È come se la parola avesse scoperto il risvolto di se stessa – e cominciasse ad assomigliare ad una essenza ancora ignota, una balenante eternità – spogliandosi del suo involucro quotidiano, della servile consuetudine di soccorrere ad ogni mondana bisogna. Come se ora le sue sillabe si sbriciolassero in una sorta di polline e vibrassero di una sonorità catturata da un orecchio sbucato chissà dove. Insomma perdesse il suo giornaliero smarrimento e ne assumesse un altro – fatto unicamente di grazia¹¹³.

Come ha opportunamente sottolineato Paolo Mauri nella sua prefazione all'edizione einaudiana dei *Versi del senso perso* (2009)¹¹⁴, la lingua del poeta-pittore romano non è una lingua inventata (gergo o grammelot), ma è la lingua della tradizione «fondata sull'ortodossia, sulla linearità narrativa, poi scardinata, fatta esplodere dal nonsense»¹¹⁵. Ecco, ad esempio, come si mette in moto il “meccanismo” di una celebre poesia scialojana, nella quale il semplice suono della parola “zanzara” innesca un processo irresistibile di scomposizioni e associazioni sillabiche fino alla creazione di un piccolo racconto “astratto”, ritmicamente cadenzato, non interpretabile alla luce del senso comune:

Quella voglia [di poesia] di cui ho detto mi fa compiere alcune azioni su questa parola. La prima è la più semplice, sillabarla: zan-za-ra. La parola si disfa, mi sfugge. La sillaba diversamente, mangiandomi la coda. Zan-za-zara. Le cose vanno meglio. Zanza non vuol dire niente, ma Zara sì. Zanza d'altronde, somiglia moltissimo a zonzo. (per il Tommaseo la voce zonzo deriverebbe proprio dal ronzio delle zanzare che vanno a spasso) È naturale, quindi, che la zanzara vada a zonzo per Zara. Ma perché la piccola Zara sull'Adriatico e non la più zanzarosa Zanzibar sull'Oceano Indiano?

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:

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ La raccolta riunisce tutta la produzione cosiddetta “giocosa” di Scialoja. Concepita dallo stesso autore, fu pubblicata la prima volta da Mondadori nel 1989 con un risvolto di copertina firmato da Giorgio Manganelli.

¹¹⁵ PAOLO MAURI, *Il più crudele dei musici*, Prefazione a *VSP*, p. XIII.

Una zanzara di Zanzibar
 Andava a zonzo, entrò in un bar,
 “zuzzurellona!” le disse un tal
 “mastica zenzero se hai mal di mar”.¹¹⁶

Il gioco è dunque svelato! La parola «smemorata di senso» – ovvero riportata alla sua “infanzia”, alla sua originaria “leggerezza”, a dispetto di tutti i significati sovrapposti e sedimentati nel tempo – si impone all’attenzione del poeta unicamente per il suo suono e, grazie ad esso, si frantuma, si ribalta, si ricompone in nuove combinazioni, si apparenta infine con altre parole che vibrano allo stesso modo all’interno del verso, creando un *ritmo* trascinate. Quest’ultimo è, pertanto, il principio generatore non solo della pittura, come abbiamo visto, ma anche della versificazione scialojana degli anni Sessanta e Settanta, fondata sulla sonorità delle parole, sulla loro «musica concettuale», ottenuta attraverso il gioco delle sillabe, l’allitterazione, l’anagramma.

Davvero vertiginoso è, ad esempio, il gioco allitterativo e associativo condotto sulla parola “libellula”: parola bizzarra, dal suono cantilenante, piena di echi e di risonanze fiabesche. Nelle mani abilissime di Scialoja questo curioso nome di insetto può letteralmente “esplodere” in frammenti sillabici e dar luogo a straordinarie acrobazie linguistiche che – come sempre nelle poesie scialojane – non denotano assenza di significato, quanto piuttosto negazione del senso comune e, al contempo, produzione di quello che Antonio Porta ha definito un «ultrasenso»:

Una libellula
 mi cantarella:
 «Trallerallibe
 trallerallulla
 la bile è lilla

¹¹⁶ SCIALOJA, *Come nascono le mie poesie*, in *O 83-97*, p. 223. Più avanti, sempre a proposito della parola “zanzara”, Scialoja scrive: «Zanzara è parola fragile, incorporea, attraversata dalla luce. Perché le parole hanno densità, colori, nervature: sono figure in loro stesse. In effetti, la parola zanzara somiglia all’insetto cui fa allusione e con cui convive nella nostra mente, o meglio è l’insetto che somiglia a questa bella parola. La parola è certo più straziante ed enigmatica di quel tormentino da nulla che ronzando ci teneva desti nelle notti d’estate della nostra infanzia.» (ivi, p. 224). Ma accanto alla zanzara di Zanzibar citata in questo saggio da Scialoja, ve ne sono altre, non meno gustose, che vale la pena di ricordare: «Vive a Zara, anzi vi langue / la zanzara senza zeta, / non si azzarda a succhiar sangue / ma nient’altro la disseta» (*VSP*, p. 37); vi è poi la zanzara in tunica d’organza che «quando è sbronza vola senza / a zig zag per la Brianza» (ivi, p. 38); o anche le sette zanzare di Veracruz «un po’ vizzate nella teca / ma di pura razza azteca» (ivi, p. 39).

labile è il nulla
abile o molle
libo a chi balla...
Lo stagno pullula!
Tra queste bolle
che fai di bellulo?»
(*VSP*, p. 158)

Più avanti avremo modo di soffermarci, con dovizia di esempi, sui molteplici aspetti della pirotecna verbale di Scialoja, la cui produzione *nonsensical* – nata per i bambini, ma letta e apprezzata da lettori adulti “qualificati” (*in primis* Calvino e Porta) – è ricchissima di artifici retorici e linguistici che meritano la massima attenzione. Per ora ci limitiamo ad altri due “assaggi”:

Dentro l’antro
sento un ranto
lo nell’ombra,
è la lontra
che si roto
la al mio fianco
e mi mormo
ra: «Dottore!
Bell’incontro!»
(*Ivi*, p. 61)

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.
(*Ivi*, p. 157)

In questi due brevi componimenti *nonsense* (inclusi nella raccolta einaudiana del ’75 *Una vespa! Che spavento*) accanto all’immancabile gioco allitterativo, compaiono due procedimenti – la sinafia («istituto introdotto dal Pascoli cultore di versi classici»¹¹⁷) e la rima franta («iterata

¹¹⁷ Cfr. LUCA SERIANNI, *Il gioco linguistico nella poesia di Toti Scialoja*, in *NFeM*, p. 310.

con dislocazione a distanza»¹¹⁸) – che, come ha rilevato Luca Serianni, sono particolarmente cari al poeta proprio in virtù del loro speciale effetto ritmico¹¹⁹.

Ma la continuità tra astrattismo pittorico e *nonsense* poetico in Scialoja non è ravvisabile solo nell'importanza attribuita da quest'ultimo al *ritmo*; c'è un ulteriore «elemento di rapporto» (strettamente connesso al primo) che lega le due attività in modo inequivocabile:

Un altro elemento di rapporto è l'automatismo. Anche qui la pittura ha insegnato alla poesia, perché la mia pittura si basa chiaramente sull'automatismo psichico. L'automatismo significa mettere in moto una fatalità del fare che però è selezionata, è scelta. Così le poesie nascevano dal gusto della parola che mi portava...specialmente all'inizio della mia attività in poesia.

Erano le parole che mi portavano l'animaletto ed era l'animaletto che portava con sé la storia, perché la rima voleva questo¹²⁰.

Automatismo psichico (che non è mai un girare “a vuoto”) e rapporti ritmici tra gli elementi della superficie o del verso – *gesto* e *ritmo* – sono, infine, i due principi che guidano parallelamente la ricerca pittorica e l'invenzione poetica di Scialoja, principi ai quali l'artista resta fedele nel corso degli anni, nonostante l'evoluzione del suo linguaggio – sia poetico che pittorico – verso nuovi terreni d'indagine.

Nella quarta di copertina del volume *La stanza, la stizza, l'astuzia* del 1976 Scialoja descrive chiaramente il «metodo puramente linguistico automatico» che sorregge il gioco delle sillabe scomposte, ribaltate e ricomposte nei suoi versi:

La struttura di queste poesie nasce da un metodo puramente linguistico automatico, al modo dello scioglilingua, della filastrocca e del nonsense. Gioco fonemico e allitterativo, sperimentato per celebrare un tempo e uno spazio di *naïveté* creativa. Paesaggi di parole o meglio azioni di parole-oggetto, rapide come

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ Non è un caso che entrambi gli istituti siano presenti non solo nelle poesie della fase nonsensica, ma anche in quelle “serie” scritte negli anni '80 e '90 e programmaticamente destinate a lettori “adulti”. Si veda quest'esempio tratto da *Le sillabe della sibilla*: «Quando il lutto autunnale / è un tunnel condiviso / chiedo al tuo volto l'ele / mosina di un sorriso. // Piove un pallido sole / – illude chi s'infila / nel folto – è questa l'ele / ganza del nostro viale.» (*POE*, p. 162).

¹²⁰ MICALETTI, *Intervista a Toti Scialoja*, in *OSC*, p. 85.

minimi e «assurdi» avvenimenti naturali: un sasso che rimbalza, una foglia che il vento rovescia¹²¹.

Un procedimento compositivo, insomma, totalmente affidato al gusto della parola e all'effetto di trascinarsi che quest'ultima, in virtù delle sue qualità puramente sonore, è in grado di esercitare sul poeta: è il suono, infatti, che “rapisce” l'autore, l'avviluppa e lo sospinge verso la costruzione di autentici «paesaggi di parole», allo stesso modo in cui l'«automatismo psichico» guida il *gesto* del pittore nell'esecuzione delle *impronte* che si rincorrono e sfumano sulla tela. In entrambi i casi il dato naturalistico-referenziale è del tutto cancellato e si procede (con i colori così come con le parole) verso la creazione di una realtà *separata*, astratta, e dunque profondamente eversiva rispetto a quella data.

In definitiva, nella costruzione di un verso, così come nella realizzazione di un quadro, tensioni cosce e pulsioni inconscie inducono l'autore a dar voce a questa «volontà assetata di un'esistenza “altra” [...]» in cui realizzare «una maggiore vita, forse una lotta contro la morte [...]»¹²².

[...] il *nonsense* è un tipo di ricerca, di idea, di assurdità, di non-senso e quindi di interiorizzazione di un senso fino a renderlo nullo. Perciò è un processo mistico, in certo modo allucinatorio. Non è giuoco, o solo un giuoco. Il *nonsense* può anche avere una colorazione drammatica¹²³.

Attingendo a piene mani alla terminologia psicanalitica di matrice freudiana, Scialoja spiega l'automatismo irresistibile del processo creativo innescato dalle potenzialità sonore della parola sillabata; a quest'ultima spetta il compito di produrre «risvegli e apparizioni», di creare un universo alternativo rispetto a quello della realtà quotidiana, un'«ultra-realtà» che può assumere tratti giocosi o tragici (paradiso o inferno):

[...] nelle sillabe di una parola vi sono nozioni, suggerimenti, allusioni che sfuggono al nostro io cosciente, ma che oscuramente operano, creando risvegli e apparizioni. Una sorta di inconscio linguistico. O meglio direi che in poesia le sillabe aprono alla parola uno spazio nella coscienza, ponendosi come quantità

¹²¹ TOTI SCIALOJA, quarta di copertina di *La stanza la stizza l'astuzia*, Cooperativa scrittori, Roma 1976.

¹²² Cfr. GIUSEPPE APPELLA, *Colloquio con Scialoja*, in *Scialoja. Opere 1956-1985*, Museo Civico d'Arte Contemporanea di Gibellina, 7 luglio-15 agosto 1985, Edizioni della Cometa, Roma 1985.

¹²³ FASOLI, *Condannato all'arte*, in *OSC*, p. 82.

sonore. Poesia sarà allora organizzazione sillabica che instaura un luogo, labirinto, giardino, paradiso – inferno se volete¹²⁴.

4. Poesie degli anni Settanta e Ottanta.

Negli anni Settanta, «mentre Toti si dedica [...] con passione alla poesia [...] la sua pittura sembra farsi più assente, meno fisica e partecipata diremmo quasi che diventa più cerebrale [...]»¹²⁵; assistiamo, cioè, ad un ennesimo cambiamento di rotta nel percorso artistico di Scialoja che trova un nuovo modo di esprimersi attraverso la ripresa di moduli geometrici da tempo abbandonati e il ritorno all'uso del pennello e alla tecnica del *collage*.



Toti Scialoja, *Senza titolo*, 1972, *collage*

Ma se il pittore vive momenti difficili, orientandosi verso un'arte più concettuale e rinunciando temporaneamente all'*action painting*, Scialoja poeta s'impone all'attenzione dei critici come autore di versi *nonsensici*, pubblicando le prime raccolte con gli editori Bompiani e Einaudi e

¹²⁴ SCIALOJA, *Come nascono le mie poesie*, in *O 83-97*, p. 224.

¹²⁵ DRUDI, *Toti Scialoja. Pittore e poeta*, in *OSC*, p. 18. «Era stato il suo lavoro, per la prima metà e oltre dei Settanta, incentrato su quantità cromatiche rettangolari – subentrate a partire già dal 1968 alle impronte e alle corde nello scandire e strutturare al tempo stesso la superficie – disposte più sovente verticalmente, purissime nella loro intangibile precisione geometrica [...]» (GIANNI SCHIAVON, *Catalogo delle opere. Prologo*, in *O 83-97*, p. 76).

ricevendo riconoscimenti autorevoli che “sdoganano” le sue poesie, finalmente liberate dall’etichetta di “produzione per l’infanzia”. A quest’ultima va certamente ascritto il libro d’esordio *Amato topino caro* (53 poesie con animali, scritte negli anni parigini, accompagnate da 29 disegni), edito da Bompiani nel 1971; ma già la raccolta successiva *Una vespa! Che spavento* pubblicata da Einaudi nel 1975 (105 poesie e 38 disegni fuori testo) segna un passo avanti e guadagna lettori anche tra gli adulti. La prima parte della *Vespa – Zanzara senza zeta* – è dedicata alla piccola Giovanna Calvino, appassionata lettrice di filastrocche e scioglilingua, mentre il padre Italo firma la quarta di copertina del volume, che si chiude con queste lusinghiere parole:

[...] sono poesie che mi piacciono molto: il primo vero esempio italiano di un divertimento poetico congeniale alla straordinaria tradizione inglese del *nonsense* e del *limerick*¹²⁶.

Calvino non ha dubbi nell’apparentare la poesia scialojana con quella nonsensica di derivazione anglosassone, non rinvenendo antecedenti nell’ambito della nostra tradizione letteraria, né legami di alcun genere con le coeve sperimentazioni dei poeti della neoavanguardia italiana. Un’interpretazione autorizzata dallo stesso Scialoja che – negli scritti di poetica e nelle numerose interviste rilasciate nel corso degli anni Novanta – indicò sempre nelle poesie di Edward Lear e Lewis Carroll¹²⁷ il modello imprescindibile della sua prima produzione poetica, cosiddetta “giocosa”, e negò, con uguale convinzione, l’esistenza di un qualsiasi legame, ideologico o formale, con l’esperienza della Neoavanguardia. Pur ammettendo i ripetuti tentativi, soprattutto da parte di Antonio Porta e di Nanni Balestrini, di “fagocitarlo” nelle liste del movimento, Scialoja volle minimizzare, nel corso degli anni, l’importanza di quegli approcci, frutto di un “innamoramento” (non corrisposto) di Porta nei confronti delle sue prime invenzioni linguistiche:

Non ho avuto nessun rapporto con la Neoavanguardia. Ho avuto un rapporto con me stesso, le mie fantasie, i miei sogni, la mia infanzia personale, privatissima [...]. È capitato per caso che Porta, che allora era redattore alla Bompiani, si

¹²⁶ Lo scritto di Calvino riproduce, con poche varianti, il testo di una lettera indirizzata all’amico Toti e datata 29 settembre 1972. Cfr. *CORR* 72-98, p. 190.

¹²⁷ «Erano poesie che mi affascinarono sin da bambino. Le ho sempre amate poi sono riaffiorate così, automaticamente, a un certo punto della mia vita» (Cfr. FASOLI, *Condannato all’arte*, in *OSC*, p. 81).

innamorasse del mio *Amato topino caro*, il libro che pubblicai nel '71. [...] Non ho mai sentito l'avanguardia come una cosa che mi appartenesse o a cui appartenessi: i poeti del gruppo 63 non è che mi appassionassero molto. L'accostamento è nato, inventato quasi, per via di Barilli e di una sua antologia¹²⁸.

In realtà i rapporti del poeta-pittore con gli esponenti del “Gruppo 63” non vanno affatto sottovalutati. Nel 1967, Scialoja è invitato a partecipare – con Arbasino, Novelli, Giuliani, Perilli e Balestrini – «allo spettacolo di dodici ore *No Stop Teatro*, organizzato dalla rivista “Grammatica”», presso la Libreria Feltrinelli di Roma, dove si cimenta in «alcune letture di poesie»¹²⁹; ma la data cruciale è il 1976, quella del “debutto” ufficiale di Scialoja sulla scena poetica contemporanea nel corso di un convegno letterario dei Novissimi su *Scrittura e Lettura*, svoltosi in aprile ad Orvieto:

Nel '76 accade una cosa per me molto importante. Il poeta Antonio Porta, in un convegno letterario che si svolgeva a Orvieto, citò il mio nome definendomi “un vero poeta”. “La poesia è sonorità – diceva Porta – e Scialoja crea suoni straordinari”. Questo mi incoraggiò e mi diede forza¹³⁰.

Ad apertura dei lavori congressuali, Porta riscuote un clamoroso successo recitando «la poesia dei corvi» di Scialoja, una divertente quartina divenuta celebre come metafora del conflitto tra i poeti sperimentali (i «corvi di Orvieto») e i poeti tradizionalisti (i «corvi di Orte»): «Il sogno segreto / dei corvi di Orvieto / è mettere a morte / i corvi di Orte» (*VSP*, p. 95). Un componimento che – come ha successivamente sottolineato Paolo Mauri – «aveva tutte le caratteristiche per diventare una poesia-manifesto»:

Anche se la poesia del sogno segreto nasce dall'automatismo dei giochi sillabici, essa produce altri sensi. Geograficamente Orte e Orvieto sono molto vicine e ambedue arroccate su una rupe. La guerra dei corvi è una metafora? [...] che i corvi di Orvieto fossero gli scrittori della neoavanguardia mentre quelli di Orte, genericamente, i tradizionalisti? Illazione, è chiaro: ma la messa in situazione, in quella situazione ormai storica, la consentirebbe, persino¹³¹.

¹²⁸ FORNI, *Bestie d'Autore...*, in *OSC*, p. 87. L'antologia curata da Renato Barilli alla quale fa riferimento Scialoja è *Viaggio al termine della parola. La ricerca intraverbale*, Feltrinelli, Milano 1981, al cui interno troviamo (alle pp. 77-79) le seguenti poesie scialojane: *Chi mette la mosca per esca*; *Una libellula*; *In maggio il rospo*; *L'affranta giraffa*; *Quando m'imbatto nel basilisco*; *A voltar sulla pancia non riesco*; *La lepre in fretta bruca bruca bruca*; *In una stanza senza*; *Alle sette del mattino*.

¹²⁹ Cfr. *VOF*, p. 175.

¹³⁰ RAUCH, *La mia infanzia sono io...*, in *OSC*, p. 79.

¹³¹ MAURI, *Il più crudele dei musi*, Prefazione a *VSP*, p. VI.

È Antonio Porta, dunque, a consacrare Scialoja poeta e a “scoprire” che le sue poesie «erano vere e proprie poesie, non solo destinate all’infanzia»; poesie che suscitano immediatamente l’entusiasmo di Nanni Balestrini che, in quello stesso anno, gliene chiede di nuove, meno infantili, da pubblicare con le edizioni della Cooperativa Scrittori. Scialoja, che aveva già pronti i materiali per un nuovo volume, pubblica così la terza raccolta di poesie – *La stanza la stizza l’astuzia* (con prefazione di Porta) – definita dallo stesso autore «un libro di nonsense per adulti»:

Da allora [...] mi sono accorto del nascere di una vena inattesa per cui la poesia non era più rivolta a qualcuno in generale, o ai bambini in particolare, ma principalmente a me stesso. Era un mio modo di espressione senza predeterminazione¹³².

All’indomani del vivace convegno orvietano, non solo Scialoja dà alle stampe, grazie a Balestrini, le poesie della *Stanza*, «più salaci e “cattive”», che segnano il suo definitivo «passaggio alla poesia per adulti o alla poesia tout court», ma prosegue, sia pure in altre forme, ad esempio in ambito teatrale¹³³, la sua collaborazione con il “Gruppo 63”. Dal canto loro, Porta e Giuliani non smettono di interessarsi (con articoli e recensioni) all’attività poetica di Scialoja, e continuarono ad occuparsene anche quando quest’ultimo, negli anni Ottanta e Novanta, abbandonò la linea “giocosa” della filastrocca e del *nonsense* in favore di una poesia “seria”, venata di malinconia e di inquietudini.

Un discorso a parte merita il rapporto di Scialoja con Luciano Anceschi, il critico letterario fondatore della rivista «Il Verri», con il quale sin dagli anni Cinquanta, e forse anche da prima, si stabilisce un rapporto di affetto e di profonda, reciproca, stima, testimoniato da incontri e collaborazioni di

¹³² RAUCH, *La mia infanzia sono io...*, in *OSC*, p. 79.

¹³³ «[...] mi sono occupato della regia dei testi di autori che appartenevano al gruppo dei Novissimi, Pagliarani, Giuliani, Balestrini, Falzoni: ho pensato alle scene, ai costumi, alla regia, in parole povere ho fatto tutto. [...] Inventai l’azione scenica di *Povera Juliet* di Giuliani, che era un dialogo. Un altro che fu provocato da me fu Balestrini: gli dissi “perché non mi fai un testo astratto basandoti sulle didascalie di Checov?”. Io infatti insieme a Checov adoravo queste didascalie che sono incantevoli quanto in quanto testi. Balestrini mi rispose: “È già fatto: prendi tutte le didascalie dalla prima all’ultima del Gabbiano e questa è la mia commedia” e io mi ritrovai con queste didascalie da mettere in scena! C’è chi dice che tanto teatro d’avanguardia che nacque a Roma in quegli anni ha avuto origine dal mio spettacolo. Eppure durò solo tre serate.» (Cfr. FORNI, *Bestie d’Autore...*, in *OSC*, pp. 87-88)

vario genere e documentato da un fitto scambio epistolare durato fino agli ultimi anni del poeta. All'autore del celeberrimo saggio *Autonomia ed eteronomia dell'arte* (1936), Scialoja invia, mano a mano che escono, tutte le sue raccolte di poesie, ricevendo apprezzamenti sinceri ed anche preziosi suggerimenti. «Abbiamo bisogno del *nonsense* come di un cibo quotidiano», gli scrive Anceschi nel 1972, in occasione dell'uscita di *Amato topino caro*, e prosegue segnalando all'amico «i non-sense geografici di Giulia Niccolai»¹³⁴, non dissimili dai suoi per gusto ed ispirazione. Nel 1981 sono, invece, i *Paesaggi senza peso* a suscitare l'ammirazione del critico, che ne scrive all'amico in data 9 novembre 1981:

Bellissimo raro e incantevole il libretto che [...] reca i versi più affabili che io conosca da molti anni con un divertimento alto di disperato gioco a ritrovare un mito o una favola per un non sense che nel tuo caso è pieno di significato. È una piuma in deserto, un leggerissimo cerchio tra pesanti quadrati, una fantasia impegnatissima (di sé) – in un mondo assurdo, vuoto, insensato, disgregato con felicissimo incanto¹³⁵.

I *Paesaggi senza peso* – pubblicati in edizione fuori commercio a cura di Gabriele Stocchi – vengono successivamente inclusi nella raccolta *La mela di Amleto* che, pubblicata da Garzanti nel 1984, reca nella quarta di copertina queste poche, ma significative, righe di Giorgio Manganelli:

A me pare che l'invenzione linguistica di Scialoja sia uno dei fatti più singolari della letteratura italiana di questi anni. È molto raro nella nostra poesia uno spostamento, così violento, così insieme schernevole e serio, verso il puro piacere della commistione sonora, direi dell'incesto sonoro tra le parole. In questo Scialoja mi sembra veramente un maestro.

In quest'ultimo libro – che apre la fase matura della poesia scialojana – non compaiono più le illustrazioni con animali, che rimandavano ad un contesto infantile e ludico, e «affiorano i tratti peculiari di una nuova indagine linguistica»:

[...] l'esperata ricerca di effetti retorici e fonici, il gusto per l'ironia e lo scavo etimologico, una certa prosopopea che enfatizza l'uso della parola sino a produrre singolari effetti di straniamento e comicità¹³⁶.

¹³⁴ LUCIANO ANCESCHI, Lettera a Scialoja, 26 marzo 1972; in *CORR 72-98*, p. 192.

¹³⁵ LUCIANO ANCESCHI, Lettera a Scialoja, 9 novembre 1981; ivi, p. 193.

¹³⁶ LAURA LORENZONI, Introduzione a *CORR 72-98*, p. 181.

Il gatto Bigotto (1974-1976), *La mela di Amleto* (1976-1977), *La Farfalla di Follonica* (1977-1978), *Paesaggi senza peso* (1979-1980) sono le quattro sezioni che compongono la nuova raccolta, ma se le poesie presenti nelle prime tre non si discostano troppo dalle prove precedenti (gli animali ancora a farla da protagonisti assoluti), nei *Paesaggi* è possibile notare i germi di un cambiamento nell'ispirazione del poeta. Il modello carrolliano arretra progressivamente sullo sfondo: al posto dei simpatici e strampalati animaletti delle prime poesie troviamo paesaggi favolosi e surreali descritti con una maggiore grazia e con un uso sempre sapientissimo ma meno effervescente del gioco sillabico; il tono si fa ora più intimo e soggettivo, addirittura drammatico, senz'altro più idoneo ad esprimere «cose ambigue e dolorose»¹³⁷.

Dove sono le nevi
addormentate un tempo
nel silenzio di brevi
inverni senza vento?

Estate. Il chiar di luna
luccica sulle pietre.
Accanto alla fontana
morrò sempre di sete.
(*VSP*, p. 203)

In mezzo ai rovi a Ninive
visitiamo rovine
sono bianche le spine
bianche in alto le nuvole.

Non cade neve a Ninive
non arrivano navi
tu che puoi farlo vivine
le inattività soavi.
(*Ivi*, p. 204)

«Cominciavo davvero a raccontare le cose che avevo dentro, i miei fantasmi, i miei incubi, e anche le mie gioie»¹³⁸ – dichiarò Scialoja nel 1991 a proposito dei *Paesaggi* –, sottolineando il passaggio, iniziato già alla fine degli anni Settanta, ad un nuovo modo, più struggente e malinconico, di fare

¹³⁷ FORNI, *Bestie d'Autore...*, in *OSC*, p. 87.

¹³⁸ FASOLI, *Condannato all'arte*, in *OSC*, p. 82.

poesia che trova conferma nei versi della raccolta *Scarse serpi* del 1983; quest'ultima, come ha scritto Giovanni Raboni, segna l'inizio di un «lungo viaggio nella mestizia, nello sgomento, nell'amarezza, alla cattura di sempre più mature sofferenze e inquietudini»¹³⁹. Non che Scialoja, nelle raccolte degli anni Ottanta, abbia messo da parte le invenzioni linguistiche dei primi libri e non compia più sulle parole tutte quelle operazioni (scomposizioni, accoppiamenti, ribaltamenti) che connotavano il suo fare poetico «durante la sua precedente incarnazione, quando era o fingeva di essere un poeta “per bambini”». In realtà con *Scarse serpi* «tutto questo continua» – avverte Raboni – ma c'è anche «qualcosa che comincia, che compare per la prima volta: e questo qualcosa è una sottile, adulta malinconia [...]»¹⁴⁰.

La «metamorfosi» – già in atto all'altezza delle *Sillabe della Sibilla* (1983-1985) – può dirsi definitivamente compiuta con la raccolta successiva, i *Violini del diluvio* (1986-1988). Le novità della poesia scialojana degli anni Ottanta («a cui non manca se pure mascherato il respiro profondo di oscuri sensi tragici»), sono al centro di un'importante relazione scritta da Luciano Anceschi, datata “29.X.1988”, e inviata per lettera all'amico Toti due giorni dopo¹⁴¹. Traendo spunto dalla lettura del dattiloscritto delle *Sillabe*, il critico analizza la nuova poesia di Scialoja, ponendola in rapporto con la tradizione letteraria italiana («nei panorami si dimentica spesso che c'è tutta una linea che ha le sue origini nel nonsense inglese») e con le coeve esperienze poetiche italiane ed europee. Dopo aver

¹³⁹ RABONI, *Prefazione a POE*, p. 8.

¹⁴⁰ Ibidem. Anche l'amico Luciano Anceschi, al quale Toti invia una copia del volume, ne sottolinea le novità in una lettera datata 16 maggio 1983: «Hai combinato trovando varie vie trasversali, intrecci molto piacevoli tra 'ariette' settecentesche, libretti d'opera, amabilità da non sense, non senza esercizi letterari tentati sui trapezi più difficili. [...] Invenzioni nuove, inserzioni sorprendenti (anche se minime) su testi illustri trovando nuovi toni di musica, giochi vari di rarissimo stile, e sempre con un suggerimento di enigma. Tu conosci risorse molto segrete in un tipo di intimità tutto inferito alla lingua.» (Cfr. *CORR* 72-98, p. 195).

¹⁴¹ La *Lettera per un incontro napoletano* di Anceschi fu pubblicata nel 1994 su «Il Verri» (IX, 3-4, settembre dicembre, pp. 21-24) con la seguente nota di accompagnamento: «Questa lettera di Luciano Anceschi è in realtà la “relazione” per un incontro tra un poeta e due critici, organizzato a Napoli a cura dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici. Il poeta invitato era Toti Scialoja, i critici relatori Anceschi e Niva Lorenzini. Luciano Anceschi aveva tempestivamente annunciato la sua impossibilità a partecipare di persona, e infatti sarebbe stato sostituito da Antonio Papa. L'intervento di Anceschi doveva esser detto, nel corso del seminario, da Niva Lorenzini. L'incontro napoletano, previsto per il 4 novembre 1988, fu però, all'ultimo momento rinviato *sine die*. Il testo, è stato successivamente pubblicato in un fascicolo a cura di Gabriele Stocchi, stampato in edizione fuori commercio.».

doverosamente accennato al legame tra ispirazione poetica e invenzione pittorica («Il colore nella tua pittura ha lo stesso ordine di intelligenza delle parole nella tua poesia?») e aver fatto riferimento, con ammirazione, alla «biblioteca» dell'amico «dove, insieme ai classici, insieme ai poeti» trovano posto studi sui filosofi esistenzialisti e sugli ultimi pittori americani, Anceschi tira le somme del suo discorso:

Non isolato, forse solitario, tu esci dalla comunità dei poeti, e ora trovi il tuo posto nella stessa sfuggente comunità. Tu hai scritto benissimo¹⁴² della tua vogliosa “simpatia per le parole”, del lavoro sulla parola nelle sue sorprendenti risorse, risonanze, e richiami, anche analogie e attenzione ai suoni, non senza un tratto d'ironia. C'è da studiare tutta una poetica dell'invenzione affidata alle sorprese rivelatrici dei giochi a cui le parole si prestano stupefacenti, in cui la parola può divertirsi nello stesso momento in cui si richiama all'enigma che porta con sé nella sua bifida potenza sempre da riscoprire¹⁴³.

Anceschi è dunque l'interlocutore ideale di Scialoja, per più di un motivo: è l'amico a cui confidare le proprie ansie creative, il lettore qualificato a cui inviare i propri versi per riceverne analisi acute e obiettive e il direttore di una rivista d'avanguardia, «Il Verri», alla quale Scialoja collabora assiduamente. Tuttavia, proprio a partire dai primi anni Ottanta, altri critici e letterati entrano in contatto con l'artista romano e – come ha scritto Laura Lorenzoni – mano a mano che si fa più stretto l'approccio con i protagonisti della poesia italiana contemporanea, «ecco affiorare nell'archivio dell'artista le lettere di Andrea Zanzotto, Giovanni Raboni, Vivian Lamarque e Gesualdo Bufalino»¹⁴⁴.

5. *L'epistolario*

A questo punto occorre aprire una parentesi sul ricco epistolario scialojano – ancora per buona parte inedito e conservato presso l'Archivio della Fondazione romana a lui intitolata – che costituisce un documento indispensabile per ricostruire la ricca trama di rapporti, professionali e amicali, che ha legato Scialoja a vari esponenti di spicco della cultura

¹⁴² Qui Anceschi si riferisce all'importante scritto autoesegetico di Scialoja *Una grande voglia di poesia*, per il quale rinviamo a quanto scritto nella nota 1 del presente capitolo.

¹⁴³ ANCESCHI, *Lettera per un incontro napoletano*, cit., p. 23.

¹⁴⁴ LORENZONI, Introduzione a *CORR 72-98*, p. 183.

poetica e figurativa italiana della seconda metà del Novecento. Un documento prezioso per ripercorrere le fasi cruciali della biografia dell'artista, per meglio coglierne i tratti caratteriali, ma soprattutto per seguire più da vicino la «doppia vita»¹⁴⁵ del poeta-pittore romano attraverso il succedersi delle stagioni creative, dalla metà degli anni Cinquanta alla fine dei Novanta. Laura Lorenzoni – che recentemente ha trascritto e pubblicato un piccolo, ma significativo, campione di lettere (insieme alle risposte dei destinatari) – ha proposto una lettura dell'epistolario scandita in due tempi fondamentali: il fitto carteggio con gli amici pittori negli anni Cinquanta e Sessanta e lo scambio epistolare con critici e poeti che va dal 1972 fino al 1998, anno della morte dell'artista.

Il primo gruppo di lettere – che annoverano tra i destinatari Renato Birolli, Afro, Giuseppe Santomaso, Giuseppe Marchiori, Gillo Dorfles e, tra gli stranieri, Alexander Calder, Conrad Marca-Relli, Mark Rothko e Aurel Milloss – testimonia «l'immersione totale nella pittura» da parte di Scialoja, la sua tormentata ricerca di una maniera personale di dipingere, la profonda insofferenza nei confronti della «barbarie e scostumatezza italiane» e, al contrario, l'entusiasmo per la libertà ed energia manifestate dagli artisti della Scuola di New York. Colpiscono soprattutto le lettere (indirizzate ad Afro, Birolli e Marchiori) scritte prima della *Quadriennale* romana del 1955, piene di aspettative e di speranze di cambiamento, e quelle scritte subito dopo, dalle quali vien fuori il temperamento combattivo di Scialoja pronto a scagliarsi con impressionante furore polemico contro il «putrido» e stagnante ambiente culturale romano, restio, a suo giudizio, a qualunque forma di rigenerazione artistica e troppo legato alla tradizione figurativa per accettare il passaggio all'astrazione¹⁴⁶. Il 24 maggio del 1956, in occasione della *Biennale* di Venezia, Scialoja scrive a Giuseppe Marchiori:

Burri e Afro, a Roma, sono come un'isola; tutto il resto è sventrato, putrefatto, galleggia dopo l'inondazione, e se saluto gentilmente le carogne di cani e di gatti che sono i pittori gli scrittori i critici romani è soltanto perché il gesto smuove quell'acqua impedisce che il filo della corrente me li avvicini troppo. [...] Ho voglia di comunicare con uomini vivi, coloro che vivono assai lontani da qui; non sopporto più ostacoli, più limiti, più frontiere velate. Voglio arrivare al centro, più

¹⁴⁵ La definizione è di Giovanni Raboni («Corriere della Sera», 29 dicembre 1999).

¹⁴⁶ Eppure, va detto, che le tele di Scialoja esposte alla *Quadriennale* avevano ricevuto unanimi consensi da parte dei critici e della buona società romana del tempo (come ricorda lo stesso pittore nella lettera ad Afro del 29 novembre 1955).

al centro possibile; non ho nulla da conservare alle spalle; nessun privilegio, nessun capitale¹⁴⁷.

Gli «uomini vivi», cui allude Scialoja, sono naturalmente gli artisti americani con i quali proprio nell'autunno del '56 entra personalmente in contatto recandosi a New York in occasione di una sua mostra personale:

Ho visto i Gorky della Reynal e di Janis e di Marta Jackson: mi confermano la sua grande poesia e la sua sottile novità rispetto a Mirò. Ho visto i Pollock della collezione Ossorio a East Hampton: è un artista impressionante, tutt'altro che "violento" ma di una forza naturale e di una spontaneità poetica addirittura mozartiana; colori tenerissimi, intonatissimi, tutti interni e segreti e straziati e graffiati per troppo amore; una tenerezza assillante, inappagata, implacabile, un amore di vita che si sfigura per troppa insistenza e strazio. Veramente un artista grandissimo [...] ¹⁴⁸.

Le tele di Gorky, Pollock, De Kooning suscitano dunque un immediato entusiasmo nell'artista, che però non manca di criticare – nelle lettere ad Afro – l'«impazienza», la mancanza di umiltà, la «smania di novità» degli artisti più giovani, rei, a suo parere, di non aver compreso fino in fondo il «significato spaziale profondo» delle tele di Pollock e degli altri "maestri". Ma se nei confronti degli *action painters* della Scuola di New York, Scialoja, pur mostrandosi preoccupato per certi esiti ideologicamente ambigui, conserva inalterata la propria ammirazione, nei riguardi dell'ambiente artistico italiano, e in specie romano, le critiche sono continue e feroci, spesso rivolte anche agli amici, e testimoniano la sua condizione di "isolato", di artista introverso e orgogliosamente "fuori" dalle logiche del mercato nazionale. Delirio narcisistico e chiusura provinciale sono le principali accuse rivolte da Scialoja ai critici e agli artisti italiani (e anche alle onnipresenti «Signore Romane Squisite Intellettuali»).

Antonio Corpora «va benissimo, *ma soltanto per l'Italia*» – scrive nella lettera ad Afro del 29 novembre 1955 – Cassinari e Santomaso addirittura vanno bene solo per le loro città, Milano e Venezia, mentre Scordia «fa i quadri con tanti zucchini messi per ritto» ed Emilio Vedova «par che venda cravatte»¹⁴⁹. Anche Giuseppe Marchiori, definito «un brav'uomo», non è risparmiato dalle critiche impietose dell'amico:

¹⁴⁷ Lettera a Giuseppe Marchiori, 24 maggio 1956; in *CORR 55-60*, p. 121.

¹⁴⁸ Lettera ad Afro, 23 ottobre 1956; ivi, p. 122.

¹⁴⁹ Lettera ad Afro, 29 novembre 1955; ivi p. 120.

[...] è un esteta raffinato, un dilettante-gaudente, uno spettatore goloso e lievemente parassitario; sprovvisto, a ben considerare, di vera passione, di alta, disinteressata passione per la Pittura e per la realtà dello spirito. È un italiano anche lui: ha quel tanto di scettico, di sensuale e di narcisistico che non lo farà mai *uno dei nostri*¹⁵⁰.

Eppure è proprio a Marchiori, come abbiamo detto, che nella primavera del '56, alla vigilia della *Biennale veneziana*, Scialoja confida il proprio disagio intellettuale, la profonda ripugnanza verso «l'ignobilità dell'Italia, la solitudine lo spregio l'indifferenza» e il desiderio di allontanarsene: «Se è possibile, oggi per me i ponti sono ancora più spezzati; nulla che avviene da noi mi interessa e l'unica reazione che provo è di ripugnanza»¹⁵¹.

In definitiva, l'immagine che vien fuori da questo primo nucleo di lettere è quella di un artista scontroso, poco incline alle frequentazioni pubbliche, ma, in ogni caso, pienamente inserito nel dibattito culturale del suo tempo, in stretto contatto con i maggiori artisti europei e d'Oltreoceano. Con i pochi amici pittori verso i quali Scialoja conserva inalterata la stima, si instaura un affettuoso e ininterrotto dialogo, indispensabile per reagire al clima asfittico dell'ambiente culturale romano (e alla solitudine degli anni trascorsi in «volontario esilio» a Parigi e a New York). Le lettere – allo stesso modo degli appunti del *Giornale di pittura* e delle poesie – vanno lette sicuramente alla luce di questo bisogno dell'artista di uscire in qualche modo dal “guscio” della propria esistenza solitaria, di reagire alla propria condizione di isolato, interagendo con artisti e intellettuali di sensibilità affine ai quali chiedere consiglio, conforto, o ai quali confidare le proprie inquietudini. La poesia – per ammissione dello stesso Scialoja – era nata negli anni del «volontario esilio» parigino come «rimedio alla solitudine [...] consolazione cantata a me medesimo»; le pagine del *Giornale* e le lettere dell'epistolario scaturiscono dal medesimo stato d'animo e dall'esigenza di affidare alla parola scritta (più che al dialogo diretto o al discorso quotidiano) le proprie riflessioni e considerazioni polemiche sulla vita culturale del tempo e, soprattutto, sulle sorti ancora incerte dell'arte contemporanea in Italia. Il *trait d'union* di questo primo gruppo di lettere è senz'altro la posizione eccentrica, da *outsider*, occupata da Scialoja nel contesto culturale del suo tempo; il suo essere un intellettuale a tutto tondo, quasi di stampo “umanistico” – come ha scritto Giuseppe Appella – ma sempre “in opposizione” o “fuori tempo” – in anticipo o in ritardo – rispetto a quanto andavano facendo gli artisti, suoi contemporanei:

¹⁵⁰ Ibidem.

¹⁵¹ Lettera a Giuseppe Marchiori, 24 maggio 1956; in *CORR 55-60*, p. 121.

Sono sempre stato in fondo fuori tempo perché quando tutti diventavano astratti, io ero ancora figurativo, quando poi divenni astratto io, le cose erano già cambiate¹⁵².

Passando al secondo nucleo dell'epistolario – quello che la Lorenzoni ha indicato come *Corrispondenza 1972-1998* – c'è subito da notare un affievolirsi dei toni polemici e appassionati delle prime lettere (che vanno contestualizzate nell'ambito del dibattito artistico-culturale, particolarmente acceso in Italia negli anni Cinquanta-Sessanta). I nuovi interlocutori di Scialoja sono Arbasino, Zanzotto, Lorenzini, Raboni, Bufalino, Agamben, Lamarque, poeti e critici ai quali invia le sue ultime raccolte e dai quali riceve continui attestati di amicizia e di stima. Toni intimi e affabili caratterizzano lo scambio epistolare, iniziato nel gennaio del 1982, con Andrea Zanzotto. Quest'ultimo, in una lettera del 4 ottobre 1986, definisce «mirabile» il saggio di poetica *Una grande voglia di poesia* – pubblicato il mese prima da Scialoja su «Parlare & Scrivere Oggi» – e, due anni dopo, recensisce *Le sillabe della sibilla* su «Panorama»¹⁵³. L'artista, che riceve in anticipo il testo dattiloscritto della recensione unitamente ad una lettera manoscritta datata 25 maggio 1989, si mostra entusiasta per le generose parole usate nei suoi confronti da Zanzotto, che, già in una missiva precedente (16 gennaio 1988), aveva elogiato il nuovo libro, definendolo «brillante» e «percorso da una linea tematica [...] forte ed inquietante». Di diversa natura sono i rapporti tra Scialoja e Alberto Arbasino, accomunati dalla medesima passione per gli scioglilingua e i giochi di parole. Il 2 dicembre 1976 Arbasino invia all'amico i seguenti versetti nonsensici con dedica "A Roman Jakobson":

Il Topo – per Toti –
 è un tipico tropo
 intrappolato
 in un proto-tipo
 sempre appropriato. Anche troppo¹⁵⁴

¹⁵² C. NEMBRINI, *Dolcezza e furore di Toti Scialoja* (intervista), in *Il mondo delle immagini*, trasmissione di Rete Due, 4 agosto 2002. Anche in poesia – come ha sottolineato Orietta Bonifazi – Scialoja «[...] attingeva da un orizzonte europeo e da modelli che negli anni Sessanta non facevano granché furore in Italia.» (BONIFAZI, *Scialoja, la fortuna critica di un «ippogrifante»*, postfazione a *VSP*, p. 261).

¹⁵³ Cfr. ANDREA ZANZOTTO, *Verona avara di aironi*, «Panorama», Milano, 2 luglio 1989.

¹⁵⁴ Cfr. *CORR 72-98*, p. 203.

Altri ne invia con una lettera del 15 giugno 1983:

Di tanto in tanto a Taranto
trotta un Tronti amaranti
trae dal tanfo un rantolo
interrotto da un tonfo.

È una tortura a Taranto
quel Tronti sul tramonto
moribonda tarantola
ritorniamo a Terontola¹⁵⁵

All'amico scrittore (che si definisce suo "fan") Scialoja invia, fresca di stampa, la raccolta *Le sillabe della sibilla* pubblicata da Scheiwiller nel 1988; riceve in risposta la poesia *SABBATICAL SYLLABUB* (con lettera del 1 febbraio 1989) poi apparsa nel n. 10 (giugno 1989) de «Il Verri»¹⁵⁶. Lo scambio epistolare tra i due poeti, che si sviluppa nell'arco di un ventennio, è insomma all'insegna dell'amicizia sincera e del divertimento verbale, leggero e ironico; non stupisce, dunque, che sia proprio Arbasino, poco dopo la scomparsa di Scialoja, a scrivere uno dei ricordi più belli e accorati del poeta-pittore, capace di produrre, a suo parere, «un'irruzione soft ma trionfale nella metrica italiana delle allitterazioni e assonanze della tradizione anglosassone illustre [...] molto oltre gli ammicchi ("abbaglia-meraviglia-travaglio-muraglia-bottiglia") del sapiente Montale»¹⁵⁷. Scambi di opinioni, di opere e di reciproci apprezzamenti caratterizzano invece l'amicizia epistolare di Scialoja con Gesualdo Bufalino. A quest'ultimo Scialoja invia nel 1989 i *Versi del senso perso* (la raccolta che riunisce tutta la sua produzione nonsensica) che vengono accolti dallo scrittore siciliano con queste affettuose parole:

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ Scialoja è una presenza costante nell'universo poetico di Arbasino che più volte allude all'amico, sempre in modo giocoso, nei versi di *Rap!* (Feltrinelli, Milano 2001), evocandone il nome o facendo riferimento alle sue pratiche nonsensiche («Però / c'era anche Perelà, / e poi i topi del tip tap di Toti, / danzanti, dissonanti, fra le assonanze dei 'limericks'», p. 177; «Lorenzo Da ponte e Toti Scialoja / spumante frizzante e salsa di soia...», p. 124). Interessanti poi i due versi di *Miao* – «Caro topo, vecchio topo, / tu non sai cosa vien dopo» (p. 187) – che rinviano chiaramente alla terzina scialojana «Topo, topo, / senza scopo, / dopo te cosa vien dopo?» (*VSP*, p. 5) posta in apertura di *Amato topino caro*, la prima raccolta del 1971.

¹⁵⁷ Cfr. ALBERTO ARBASINO, *Toti Scialoja, uno stile irresistibile*, in «La Repubblica», 28 marzo 1998, p. 36.

Caro Toti Scialoja,

grazie vivissime per il regalo dei suoi “Versi del senso perso”, dove m’inoltra col candore persuaso e felice di Alice. Un modo di meraviglie, appunto, che mi tocca doppiamente: quando mi esilara col puro delirio dei suoi bisticci; e quando (nei *Paesaggi senza peso*, per esempio) entro l’assolutezza del gioco un’emozione trapela¹⁵⁸.

Intensi rapporti di amicizia e di collaborazione, infine, sono quelli stabiliti da Scialoja, a partire dal principio degli anni Ottanta, con il critico e poeta Giovanni Raboni. Sarà quest’ultimo, alla morte di Scialoja, a divenire presidente della Fondazione a lui intitolata (1999) e a raccogliere in un corposo volume tutta l’ultima produzione poetica dell’amico – *Poesie 1979-1998* – per i tipi di Garzanti (2002).

Ciò che accumuna queste lettere degli anni Settanta e Ottanta è l’atteggiamento sostanzialmente più pacato e riflessivo da parte dell’artista ormai maturo, non più interessato a polemizzare con i pittori quanto a dialogare a distanza con critici e poeti dai quali sente di essere compreso e con i quali costruisce rapporti solidi, anche in campo professionale, fondati su un “comune sentire”.

6. Una personalità «stupendamente bifronte»

La compagnia dei poeti e dei critici letterari è particolarmente gradita a Scialoja negli anni Settanta, anni difficili sul piano dell’invenzione pittorica, durante i quali all’evidente insofferenza verso le coeve, «aberranti», esperienze artistiche italiane si accompagna il ritrovato gusto per la parola che, con le sue magiche sonorità sembra offrirgli una “boccata d’ossigeno”, una possibile via di fuga:

[...] scrisse nonsense per vent’anni, poi raccolti nei *Versi del senso perso*, uscito per Mondadori nel 1989. Ricoprirono l’intero ventennio delle *Quantità ritmiche*, quelle strisce di carta colorata incollata sulla tela che imbrigliavano la libera gestualità dentro una fuga geometrica, con l’ossessione della ripetizione. Era la stagione più fredda e mentale del pittore, arroccato a resistere a “un mondo

¹⁵⁸ GESUALDO BUFALINO, Lettera a Scialoja, Natale 1989; in *CORR 72-98*, p. 213.

sconvolto e quasi delirante” [...]. E le parole venivano come “spiragli di luce, luoghi aerei della speranza”¹⁵⁹.

Sono gli anni anche dei piccoli *collages*, «strisce e frammenti di carta di giornale, che l’artista dipinge e giustappone nelle infinite varianti degli accostamenti cromatici», composizioni che danno vita «a nuovi ritmi formali, ma forse più freddi, e avviano Toti ad un allontanamento da quel gesto espressivo che gli era così congeniale»¹⁶⁰. Il recupero del geometrismo e il conseguente sviluppo di una tecnica basata sull’assemblaggio ritmico di forme e colori (un *modus operandi* distante anni luce dalla libertà istintiva che guidava la mano dell’artista nella felice stagione delle *Impronte*) può dar luogo alle più diverse interpretazioni da parte degli esperti d’arte, ma senza dubbio è il riflesso di una fase, se non di crisi, senz’altro di “ripiegamento” dell’artista verso una pittura meno “viscerale” e più “cerebrale”; una scelta dettata forse da un intimo bisogno di far chiarezza dentro di sé, di “ricapitolare”, riattraversandole, le esperienze del passato in attesa di scoprire, di lì a poco, un nuovo linguaggio espressivo finalmente “liberato”. In questi rettangoli di colore giustapposti sulla tela in molteplici variazioni e gradazioni cromatiche permane la ricerca, mai abbandonata, di una temporalità piena, di nuovi «rapporti ritmici» tra gli elementi della superficie:

Il nuovo corso dell’arte di Scialoja si è maturato nel momento in cui il pittore ha rinunciato alla tecnica delle impronte per ritmare il suo spazio-tempo con strisce di carta dipinta, giustapposte perpendicolarmente alla base del quadro. [...]. Ha rinunciato insomma alla sua personale applicazione dell’*action painting* in favore di una scansione delle superfici più controllata, spersonalizzata, obiettiva [...] ¹⁶¹.

«Superfici più controllate», dunque, queste degli anni Settanta, nelle quali sono del tutto assenti il “calore”, il disperato vitalismo, la libertà espressiva del *gesto*. Una paralizzante purezza di forme, dalla cui «prigione» Scialoja sente ben presto di dover uscire, come annota in un appunto del *Giornale di pittura* nel maggio del 1979:

Tornare al gesto, al gesto unico, al grande gesto automatico che annulli la negazione, che annulli l’altro da sé – la prigione. Che annulli l’ostinazione

¹⁵⁹ BONIFAZI, *Scialoja, la fortuna critica di un «ippogrifante»*, postfazione a *VSP*, p. 264.

¹⁶⁰ DRUDI, *Toti Scialoja. Pittore e poeta*, in *OSC*, p. 18.

¹⁶¹ Cfr. CESARE VIVALDI, Presentazione al Catalogo della Mostra *Scialoja*, Galleria La Città, Verona, 8-28 gennaio 1970.

mortuaria del prestabilito, la falsa superficie di ciò che è sigillato, la rugosità di ogni constatazione inerte. [...] Tornare al gesto fisico e semplice, al grande gesto automatico che vale perché è il più somigliante. Il gesto dello scancellare. Tornare a una pittura che valga come finale scancellazione dell'inerte, dell'anonimo orrore della sopravvivenza¹⁶².

L'imperativo dell'artista è ora chiaro: reagire alla paralisi formale, uscire dall'angusta gabbia nella quale si era volontariamente rinchiuso negli ultimi dieci anni, recuperando la fisicità, semplicità, libertà del *gesto*. Tuttavia non si tratta di un mero ritorno al passato, di una ripresa *tout court* di moduli e tecniche già sperimentate vent'anni prima: c'è sicuramente questo, ma c'è anche dell'altro. Un viaggio a Madrid nel 1982 e la conseguente scoperta del "Goya nero" («Non vidi la processione di *San Isidro* ma una ridda libera di pennellate, uno sfregamento di gesti pittorici [...]»¹⁶³) schiudono altri orizzonti di ricerca e determinano l'inizio di una nuova stagione pittorica. Nel dicembre del 1984 Scialoja espone a Roma, presso la "Galleria L'Isola", le tele del suo nuovo ciclo. La presentazione del catalogo della mostra è affidata a Lorenza Trucchi, che così ricostruisce il movente, le fasi salienti e gli elementi costitutivi di quest'ultima svolta:

Il motivo scatenante, la scintilla che ha alimentato il gran fuoco della scoperta, dell'autorivelazione, sono i dipinti della Quinta del sordo di Goya, rivisti al Prado nella primavera dell'82. Poco dopo a Roma, chiuso nel proprio studio, il pittore rivive come una lunga febbre, quell'intensa emozione in una serie di opere dipinte furiosamente. [...] È chiaro che oggi egli non privilegia il tempo, ma bada piuttosto a incarnarlo in un'azione in un gesto non seriale, di volta in volta diverso e irripetibile [...].

Ancora una volta c'è l'automatismo del *gesto* «che impegna tutto il corpo», ma la mano non impugna più lo straccio intriso di colore, bensì il pennello che "schiaffeggia" la superficie della tela, l'aggredisce con l'urgenza e la violenza di un atto liberatorio. In un appunto del 1983, Scialoja scrive:

Queste nuove pennellate si muovono nell'indistinto dell'automatismo psichico, ma sono, nella loro oscurità, ostinatamente consapevoli [...]. La traccia di queste pennellate, che si succedono sempre come una scrittura, come la processione nera e convulsa di San Isidro, viene creando un rapporto tra figure. Si viene così ripopolando una situazione spaziale, una "composizione" per pennellate. La novità

¹⁶² *GP*, pp. 181-182.

¹⁶³ *Ivi*, p. 108.

ora è questa: lascio che la cosa avvenga. Accetto che le tracce compongano tra loro¹⁶⁴.

Una nuova fase, dunque, del percorso artistico di Scialoja da intendersi non come “strappo” rispetto alle esperienze passate, ma come naturale evoluzione e approfondimento delle precedenti “incarnazioni”:

La temporalità cercata da me nella ripetizione delle impronte o delle quantità rettangolari, si condensava interamente nel percorso libero della pennellata. L’automatismo psichico da me sempre esplorato, si risolveva ora naturalmente in una gestualità che implicava tutto il mio corpo: polso, gomito, spalla, torsioni e movimenti sulla tela posta al suolo; sulla quale io mi muovevo come all’interno di una zattera¹⁶⁵.



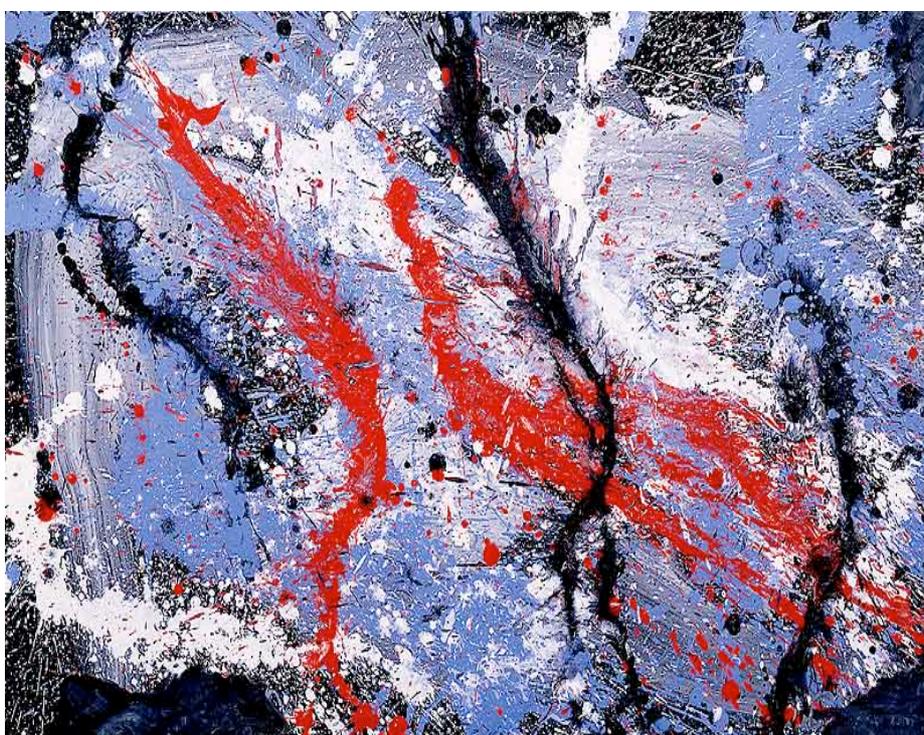
Toti Scialoja, *Senza titolo*, 1985, tecnica mista su tela

Nei dipinti della metà degli anni '80 Toti ritrova, insomma, l'immediatezza e la spontaneità del *gesto* approdando definitivamente ad un

¹⁶⁴ Ivi, pp. 182-183.

¹⁶⁵ Ivi, p. 108.

espressionismo astratto in cui la superficie della tela, nuovamente di grandi dimensioni, viene ripetutamente colpita dalla mano, dal braccio del pittore, riempiendosi di macchie, di segni e colature di colore (secondo la tecnica del *dripping*, di derivazione pollockiana). Le tele si presentano via via sempre più saturate di colore (è pittura *all over*, “a tutto campo”) ed esprimono un’ansia di emancipazione totale da ogni forma di rappresentazione; un desiderio di astrazione e di sintesi, un bisogno irrefrenabile di libertà espressiva che esploderà con ancora maggiore vitalismo nelle ultime tele degli anni ’90.



Toti Scialoja, *Senza titolo*, 1997, vinavil su canapa

Questo fin qui delineato (sia pure per sommi capi) è il lungo cammino di Scialoja pittore verso l’astrazione totale e la conquista finale di una piena libertà di spirito e di linguaggio. Ma in che misura e fino a che punto quest’ultima stagione artistica – anarchica ed esplosiva – s’interseca con l’ultima fase della poesia scialojana? Sembrerebbe che, ad un certo momento, il filo che teneva unite le due esperienze – che consentiva il passaggio di idee, tecniche, invenzioni dall’una all’altra, in un costante flusso bidirezionale – si spezzi.

Più o meno al principio degli anni Ottanta, la pittura e la poesia di Scialoja subiscono un mutamento profondo rispetto al passato, ma se identica è l'ansia di rinnovamento – l'entusiasmo con cui l'anziano artista si cimenta in nuove sfide, con se stesso e con la propria arte, mostrando un inesausto desiderio di esplorare la realtà e di entrare in comunicazione con essa – profondamente diverse sono le direttrici del cambiamento. Se negli anni '60, e fino alle soglie degli '80, ricerca pittorica e prassi poetica paiono convergere e procedere su binari paralleli e, come abbiamo visto, il «metodo puramente automatico linguistico» con cui il poeta costruisce i versi nonsensici appare il corrispettivo in campo poetico dell'automatismo psichico che guida il gesto del pittore sulla tela, negli anni '80 e '90 è certo più arduo procedere per riscontri e parallelismi; le “due anime” di Scialoja, negli ultimi anni, paiono prendere strade divergenti se non addirittura contrastanti.

All'estrema libertà di espressione e alla totale emancipazione dalla “prigione” della forma, cui giunge Scialoja nella sua ultima stagione pittorica, corrisponde in campo poetico la ricerca di massimo rigore formale e la necessità di calare l'invenzione verbale, sempre strepitosa, in rigide «gabbie metriche»: dalla doppia quartina di settenari delle poesie degli anni Ottanta all'«esametro» delle ultime raccolte degli anni Novanta.

Giovanni Raboni – che ha definito l'artista romano «poeta-pittore dai destini incrociati» – ha interpretato forse nella maniera più semplice e corretta la «perfetta simmetria» esistente tra le due “anime” di Scialoja, individuando nella «radicale estraneità al ricatto del senso comune» l'unico vero tratto unificante:

[...] la sua pittura e la sua poesia sono, più che contigue, quasi perfettamente simmetriche: maestro dell'informale nella prima, maestro della forma nella seconda; fedele, nei suoi quadri, a un'ispirazione impetuosa e violenta, risolta nell'infallibilità quasi medianica del gesto, e cultore, nelle sue poesie, di una elaborazione genialmente meticolosa attraverso la quale ogni verso, ogni parola, ogni sillaba vanno a incasellarsi, come i frammenti di un puzzle, nell'unico spazio loro predestinato... Una personalità artistica, insomma, stupendamente bifronte, che ha la propria unità profonda in quella che si potrebbe definire una totale, radicale estraneità al ricatto del senso comune¹⁶⁶.

¹⁶⁶ GIOVANNI RABONI, *Toti Scialoja, poeta-pittore dai destini incrociati*, «Il Corriere della sera», 28 marzo 1998, p. 23.

GALASSIA NONSENSE

1. Fatrasies, fatras, resveries, *frottole e rime "alla burchia"*: alle origini del nonsense

Ora cos'è in realtà il nonsense? Né le stravaganze del Burchiello, né più tardi Lorenzo Lippi e Ludovico Leporeo coi loro bisticci allitterativi possono essere fatti rientrare nella sfera del nonsense¹.

Con queste poche (ma convinte) parole Scialoja liquidava, nel 1986, ogni possibilità di far risalire alla tradizione burchiellesca (e, quindi, italiana) la sua passione per la poesia *nonsensical* e indicava in Edward Lear e Lewis Carroll (ma anche nelle poesie satiriche e burlesche di Giusti, negli ottonari del «Corriere dei Piccoli» e nel Fucini de *Il Ciuco di Melesecche*) gli autori prediletti dell'infanzia e della prima giovinezza, dei quali aveva immediatamente colto e apprezzato «il senso ludico della parola», il gusto «per la filastrocca, per il gioco verbale, l'allitterazione, l'anagramma»²:

La mia passione per la letteratura, e poi per la scrittura, deriva in gran parte dall'«Enciclopedia dei ragazzi». Su quelle pagine, quando avevo non più di sei anni, cominciai a leggere i *nonsense* inglesi di Edward Lear. Divenni un fanatico; amavo alla follia sia i testi che le illustrazioni. Al contrario, le poesie dolciastre di Angiolo Silvio Novaro [...] mi davano un senso di peso, di malessere. Era un mondo [...] francamente stucchevole. Non sentivo ripugnanza, non mi ci riconoscevo. C'era qualcosa di falso, come un cattivo odore. Con i *nonsense* mi sentivo a casa mia, ero felice. Erano i miei paesaggi³.

Alla lettura di Giusti e di Fucini e a quella dei «versetti» illustrati di Lear, l'artista aggiungeva, poi, tra gli elementi costitutivi della propria formazione poetica, anche un'altra componente «più decisamente scialojana»:

Nella mia famiglia è sempre stato vivo il gusto per l'ironia e lo sfottò. Ci prendevamo spesso in giro l'uno con l'altro, ci scrivevamo addosso versetti comici;

¹ TOTI SCIALOJA, *Come nascono le mie poesie*, in *O* 83-97, p. 225.

² *Ibidem*.

³ ANDREA RAUCH, *La mia infanzia sono io...*, in *OSC*, p. 78.

a nove anni scrivevo poesie satiriche su quello che succedeva intorno a me. Questa salacità che trovava forma più pungente in versi e rime era una caratteristica propria della famiglia. Anche questo, credo, va messo in conto⁴.

Ma al di là del “modello Lear”, degli ottonari del «Corriere dei Piccoli» e dell’abitudine familiare all’ironia e alle rime pungenti, è proprio vero che non possiamo individuare nessun altro antecedente della poesia *nonsensical* scialojana? Dobbiamo necessariamente far riferimento al mondo anglosassone della seconda metà dell’Ottocento per rintracciare le origini di questo genere, oppure è possibile andare indietro nel tempo, al XV secolo (o magari ancora più indietro), e individuare una linea italiana all’interno della tradizione *nonsensical* europea?

Che vi sia un debito, sia pure minimo, di Scialoja nei confronti della poesia burchiellesca sarebbe comprovato, nonostante tutto, da alcuni indizi, più o meno rilevanti, messi in luce da Michelangelo Zaccarello, Giuseppe Crimi e Luca Serianni, che hanno avuto modo di confrontarsi sul ‘*Nonsense*’ nella letteratura italiana, nel corso dell’omonimo convegno svoltosi nell’ottobre del 2007 presso l’Università degli Studi di Cassino.

Ad attirare l’interesse di Zaccarello e Crimi, attenti studiosi del Burchiello e dei burchielleschi, sono stati gli ultimi due versi di una poesia scialojana – «la gazza fragorosa / che fa gli stridi in greco»⁵ – per i quali ci sarebbe un chiara «ascendenza» in un verso del poeta quattrocentesco: «et una gazza che parlava in greco»⁶. Nel prendere atto di questa giusta segnalazione, Luca Serianni – presente al convegno cassinese con una relazione sul *Gioco linguistico nella poesia di Toti Scialoja* – ha inoltre notato l’assunzione, da parte di quest’ultimo, di un procedimento «ampiamente praticato già dal Burchiello», per il quale alla perdita di coerenza semantica, e quindi al progressivo ribaltamento parodico del senso comune proprio del genere, fa da contraltare «un forte aumento degli indicatori della coesione testuale, cioè dei connettivi tipici di un discorso organizzato razionalmente e scandito da ipotesi (*se*), da controdeduzioni (*benché*) o anche dal riferimento a circostanze temporali (*quando*)»⁷.

Gli esempi che si possono annoverare, nei versi scialojani, di tale procedimento di matrice burchiellesca sono tantissimi:

⁴ Ibidem.

⁵ *VSP*, p. 122.

⁶ Cfr. LUCA SERIANNI, *Il gioco linguistico nella poesia di Toti Scialoja*, in *NFeM*, p. 314n.

⁷ Ivi, p. 321.

Se il castello è raso al suolo
 su di un sasso mi consolo
 all'assolo dell'assiolo
 (*VSP*, p. 58)

Quando un orso passeggia lungo il Corso
 la gente corre al bar per bere un sorso
 (*Ivi*, p. 69)

Se sferri due calci alle pulci
 ritrovi la scarpa sui selci
 (*Ivi*, p. 80)

Se la locusta
 salta con l'asta
 ci ha un tale gusto
 che non ricasca
 (*Ivi*, p. 146)

In definitiva, nei versi nonsensici di Scialoja, così come nei sonetti del poeta quattrocentesco, la sintassi non è mai messa in discussione e non si varcano i limiti dell'ortodossia linguistica: abbondano i nessi logici, vi è un largo uso di connettivi e di congiunzioni coordinanti e subordinanti che rendono l'idea di un discorso strutturato (in apparenza) in modo coerente e razionale. In entrambi i poeti c'è, per così dire, un intento "narrativo", il desiderio di costruire un breve racconto – una microstoria con personaggi, sviluppo ed epilogo – ma dal momento che gli "attanti" della vicenda narrata (individui, oggetti, animali) sono incongrui e/o incompatibili, scelti per pura associazione fonico-ritmica, il testo nell'insieme risulta assurdo e affatto privo di coerenza semantica; con ambedue, insomma, siamo nel territorio del «nonsenso assoluto» che, come ha scritto Paul Zumthor, «introduce una contraddizione nell'enunciato in quanto tale, di cui intende dissociare le unità componenti», per cui «il non-senso penetra all'interno del sintagma stesso, fra gli elementi di cui taglia il flusso dei significati attesi»⁸.

⁸ PAUL ZUMTHOR, *Fatrasie, fatrassier*, in ID., *Langue texte énigme*, Éditions du Seuil, Paris 1975. Cito dalla traduzione italiana *Lingua testo enigma*, Il Melangolo, Genova 1991, p. 108.

Ben diverso è il «nonsense relativo» di altri generi “irregolari” più antichi (ad esempio, gliommero⁹ e frottola) che, nella definizione di Pierre Bec,

se caractérise surtout par une distorsion sémantique concertée, qui se situe dans le passage d'un énoncé à l'autre, chaque énoncé autonome (distique) étant sémantiquement *acceptable*: en somme, une séquence alogique d'assertions logiques¹⁰.

Il nonsense relativo, pertanto, è proprio di quei componimenti nei quali unità minime di discorso, dotate di senso compiuto, sono accostate tra loro in modo arbitrario, senza badare minimamente alla consequenzialità logica. È il caso delle frottole trecentesche (almeno di quelle ludico-parodiche¹¹) che, costruite con assoluta libertà di metro e senza partizione strofica, contengono sequenze di proverbi, motti e brevi frasi di senso compiuto, aggan-ciate tra loro «in un modo prossimo al ‘nonsense’»¹².

⁹ Claudia Bussolino definisce lo *gliommero* (genere letterario fiorito nell'ambiente napoletano della corte aragonese) come «un succedersi caotico di pensieri e sentenze nella forma di endecasillabi con la rimalmezzo (endecasillabi frottolati)» (CLAUDIA BUSSOLINO, *Glossario di metrica, retorica e glottologia*, Alpha Test, Milano 2006, p. 92). Per Paolo Orvieto proprio nella «funzione accessoria o assolutamente primaria della rimalmezzo» è da identificarsi «la sostanziale differenziazione tra frottola e *gliuòmmero*»: «Perciò il *gliuòmmero* può in genere essere considerato come un tentativo di normalizzazione metrica della frottola (e quindi, per questo aspetto, una sorta di anti-frottola) che assume così uno schema costante, proprio in virtù della rimalmezzo» (PAOLO ORVIETO, *Sulle forme metriche della poesia del non-senso (relativo e assoluto)*, «Metrica», I, 1978, p. 210).

¹⁰ PIERRE BEC, *La lyrique française au Moyen Âge (XIII-XIV siècles). Contribution a une typologie des genres poétiques médiévaux*, Picard, Paris 1977, vol. II, p. 163. Sul genere della frottola e, in generale, sulla “preistoria” della tradizione nonsensica italiana, si veda anche il contributo di MARCO BERISSO, *Preistoria (mancata) del 'nonsense' nella poesia medievale italiana*, in *NFeM*, pp. 27-45.

¹¹ Diverso è il caso delle frottole gnomico-politiche, nelle quali l'autore «mira sempre al significato, anzi intende rafforzarlo e conferirgli autorità inoppugnabile», in quanto «la tiritera di motti, sentenze e proverbi ha la funzione di sottolineare i fatti e i concetti le minacce e i moniti che si vogliono imprimere nella coscienza dell'interlocutore e del pubblico» (Cfr. RINALDINA RUSSELL, *Senso, nonsense e controsenso nella frottola*, in EAD., *Generi poetici medievali. Modelli e funzioni letterarie*, Società Editrice Napoletana, Napoli 1982, p. 154).

¹² Pietro Beltrami dà questa definizione del genere frottolistico: «Componimento in versi di varia misura, per lo più brevi con rime bacciate o ulteriormente reiterate (la regola fondamentale vuole che le rime procedano in gruppi regolari, per esempio a coppie o a terne), o in endecasillabi con rima al mezzo, caratterizzato da un modo prossimo al ‘nonsense’ nell'aggancio fra le diverse frasi» (PIETRO G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna 1991, p. 351).

[...] la linearità viene interrotta non all'interno della singola frase o dell'unità strofica (benché non esistano strofe in senso stretto), ma nel momento di passaggio da un'unità all'altra: tramite cioè le articolazioni, per cui è più esatto dire che manca del tutto il passaggio¹³.

Orvieto sottolinea, poi, l'andamento sostanzialmente paratattico della frottola che, in assenza di nessi subordinanti, risulta costituita da «segmenti logico-metrici irrelati». Riportiamo a mo' di esempio la frottola *Accorr'uomo! ch'io muoio*, composta da coppie di senari e settenari a rima baciata:

Accorr'uomo! ch'io muoio,
che trar si possa il cuoio
a chi così mi manda.
La buona vivanda
fa buono appetito.
Il duro partito
fa l'uomo accidioso.
Con l'uomo, ch'è ritroso,
è male trafficare¹⁴.

Come osserva Claudio Giunta, in questo componimento – incluso nelle *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite* – è presente «una pur labile (ma non accidentale) strutturazione metrica»; tuttavia si tratta di un caso assai raro in quanto nel genere della frottola (come in altri generi nonsensici) – «l'unico principio strutturale è dato dalla rima»:

La libertà nell'espressione e nella connessione dei pensieri [...] va dunque di pari passo con la libertà del metro: la frottola non si divide in stanze, né vi sono norme che regolano la misura dei versi e la loro combinazione: l'unico principio strutturale è dato dalla rima, iterata per due, tre o più volte¹⁵.

L'utile distinzione tra nonsenso assoluto e nonsenso relativo è stata introdotta da Paul Zumthor (e utilizzata poi anche da Pierre Bec) a proposito

¹³ ORVIETO, *Sulle forme metriche della poesia del non-senso (relativo e assoluto)*, cit., p. 211.

¹⁴ Cfr. *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, a cura di ANGELO SOLERTI, Sansoni, Firenze 1909, p. 263.

¹⁵ CLAUDIO GIUNTA, *Sul rapporto tra prosa e poesia nel Medioevo e sulla frottola*, in AA. VV., *Storia della lingua e filologia. Per Alfredo Stussi nel suo sessantacinquesimo compleanno*, a cura di MICHELANGELO ZACCARELLO e LORENZO TOMASIN, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2004, pp. 35-72 (cfr. <http://www.claudiogiunta.it/tag/frottola/>).

della differenza fra tre generi letterari del medioevo francese (XIII-XIV secolo) ascrivibili al «registro del nonsenso»: *fatrasie* e *fatras* (esempi di «nonsenso assoluto») e *resverie* (appartenente alla sfera del «nonsenso relativo») e, dunque, per certi versi assimilabile alla nostra frottola, di poco posteriore)¹⁶. Daniela Musso, che si è occupata dei primi due generi, ha ben riassunto la differenza tra questi e le *resveries*:

Le tre *resveries* che possiamo leggere oggi (*Oiseuses* di Philippe de Beaumanoir e le anonime «Nus ne doit estre joli» e «Dit des Traverces») sono costituite da sequenze di diversa lunghezza, di distici sensati, ciascuno dei quali è legato al successivo dalla rima anziché da un rapporto di consequenzialità logica. Si tratta dunque di componimenti in cui il discorso sensato è frantumato in una serie di unità minimali dotate di senso compiuto [...], legate casualmente le une alle altre. Ma, appunto, i frammenti di discorso permangono intatti, generando una sorta di intreccio di voci disparate; a essere distrutta è, caso mai, la struttura del discorso: ogni *resverie*, letteralmente, non ha né capo né coda, sembra iniziare per caso e altrettanto arbitrariamente viene conclusa. Nei testi *fatrasici*, in un certo senso, avviene esattamente il contrario: persiste una parvenza di racconto breve in versi, ma «attanti» e «azioni» sembrano scelti assolutamente a caso e generano un insieme del tutto incongruo: il nonsenso assoluto¹⁷.

Dunque, nelle affascinanti *fatrasies* e *fatras*, che costituiscono la vera “preistoria” del moderno *nonsense*, l’ordine sintattico del discorso è salvo e viene conservata una certa coerenza strutturale «benché si tratti, naturalmente, di una “coerenza” che si pone totalmente al di fuori dei principi del discorso logico e razionalmente accettabile»¹⁸. Come in tutti i

¹⁶ Cfr. BEC, *La lyrique française...*, cit., pp. 178 e sgg. Sul genere della *resverie* si veda anche GIOVANNA ANGELI, *Il mondo rovesciato*, Bulzoni, Roma 1977, cap. I e *Appendice* (con edizione e traduzione dei testi). Paolo Orvieto si è servito della distinzione zumthoriana per sottolineare la differenza tra il nonsenso relativo della *frottola* e il nonsenso assoluto del sonetto burchiellesco: «Vedremo poi come il corrispondente (o traslazione?) italiano della *fatrasie* non sia altro che il sonetto burchiellesco; mentre è innegabile che nessuna parentela è possibile con la frottola: la matrice della quale è sì francese ma è la *rêverie* e non la *fatrasie*» (cfr. ORVIETO, *Sulle forme metriche della poesia del non-senso (relativo e assoluto)*, cit., p. 207).

¹⁷ DANIELA MUSSO, *Introduzione*, in EAD. (a cura di), *Fatrasies. Fatrasies d’Arras, Fatrasies di Beaumanoir, Fatras di Watrquet*, Pratiche editrice, Parma 1993, p. 7. Il corpus delle *fatrasies* è piuttosto esiguo, consta di sole due raccolte – *Fatrasies d’Arras* e *Fatrasies di Beaumanoir* – contenenti rispettivamente 54 e 11 poesie; 30 sono invece i *Fatras di Watrquet*. Tutte e tre le raccolte sono a tradizione unica. Per conoscere la tradizione testuale delle *fatrasies* e *fatras* cfr. la *Nota informativa* in MUSSO, *Fatrasies...*, cit., pp. 35-38.

¹⁸ Ivi, p. 15.

componenti del genere nonsensico anche nelle *fatrasies* l'equivalenza fonica tra le parole si sostituisce, nella scelta degli attanti, al «punto di contatto semantico»: il testo non è costruito sulla base della concatenazione dei significati, ma si fonda sull'orchestrazione dei significanti. Tale radicalizzazione della funzione poetica¹⁹ – che da veicolo del messaggio si trasforma in “fine ultimo” della versificazione – è alla base di tutta la poesia nonsensica (e più genericamente “comica”), nella quale è presente una successione di significanti autonomi accostati unicamente per il loro aspetto fonico, “parole-suono” che si rincorrono nel verso e si trascinano l'un l'altra (tanto che «Zumthor ha ipotizzato che la *fatrasie* fosse in qualche modo creata a partire dalla rima»²⁰):

Uns giex de nipole
 Chante une jaiole
 De loial amour;
 Uns chastiaus qui vole
 D'une poire mole
 Recousoit un four;
 Ja cheïssent de lor tour
 Ne fust une palevole
 Qui s'arma devant le jour
 Por le gieu de la grimole,
 Qui minoit la maistre tour.

[Un gioco di *nipole* / canta una gabbia / con amore sincero; / un castello che vola / con una pera molle / ricuciva un forno; / sarebbero caduti dalla loro torre / se non fosse stato per una pagliuzza / che si armò prima dell'alba / per il gioco dei versacci, / che minacciava la torre maestra.]²¹

Dui rat userier
 Voloient songeir
 Por faire un descort;
 Troi faucons lanier
 Ont fait plain panier
 Des Vers de la Mort.
 Uns muiaus di qu'il ont tort,

¹⁹ Ci riferiamo, naturalmente, alla nota teoria delle funzioni del linguaggio e in particolare al modello elaborato dal semiologo russo ROMAN JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale* (trad. it. di LUIGI HEILMANN e LETIZIA GRASSI, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 185 e segg.).

²⁰ MUSSO, *Fatrasies...cit.*, p. 14.

²¹ *Fatrasies d'Arras*, 3, in MUSSO, *Fatrasies...cit.*, pp. 44-45.

Por l'ombre d'un viez cuvier
 Qui por miex villier s'endort;
 Qui cria: «Alez lacier
 Por tornoier sanz acort».

[Due ratti usurai / progettavano / di fare un discordo; / tre falchi lanari / hanno riempito un paniere intero / coi *Vers de la mort*. / Un muto dice che hanno torto, / per l'ombra di un vecchio catino / che per meglio vegliare si addormenta; / costui gridò: «Andate all'assalto / per combattere senza tregua».]²²

Dal momento che – come dimostrano questi due esempi – «nell'universo fatrasico qualsiasi cosa è compatibile con qualsiasi altra»²³ (in barba al principio di non contraddizione) e che «esseri viventi e quelli inanimati finiscono per essere accomunati», confondendosi e trasformandosi gli uni negli altri, è evidente che il testo fatrasico risponde ad una logica rovesciata, “carnevalizzata”, e si propone come «una rappresentazione vorticoso del mondo in divenire che è l'essenza stessa dell'universo “festivo”»²⁴:

Nell'universo fatrasico, carnevalesco e interamente popolato di immagini ambivalenti e grottesche, l'impossibile e il necessario sono banditi: a trionfare è un puro gioco liberatorio, gratuito e fine a se stesso, che però, contemporaneamente nell'ottica bachtiniana, permette (come ogni altra attività ed espressione legata alla festa) di sperimentare concretamente forme di vita e di cultura alternative a quelle ufficiali²⁵.

La comicità delle *fatrasies* – come di tutti i testi della tradizione nonsensica antica e recente – risiede proprio nel loro totale affrancamento dalle regole della logica comunemente accettata. Per Daniela Musso la logica fatrasica (ma potremmo anche dire, genericamente, nonsensica) è quella che Ignacio Matte Blanco ha definito «simmetrica», la quale, negando il principio di non contraddizione operante nella logica classica (asimmetrica o bivalente), è incompatibile con qualsiasi nozione di ordine e di razionalità. La «logica simmetrica», propria dell'inconscio e del sogno, non conosce la distinzione tra la parte e il tutto, tra il sopra e il sotto, tra il prima e il dopo e consente, pertanto, di associare tra loro oggetti, vocaboli,

²² *Fatrasies d'Arras*, 5, ivi, pp. 46-47.

²³ MUSSO, *Introduzione*, ivi, p. 15.

²⁴ Ivi, pp. 19-21.

²⁵ Ivi, p. 20.

azioni assolutamente incongrui e incompatibili²⁶; se poi consideriamo che le *fatrasies* erano *pièces* destinate ad essere recitate in pubblico durante le feste è ancora più chiara la loro appartenenza all'universo del carnevale, inteso bachtinianamente come “rito liberatorio”:

Siamo davanti a una sorta di vacanza delle parole e delle cose lasciate in libertà, affrancate dalla morsa del significato, della logica e della gerarchia verbale. In piena libertà le parole si pongono fra di loro in un rapporto e in una contiguità assolutamente insoliti. In verità nella maggior parte dei casi, non ne deriva alcun nuovo legame stabile, ma la stessa esistenza transitoria di queste parole, espressioni e cose, al di fuori delle condizioni semantiche normali, ha l'effetto di rinnovarle e svela l'ambivalenza insita in esse, la molteplicità dei loro significati e, di conseguenza, anche le possibilità racchiuse in esse, che non si manifestano in condizioni normali²⁷.

Passando a considerazioni di ordine formale, anche le *fatrasies* – come la maggior parte dei componimenti nonsensici, dai sonetti caudati del Burchiello ai *limerick* di Edward Lear (ad eccezione, abbiamo visto, della *frottola*) – hanno una struttura metrica ben definita: «Ogni strofa è composta da sei quinari e cinque settenari con uno schema fisso di rime (*aabaabbabab*) e solo un esiguo numero di FA [*Fatrasies d'Arras*] presenta qualche irregolarità»²⁸. Una gabbia rigida, dunque, all'interno della quale è calata la *pièce* che, come è stato detto, ha lo svolgimento di un piccolo racconto (sia pure non decrittabile alla luce della logica comune): «[...] nella prima parte due proposizioni di tre versi ciascuna introducono in

²⁶ Dello psicoanalista cileno si veda il fondamentale studio *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, a cura di PIETRO BRIA, Einaudi, Torino 2000. L'equivalenza individuata dalla Musso tra logica fatrasica e logica simmetrica del sogno e dell'inconscio è affascinante e, per molti versi convincente; non va dimenticato, tuttavia, che inconscio e sogno rimandano pur sempre ad un piano fortemente simbolico, semantico, significativo, del tutto assente nell'universo fatrasico che rinvia unicamente a se stesso e alla propria voluta “insignificanza”.

²⁷ Cfr. MICHAÏL M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (trad. it.), Einaudi, Torino 1979, pp. 466-467.

²⁸ MUSSO, *Introduzione*, in *Fatrasies...*, cit., p. 8. Differisce di poco la struttura del *fatras*: «Grosso modo la formula dei *Fatras* di Watriquet [...] potrebbe essere definita come la composizione di una *fatrasie* che abbia come primo e ultimo verso i membri di un distico, generalmente di argomento amoroso, declamato in apertura di ogni strofa. Ovviamente il metro varia adattandosi a quello del distico, ma lo schema delle rime rimane identico a quello della *fatrasie*» (ivi, p. 10).

genere due «attanti»; nella seconda, la vicenda subisce una sorta di sviluppo e di solito si conclude con la comparsa di nuovi attanti»²⁹.

Vi è un'eccezione a questo schema, costituito dal testo 14 delle *Fatrasies d'Arras*, che vale la pena citare non solo per l'originale struttura a filastrocca («con un lungo elenco di oggetti fantasiosi snocciolati fino al v. 7») ³⁰, ma anche per la presenza di un verso che non può non destare una certa curiosità:

Aillie d'estrain,
 Formage de pain
 Et feves de pois,
 Et kailleus de grain
 Et pierres de fain
 Et Escot François.
 Uns chas qui parloit grijois
 Emportoit seignor Alain
 Don't ce fu trop grans anois,
 Qant dui singe chastelain
 Chevaucholent Vermendois.

[Aglie di paglia, / formaggio di pane, / e fave di piselli / e sacco di grano / e pietre di fieno / e uno scozzese francese. / Un gatto che parlava greco / rapiva il signor Alain; / ne derivò una gran seccatura, / giacché due scimmie castellane / cavalcavano Vermendois]³¹

Il «gatto che parlava greco» del v. 7 di questa *fatrasie* ci riporta alla memoria i due esempi analoghi segnalati da Crimi e citati in apertura di questo paragrafo: la gazza che «parlava in greco» del Burchiello e quella «fragorosa» di Scialoja «che fa gli stridi in greco» (ma Crimi aggiunge all'elenco anche il passero di Virginia Woolf, presente ne *La signora Dalloway*, che «continuò a cantare fresco e penetrante in greco») ³². Al di là di questa interessante coincidenza, che – come scrive Serianni – «fa pensare a una più larga circolazione del motivo» ³³, vi sono molti altri elementi di

²⁹ Ivi, p. 9.

³⁰ Ivi, p. 10.

³¹ *Fatrasies d'Arras*, 14; cfr. ivi, pp. 52-55.

³² «Un passero si poggiò sulla cancellata di fronte; cinguettò Septimus, Septimus, per quattro o cinque volte e, cavandosi di gola le note, continuò a cantare fresco e penetrante in greco.» (Cfr. VIRGINIA WOOLF, *La signora Dalloway*, trad. e cura di NADIA FUSINI, Feltrinelli, Milano 1999, p. 21).

³³ Scrive Serianni: «G. Crimi mi indica inoltre anche un riscontro da Virginia Woolf [...], evidentemente indipendente da Burchiello, che fa pensare a una più larga circolazione

continuità tra i componenti fatrasici della poesia medievale francese e quelli burchielleschi (e, più in generale, tra questi esempi “primitivi” e i moderni *nonsense verses* otto-novecenteschi). Oltre ad appartenere tutti al registro del «nonsenso assoluto», questi testi esibiscono elementi ricorrenti che, sulla scorta di quanto ha scritto Daniela Musso, possiamo riassumere così:

- Folta presenza di animali (lumache, elefanti, oche, formiche, ratti, maiali, insetti che pensano, parlano e agiscono come gli umani e compongono una sorta di fantastico bestiario);
- Largo impiego di connettivi e di strutture sintattiche che si ripetono (le relazioni grammaticali sono quelle della lingua d’uso; la gabbia metrica è rigida);
- Parole accostate per pura equivalenza fonica (il “senso del nonsense” si produce a partire dal suono attraverso una radicalizzazione della funzione poetica);
- Uso della «logica simmetrica» dell’inconscio e del sogno (che rende possibili associazioni e accostamenti tra azioni e oggetti che il pensiero razionale «asimmetrico» giudica incompatibili);
- Poesia come «puro gioco liberatorio» (riconducibile all’universo carnevalesco della festa che propone modelli di vita e di comportamento alternativi a quelli comunemente accettati e, dunque, eversivi);
- Affinità con «la logica del mito» (che il testo fatrasico «sembra in qualche modo continuare fino all’estremo»³⁴).

Accanto a questi elementi comuni (propri del genere nonsensico “assoluto”), ve ne sono altri, poi, che riguardano più specificatamente le rime cosiddette “alla burchia” (ovvero “a caso”, “alla rinfusa”) che sono stati messi in luce da Pasquini, Segre, Giunta e, più recentemente, da Crimi

di questo motivo» (SERIANNI, *Il gioco linguistico nella poesia di Toti Scialoja*, in *NFeM*, p. 314n).

³⁴ Il sistema fatrasico – osserva la Musso – «si mostra per molti versi ancora vicino al pensiero mitologico, almeno laddove entrambi stabiliscono una fitta rete di corrispondenze “alogiche” che ingloba l’intero universo» (MUSSO, *Introduzione*, in *Fatrasies...*, cit., p. 27).

e Zaccarello (curatore, quest'ultimo, dell'importante edizione critica dei *Sonetti del Burchiello*, Einaudi, 2004).

Per Pasquini la poesia burchiellesca, che tanta fortuna ebbe nei secoli successivi anche fuori dai confini nazionali, consiste sostanzialmente in «una scomposizione della realtà nei suoi elementi e una loro ricomposizione in una realtà diversa, tra visionaria e onirica»³⁵; una realtà – afferma Zaccarello – recuperata a partire dalla parola, in virtù di un linguaggio liberato, giocoso e allusivo, e perciò assolutamente coinvolgente. Anche Claudio Giunta parla di una «festa del linguaggio» a proposito delle poesie del Burchiello, preceduta da una altrettanto straordinaria «festa dell'immaginazione»: tanti sono gli oggetti “visti” dal poeta, “attanti” di ogni genere, che inseriti in modo incongruo all'interno di una trama narrativa, non creano un effetto di accumulazione caotica, ma, danno vita, ancora una volta, ad un piccolo racconto “insensato”. Riportiamo, a mo' di esempio, il celebre sonetto *Nominativi fritti e mappamondi*, non a caso scelto come titolo del già citato convegno cassinese del 2007:

Nominativi fritti e mappamondi,
e l'arca di Noè fra due colonne
cantavan tutti Chirieleisonne
per l'influenza de' taglier mal toni.

La luna mi dicea: Ché non rispondi?
E io risposi: io temo di Giasonne,
però ch'io odo, che 'l Diaquilonne
è buona cosa a fare i capei biondi.

Per questo le testuggini e i tartufi
m'hanno posto l'assedio alle calcagne,
dicendo: noi vogliam, che tu ti stufi.

E questo sanno tutte le castagne,
pei caldi d'oggi, son sì grassi i gufi,
Ch'ognun non vuol mostrar le sue magagne.

³⁵ Cfr. EMILIO PASQUINI, *Le botteghe della poesia*, Il Mulino, Bologna 1991.

E vidi le lasagne
andare a Prato a vedere il sudario,
e ciascuna portava l'inventario³⁶.

Analizzando questo componimento su un piano squisitamente formale, appare evidente che rimare “alla burchia” significa innanzitutto adottare la forma breve, rigidamente chiusa e codificata, del sonetto caudato:

- nella prima quartina compare un insieme di «attanti» lasciati in sospenso in attesa del verbo che compare al terzo verso;
- la seconda quartina si presenta come variazione della prima;
- nelle terzine che seguono c'è un cambiamento di sviluppo narrativo;
- nella “coda” trova posto un nuovo spunto narrativo (in altri casi vi è un apologo o una sentenza)³⁷.

Diviene ancora più marcata, a questo punto, la distanza che separa le rime del Burchiello dal genere della frottola, nella quale – afferma Zaccarello – non solo è assente la «concatenazione dei contenuti» (come è lecito aspettarsi in un componimento nonsensico), ma «vi appaiono stravolte anche le regole metriche e linguistiche che pongono rigidi confini in qualunque altro genere poetico medievale»³⁸. Il sonetto burchiellesco, dunque, pure in virtù della sua «forma chiusa, breve e di schema canonico» (oltre che per «le molteplici forme di satira del falso sapiente») rivela «una matrice tutto sommato dotta»:

[...] restiamo saldamente all'interno del campo della più beffarda parodia letteraria e del consapevole ammiccamento a un pubblico colto: lo dimostra anche il frequente uso di parole rare e difficili, pure coinvolte nel gioco del doppiosenso e della reinvenzione, come in XLIX, 7: *un'arista misalta* [‘messa sotto sale’], *una mi balla* oppure CXXXIV, 8 *bèi risalgallo* [‘disolfuro di arsenico’] e *pianto alla gallina*.³⁹

³⁶ Cfr. EUGENIO GIOVANNETTI (a cura di), *Antologia burchiellesca*, Colombo, Roma 1949, p. 25.

³⁷ Cfr. MICHELANGELO ZACCARELLO (a cura di), *I sonetti del Burchiello*, Einaudi, Torino 2004, p. XIV.

³⁸ Cfr. MICHELANGELO ZACCARELLO, *Il sonetto burchiellesco: parodia o nonsense?* (http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/nonsensi/5.html).

³⁹ Ibidem.

Sempre Zaccarello ha sottolineato, infine, come la struttura «circolare e ripetitiva» del sonetto “alla burchia” – forma canonica reinterpretata «non per trasmettere un messaggio di natura morale, ma per stravolgere le norme di articolazione e concatenazione dei contenuti che caratterizzavano il linguaggio dei dotti» – «sia anche la forma principe del *nonsense* moderno: il *limerick* inglese»⁴⁰:

[...] il fatto che la letteratura del *nonsense* propriamente detta abbia una tradizione recente e prevalentemente inglese non fa altro che rendere più curiosa la convergenza⁴¹.

E si tratta di una convergenza davvero «curiosa», che però non può essere ignorata. Le indagini condotte da Zaccarello hanno di fatto accorciato le distanze tra i versi “alla burchia” e i *nonsense verses* moderni, hanno dimostrato che i secondi (al di là dei motivi d’ispirazione, per forza di cose, diversi) condividono con i primi «alcune strategie espressive, quali ripetizioni, inversioni e varie forme di incongruenza semantica», ma soprattutto si fondano «su una comune trasgressione di base»:

[...] collegare in maniera conforme al discorso tradizionale elementi del tutto irrelati o incongruenti rispetto alla materia verbale e agli operatori logici impiegati⁴².

Zaccarello si spinge anche oltre nella sua analisi, avanzando l’ipotesi (suffragata da molti riscontri testuali) di una derivazione della poesia *nonsensical* inglese da quella burchiellesca, dalla quale avrebbe ereditato diverse «categorie di infrazione» tra cui «varie forme di perifrasi, tautologia e ripetizione, alimentate da una forte tendenza al neologismo e alla creatività verbale e da un gusto paradossale e visionario»⁴³:

A ben vedere, la vasta fortuna dei *Sonetti del Burchiello* [...] potrebbe avere contribuito a introdurre nella poesia inglese alcune strategie espressive destinate a riemergere in quella grammatica del *nonsense* che si afferma nel corso dell’Ottocento ed è ben sintetizzata, in ambito inglese, dagli studi di Wim Tigges e Michael Heyman (mi riferisco, rispettivamente, a *An Anatomy of Literary Nonsense*, Amsterdam 1988 e all’introduzione a *The Tenth Rasa*, antologia di testi

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem.

indiani curata dal secondo, New Delhi 2007). Ad esempio, l'artificioso incrocio di coordinate che indicano tempo e spazio, più volte impiegato nei *Sonetti* del Burchiello (ad esempio, XIII 4: *tra Mugnone e settembre*), si trova in termini assai simili nell'opera di William Wager: *It happen'd between Peterborough and Pentecost, / About such time as ivy was made of wormwood (Enough is as Good as a Feast, c. 1571)*⁴⁴.

Forse se Scialoja avesse in qualche modo colto la "segreta parentela" esistente tra gli «stravaganti» sonetti del Burchiello e gli adorati «versetti» di Lear, magari avrebbe apprezzato maggiormente l'energia espressiva e la carica dissacratoria dei primi (in anticipo di quattro secoli sui *nonsenses* inglesi) e non si sarebbe affrettato a prendere le distanze dal poeta quattrocentesco.

2. «Il nonsense qui non può aver successo». La tradizione nonsensical in Italia

Grazie alle indagini di filologi e linguisti, è dunque emersa, in anni recenti, la possibilità di tracciare una mappa più antica, e soprattutto italiana, del genere nonsensico che avrebbe la sua nascita ufficiale nella Firenze del XV secolo con i sonetti del Burchiello. Questi ultimi godettero di una larghissima circolazione nella seconda metà del Quattrocento e in tutto il Cinquecento, non solo in Italia (si pensi all'influenza che ebbero sul Pulci, su Lorenzo de' Medici e sulla scuola bernesca) ma anche all'estero, esercitando una profonda suggestione sulle letterature d'oltralpe.

Se Zaccarello ha riscontrato in Francia «l'evidente presenza del Burchiello in alcuni componimenti di Mellin de Saint Gelais» – mentre «per la Spagna, Spitzer aveva già indicato calchi burchielleschi in Lope de Vega»⁴⁵ – ancor più evidente è il debito della moderna letteratura inglese nei confronti del poeta fiorentino:

La fortuna di Burchiello fuori d'Italia è un tema che [...] aspetta ancora di essere esplorato sistematicamente. Noel Malcom, tuttavia, ritiene che John

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Cfr. GIUSEPPE ANTONELLI, *Il nonsoché del nonsenso*, in *NFeM*, pp. 19-20.

Hoskyns (l'iniziatore del filone *nonsense* della letteratura inglese secentesca) dovesse avere ben presente quel modello [...]⁴⁶.

Posta, dunque, l'indubbia rilevanza della "funzione-Burchiello" nell'ambito della poesia rinascimentale italiana e, direttamente o indirettamente, in quella europea, va però detto che mentre in Italia, almeno a partire dagli anni della Controriforma, il genere del *nonsense* (con le sue "impertinenze" semantiche, i paradossi, i giochi di parole) non ha trovato l'*humus* adatto per fiorire e svilupparsi, finendo per essere escluso dalla letteratura "alta" e relegato, insieme ad altri esempi di poesia "irregolare", ai margini della cultura ufficiale, in area anglosassone il filone della letteratura *nonsensical* non ha avuto difficoltà ad affermarsi nel corso del XVII secolo e ad assumere successivamente, nell'Inghilterra vittoriana, una forma stabile e codificata:

[...] Carlo Izzo, nella sua *Storia della letteratura inglese*, parla del *nonsense* come di una "reazione al rigorismo sociale e morale che contraddistingue il lungo regno della famosa regina, quasi una valvola di sicurezza" indispensabile per preservare "quel fiero senso della libertà individuale che gli inglesi sanno così bene conciliare con il rispetto delle norme"⁴⁷.

Fattori antropologici (spirito libertario e individualista del popolo inglese) e motivazioni socio-politiche (reazione al moralismo borghese dell'età vittoriana) sarebbero, dunque, all'origine dello straordinario successo dei *limericks* di Lear (*A Book of Nonsense* è del 1861) e, soprattutto, del romanzo *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*, autentico capolavoro del genere, il cui autore Lewis Carroll (pseudonimo di Charles Lutwidge Dodgson) fu definito dallo scrittore e polemista inglese Gilbert Chesterton (nella sua *Difesa del nonsense* del 1901) «prototipo» della moderna letteratura *nonsensical*:

[...] la sua [di Carroll] stravagante doppia vita, in terra e nel paese dei sogni, mette in evidenza l'idea che si cela dietro il nonsense: il concetto di *evasione*, una sorta di fuga in un mondo in cui le cose non sono orribilmente fisse in una eterna appropriatezza, dove le mele crescono sui peri e ogni strano tipo che incontri ha tre

⁴⁶ Ivi, p. 19. Si veda quanto scrive Noel Malcom a proposito dell'influenza esercitata sui poeti inglesi dalle rime burchiellesche in *The origins of english nonsense*, Fontana-H. Collins, London 1997, alle pp. 76-77.

⁴⁷ Cfr. ADELE CAMMARATA, "La Gran natica dell'Aringa". *I giochi di parole in Alice's Adventures in Wonderland. Traduzioni italiane a confronto*, @dic edizioni & Lulu.com, 2007, pp. 5-6. (http://www.lulu.com/items/volume_42/614000/614827/2/print/614827.pdf)

gambe. Lewis Carroll, vivendo un'esistenza in cui avrebbe sicuramente tuonato contro chiunque calpestasse il tratto di erba sbagliato, ed un'altra in cui si sarebbe diletto a definire verde il sole e azzurra la luna, era, appunto per la sua duplice natura – il piede in entrambi i mondi – il prototipo del moderno nonsense⁴⁸.

La secolare tradizione delle *nursery rhymes*, le filastrocche popolari destinate all'infanzia, tramandate oralmente di generazione in generazione, e la presenza di una straordinaria genealogia di narratori umoristi (dallo Sterne del *Tristram Shandy* al poeta irlandese Swift con i suoi *pamphlet* satirici, dal Dickens del *Circolo Pickwick* al Thackeray del *Falò delle vanità*) avevano già preparato il terreno al successo del romanzo di Carroll che, quando apparve sulla scena letteraria inglese nel 1865, non ebbe difficoltà ad incontrare i gusti di un pubblico (adulto e infantile) dotato di un innato *sense of humor* e abituato a godere con naturalezza di un *nonsense*, come di una tazza di tè. D'altro canto, è proprio questo l'unico approccio possibile alla letteratura *nonsensical* inglese! Per poter gustare un *limerick* o una pagina di *Alice* occorre innanzitutto lasciarsi trasportare con scioltezza, senza opporre resistenza e senza far domande, in una sorta di "universo parallelo" nel quale i comportamenti assurdi dei personaggi leareani e carrolliani sono raccontati con tono «ovvio, tranquillo, privo di qualsiasi moto di stupore»⁴⁹, senza partecipazione emotiva o ammiccamenti; solo così può scaturire lo *humor* ed evitare, al contempo, il senso di fastidio o irritazione o imbarazzo che gli strampalati omini e animali che popolano le pagine di quegli autori possono suscitare in un lettore posto "sulla difensiva" e armato solo degli strumenti della logica comune.

Come già notava Carlo Izzo, primo traduttore italiano di Lear, se in treno un inglese vede un signore davanti a sé spalmarsi la testa di miele, penserà senza minimamente scomporsi che quel tale ha trovato un nuovo rimedio alla calvizie (e non gli chiederà quale per rispetto della *privacy*); un italiano, invece, giudicherà folle quell'azione, penserà "il tizio è matto" e cercherà di cambiare posto! La differenza è tutta qui: nell'atteggiamento diverso che inglesi e italiani mostrano nei confronti di ciò che scarta rispetto alla norma e viola le leggi convenzionali che regolano le azioni e le parole degli individui di una comunità. Come ebbe a commentare Scialoja a proposito dell'esempio di Izzo:

⁴⁸ GILBERT K. CHESTERTON, *Difesa del nonsense* (1901), in *Il bello del brutto*, trad. it. di PAOLO SESTINI, Sellerio, Palermo 1985², pp. 44-45.

⁴⁹ CARLO IZZO, *Umoristi inglesi*, Eri, Torino 1962, p. 71.

Noi siamo cattolici mediterranei e meno pronti a rompere le convenzioni, che accettiamo in genere come “patti magici”. L’anglosassone vuole assumere ogni esperienza nella propria coscienza e risolverla come fatto personale⁵⁰.

Ciò detto, non sorprende l’accoglienza, inizialmente fredda, riservata ad *Alice* in Italia, “schiacciata” tra l’incomprensione dei lettori e la diffidenza dei critici:

La diffidenza per le storie prive di morale si spingeva fino a guardare con sospetto anche le fiabe tradizionali. Il moralismo cattolico da una parte e il bisogno da parte dello Stato di instillare il senso del dovere e l’amor di Patria nei piccoli sudditi del Regno e dell’Impero italico bastano a giustificare le critiche da parte dei benpensanti e della cultura ufficiale, e non stupisce dunque più di tanto che *Alice* non abbia avuto allora grande diffusione⁵¹.

Stessa sorte per i *limericks* leareani che, accolti con straordinario favore in Inghilterra, hanno avuto in Italia una travagliata storia editoriale (ricostruita da Martino Negri):

In Italia la fortuna del limerick è iniziata molto più tardi che in Inghilterra, naturalmente. I pochi che ne conoscevano l’esistenza li facevano girare tra gli amici⁵², componendone magari a loro volta, soprattutto di salaci, ma fu proprio Carlo Izzo, traduttore nonché curatore dell’edizione tascabile Einaudi, a darne per primo notizia al pubblico, nel 1935, sul numero di novembre dell’Ateneo Veneto. E fu ancora Izzo a portare a compimento la prima traduzione in lingua italiana di tutti i *limericks* del poeta britannico, pubblicata nel 1946 dalla casa editrice Il Pellicano di Vicenza con il titolo di *Il libro delle follie*; nel 1954 l’editore fiorentino Neri Pozza – che un paio d’anni più tardi avrebbe pubblicato la prima edizione della *Bufera* di Montale – ne rimise in circolazione le copie invendute, ritirate poco tempo prima dall’editore vicentino che aveva chiuso i battenti. Nel 1970, infine, Einaudi ripubblicò la traduzione di Izzo – con testo originale a fronte – nella prestigiosa collana “I millenni”, sancendone definitivamente il successo anche nel bel paese: nella stessa collana figuravano i maggiori classici della letteratura per l’infanzia, dalle favole di La Fontaine alle fiabe dei fratelli Grimm, da *L’isola del tesoro* di Stevenson al *Giro del mondo in ottanta giorni* di Verne⁵³.

⁵⁰ RAUCH, *La mia infanzia sono io...*, in *OSC*, p. 78.

⁵¹ CAMMARATA, “*La Gran natica dell’Aringa*”..., cit., p. 6.

⁵² Negri ricorda che Fosco Maraini usava i *limericks* di Lear «come espediente per tener desta l’attenzione dei suoi allievi d’inglese, i cadetti dell’Accademia Navale di Livorno» (Cfr. FOSCO MARAINI, *Case, amori, universi*, Mondadori, Milano 1999, p. 260).

⁵³ MARTINO NEGRI, *Umori d’Albione: Il ‘libro dei nonsense’ di Edward Lear*, «Erewhon», 2004

In definitiva, quasi un secolo è occorso perché pubblico e critica si accorgessero, in Italia, del libro di Lear (sia pure relegato nell'ambito della letteratura per l'infanzia assieme a La Fontaine e ai fratelli Grimm).

Non vi è dubbio che, al contrario di quanto è accaduto nel mondo anglosassone, la forte tradizione classicista e l'“eccesso di serietà” della nostra cultura ufficiale, abbiano in un certo senso bloccato il libero fiorire di un filone letterario *nonsensical* (almeno fino all'inizio del secolo scorso), ottenendo come risultato l'emarginazione culturale di molti poeti e scrittori, liquidati come autori per l'infanzia o bollati come “irregolari” o “eterodossi” in quanto operanti al di fuori del canone letterario vigente e dell'ortodossia linguistica.

Come ha scritto Enrico Malato – in occasione di un importante convegno sugli “*Irregolari nella letteratura* (Catania, 2005) – anche se ogni epoca «stabilisce i propri “canoni” [...] secondo un ideale estetico sistematicamente fondato sulla razionalità, l'armonia, il rigore», fortunatamente «produce poi anche più o meno “scandalose” infrazioni alle regole del canone»⁵⁴; pertanto, in ogni letteratura, anche la più seria e codificata, agiscono «quelle forze centrifughe che Bachtin ha chiamato “carnevalesche”, che poi danno alla letteratura il suo aspetto proteiforme, la costringono, tramite gli strumenti della satira, della parodia, del grottesco, ad evolversi»⁵⁵;

Al di là della difficoltà di delineare una definizione della “irregolarità”, dunque, di circoscriverne l'ambito in modo netto, è possibile individuare una serie, un'ampia gamma di esperienze storiche in cui si riconosce una certa, intenzionale, più o meno forte deviazione da quella che era la “norma” comunemente intesa nel contesto in cui quel prodotto letterario ha visto la luce [...]⁵⁶.

La mappa degli “irregolari nella letteratura” tracciata da Enrico Malato nell'introduzione agli Atti dell'omonimo convegno catanese, appare piuttosto articolata, includendo – a partire dal Medioevo cristiano e giungendo fino ai giorni nostri – tutte le possibili forme di eversione rispetto al canone ufficiale: parodia, satira, dissacrazione religiosa, *vituperia*, gioco verbale, espressionismo e *pastiche*, doppio senso osceno, nonsenso:

(<http://erewhon.ticonuno.it/inverno2004/Lear.htm>).

⁵⁴ ENRICO MALATO, *Introduzione al Convegno*, in AA.VV., *Gli “irregolari” nella letteratura. Eterodossi, parodisti, funamboli della parola*, Atti del Convegno di Catania, 31 ottobre-2 novembre 2005, Salerno Editrice, Roma 2007, p. 12.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ivi*, p. 14.

Il Medioevo ci dà subito esempi vistosi di questa forma di “irritualità”, a tutte le latitudini dell’Europa cristiana, con forme di satira goliardica, ma non solo, che comincia ad affermarsi prendendo a bersaglio l’ordine costituito, dalla aristocrazia feudale al clero. [...] Il Medioevo si affaccia, insomma, alla letteratura “laica” del nuovo millennio in chiave di “deviazione” dalla “regola” dell’osservanza non tanto dei modelli letterari tradizionali, quanto dell’ordine sociale costituito [...]. Poi la pratica si estende, e si moltiplica nei modi e nelle forme in cui si esprime. Si va dai più irriverenti esperimenti di parodia – quali le descrizioni della vecchia o della pastorella, o la poesia misogina, antimodelli muliebri della poesia cortese e della donna angelicata; le dissacrazioni religiose, tipo *Cena di S. Cipriano*, *Missa gulonis*, *Petenostre du vin*, ecc. –, fino al celebre *Credo* di Margutte. L’asprezza del linguaggio, fino al limite, e oltre, dello scabroso e dell’osceno, è assunta come strumento di una pratica eterodossa: tali i *vituperia* e le tenzoni poetiche dei “maestri” della satira Rustico Filippi e Cecco Angiolieri, la tenzone fra Dante e Forese Donati, o quelle, ormai rinascimentali, con protagonisti come Leon Battista Alberti contro Burchiello, o Luigi Pulci contro Matteo Franco. Altre volte l’eversione è gioco dissacrante, è il gratuito piacere dell’assurdo o delle infrazioni linguistiche o metriche: le *fatrasies* e i *fatras* francesi, il *Bisbidis* di Immanuel Romano, le frottole, i gliommeri, la poesia del nonsense o la inesauribile fucina linguistica del “genio” Burchiello (ma François Villon non è da meno), che ha poi lasciato stuoli di epigoni, con caposcuola cinquecentesco Francesco Berni. Oppure è il degradato immaginario fisiognomico, gastronomico e sessuale, esibito nel genere in cui imperversa il doppio senso osceno: il canto carnascialesco. Naturalmente sono implicati anche gli “antigenieri”, tipo la *Nencia* di Lorenzo, o gli “antipoemi”, tipo il *Roman de Renart*, il *Morgante* o il *Gargantua et Pantagruel* di Rabelais; oppure satirici e iconoclastici burloni, tipo il tedesco *Till Eulenspiegel* o il *pícaro* spagnolo o il nostro Pasquino. E irregolare è certo quella poesia che Croce ha chiamato «dialettale riflessa» e Contini «espressionistica», più specificamente macaronica e dialettale pavana (Folengo e Ruzzante), ma anche napoletana, bolognese, lombarda, romanesca, ecc., che, in qualche modo, si protrae fino a Gadda. È appena il caso di ricordare, poi, che tutto il Barocco è, per antonomasia, una ricerca di infrazioni atte a creare “maraviglia”. Segue, storicamente, l’“irregolarità” come contestazione non solo letteraria, ma anche ideologica: gli Scapigliati e molte delle avanguardie, a cominciare dalle sistematiche provocazioni di futuristi (da Marinetti e Majakovskij a Palazzeschi), di dadaisti e surrealisti, fino ad avanguardie a noi più vicine (dal Gruppo ’63 all’OuLiPo). Altre volte l’irregolare è un isolato nei suoi esperimenti autarchici di dissacrazione e reinvenzione: tali, poeti e scrittori di culto, da Bataille, Artaud, Céline, a Leiris, Perec, Manganelli, allo stesso Joyce; recuperando anche geniali irregolari a lungo trascurati: dall’inglese Edward Lear, con i suoi gustosissimi *nonsenses* che sono i *limericks*, al nostro Sandro Sinigaglia, trionfo del liberatorio gusto del gioco, dell’eterno *jongleur*⁵⁷.

⁵⁷ Ivi, pp. 12-14.

La straordinaria ampiezza di questa mappa, costellata di autori “cardine” della letteratura occidentale (da Burchiello a Rabelais, da Joyce a Gadda), rivela l’estensione del fenomeno, tutt’altro che irrilevante, e dimostra quanto le spinte centrifughe, le derive eterodosse, i linguaggi che “scartano” dai modelli standardizzati, siano di fondamentale importanza per l’apertura di nuovi spazi di comunicazione e di espressione artistica, necessari all’evoluzione della civiltà letteraria. Non può sfuggire, inoltre, in questa lunga “carrellata” (massimamente inclusiva) la posizione centrale, da caposcuola, occupata dal «genio» Burchiello nell’ambito di una ricca tradizione di autori “irregolari” che hanno rovesciato, parodiato, “profanato” il canone ufficiale e inteso la letteratura come gioco dissacrante e liberatorio; una tradizione tutta italiana e alquanto variegata, ma «ancora poco indagata. Forse perché troppo anticonformista in una storia letteraria considerata fin troppo classicista, o perché ritenuta poco rappresentativa»⁵⁸.

In tal senso dobbiamo dare ragione a Giuseppe Tomasi di Lampedusa che, in una sua lezione di storia della letteratura inglese, alla metà degli anni ’50, affermava che «la letteratura italiana è la più seria delle letterature» e la meno disposta ad accogliere le bizzarrie linguistiche di autori non canonici. «Un libro che sia nello stesso tempo ben scritto e umoristico si può quasi dire che non esista», dichiarava lo scrittore siciliano, non senza rammarico, e aggiungeva che, mentre in Italia «siamo costretti a fingere di sbellicarci per l’umorismo con il quale è disegnato Don Abbondio»,

in Inghilterra lo scrittore *comico* ha da circa cento anni scelto la strada del *nonsense*, della cosa scritta che non ha senso alcuno, formata da un (apparentemente) fortuito accozzamento di associazioni le quali, suscitando una serie di immagini disparate, riescono ad un effetto talvolta fortemente umoristico⁵⁹.

«Chi non è capace di ridere di un *limerick* in fondo non capirà mai nulla dell’Inghilterra e della sua letteratura» – proseguiva Tomasi – preoccupandosi di risalire alle origini della tradizione comica anglosassone, di spiegare la struttura del *limerick* (definito «la brama dell’avventura trasportata nel campo verbale») e dando egli stesso un esempio, in inglese, del genere:

⁵⁸ GIUSEPPE ANTONELLI e CARLA CHIUMMO, *Premessa*, in *NFeM*, p. 8.

⁵⁹ Cfr. GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA, sez. *Letteratura inglese*, in ID., *Opere*, introduzione e premessa di GIOCCHINO LANZA TOMASI, Mondadori, Milano 1995, pp. 1167-1169.

There was an old lady in Grantley
 who kept all the crumbs in her pantry,
 and when neighbours came and offered her game
 off she went, made a crumb pie for Lent,
 that clever old lady in Grantley⁶⁰

L'amara conclusione cui perviene l'autore del *Gattopardo* non lascia spazio a dubbi circa la sua forte ammirazione per la letteratura *nonsensical* inglese e, al contempo, la totale sfiducia verso i lettori italiani, troppo austeri e severi, a suo parere, per apprezzare l'irrazionalità e l'assurdo del *nonsense verse*:

Sono sicuro che questa mia incitazione al *nonsense* letta ad un certo numero di giovani palermitani sui quali pesa ancora la nube di fumo dei roghi della Controriforma non avrà nessun risultato. Il *nonsense* qui non può aver successo⁶¹.

3. La tentazione del nonsense nel Novecento

Non si può negare che Scialoja, Maraini, Porta, Niccolai – rappresentanti del *nonsense* italiano del Novecento – siano a tutt'oggi considerati autori “di nicchia” e che le loro opere, lette da pochi (anche se qualificati) estimatori del genere, abbiano scarsa diffusione e solo in rari casi siano incluse nelle antologie poetiche in circolazione⁶². Ma lasciando da parte il discorso sulle inclinazioni e sui gusti letterari del pubblico italiano (che, pronto a ridere di

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Poesie di Scialoja sono incluse nelle seguenti antologie: ANTONIO PORTA, GIOVANNI RABONI (a cura di), *Pin Pidìn. Poeti d'oggi per bambini*, Feltrinelli, Milano 1978; ANTONIO PORTA (a cura di), *Poesia degli anni settanta*, prefazione di ENZO SICILIANO, Feltrinelli, Milano 1979; RENATO BARILLI (a cura di), *Viaggio al termine della parola. La ricerca intraverbale*, Feltrinelli, Milano 1981; REMO CESERANI, LIDIA DE FEDERICIS (a cura di), *Il materiale e l'immaginario*, Loescher Editore, Torino 1988; ELIO PECORA (a cura di), *Poesia italiana del Novecento*, Newton Compton Editori, Roma 1990; AA.VV., *La bottega del lettore*, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, Milano 1990; PIETRO GIBELLINI, GIANNI OLIVA, GIOVANNI TESIO (a cura di), *Lo spazio letterario, antologia della letteratura italiana*, Editrice La Scuola, Brescia 1991, vol. 4; PAOLA DECINA LOMBARDI (a cura di), *Poesie d'Amore del '900*, Mondadori, Milano 1992; ELVIRA MARINELLI (a cura di), *Antologia illustrata della poesia*, Giunti Editore, Milano 2001; GIUSEPPE LANGELLA, ENRICO ELLI, *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento. Saggi critici e antologia di testi*, Interlinea, Novara 2004.

gusto per un doppio senso⁶³, resta attonito e “freddino” dinanzi a un nonsenso⁶⁴), ritorniamo piuttosto al tentativo di individuare e di circoscrivere il «filone carsico» della letteratura *nonsensical* in Italia, al quale sarebbe lecito ascrivere, oltre al Burchiello, indicato come iniziatore del genere, nomi importanti e sicuramente rappresentativi della nostra tradizione letteraria: da Folengo a Berni, dai poeti barocchi Giulio Cesare Croce e Anton Francesco Doni a Giambattista Basile, solo per citare i maggiori e, «dopo una pausa settecentesca», «ecco dispiegarsi un variegato e a tratti pirotecnico spazio tra fine Ottocento e, ancor più, primo e secondo Novecento»⁶⁵. Come ha scritto Adele Cammarata,

[...] la letteratura italiana post-quattrocentesca, fino al secolo scorso e (in parte) alla prima metà del Novecento aveva relegato i giochi di parole nelle stanze dei bambini o nelle memorie del popolo, facendone un materiale tipicamente popolare e in quanto tale snobbato dalla cultura ufficiale. L’interesse per il gioco linguistico in Italia avviene solo all’inizio di questo secolo, con Pascoli e soprattutto con Palazzeschi; una parte rilevante hanno avuto i futuristi [...]. Ma è dal secondo dopoguerra in poi che gli scrittori ‘alti’ scoprono il *nonsense* [...]⁶⁶.

⁶³ Stefano Bartezzaghi – nell’*Introduzione* al volume di PIER PAOLO RINALDI, *Il piccolo libro del nonsense*, Vallardi, Milano 1997 – ha sottolineato come in Italia «le forme della letteratura del doppio senso [...] abbiano storicamente prevalso sulle forme di letteratura del nonsense»: «Il doppio senso, però, è soprattutto quello disonesto, delle barzellette e delle battute a sfondo osceno [...]. C’è una forma di indovinello in cui il testo sembra osceno e in realtà è del tutto innocente [...]. Normalmente invece il doppio senso funziona dall’innocente all’osceno. Se non cogliete il senso osceno (perché la malizia vi fa difetto), vi resta in mano un testo magari un po’ buffo, certo quasi del tutto insensato» (pp. 25-27).

⁶⁴ Costituisce un’eccezione il caso dell’autore-attore-scrittore bolognese Alessandro Bergonzoni il cui teatro comico-surreale, basato essenzialmente sulla manipolazione del linguaggio comune (con molti effetti di *nonsense*), ha riscosso sin dagli anni Ottanta ampi consensi di critica e di pubblico (*Scemeggiata* è del 1982). Va pur detto che i giochi linguistici di Bergonzoni non sono mai gratuiti e nascono sempre da un’«urgenza», dalla necessità di non astenersi dal dire. *Urge* è appunto il titolo del suo ultimo spettacolo (2010): «Stai colmo! Questo mi sono detto nel fare voto di vastità, scavando il fosse, usando il confine tra sogno e bisogno (l’incubo è confonderli). Come un intimatore di alt, come un battitore di ciglia che mette all’asta gli apostrofi delle palpebre, come l’inventore del cuscino anticervicizie o del transatlantico anti aggressione, come chi è posseduto da sciamanesimo estatico, a suon di decibellezze da scorticanto, come giaguaro che diventa uno degli animali più lenti se in ascensore e come lumaca che diventa uno dei più veloci se in aereo, così tra tellurico e onirico, tra lo scoppio delle alte cariche dello stato (delle cose), tra me e me, in uno spazio da antipodi, in un limbo dell’imparadiso (inferno di mente più che fermo di mente), ho avuto un sentore: urge.»

(Cfr. <http://alessandrobergonzoni.it/eventi/p/urge.htm>).

⁶⁵ ANTONELLI e CHIUMMO, *Premessa*, in *NFeM*, p. 7.

⁶⁶ CAMMARATA, “*La Gran natica dell’Aringa*” ..., cit., p. 8.

È dunque al principio del secolo scorso, almeno dalla rivoluzione avanguardista in poi, che quel filone semi-clandestino pare venire alla luce ed entrare di diritto nel canone della letteratura ufficiale. Alessandro Caboni ha voluto inserire a pieno titolo nella tradizione *nonsensical* italiana «le filastrocche della poesia pseudo-simbolistica» di Aldo Palazzeschi, il «nonsense cripto-satirico» di Petrolini», quello «comico-surreale» di Achille Campanile, nonché «i sofisticati e oscuri paradossi» di Tommaso Landolfi, mentre i nomi di Nico Orengo, Antonio Porta e dello stesso Scialoja sono posti a chiusura della “genealogia” proposta dallo studioso quali «tentativi contemporanei di poesia *nonsensical*, riportata all’originaria destinazione infantile»⁶⁷. «Nelle esperienze neoavanguardistiche degli anni Sessanta e nella loro successiva presa di coscienza», potrebbe essere infine indicato – secondo Giuseppe Antonelli – il culmine della tradizione *nonsensical* italiana:

I titoli scelti da Edoardo Sanguineti per due sue raccolte – *Bisbidis* (1987) e la riassuntiva *Il detto del gatto lupesco* (2002)⁶⁸ – sembrano voler chiudere il cerchio di questa linea, riallacciandosi a produzioni medievali in cui Zaccarello⁶⁹ riconosce «a nonsense effect»⁷⁰.

Sorvolando sul genere del *grammelot*⁷¹ – affidato per lo più all’oralità e legato all’uso di altri codici espressivi quali la gestualità e la mimica⁷² – e

⁶⁷ Cfr. ALESSANDRO CABONI, *Nonsense: Edward Lear e la tradizione del nonsense inglese*, Bulzoni, Roma 1988, p. 15.

⁶⁸ Precisiamo che il titolo esatto della raccolta sanguinetiana è *Il gatto lupesco: poesie 1982-2001* (Feltrinelli, Milano 2002).

⁶⁹ Antonelli qui si riferisce a: MICHELANGELO ZACCARELLO, *Off the Paths of Common Sense: From the “frottola” to the “per motti” and “alla burchia” Poetic Styles*, in *Nonsense and Other Senses. Regulated Absurdity in Literature*, a cura di ELISABETTA TARANTINO con la collaborazione di CARLO CARUSO, Cambridge University Press, Cambridge 2009, pp. 89-116.

⁷⁰ ANTONELLI, *Il nonsoché del nonsenso*, in *NFeM*, p. 14.

⁷¹ Sulle caratteristiche del *grammelot* cfr. ALESSANDRA POZZO, *Grr...grammelot. Parlare senza parole*, Clueb, Bologna 1998 e DANIELE BAGLIONI, *Lingue inventate e ‘nonsense’ nella letteratura italiana del Novecento*, in *NFeM*, pp. 269-267 (in part. pp. 276-280).

⁷² Esempi di *grammelot* nella lingua scritta sono rintracciabili in Campanile e Buzzati, cfr. ACHILLE CAMPANILE, *Agosto, moglie mia non ti conosco*, in *Romanzi e racconti 1924-1933*, vol. I, a cura di ORESTE DEL BUONO, Bompiani, Milano 1989, pp. 689-891 (in part. le pp. 888-890) e DINO BUZZATI, *Il critico d’arte*, in *Sessanta racconti*, Mondadori, Milano 1995, pp. 511-516 (in part. le pp. 515-516).

tralasciando il gergo (linguaggio «pseudofurbesco»⁷³, criptico e “parassitario”)⁷⁴, può essere utile invece soffermarsi sulle lingue inventate e sulle pseudolingue utilizzate da alcuni scrittori italiani del Novecento per creare quelli che Zaccarello chiama “nonsense effects”. Daniele Baglioni ha riscontrato, ad esempio la «presenza diffusa di inserti di pseudolingue» in alcuni racconti fantastici di Tommaso Landolfi, il quale «nel suo primo racconto, il *Dialogo dei massimi sistemi*, contenuto nell’omonima raccolta del 1937, [...] dà la prova più ingegnosa di uso di una pseudolingua per creare effetti di nonsenso»⁷⁵. La poesia *Aga magéra difúra* – inclusa nel *Dialogo* e scritta in una misteriosa lingua mediorientale (una sorta di pseudopersiano) – è divenuta, nel corso degli anni, un testo di culto per gli estimatori del genere *nonsensical*:

Aga magéra difúra natun gua mesciún
 Sánit guggérnis soe-wáli trussán garigúr
 Gúnga bandúra kuttávol jerís-ni gillára.
 Lávi girrécscen suttérer lunabinitúr

Guesc ittanóben katír ma ernáuba gudún
 Vára jesckílla sittáranar gund misagúr,

Táher chibíll garanóbeven líxta mahára

Gaj musasciôr guen divrés káes jenabinitúr
 Sòe quadrapútmijen lòeb sierrakár masasciúsc

Sámm-jab dovár-jab miguélcia gassúta mihúsc

⁷³ La definizione è di Daniele Baglioni che ha rintracciato alcune caratteristiche del linguaggio gergale nella pseudo-lingua di Fosco Maraini. Cfr. DANIELE BAGLIONI, *Poesia semantica o perisemantica? La lingua delle Fânfole di Fosco Maraini*, in A.A., V.V., *Studi linguistici per Luca Serianni*, a cura di VALERIA DELLA VALLE e PIETRO TRIFONE, Salerno Editrice, Roma 2007, p. 477.

⁷⁴ Il gergo agisce come una sorta di “parassita” che, inserendosi nella lingua-ospite, ne modifica la struttura morfo-sintattica e fonologica, piegandola ai propri fini (“criptare” l’oggetto della comunicazione a coloro che non fanno parte del gruppo gergante). Il gergo, come ha scritto Carla Marcato, è stato ampiamente utilizzato in letteratura «in quanto fonte di arricchimento del vocabolario; ad esso si attinge secondo scelte stilistiche motivate da intenti ora prevalentemente comici ora realistici, in una tradizione in cui plurilinguismo, invenzione e sperimentazione linguistica conoscono un periodo di intensa ricerca» (CARLA MARCATO, *Il gergo*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di LUCA SERIANNI e PIETRO TRIFONE, Einaudi, Torino 1993, vol. II, p. 780).

⁷⁵ BAGLIONI, *Lingue inventate e ‘nonsense’ nella letteratura italiana del Novecento*, in *NFeM*, p. 283.

Sciú munnu lússut junáscru gurúlka varúsc⁷⁶.

Questo componimento è un'ardua sfida lanciata al lettore: non si tratta di un esempio di *grammelot* (che è un linguaggio totalmente inarticolato), poiché «se si osservano le terminazioni delle parole, s'individuano alcuni elementi ricorrenti, come – *ùr*, *ùra*, *ùn*, *-en*, *-àra* e *ùsc* – nei quali è facile individuare dei morfemi»⁷⁷; tuttavia quando il lettore sembra essere sul punto di afferrare il significato, in virtù di labili nessi grammaticali e di corrispondenze interne, il suo tentativo puntualmente è frustrato, come se l'autore si divertisse a giocare con lui «premiandolo e deludendolo di volta in volta»⁷⁸. Il senso del testo landolfiano è insomma assolutamente criptato, ma resta, tuttavia, al lettore, a parziale consolazione, l'eco musicale delle parole, la raffinatezza di suoni mai uditi prima, la perfezione della gabbia metrica...e dunque la sensazione di aver letto qualcosa di indecifrabile, ma indiscutibilmente bello:

Di certo, anche se la grammatica gli sfugge, non può non riconoscere la raffinatezza della lingua del componimento, evidente nel rigido rispetto del metro, nelle rime, negli omoteleuti e nel fonosimbolismo dell'ultimo verso [...]⁷⁹.

A questo punto è legittimo chiedersi se Landolfi – con il suo linguaggio raffinatissimo e visionario, sempre spinto sui binari del paradosso e dell'ironia – possa essere considerato uno scrittore *nonsensical* oppure no. E la stessa domanda, forse, dobbiamo porcela per altri “irregolari” del nostro Novecento (che hanno giocato con il codice-lingua, sfruttandone la polisemicità e le risorse fonico-ritmiche), per i quali è possibile parlare tutt'al più di una “modalità” *nonsensical*, affiorante a tratti e solo in alcune opere; autori che hanno inventato lingue nuove, che hanno deformato la lingua d'uso o l'hanno contaminata con inserti dialettali e gergali, ottenendo effetti di straniamento e di comicità surreale: pensiamo naturalmente, oltre a Landolfi, a Buzzati, Campanile, Palazzeschi (e magari Gadda), le cui opere, pur contenendo elementi di «approssimazione al *nonsense*»⁸⁰, non possono essere considerate prove nonsensiche *tout court* quali sono, a tutti gli effetti,

⁷⁶ Cfr. *ivi*, p. 284.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ivi*, p. 285.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Cfr. ANDREA AFRIBO, *Approssimazioni al 'nonsense' nella poesia italiana del Novecento*, in *NFeM*, pp. 289-305.

le “poesie con animali” di Scialoja, le “fänfole” di Fosco Maraini, i “*nonsense* geografici” di Giulia Niccolai. C’è poi chi, come Andrea Afribo, si è spinto oltre in questo tipo di indagine sul moderno *nonsense* italiano e ha cercato «le possibili derive o contatti, coincidenze o intersezioni della mentalità e della prassi del *nonsense* nel codice della poesia “sensata” del Novecento». Lo studioso avrebbe dunque individuato tracce di questa “pratica” in poeti e scrittori al di sopra di ogni sospetto:

[...] dunque non autori nonsensical istituzionalizzati o ghetizzati in generi (burchielleschi o berneschi, scialojani, *limerick*, “poesia per gioco”), ma ad esempio figure più o meno insospettabili come Montale, Caproni, Nelo Risi, Zanzotto, la Neoavanguardia, ecc⁸¹.

In verità, nutriamo forti dubbi sulla reale utilità di allargare a dismisura la nozione di *nonsense* per far rientrare in essa tutti quegli autori che nel corso del Novecento, almeno dagli anni Sessanta in poi, hanno compiuto esperimenti linguistici e/o metrici come attività ludica e comunque marginale rispetto alla produzione ufficiale, cosiddetta “seria” (ed aggiungerei ai poeti sopra citati, anche il nome di Alberto Arbasino, notoriamente appassionato di *calembour* e scioglilingua). D’altro canto lo stesso Afribo si è detto consapevole del rischio di vedere «effetti di *nonsense* dappertutto», da cui la necessità di circoscrivere il terreno d’indagine, definendo con rigore i limiti e i criteri della sua ricerca:

Pretendevo cioè da loro [Montale, Caproni, Risi, Zanzotto, *novissimi*] che, punto primo, a monte del loro scarto dal senso codificato non agisse l’idea consueta dell’oscurità e della difficoltà, cioè di quanto è la norma della grande lirica tragica moderna, ma che agisse invece la strategia consueta del *nonsense*, ovvero il *divertissement*, lo *humour*, con i relativi effetti apotropaici e antiautoritari, anarchici. Punto secondo: da questi poeti non *nonsense* pretendevo che qualche volta citassero nella loro poesia o in altre sedi, autori, episodi ecc. legati all’istituzione *nonsensical*; e infine, punto terzo, che almeno una volta nella vita, esibissero *exploits nonsensical* con tutti i crismi⁸².

Il termine *post quem* dell’indagine di Afribo sono gli anni Sessanta, che coincidono con «la massima circolazione e concentrazione di vecchi e nuovi surrealismi e dei più svariati sperimentalismi»⁸³, con l’affermarsi delle geometrie non euclidee e del pensiero di Wittgenstein (con la sua “teoria dei

⁸¹ Ivi, p. 289.

⁸² Ivi, p. 290.

⁸³ Ibidem.

giochi linguistici”) e che, pertanto, costituiscono una tappa fondamentale nell’evoluzione del linguaggio poetico contemporaneo, un vero e proprio “punto di non ritorno”. La rinuncia al “grande stile” e al registro sublime si accompagna, in quegli anni, ad una sorta di disorientamento generalizzato, di crisi delle tradizionali coordinate spazio-temporali annullate all’interno di un «un universo elastico, fluttuante», in cui «non c’è alcuna differenza tra il nord e il sud, tra l’alto e il basso, tra la destra e la sinistra»⁸⁴:

[...] nelle nuove condizioni della temporalità estraniata le stesse parole cadono non più perché soggette alla legge di gravità della sintassi o alla legge della leggerezza delle strutture significanti ma perché sottoposte alla legge della «fluidificazione» del globale e del locale, dove non ci sono più le differenze tangibili e rassicuranti alle quali uniformarsi e uniformare il nostro agire⁸⁵.

Questa nuova condizione (tipica della postmodernità) di «spazio-tempo omogeneo, interamente misurabile e retrodatabile, annichilabile e convertibile»⁸⁶, nel quale non hanno più senso le tradizionali distinzioni alto/basso, sublime/antisublime, razionale/irrazionale, conscio/inconscio, condiziona sensibilmente la poesia del secondo Montale, di Zanzotto, dell’ultimo Caproni e segna l’inizio di una nuova prassi poetica aperta alle più svariate forme di contaminazione extraletteraria:

Come scrive Montale in *Poesia inclusiva*, un articolo del 1964 («Corriere della sera», 21 giugno), i poeti sono «inclusivi di tutto»: [...] compresa anche la risorsa del *nonsense*, dell’*arbitrarietà* e del *gioco* [...]⁸⁷.

Contenuti e stilemi provenienti da altri mondi, in apparenza irrelati (attualità, tecnologia, scienza, filosofia, storia), irrompono nell’immaginario dei poeti e li inducono ad abbandonare tanto la linea «orfico-sapienziale» (Rebora, Campana, Luzi, Zanzotto) quanto quella «esistenziale» (Montale) della “grande lirica”⁸⁸ e a preferire la dimensione “bassa” della comicità, della satira, della parodia (che sono pur sempre “strumenti di difesa”, modi per esorcizzare il fondo tragico dell’esistenza). L’evoluzione del linguaggio

⁸⁴ GIORGIO LINGUAGLOSSA, *Gli anni Novanta: la condizione postmoderna*, in Lietocolle.it, 1 ottobre 2010

(http://www.lietocolle.info/it/g_linguaglossa_su_la_crisi_della_critica.html).

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ AFRIBO, *Approssimazioni al ‘nonsense’...*, in *NFeM*, p. 292.

⁸⁸ Cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, *Grande stile e lirica moderna. Appunti tipologici*, in *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Vallecchi, Firenze 1987, p. 19.

poetico di Montale dalle prime tre raccolte a *Satura*, di Zanzotto (*Pasque* è del 1973) e le esperienze dei *Novissimi* (*in primis* Porta, Balestrini e Sanguineti) testimoniano meglio di ogni altra considerazione teorica questo approdo cruciale, vissuto da un'intera generazione di autori, ad una poesia fortemente sperimentale pronta ad accogliere al suo interno tutto ciò che prima gli era assolutamente precluso, comprese l'irrazionalità, la contraddizione, l'insensatezza, il *divertissement*:

Si pensi ad esempio a queste pillole montaliane: «il distorto era il dritto» (p. 466), oppure «stasi o moto /in nulla differiscono» (p. 471), o al fatto che da *Satura* in poi, le non poche occorrenze della parola senso risultano sempre situate in contesti negativi e dubitativi: «se un prima e un dopo hanno ancora un senso» (p. 509), «non può nemmeno avere un senso» (p. 567), «se ha senso dire punto dove non è spazio (p. 712) e così via; e che in un luogo *sensò* e *nonsensò* letteralmente si incontrano: «bisogna fingere / che movimento e stasi / abbiano il senso / del nonsensò / per comprendere che il punto fermo è un tutto nientificato» (p. 359).⁸⁹

Le «pillole montaliane», citate da Afribo, sono senz'altro suggestive e di certo testimoniano lo spaesamento di un poeta serio e sensato trascinato dal proprio nichilismo verso derive nonsensiche.

Ma pur ammettendo la vocazione del poeta ligure (come di Zanzotto, Caproni o Risi) alla parodia, «al ghiribizzo concettuale ai fini di una conclusione straniante e paradossale», e pur accertando (come richiede Afribo) la frequentazione da parte di questi poeti dei testi di Lear o di Carroll, crediamo non sia lecito, né utile spingersi oltre in questa “caccia al *nonsense*”, mentre riteniamo più appropriata (e, in un certo senso, conclusiva) un'altra considerazione dello studioso per il quale «a una certa altezza del Novecento, cedere alla tentazione del *nonsense* è, per Montale e per altri grandi poeti, un vizio da coltivare in segreto, da tenere nel cassetto o al guinzaglio di una corrispondenza tutta privata»⁹⁰.

⁸⁹ AFRIBO, *Approssimazioni al 'nonsense'...*, in *NFeM*, p. 290. In nota Afribo avverte che «i numeri tra parentesi si riferiscono alle pagine di E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984».

⁹⁰ ANDREA AFRIBO, *Tracce di nonsense nella poesia del Novecento*, www.treccani.it (http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/nonsensi/3.html).

4. *Due esempi di nonsense italiano del Novecento: le “fànfole” di Fosco Maraini e i “nonsense geografici” di Giulia Niccolai*

Se, dopo quanto è stato detto, preferiamo sorvolare sui molti casi di “cedimento al *nonsense*” da parte di autori tutto sommato serissimi (anche se con qualche comprensibile debolezza), e scegliamo invece di restare nell’ambito di una nozione più ristretta del genere (che, come abbiamo visto, ha struttura e regole ben definite), appare oggi più che mai giustificata l’affermazione di Italo Calvino che, al principio degli anni Settanta, indicava in Toti Scialoja l’unico vero caso italiano di poeta *nonsense*:

[...] il primo vero esempio italiano di un divertimento poetico congeniale alla straordinaria tradizione inglese del ‘nonsense’ e del ‘limerick’⁹¹.

Il giudizio di Calvino è corretto e senz’altro condivisibile, ma crediamo di poter accostare a quello di Scialoja almeno altri due nomi: quello di Fosco Maraini (fotografo, etnologo, orientalista, padre della scrittrice Dacia) e quello di Giulia Niccolai (scrittrice, poetessa, fondatrice con il compagno Adriano Spatola della rivista «Tam Tam»). Vicini anch’essi alla tradizione umoristica anglosassone e ugualmente impegnati sul fronte della sperimentazione linguistica, Maraini e la Niccolai condividono con Scialoja la passione per la manipolazione verbale, per il gioco dei significanti, per il *nonsense*. Allo stesso modo dell’artista-poeta romano, entrambi puntano sull’invenzione e/o alterazione del lessico, si lasciano sedurre dal suono delle parole, dal loro ritmo interno, e costruiscono i loro testi a partire da “significanti” caricati di nuove e imprevedute «possibilità semantiche» (è il caso della Niccolai) o del tutto privi di “significato” ma tenuti insieme da salde relazioni grammaticali che ne rendono possibile la decifrazione (come nel caso delle poesie «metasemantiche» di Maraini).

Nella Prefazione a *Greenwich* (la raccolta di «*nonsense geografici*» edita da Geiger, Torino 1971), la Niccolai spiega come la struttura grammaticale delle sue poesie sia – sul piano morfologico e sintattico – quella della lingua d’uso, mentre l’elemento lessicale – «tratto esclusivamente da un atlante, filtrato attraverso vari gradi di manipolazione o stravolgimento» – sia sufficiente a far slittare il testo verso il territorio del *nonsense*.

Igea travagliato
trento, treviso e trieste

⁹¹ ITALO CALVINO, quarta di copertina, in TOTI SCIALOJA, *Una vespa! Che spavento* Einaudi, Torino 1975.

di disgrazie in disgrazia
 fino Pomezia.
 Como era trieste Venezia⁹².

Sono versi che richiamano alla mente i “paesaggi senza peso” di Scialoja, costruiti anch’essi a partire da una suggestione sonora, ovvero dal particolare suono di un termine geografico sgusciato fuori chissà da dove, e dai significati inattesi che quella «musica concettuale» può sprigionare. Nei “paesaggi” scialojani il luogo indicato nei versi – il nome di una città, di un fiume, di un lago – non rinvia mai ad una località reale e ad immagini concrete ad essa legate; il nome è *flatus vocis*, occasione di gioco, materia fonica con cui gingillarsi attraverso allitterazioni, assonanze, spezzature, rime interne:

È mesto il mare a Mestre
 quando la luce tras
 colora e sull’impiastro
 ha i lustri di uno strass.

A Mestre il cielo è triste
 celeste fino al gres
 se occorre far le viste
 d’ignorare lo stress⁹³.

Questo procedimento compositivo che conduce dal significante al significato (suono→segno→senso) è tipico del genere *nonsensical* ed è riscontrabile nella prassi poetica della Niccolai, che essa stessa ha avuto modo di illustrare in un’intervista rilasciata a Irene Palladini:

Con *Greenwich* ho ricavato le parole da un atlante geografico, ma si trattava di parole che funzionavano, al contempo, come sostantivi, verbi, aggettivi, e che producevano un potente effetto sonoro il quale, da parte sua, sembra dire “molte cose”... Ognuno poi le capisce come vuole. La creazione di un linguaggio altro nasceva, credo, dalla paura di esprimere opinioni personali in poesia. Ed era un modo per aggirare il non-spazio del mondo. Un famoso Lama Tibetano definisce così l’umorismo: “Trovare spazio dove spazio non c’è”⁹⁴.

⁹² Si cita da ANTONIO PORTA (a cura di), *Poesia degli anni Settanta*, cit., p. 202.

⁹³ *VSP*, p. 225.

⁹⁴ GIULIA NICCOLAI, *Della verità ultima delle cose*, intervista a cura di IRENE PALLADINI, «Griseldaonline», IX (2009-2010).

Nella poesia *nonsensical* la nota locuzione giustiniana *nomina sunt consequentia rerum* (*Institutiones*, libro II, 7, 3) risulta di fatto ribaltata: nella logica simmetrica che sorregge l'universo giocoso e surreale del *nonsense*, i nomi sono infatti segni evanescenti, contraddittori e polisemici e ogni cosa può rovesciarsi nel suo contrario in «una vertigine di inversioni / infinite e diverse». La poesia *Positivo & negativo* della Niccolai è quasi un manifesto di tale relativismo concettuale, essendo interamente costruita sull'assunto che non vi è corrispondenza diretta e univoca tra i nomi e le cose che indicano, quanto piuttosto la facoltà dei primi di suscitare il senso (mutevole, aperto) delle seconde (*res sunt consequentia nominum?*):

Ogni cosa può accadere
avere un senso o non averlo.

Non ha verità da proporre
mantiene aperto il significato
il senso nasce nominando le cose.

Un'impaginazione
una comunicazione di forme
l'ipotesi di una realtà in movimento:
una vertigine di inversioni
infinite e diverse.

E ciò che ad esse si oppone
può essere sempre rovesciato:
nel proprio contrario⁹⁵.

Se gli adulti fanno fatica ad entrare in questo “universo parallelo” fatto di contrari e di vertiginose inversioni semantiche, per i bambini, è cosa da nulla “attraversare lo specchio” (intendiamo quello dell'*Alice* carrolliana, alla quale spesso la Niccolai allude)⁹⁶, essendo naturalmente predisposti al gioco e ignorando la distinzione tra finzione e realtà, vita vera e vita del sogno. Nell'introduzione a *Poema & oggetto* (pubblicato presso Geiger nel

⁹⁵ Cfr. GIULIA NICCOLAI, *La misura del respiro. Poesie scelte*, Anterem, Verona 2002, p. 61.

⁹⁶ Lewis Carroll è un punto di riferimento costante della Niccolai, autrice, tra le altre cose, di una sorta di libro-omaggio al poeta inglese dall'eloquente titolo *Humpty Dumpty* (Geiger, Torino 1969), nel quale sono presenti «libere interpretazioni, anche sotto forma di poesie visuali, dei *nonsenses* e dei *calembours* linguistici usati a iosa da Lewis Carroll nel suo *Alice in wonderland*».

(http://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf_geiger/G00047.pdf).

1974), non a caso Milli Graffi insiste sull'affinità tra poesia e infanzia, quale indispensabile chiave di lettura dell'opera della Niccolai⁹⁷. Ed effettivamente l'infanzia è per la poetessa una stagione magica dell'esistenza durante la quale si formano immagini e suoni («malintesi, fraintendimenti linguistici») destinati a riemergere attraverso i ricordi e a funzionare come rimedio alla noia/alienazione della vita adulta:

L'infanzia è uno stato di grazia. I malintesi dell'infanzia, che riemergono con forza nella memoria, ti sanno regalare uno spiraglio che ti libera dalla pesantezza della vita. Forse i malintesi, i fraintendimenti linguistici dell'infanzia, (quello, ad esempio, che mi suggeriva immensi catini perché interpretavo “nunc et in ora” come “nunc catinora”) rappresentano una sorta di salvezza dalla noia⁹⁸.

Anche su questo punto è inevitabile il confronto con Scialoja, per il quale la dimensione dell'infanzia – intesa come «luogo di apparizioni infernali», ma anche di gioie improvvise e di percezioni intensissime – è condizione necessaria dell'invenzione poetica:

Io non conosco tutte le infanzie, conosco solo la mia infanzia. Quello che ricordo di allora è uno stato d'animo dentro il quale vivo ancora. L'infanzia è una cosa molto seria. Il mio ricordo è un periodo di solitudine assoluta, di sospetto, di ‘mito’ continuo.

Il tempo andava all'infinito, lo spazio andava all'infinito e la morte non esisteva. Questa infinità, questa perpetuità mi sgomentava e affascinava allo stesso tempo. [...]

La mia infanzia di allora è immersa in una sensazione di unicità. La mia infanzia sono io⁹⁹.

E ancora:

Lo spazio-tempo che io chiamo infanzia lo percepisco come sapore intensissimo, colore intensissimo, delirante, una trafittura di gioia. In quella stilla di vita si riattinge all'eternità di tempo e spazio che è propria dell'infanzia¹⁰⁰.

Calarsi nello spazio-tempo dell'infanzia significa, dunque, vivere sensazioni con la massima intensità e attingere ad uno spazio autenticamente libero; sottrarsi al mondo dell'utile e del necessario, proprio

⁹⁷ Cfr. MILLI GRAFFI, Introduzione a GIULIA NICCOLAI, *Poema & Oggetto*, Geiger, Torino 1974, pp. 4-8.

⁹⁸ NICCOLAI, *Della verità ultima delle cose*, cit.

⁹⁹ Cfr. RAUCH, *La mia infanzia sono io...*, in *OSC*, p. 80.

¹⁰⁰ SCIALOJA, *Come nascono le mie poesie*, in *O 83-97*, p. 24.

degli adulti. Come scrive la Niccolai «per me la poesia è stata proprio questo, una ricerca continua di uno spazio libero, aperto, senza ostacoli. Uno spazio vero e anche divertente o comico»¹⁰¹.

La medesima aspirazione è alla base anche della ricerca poetica di Fosco Maraini che, tuttavia, non resta, come Scialoja e la Niccolai, nel terreno della lingua d'uso (sia pure soggetta a continue alterazioni e manipolazioni) ma ne crea una nuova e personalissima fondata sull'introduzione, all'interno della sintassi tradizionale, di un lessico di pura invenzione. L'insieme degli elementi "metasemantici" – la forma e il suono delle parole, la loro posizione nel verso, il gioco delle rime, la presenza di nessi grammaticali – non svela il significato dei singoli lemmi che resta oscuro e indecifrabile, ma concorre a creare un vortice di allusioni fono-semantiche che attrae il lettore, ne scatena la fantasia e l'intuito. Irresistibile è *Il lonfo*, la più celebre delle «fànfole» marainiane¹⁰², resa popolare anche presso il grande pubblico dalla magistrale interpretazione che ne ha dato in teatro l'attore Gigi Proietti:

Il lonfo

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 zugghia e fonca nei trombazzi
fa lègica busia, fa gisbuto;
e quasi quasi, in segno di sberdazzi
gli affarfaresi un gniffo. Ma lui zuto

¹⁰¹ NICCOLAI, *Della verità ultima delle cose*, cit.

¹⁰² «Le *Fànfole* furono pubblicate la prima volta a Bari nel 1966 in sole 300 copie, destinate, come si legge nella quarta di copertina, "agli amici dell'autore, dell'editore, dello stampatore". Anche se alcuni componimenti acquistarono subito una certa popolarità, [...] una seconda stampa della raccolta, questa volta per il commercio, si ebbe ventotto anni dopo, per i tipi della Baldini Castoldi Dalai» (BAGLIONI, *Poesia semantica o perisemantica?*..., cit., p. 469).

t'alloppa, ti sbernacchia; e tu l'accazzi¹⁰³.

Come ha scritto Daniele Baglioni – in uno studio sul rapporto tra lingue inventate e *nonsense* nel Novecento – «Maraini permette a chi legge di identificare il *lonfo* con un animale senza ricorrere mai al lessico» e ciò in virtù di una serie di «sostegni» (articoli, congiunzioni, preposizioni, avverbi) che consentono di recuperare il senso complessivo del testo, ovvero lo rendono intellegibile, anche «in assenza dell'informazione lessicale»¹⁰⁴:

Quale che sia la conclusione, il lettore, pur ignorando in che consistano le azioni descritte dai verbi, ha ben chiara la dinamica degli eventi, essendosi appoggiato quasi esclusivamente ad informazioni grammaticali¹⁰⁵.

Tutti gli elementi morfosintattici delle poesie marainiane, in definitiva, non sono veri ma verosimili e sono identificabili in quanto ricalcano suoni e terminazioni delle parole dell'italiano standard; sono parole che vivono nella fantasia dell'autore che le ha create¹⁰⁶ ma hanno bisogno, per acquistare «significati, valori emotivi, profondità e bellezze» che anche il lettore faccia la sua parte, che entri nel “gioco” con il suo «patrimonio d'esperienze interiori»:

Per millenni il procedimento principe seguito nella formazione e nell'arricchimento del patrimonio linguistico è stato questo: dinanzi a cose, eventi, emozioni, pensieri nuovi, o ritenuti tali, trovare suoni che dessero loro foneticamente corpo e vita, che li rendessero moneta del discorso...Nella poesia, o meglio nel linguaggio metasemantico, avviene proprio il contrario. Proponi dei suoni e attendi che il tuo patrimonio d'esperienze interiori, magari il tuo

¹⁰³ FOSCO MARAINI, *Gnòsi delle Fànfole*, Prefazione di MARO MARCELLINI, Baldini & Castoldi Dalai Editore, Milano 2007², con CD audio (musiche di MASSIMO ALTOMARE e STEFANO BOLLANI), p. 25.

¹⁰⁴ BAGLIONI, *Lingue inventate e 'nonsense' nella letteratura italiana del Novecento*, in *NFeM*, p. 274. I termini oscuri presenti nelle *Fànfole* si comportano – scrive Baglioni – «come incognite matematiche», la cui comprensione è possibile solo se ci si affida agli elementi riconoscibili contigui; da qui la definizione di «poesia peri-semantica», più che metasemantica, attribuita alla poesia di Maraini. (Cfr. BAGLIONI, *Poesia semantica o perisemantica?...*, cit., pp. 475-478).

¹⁰⁵ Cfr. BAGLIONI, *Poesia semantica o perisemantica?...*, cit., p. 475.

¹⁰⁶ Nella quarta di copertina de *La gnòsi delle Fànfole*, leggiamo che «Quasi ogni parola è frutto di un lungo studio. Certe parole proprio non mi venivano per mesi, sapevo quello che cercavo, ma il sassolino giusto la marea non me lo gettava mai sulla spiaggia. Poi un certo giorno, magari facendomi la barba, cambiando una gomma della macchina, studiando gli ideogrammi cinesi o seduto nella neve al sole, eccoti il sassolino cercato».

subconscio, dia loro significati, valori emotivi, profondità e bellezze. [...] Il lettore non diviene solo azionista del poetificio, ma entra subito a far parte del consiglio di gestione e deve lui, anche, provvedere alla produzione del brivido lirico. L'autore più che scrivere, propone. Se è riuscito nel suo intento, può dire di avere offerto un trampolino, nulla più¹⁰⁷.

L'uso dell'endecasillabo, la sequenza di rime alternate, la massiccia presenza di connettivi consentono al lettore di afferrare, sia pure a livello puramente intuitivo, il significato testuale (diversamente da quanto accadeva con l'indecifrabile pseudolingua landolfiana), a patto, però, che egli cooperi con l'autore accettando il gioco delle allusioni fono-semantiche, senza tentare di oltrepassare la soglia del *nonsense*. Occorre intendersi bene su questo punto per evitare facili fraintendimenti: quando l'autore di *nonsense verses* sollecita la cooperazione del lettore non gli chiede di attribuire a tutti i costi un significato a quello che legge, ma semplicemente lo invita ad accettare il gioco così com'è, ad abbandonarsi al puro suono dei significanti, in quanto – come avverte Maraini – nel registro nonsensico le parole non puntano ad un significato univoco, come accade nella lingua d'uso, «non infilano le cose come frecce», ma...

...le sfiorano come piume, o colpi di brezza, o raggi di sole, dando luogo a molteplici diffrazioni, a richiami armonici, a cromatismi polivalenti, a fenomeni di fecondazione secondaria, a improvvise moltiplicazioni catalitiche nei duomi del pensiero, dei moti più segreti¹⁰⁸.

La parola «come musica e come scintilla» – di cui parla Maraini nell'introduzione alle *Fànfole* – non è dunque dissimile dalla «parola-melagrana» di Scialoja che «contiene e fa germinare i semi sillabici e anagrammatici di tutte le altre»¹⁰⁹; in entrambi i casi si tratta di parole-suono, «fantocci sonori», che accendono l'epifania lirica:

La parola indica. E però, esaltata come suono in poesia, indica qualcosa che non sempre coincide con il dato iniziale. In un verso una parola che indica orrore può suonare incantevole. Non mi riferisco alla lacaniana rete dei significanti, bensì alla complicazione sillabica, per cui il suono non coincide con la parola, come una

¹⁰⁷ Cfr. MARAINI, Introduzione a *Gnòsi delle fanfole*, cit., pp. 15-17.

¹⁰⁸ Ivi, p. 16.

¹⁰⁹ TOTI SCIALOJA, quarta di copertina di *La stanza la stizza l'astuzia*, Cooperativa scrittori, Roma 1976; cfr. *VSP*, p. 279.

mano con il guanto, ma contiene un quiddità di senso che appartiene alla sillabazione stessa, che si sparpaglia nelle sillabe, si mimetizza nelle sillabe¹¹⁰.

Il fatto che il gioco verbale di Maraini si fondi su un lessico inventato, mentre quello di Scialoja e della Niccolai si serva di parole della lingua d'uso (ma spezzate, manipolate, combinate con altre), non impedisce di riscontrare altri punti di contatto tra le rispettive pratiche nonsensiche¹¹¹. Non vi è dubbio che per tutti e tre gli autori la parola poetica sia «parola detta» non parola scritta, da pronunciarsi a voce alta e con il coinvolgimento di tutto il corpo, per assaporarne le infinite sfumature sonore e cromatiche, per gustarne i sapori e gli umori:

[Maraini] con le sue “fanfole” ha un approccio visionario alla parola, egli parla “di valori cromatici e tattili, dei sapori e degli umori, della pelle e dei baci, dell’ombra e del profumo delle parole”, vede “parole tonde e gialle, lunghe e calde, voluttuose e lisce, oppure polverose e bigie, sfilacciate e verdi, parole a pallini e salate, parole massicce, fredde, nerastre, indigeste, angosciose”. E per meglio cogliere ogni più piccola sfumatura, l’autore fornisce un vero e proprio libretto di istruzioni, dal quale si coglie che “la poesia metasemantica va piuttosto recitata o letta ad alta voce, che scorsa con gli occhi in silenzio come si fa normalmente con i versi tradizionali. È legata al suono, al corpo, alla fisiologia, alle passioni della parola. Per questo, anche, va letta con una certa lentezza”¹¹².

Leggiamo, allora, ad alta voce e lentamente, come consigliava il poeta, altri due celeberrimi componimenti “metasemantici”:

¹¹⁰ SCIALOJA, *Come nascono le mie poesie*, in *O* 83-97, p. 224.

¹¹¹ Non è un caso che il semiologo Stefano BarTEZZAGHI citi proprio la “terna” Scialoja, Maraini, Niccolai per esemplificare il suo discorso sulla «vertigine del nonsenso»: «In letteratura il nonsenso ha una tradizione venerabile e per rendersene conto non c'è bisogno di andare alla tradizione britannica (e irlandese) dei *limerick* e di Lewis Carroll, ma anche di Samuel Beckett e di Thomas S. Eliot. Anche in Italia abbiamo i nostri *nominativi fritti e mappamondi* e, per limitarci alla seconda metà del Novecento, il *lonfo* (che non *vaterca* né *gluisce*, e molto raramente *barigatta*) di Fosco Maraini o i *levrieri* di Toti Scialoja («Ieri vidi tre levrieri / neri neri; / oggi ho visto tre levroggi / mogi mogi / che domani sloggeranno / levri levri»). Per non dire di tutto sul nonsenso della neoavanguardia, con il culmine delle poesie toponomastiche di Giulia Niccolai («Igea travagliato [...] di disgrazia in disgrazia / fino Pomezia. / Como era trieste, Venezia). Ma si sa che gli scrittori possono concederle tutte, o quasi». Cfr. STEFANO BARTEZZAGHI, *Arepo e i suoi fratelli. Una breve testimonianza sul senso in gioco*

(http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/nonsensi/1.html).

¹¹² GIUSEPPE CIARALLO, *Anarchia metasemantica. La poesia caleidoscopica di Fosco Maraini in 'Gnòsi delle fanfole'*, «Paginauno», II, 9, ottobre-novembre 2008.

(<http://www.rivistapaginauno.it/numero9.php>).

Il giorno ad urlapicchio

Ci son dei giorni smègi e lombidiosi
 col cielo dagro e un fònzero gongruto
 ci son meriggi gnàlidi e budriosi
 che plògidan sul mondo infrangelluto,
 ma oggi è un giorno a zìmpagi e zirlecchi
 un giorno tutto gnacchi e timparlini,
 le nuvole buzzillano, i berneccchi
 ludèrchiano coi fèrnagi tra i pini;
 è un giorno per le vànvere, un festicchio
 un giorno carmidioso e prodigiero,
 è il giorno a cantilegi, ad urlapicchio
 in cui m'hai detto "t'amo per davvero"¹¹³.

E gnacche alla formica

Io t'amo o pia cicala e un trillargento
 ci spàffera nel cuor la tua canzona.
 Canta cicala frinfera nel vento:
 E gnacche alla formica ammucchiarona!

Che vuole la formica con quell'umbe
 da mòghera burbiosa? E'vero, arzia
 per tutto il giorno, e tràmiga e cucumbe
 col capo chino in mogna micrargia.

Verra' l'inverno si, verra' il mordese
 verranno tante gosce aggramerine,
 ma intanto il sole schicchera gigliese
 e sgnèllida tra cròndale velvine.

Canta cicala, càntera il manfrore,
 il mezzogiorno zàmpiga e leona.
 Canta cicala in zilleri d'amore:
 E gnacche alla formica ammucchiarona¹¹⁴!

Questi testi, è evidente, vanno recitati più che letti: la pronuncia esatta e la giusta intonazione (cadenzata dal ritmo del verso endecasillabo e delle rime alternate), sono elementi essenziali per la costruzione del significato

¹¹³ Cfr. MARAINI, *Gnòsi delle Fànfole*, cit., p. 41.

¹¹⁴ Cfr. Ivi, p. 61.

testuale che resterebbe oscuro o, quantomeno, avviluppato nell'intrico delle parole inventate, se la lettura fosse fatta a mezza voce o appena sussurrata. Era questa la raccomandazione di Maraini ai suoi lettori, ma anche la preoccupazione costante di Scialoja, per il quale la poesia, come il canto, esiste solo nell'atto della dizione:

Io credo che la poesia nasca per esser detta. Se non arriva ad essere pronunciata dalla voce resta in un campo di scrittura, come la musica che ha una sua fase di realtà nel pentagramma [...], ma esiste soltanto quando tu la percepisci con l'orecchio¹¹⁵.

Le poesie di Scialoja, in verità, non avrebbero bisogno di sostegni “metasemantici” o di una lettura necessariamente a voce alta per essere comprese e gradite dal lettore, in quanto, come è stato detto più volte, il lessico è quello del vocabolario comune e il gioco fono-sillabico delle allitterazioni, assonanze e spezzature non intacca la morfologia e la sintassi (che non fuoriescono mai dai binari dell'ortodossia linguistica). Leggiamo qualche esempio, tratto da *La stanza la stizza l'astuzia* (1973-1976), la raccolta scialojana di *nonsenses* “per adulti” con poesie decisamente più “acide” (e anche audaci) rispetto alle prime degli anni Sessanta:

Ogni topo di chiavica
appena nato naviga
(*VSP*, p. 98)

Quattro grasse troie turche
in un trogolo a Istanbul
grufolando mele annurche
poi mi dettero del tru.
(*Ivi*, p. 97)

Con il verme di Viterbo
venerdi venni a diverbio:
lui si fece tetro tetro
poi, scolato il mezzo litro,
mi fissò con occhio vitreo.
(*Ivi*, p. 99)

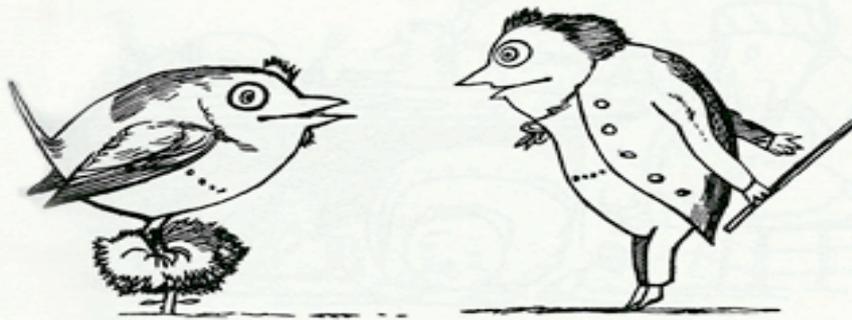
Questa cicala rauca

¹¹⁵ Cfr. SCIALOJA, *Come nascono le mie poesie*, in *O* 83-97, pp. 223-224.

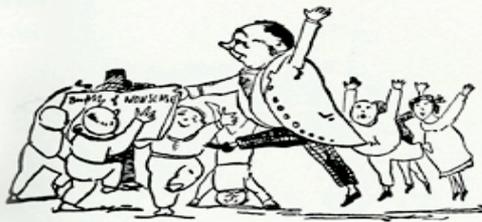
in cima all'araucaria
ha tra le foglie un'aula
dove predica gloria.
(Ivi, p. 103)

In mezzo alla vasca
– finita la festa –
ci resta una vespa
svestita, che annaspa.
(Ivi, p. 110)

Come i *limericks* leariani, anche i *nonsense verses* scialojani sono “favole astratte” – a volte esilaranti, altre volte ciniche o sconce – fondate sul ritmo del verso e sulla sonorità «concettuale» delle singole parole; sono racconti minimali costruiti mediante il ricorso ad una logica visionaria e allucinatoria che il lettore deve condividere con l'autore senza l'ambizione di rintracciare a tutti i costi in essi il «senso perso».



C'era un vecchio di Brusuglio
Che scoprí un uccellino in un cespuglio;
Quando gli chiesero: «È ancora da nido?»
«No, davvero! – rispose indispettito –
È quattro volte piú grande del cespuglio!»



C'era un vecchio Din Din di Rindini
Cui piaceva veder ridere i bambini;
Fece allora un bel libro coi pupazzi,
Fin che risero tutti come pazzi
Alle trovate di quel Din di Rindini.



C'era un vecchio di Corfú
Sottile come un'asse e forse piú;
Gli misero un cànice bianco
E lo arrotolarono su tutto quanto,
Quell'elastico vecchio di Corfú.

POESIE DEL SIGNIFICANTE

1. Le “poesie con animali” di Scialoja (1961-1979) e i limericks di Edward Lear

Alice cominciava a non poterne più di stare sulla panca accanto alla sorella, senza far niente; una volta o due aveva provato a sbirciare il libro che la sorella leggeva, ma non c'erano figure né dialoghi, «e a che serve un libro», aveva pensato Alice, «senza figure e senza dialoghi?»

(L. Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie*)

Come abbiamo già avuto modo di dire nelle pagine precedenti, Scialoja comincia a scrivere le sue celebri poesie-filastrocche durante il soggiorno parigino degli anni 1961-1963. È dalla capitale francese, infatti, che l'artista romano indirizza al nipotino James lettere ricche di versi giocosi e scioglilingua accompagnati da deliziosi disegni, alla maniera dei *nonsense rhymes and pictures* di Edward Lear; altri versi vedranno la luce qualche anno dopo per le nipoti Barbara e Alice Drudi. In tutto, tra il 1961 e il 1969, Scialoja scrive 53 «poesie con animali» che, nate per divertire i bambini, ricevono immediati apprezzamenti anche da lettori adulti (Calvino, per primo, e poi Porta, Manganelli, Raboni, Arbasino), sedotti in egual misura dai portentosi giochi linguistici e dalle gustose illustrazioni dell'artista-poeta.

Nel 1971 Scialoja pubblica presso Bompiani i suoi primi versi nella raccolta *Amato topino caro*, cui seguono: nel 1975 *Una vespa! Che spavento* per i tipi di Einaudi, nel 1976 *La stanza, la stizza l'astuzia* edita dalla Cooperativa scrittori, *Ghiro ghiro tonto* nel 1979, *La mela di Amleto* nel 1984 presso Garzanti e, l'anno successivo, *Tre lievi levrieri* (l'Attico editore). Questi volumi (nati in un periodo di stasi sul piano della ricerca pittorica) raccolgono l'intera produzione *nonsensical* di Scialoja, che si colloca negli anni 1961-1979. Fu lo stesso autore, circa dieci anni dopo, a promuoverne la pubblicazione in un unico volume – dal suggestivo titolo *Versi del senso perso* – presso Mondadori¹.

¹ «Ho trovato un modo italiano per dire nonsense, che è appunto il senso perso, il senso che non è mai esistito o pareva che esistesse e poi si è perduto.» (DORIANO FASOLI,

Fatta eccezione per *La mela di Amleto* (che funge da cerniera tra lo Scialoja “comico” e quello più maturo e “pensoso” degli anni Ottanta e Novanta), tutte le raccolte sopra citate (anche *Tre lievi levrieri* che, pubblicata dopo *La mela*, riunisce inediti degli anni 1971-79²) contengono illustrazioni che accompagnano le singole poesie e fanno tutt’uno con esse.



da *Amato topino caro*, Bompiani, 1971

Condannato all'arte, in *OSC*, p. 80). Il volume è stato riproposto integralmente, e con lo stesso titolo, da Einaudi (2009), con prefazione di Paolo Mauri e postfazione di Orietta Bonifazi.

² «Voluta dall'amico Sargentini», la raccolta *Tre lievi levrieri* del 1985, è solo una parentesi nel percorso poetico scialojano, «il risultato di un breve viaggio à rebours tra i quaderni delle mie poesie». Nella *Nota* al volume, l'autore chiarisce che queste poesie con animali, scritte tra il 1971 e il 1979, «erano rimaste escluse, insieme a parecchie altre allora, per remote ragioni di scontentezza». A distanza di anni, Scialoja recupera e pubblica quei versi «non dissimili dai miei ilari esorcismi di una volta – le istantanee litanie, i minimi tic mistici di una vocazione nonsensica che mi ha frequentato a lungo: dagli inizi degli anni '60 al 1979, appunto.» (Cfr. *VSP*, p. 282).

Trecento topi grigi
 schierati alle Termopili
 parevano terribili
 perché stavano immobili.



da *Amato topino caro*, Bompiani, 1971

Sono disegni semplici, spontanei, dal tratto marcatamente infantile che ritraggono buffi animaletti posti accanto ai versi non come loro ornamento ma come elementi costitutivi di ciascun testo, indispensabili per far scattare il cortocircuito verbo-visivo da cui scaturisce il sorriso nel lettore (specie se fanciullo):

Quando, nel 1961, ho cominciato a scrivere poesie per il mio nipotino che stava a Roma [...] non potevo concepire che i versi non fossero accompagnati da un disegno. [...] Sono disegni ingenui. Un gatto è un gatto con tutte le sue caratteristiche³.

³ Cfr. ANDREA RAUCH, *La mia infanzia sono io...*, in *OSC*, p. 77.



da *Una vespa! Che spavento*, Einaudi, 1975

Le figure sono stilizzate, i contorni netti, il colore (quando è presente) è steso in modo grossolano, senza particolari sfumature, proprio come farebbe un bambino. Ma ciò che più conta è che Scialoja punta sì ad una rappresentazione realistica dell'animale («con tutte le sue caratteristiche») e degli «attanti» che ne accompagnano l'azione, ma è ben lontano dal raggiungere effetti di verosimiglianza naturalistica. I personaggi raffigurati risaltano sul bianco assoluto della pagina come se fossero sospesi nel vuoto; tutt'attorno mancano elementi di paesaggio (bosco, foresta, città, casa, mare, campagna), che potrebbero rinviare ad un luogo geograficamente o topograficamente connotato. L'ambiente è scarno, assolutamente privo di coordinate spazio-temporali, perché è fuori dallo spazio e dal tempo reale che si sviluppano le avventure grottesche delle strane figurine disegnate da Scialoja.

È questo, dunque, il primo fondamentale elemento di contatto tra il poeta romano e il suo “maestro” Edward Lear⁴ (anch’egli pittore, oltre che poeta, specializzato proprio nella raffigurazione del mondo animale), autore di celeberrimi *limericks* – forma poetica mista di versi e disegni –⁵ il cui successo, nella seconda metà dell’Ottocento, servì a decretare il definitivo ingresso del “genere”, già presente nella tradizione letteraria inglese, nell’ambito della poesia umoristica europea. Anche nei *limericks* leariani i disegni sono ingenui, privi di dettagli superflui, di qualsiasi tipo di ambientazione storica o geografica, di riferimenti al mondo reale; una totale «assenza di contesto figurativo» che – come ha notato Marco Graziosi – consentirebbe di stabilire un’importante distinzione tra Lear e l’altro grande autore inglese di *nonsense*, Lewis Carroll:

L’assenza di contesto figurativo in Lear, unita alla continua deformazione delle proporzioni, impedisce la costruzione di un mondo stabile. Si può già a questo punto rilevare che Lear tende ad evitare di fare riferimento ad un mondo precostituito di cui tutti hanno una precedente esperienza, come invece avviene spesso in Carroll. [...] È questa una prima conferma all’ipotesi sulla differenza fondamentale fra Lear e Carroll: il primo fa funzionare una lingua *nonsense* e così facendo crea un mondo corrispondente; il secondo mantiene il mondo reale e ce ne descrive un altro in riferimento a questo (cfr. l’espedito del sogno). In questo

⁴ «[...] quando avevo non più di sei anni, cominciai a leggere i nonsense inglesi di Edward Lear. Divenni un fanatico. Amavo alla follia sia i testi che le illustrazioni» (Ivi, p. 78).

⁵ Negri ci informa che «Lear chiamava queste sue composizioni *nonsense rhymes* o anche *nonsense rhymes and pictures*; e d’altra parte, la parola *limerick* compare per la prima volta – a quanto scrive l’Oxford English Dictionary – in una lettera di Aubrey Beardsley nel 1896, quando Lear era già morto da alcuni anni.» (MARTINO NEGRI, *Umori d’Albione: Il ‘libro dei nonsense’ di Edward Lear*, 2004; cfr. <http://erewhon.ticonuno.it/inverno2004/Lear.htm>). Nel mondo anglosassone si cimentarono nell’invenzione di *limericks* anche Robert Louis Stevenson, James Joyce e Bertrand Russell; in Italia Gianni Rodari ne ha scritti diversi e ha dedicato un intero capitolo della sua *Grammatica della fantasia. Introduzione all’arte di inventare storie* (Einaudi, Torino 1974) alla “costruzione di un limerick”. Altri autori italiani di *limericks* sono: MAX MANFREDI e MANUEL TRUCCO, *Il libro dei Limerick. Filastrocche, poesie e nonsense*, Vallardi, Milano 1994 e PAOLO DE BENEDETTI, *Nonsense e altro*, Libri Scheiwiller, Milano 2002. Anche Michele Serra nelle sue *Canzoni politiche* (Feltrinelli, Milano 2000) ha inserito alcuni «limericks elettorali». Cfr. PAOLO ALBANI, *Un breve viaggio intorno al limerick italiano*, Postfazione al libro di VIRGINIA BOLDRINI, *Viaggio a Limerick e dintorni*, Campanotto, Udine 2006.

modo l'operazione di Carroll non si distingue da quella dei tanti autori di *fantasy* contemporanei se non per la qualità del mondo descritto⁶.

Le immagini, dunque, sono parte integrante dei testi di Lear e Scialoja: concorrono a costruire, unitamente ai versi, i tratti distintivi del loro mondo nonsensico (che ha caratteristiche e leggi affatto diverse da quelle del mondo reale) e – con la loro «funzione essenzialmente costrittiva» – contribuiscono a «evitare di mettere in moto un processo di interpretazione metaforica» che l'autore di *nonsense* rifugge decisamente. Come scrive Graziosi:

Per il lettore non si tratta di un processo interpretativo in larga misura libero e soggettivo, come nella metafora, quanto piuttosto di ricavare un'immagine di mondo prospettata, e in gran parte rigidamente determinata, da due codici differenti⁷.

È noto che già negli anni Venti dell'Ottocento circolavano nel mondo anglosassone volumetti di poesie illustrate destinati ad un pubblico infantile con struttura e motivi propri del *limerick*⁸, tuttavia è con il *Book of nonsense* di Lear, pubblicato nel 1846, che questo tipo di componimento riceve una sua definitiva codificazione:

Consistenti in singole strofette di cinque righe, con versi a ritmo giambico anapestico – comune nella poesia 'umoristica' inglese – e schema di rime *aabba*, i *limericks* hanno tre versi di tre piedi (i primi due e l'ultimo) e due più brevi, di soli due piedi (terzo e quarto verso)⁹.

⁶ Cfr. MARCO GRAZIOSI, *Testo verbale e testo iconico nei 'limericks' di Edward Lear*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Bologna, a. a. 1981-82, pp. 65-69 (cfr. <http://www.nonsenselit.org/content/view/63/46/>). Preziose informazioni sul *nonsense* in generale e sui *limericks* di Edward Lear, in particolare, sono contenute nell'ottimo sito internet www.nonsenselit.org creato da Graziosi, il quale ha avviato la pubblicazione dei diari inediti del poeta inglese.

⁷ Ivi, p. 174.

⁸ «[...] tra il 1820 e il 1822 erano infatti comparsi tre volumetti di poesie illustrate che presentavano la struttura metrica e i temi tipici del *limerick* leariano: *The History of Sixteen Wonderful Old Women, illustrated by as many engravings: exhibiting their principal Eccentricities and Amusements* (1820), *Anecdotes and Adventures of Fifteen Gentlemen* (1821) e *Anecdotes and Adventures of Fifteen Young Ladies* (1822), i quali si inserivano nel contesto dello straordinario sviluppo che la prima editoria illustrata di massa [...] ebbe proprio nel terzo decennio del XIX secolo». (NEGRI, *Umori d'Albione: Il 'libro dei nonsense' di Edward Lear*, cit.).

⁹ Ibidem. Come ha sottolineato Marco Graziosi: «Lear, nel riprendere questo tipo di componimento, non sembra interessato ad esplorarne e ad allargarne le possibilità espressive, quanto piuttosto a restringerle, regolarizzando al massimo la scansione ritmica,

Lear, dunque, – come scrive Martino Negri – «non inventò il genere: si limitò a perfezionare ciò che la tradizione gli offriva, limitando le varianti possibili allo schema di base e accompagnando i versi con illustrazioni stilizzate e surreali [...]»¹⁰. La struttura dei versi è rigida, pur nella sua estrema semplicità, e si ripete, con poche eccezioni, sempre uguale:

- Nel primo verso compare il personaggio (*Old Man / Young Lady / Old Person / Young Person*) e si cita il luogo geografico (scelto per ragioni fonetiche) da cui proviene o in cui si svolge l'azione;
- nel secondo verso il personaggio acquista tratti caratteriali e/o fisici;
- nel terzo e quarto verso si sviluppa il racconto (spesso in forma dialogica);
- il quinto verso ripete, alterandolo, il primo e riporta l'attenzione sul personaggio protagonista al quale viene attribuito un aggettivo che lo connota.

Graziosi ha poi sottolineato l'uso, da parte del poeta, di «una serie di formule fisse assai limitative» che ricorrono costantemente in tutti i componimenti:

[...] *Old* é generalmente associato a *Man* e a *Person* quando si tratta di un uomo, e *Young* quasi sempre a *Lady* e, assai raramente [...] a *Person* intendendo una donna. Inoltre *Person* é la variante bisillabica per *Man* quando X [luogo di provenienza] é monosillabico o bisillabico con *stress* sulla prima. La mancanza di un sostituto monosillabico per *Lady* [...] chiarisce il perché della superiorità numerica dei personaggi maschili¹¹.

L'esistenza fugace dei personaggi leariani si consuma totalmente in questi cinque versi, nei quali il loro destino «pare compiersi e trovare un senso o, ancor meglio, un “non senso”»¹². Fatti di pura “materia verbale”, omini e animali dell'universo leariano prendono consistenza e forma nel

nei libri precedenti ancora molto “irregolare”» (cfr. GRAZIOSI, *Testo verbale e testo iconico nei 'limericks' di Edward Lear*, cit., p. 52).

¹⁰ NEGRI, *Umori d'Albione: Il 'libro dei nonsense' di Edward Lear*, cit.

¹¹ GRAZIOSI, *Testo verbale e testo iconico nei 'limericks' di Edward Lear*, cit., p. 52, nota 3.

¹² NEGRI, *Umori d'Albione: Il 'libro dei nonsense' di Edward Lear*, cit.

riverbero sonoro delle parole; è il gioco ritmico e rimico a determinare il carattere eccentrico, le abitudini insolite e a segnare la sorte di questi personaggi tanto strampalati quanto evanescenti, che vivono il tempo effimero della storiella e finiscono con essa, senza portare al lettore alcun insegnamento o messaggio di natura morale:

Le storie sono inevitabilmente brevissime, soprattutto se si considera che lo sviluppo propriamente narrativo è quasi sempre confinato al solo terzo verso, e che il quarto non aggiunge quasi mai niente [...]. Questo ha come inevitabile conseguenza la stranezza, la non adeguatezza dei finali, che assumono un aspetto di notevole irrilevanza o sembrano buttati lì a casaccio¹³.

I finali dei *limericks* leariani, senza capo né coda, lasciano di stucco il lettore e, più che muoverlo al riso «fisiologico, irresistibile, clamoroso» (dei testi comici), o al sorriso «contenuto» (dei testi umoristici), a malapena gli strappano un ghigno, «una smorfietta di sorriso senza corpo», «qualcosa di simile al ‘grin’ del gatto del Cheshire di Lewis Carroll in *Alice in Wonderland* [...]»¹⁴. Scrive Carlo Izzo:

Grosso modo proporrei tre categorie: la comicità, che dà luogo al riso fisiologico, irresistibile, clamoroso, quando l'incongruo ci coglie talmente di sorpresa da non lasciare via di scampo; e si può ridere in faccia alla persona che è oggetto della nostra ilarità; l'umorismo, che dà luogo al sorriso, più o meno esplicito o contenuto, quando l'inserimento in una situazione seria – solenne o patetica – di un elemento, non in sé e per sé, ma per contrasto, risibile, induce a una sorta di correttivo critico che distoglie dalla partecipazione cui ci eravamo abbandonati; il “nonsense”, infine, che dà luogo a qualcosa di simile al “grin” del gatto del Cheshire di Lewis Carroll in “*Alice in Wonderland*”, il gatto in cima all'albero, che comincia a sparire dalla punta della coda, e un po' alla volta sparisce

¹³ GRAZIOSI, *Testo verbale e testo iconico nei 'limericks' di Edward Lear*, cit., p. 61.

¹⁴ Maurizio del Ninno ha interpretato le conclusioni “brusche” dei *limericks* leariani come il segno di un rapporto «più forte di quanto possa apparire» tra «filastrocche e precarietà dell'esistenza»: «Si potrebbe infatti vedere un'omologia tra una certa concezione della vita e la forma stessa della filastrocca. Come ha notato Caboni [...] c'è in questi testi una “sinistra allusività che può a volte essere esplicita”. In effetti, tanto più la filastrocca è insensata, tanto più il suo termine risulta arbitrario, sicché il concatenarsi di elementi disparati e il suo necessario interrompersi a caso si presta ad essere letto come metafora dei casi della vita e in particolare del suo brusco concludersi». Cfr. MAURIZIO DEL NINNO, *Considerazioni sul nonsense*, in ALESSANDRO PERESSINOTTO (a cura di), *Il gioco. Segni e strategie*, Paravia, Torino 1997, pp. 117-124. Consultabile online all'indirizzo:

<http://www.etnosemiotica.it/userfiles/dnm%201997%20Considerazioni%20sul%20nonsense.pdf>

del tutto, ma ne rimane in cima all'albero appunto "the grin", una sorta di smorfietta di sorriso senza corpo. In altri termini, non farei rientrare il "nonsense" nella categoria dell'umorismo propriamente detto. Il "nonsense" è, semmai, una sorta di "a priori" dell'umorismo, anche se teoricamente rintracciabile, forse, in ogni espressione che sia, o pretenda di essere, umoristica¹⁵.

Un riscontro immediato alle parole di Izzo – che definisce il *nonsense* «'apriori' dell'umorismo» o anche «umorismo in potenza» – è possibile attraverso la lettura di alcuni componimenti del *Book* di Lear; gustiamoceli pure, ben consapevoli che la traduzione italiana (anche quella eccellente dello studioso) può rendere solo in parte il gioco fonico e lo *humor* surreale dei testi originali:

There was an Old Man of the Hague,
Whose ideas were excessively vague;
He built a balloon
To examin the moon,
That deluded Old Man of the Hague.

[C'era un vecchio di Praga / Dalla mente quanto mai vaga; / Costruì un
aeronave di fortuna / Per osservare la luna, / Quell'illuso vecchio di Praga]¹⁶.

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

[C'era un vecchio di Corfù / Sottile come un'asse e forse più; / Gli misero un
càmice bianco / E lo arrotolarono su tutto quanto, / Quell'elastico vecchio di
Corfù]¹⁷.

There was an Old Man in a Marsh
Whose manners were futile and harsh;
He sate on a Log,
And sang Songs to a Frog,
That instructive Old Man in a Marsh.

¹⁵ La lunga citazione è tratta dall'ottima introduzione di CARLO IZZO (pp. I-XXVI), a EDWARD LEAR, *Il libro dei nonsense*, Einaudi, Torino 2004.

¹⁶ Ivi, pp. 150-151.

¹⁷ Ivi, pp. 256-257.

[C'era un vecchio di Palude / Di natura futile e rude; / Seduto su di un rocchio / Cantava stornelli a un ranocchio, / Quel didattico vecchio di Palude]¹⁸.

La poesia di Lear, dunque, ha tutte le caratteristiche della cosiddetta poesia «formulaica, costituita di parti prefabbricate»¹⁹, di elementi ricorrenti e prevedibili assemblati in vario modo, facili da memorizzare e da recitare. Non può dirsi altrettanto per la poesia nonsensica di Scialoja che, pur essendo destinata ad una *performance* orale, molto vicina al canto, non ha la struttura rigida e ripetitiva di quella leariana. I testi scialojani hanno uno schema metrico mutevole e non presentano formule verbali «ricorsive e limitate»²⁰ come quelle adottate dal poeta inglese. Eppure si sente che dietro i versi del poeta romano ci sono quelli di Lear, un punto di riferimento costante per Scialoja che, al pari del suo modello, mescola poesie e disegni, popola i suoi micro-racconti di bizzarri animali e si lascia guidare, nella scelta dei toponimi, da associazioni fonico-ritmiche²¹.

Quelli di Scialoja sono, per la maggior parte, componimenti brevi, fulminanti, a volte di soli due versi (per lo più settenari e ottonari) nei quali il gioco insistito delle rime, delle allitterazioni, delle consonanze e assonanze e la sequenza ritmica di vocaboli spezzati, ribaltati, anagrammati creano «paesaggi di parole», popolati da topi, zanzare, lepri, tartarughe, corvi, rinoceronti... bestie che parlano, danzano, mangiano (in molti casi interagiscono con il poeta), animati dagli stessi comportamenti, vizi e virtù degli uomini. È un mondo deliziosamente surreale molto vicino a quello dei

¹⁸ Ivi, pp. 258-259.

¹⁹ Come ha scritto WALTER J. ONG in *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola* (Il Mulino, Bologna 1986), la poesia «formulaica», basata su formule prevedibili e standardizzate «raggruppate attorno a temi ugualmente standardizzati», è tipica delle culture orali nelle quali «la conoscenza [...] doveva essere costantemente ripetuta, o si sarebbe persa [...]». È il caso dei poemi omerici che «valorizzavano [...] la frase fatta, la formula, l'aggettivo prevedibile: il cliché. [...] L'intero mondo poetico poggiava su un pensiero formulaico» (pp. 46-47).

²⁰ NEGRI, *Umori d'Albione: Il 'libro dei nonsense' di Edward Lear*, cit.

²¹ GIOVANNA STELLINI, autrice dell'ampio saggio *La ricerca artistica di Toti Scialoja*, apparso sul n. 76 di «Studi Novecenteschi» (luglio-dicembre 2008, pp. 325-363), ha messo in luce omologie e differenze tra il nonsense moderno di Scialoja e quello classico dei suoi modelli inglesi: «rispetto a quello classico di Carroll e Lear, che è un atto di volontario distacco, allontanamento, distanziamento anche ironico ma soprattutto illogico dalla realtà, il nonsense di Scialoja diventa invece un atto involontario che afferma la non esistenza della realtà» (p. 339). Quello di Lear – prosegue la Stellini – si configura come svagata «fuga dal reale», evasione volontaria e ironica, mentre il nonsense moderno di Scialoja è rappresentazione inconsapevole del «vuoto esistenziale», espressione, carica di sensi tragici, dell'«inesistenza» del mondo (pp. 339-340).

versetti di Lear, nei quali la presenza, accanto a buffi omini, di pesci, uccelli e altri animali si spiega con la sua attività di pittore («fin dalla prima giovinezza s'era distinto per la sua abilità nella raffigurazione del mondo zoologico»), ma anche con il «peso di una tradizione favolistica millenaria nella quale proprio loro sono i protagonisti delle storie»,

con la differenza che nessuna intenzione didascalica, moralistica o pedagogica, muove l'estro di Lear, per il quale parole e figure sono semplicemente trampolini di lancio per qualche felice capriola del pensiero²².

Nell'invenzione del suo fantastico bestiario, anche Scialoja ha certamente attinto – senza mutuarne gli intenti moralistici o pedagogici – all'antica tradizione favolistica greca e latina, nella quale il mondo animale «da sempre confina e si intreccia con il mondo dell'infanzia»²³. Tuttavia, «in rapporto ai bestuari tradizionali» – scrive Paolo Mauri – «gli animali da cortile e da stalla non sono presi molto in considerazione»²⁴ (galline e maiali, ad esempio, sono assenti), mentre cani e gatti non mancano assieme ad uccelli, topi, lepri, animali da foresta (giraffe, ippopotami, elefanti) e soprattutto tanti, tantissimi insetti: dall'ape apatica («Se l'ape apatica / posa una natica / sul fior del cardo / diventa un dardo», *VSP*, p. 19), alla lumaca pigra («Batte la fiacca, a Cuma, una lumaca; / consuma la giornata sull'amàca, ivi, p. 11), dai moscerini scemi che «vanno a sciami / da pescia ad Altopascio» (ivi, p. 71) al «vecchio tafano» che «soffrendo d'affanno / nell'afa di Fano / in cerca di un rëfòlo / spirò su un garofano» (ivi, p. 97).

Queste bestiole – che si annidano tra i versi, si acquattano tra le rime strizzando l'occhio al lettore – si muovono nello stesso spazio metafisico, fuori dal tempo e dalla storia, in cui vivono i personaggi leariani; sono gli stralunati protagonisti di un mondo surreale – «senza peso»²⁵ – non regolato dalle leggi della fisica né da quelle della logica comune: un universo di tipo «fatrasico»²⁶, nel quale ogni cosa è compatibile con qualunque altra e dove anche i comportamenti più assurdi o incongrui appaiono plausibili e «naturali». È lo stesso mondo «rovesciato» presente nei *limericks* del *Book of nonsense*, nei quali la formula verbale «*There was*» con cui si aprono tutti

²² NEGRI, *Umori d'Albione: Il 'libro dei nonsense' di Edward Lear*, cit.

²³ PAOLO MAURI, *Prefazione a VSP*, p. VII.

²⁴ Ivi, p. VIII.

²⁵ *Paesaggi senza peso* è il titolo della piccola silloge di poesie pubblicata da Scialoja nel 1981 in edizione fuori commercio (Stocchi, Roma 1981) e successivamente riproposta come quarta parte della raccolta *La mela di Amleto* (Garzanti, Milano 1984).

²⁶ Sugli elementi costitutivi dell'«universo fatrasico» e sulle affinità tra *fatrasies* medioevali e *nonsense verses* moderni si veda quanto già scritto nel cap. II (paragrafo 1).

i componenti (il “C’era una volta” delle nostre più celebri fiabe) serve proprio ad introdurre i lettori in «una dimensione parallela ma distanziata nello spazio e nel tempo, in cui non vigono le categorie, immaginative e razionali, alle quali abitualmente ci si attiene»²⁷.

Occorre fare attenzione, però, a non confondere il mondo assurdo e “impossibile” del *nonsense* con quello fantastico, non reale ma “possibile,” immaginato dagli autori di fiabe o di racconti *fantasy*. In questi ultimi le leggi fisiche e logiche del mondo reale sono certamente sovvertite, ma solo per essere «riformulate» subito dopo e fissate in un sistema coerente (anche se alternativo) e, dunque, plausibile. Quello delle fiabe e dei racconti fantastici, insomma, è «un mondo [...] i cui abitanti sono perfettamente in grado di prevedere, entro certi limiti, i rapporti di causa-effetto che vi si istituiscono»:

Il mondo del meraviglioso presenta quindi un funzionamento in tutto simile a quello del mondo reale nell'esperienza quotidiana o come viene descritto nei romanzi realistici; entrambi sono mondi rassicuranti, grazie alla prevedibilità connessa alla costanza delle leggi che vi operano²⁸.

Quando all'interno di un racconto fantastico interviene un evento straordinario e imprevedibile che interrompe la catena causa-effetto, i personaggi ne sono sconvolti “psicologicamente” ed entrano in crisi; nell'universo nonsensico, in cui l'elemento psicologico è del tutto assente, l'assurdo è accettato con indifferenza, come fatto naturale e per nulla “destabilizzante”²⁹:

È insomma un mondo a entropia massima, in perfetta quiete o perenne movimento. Perfetta quiete perché tutti gli elementi sono contemporaneamente causa ed effetto di se stessi; perenne movimento perché possono essere manipolati a piacimento dall'esterno, aggregati e separati senza che questo comporti alcun mutamento sostanziale. Il *Nonsense*, come genere, si allontana dai modi fantastici per il fatto di presentare un *unico mondo*, e quindi per il rifiuto di sistemi metafisici; ma non un mondo “possibile”, bensì “impossibile”, perché bloccato in partenza dalla sua stessa assenza di leggi: in esso proposizioni contraddittorie [...] sono perfettamente adeguate³⁰.

²⁷ NEGRI, *Umori d'Albione: Il 'libro dei nonsense' di Edward Lear*, cit.

²⁸ GRAZIOSI, *Testo verbale e testo iconico nei 'limericks' di Edward Lear*, cit., pp. 180-181.

²⁹ Cfr. *ivi*, pp. 183-185.

³⁰ *Ivi*, pp. 187-188.

Come ha scritto John Boynton Priestley (citato da Izzo) il mondo di Lear (ma anche quello di Scialoja, aggiungiamo noi) è «l'incongruità trionfante. È l'assurdo trasportato in un'atmosfera poetica. È una felice vacanza dal mondo dei sensi, un rapido scorcio d'un altro mondo più pazzo del nostro [...]»³¹.

2. La «parola-melagrana»

I luoghi in cui si muovono gli “attanti” delle storielle scialojane sono tratti dall'atlante geografico, sbucano dalla memoria dell'autore, dai ricordi di scuola o di viaggio: nomi di nazioni, città, paesi, piccole località, scelti dal poeta solo per il loro potere evocativo, per la loro particolare sonorità e dunque per salvaguardare il gioco fonico e ritmico dei versi. Ecco allora i topi alle Termopili, la marmotta sul Mar Morto, le cimici in Cina o a Micene, la triglia di Marsiglia, il mastino ad Asti, la lucciola a Casamicciola, una biscia a Brescia, la mucca di Lucca, ecc., ecc.

Scriva Luca Serianni:

Un altro elemento tipico dello Scialoja per bambini [...] è la toponomastica fantastica, suggerita dai suoni e promotrice di imprevedibili accostamenti che hanno a fondamento ancora una volta un animale, secondo il consueto processo di antropomorfismo delle fiabe³².

Non solo la scelta dei toponimi è dettata dal loro suono trascinante, ma anche i comportamenti, i sentimenti e le azioni degli animali derivano dalla fonetica del nome, come nel caso del pipistrello maleducato che fa «pipi dentro l'ombrello» (*VSP*, p. 6), della malinconica «sarta tartaruga» che «fa modelli in cartasuga («sotto gli occhi ha qualche ruga / con due foglie di lattuga / se le bagna, se le asciuga, / ma non sogna che la fuga.», ivi, p. 8), o della «savvia salamandra» che «sogna il sole e si consola / infilando chicchi d'ambra» (ivi, p. 17). E, per finire, gli immancabili insetti colti in atteggiamenti a dir poco eccentrici e talvolta irriverenti:

La zanzara, per decenza,
ha una tunica di organza,
quando è sbronza vola senza
a zig zag per la Brianza

³¹ Cfr. CARLO IZZO, *Umoristi inglesi*, Eri, Torino 1962, p. 75.

³² LUCA SERIANNI, *Il gioco linguistico nella poesia di Toti Scialoja*, in *NFeM*, p. 312.

(Ivi, p. 38)

Ahi, la vespa
com'è pesta!
era vispa
non fu lesta.
(Ivi, p. 47)

Questa blatta, blanda mater,
s'alza all'alba, va in ciabatte,
spalma il burro, scalda il latte,
poi si accoccola sul vater.
(Ivi, p. 102)

Al di sopra di tutti “volano” i famigerati corvi di Orvieto che, in feroce competizione con quelli di Orte, ne sognano in segreto la morte:

Il sogno segreto
dei corvi di Orvieto
è mettere a morte
i corvi di Orte.
(Ivi, p. 95)³³

Come ha giustamente rilevato Anatole Pierre Fuksas – che ha messo in evidenza «i vincoli associativi tra nomi zoologici e toponimi» nelle poesie scialojane – «la localizzazione geografica dell'animale» si presenta decisamente «incongrua dal punto di vista zoologico, ma certamente pertinente da quello poetico»³⁴. Partendo da un ricco materiale verbale attinto da enciclopedie, favole e bestiari – tutti generi tradizionalmente destinati al mondo dell'infanzia – Scialoja si diverte ad utilizzarlo a suo piacimento, come farebbe un bambino: associa animali e luoghi solo per il suono bizzarro generato dall'accostamento dei loro nomi, crea deliziose filastrocche («Una civetta di Civitavecchia / guarda la luna che in mare si specchia. / Di luna piena ce n'entra parecchia / negli occhi tondi di questa civetta», *VSP*, p. 46) e inventa impronunciabili scioglilingua modellati su

³³ È, quest'ultima, la quartina scialojana più famosa (e da noi più volte citata), nella quale è stata ravvisata una geniale metafora della rivalità esistente a metà degli anni settanta tra i poeti avanguardisti («i corvi di Orvieto», ai quali – come abbiamo visto – solo in parte è riconducibile l'esperienza poetica di Scialoja) e i poeti tradizionalisti.

³⁴ ANATOLE PIERRE FUKSAS, *Locus in fabula*, «Trame di letteratura comparata», rivista del Dipartimento di Linguistica e Letterature Comparete dell'Università di Cassino, 2, 2001, p. 164.

quelli arcinoti imparati nei primi anni di scuola («Trentatre tigri pigre /si aggirano per Praga [...]», *ivi*, p. 67, o ancora: «Fuori Farfa le farfalle / vanno in folla a far follie [...]», *ivi*, p. 30).

Difficile dimenticare, una volta incontrati, gli animali di questo favoloso (e a volte fosco) bestiario: la tartaruga che sogna la fuga, la vespa pesta, la zanzara sbronza, l'ape apatica, la savia salamandra, i corvi di Orvieto in competizione con quelli di Orte si stampano indelebilmente nella memoria del lettore, ammaliato dal suono e dal ritmo di questi versi-scioglilingua che continuano a ronzargli nella testa proprio in virtù della loro vacuità semantica. In questo sofisticato sistema poetico, costruito su vertiginose allitterazioni e «improntato alla ricerca di costanti corrispondenze, foniche, rimiche», Fuksas avrebbe individuato, da parte di Scialoja, anche una parziale «ricerca di senso volta a tradurre in versi argomenti che potremo sostanzialmente definire “mitologici”, a tratti attinti dalla storia antica»³⁵.

È il caso del «coniglio in Campidoglio»:

C'è un coniglio in Campidoglio
guarda le oche e resta sveglio
tutto luglio mangia l'aglio
lo si sente per un miglio.
(*VSP*, p. 13).

dei trecento topi alle Termopili:

Trecento topi grigi
schierati alle Termopili
parevano terribili
perché stavano immobili.
(*ivi*, p. 25)

o del «tapiro che sta in Epiro»:

So di un tapiro che sta in Epiro
giuoca a birilli nel labirinto
registra i punti con la sua biro
soltanto i grilli non l'hanno vinto.
(*ivi*, p. 24)

Non vi è dubbio che in questi tre componimenti Scialoja sia riuscito a trovare una felice corrispondenza fonica tra toponimi e nomi di animali, resa

³⁵ *Ivi*, p. 168.

ancora più gustosa dal riferimento a episodi tratti dalla storia antica (l'esercito persiano fermato alle Termopili dai valorosi spartani) e da leggende e miti della classicità (le oche a guardia del Campidoglio; Teseo e il labirinto del Minotauro, situato non a Creta ma appunto in Epiro). Eppure, a voler trovare a tutti i costi in questi versi una «ricerca di senso» da parte del poeta, ovvero una sua precisa intenzione semantica, credo si faccia un buco nell'acqua, essendo Scialoja un poeta costantemente a caccia di suoni piuttosto che di significati:

È chiaro che poi essa [la parola] ha anche un significato; ma esso riguarda anche ciò che appartiene al sentimento e a questa dimensione si perviene in seconda istanza, come ad una scoperta³⁶.

Anche quando entrano in gioco reminiscenze classiche, echi di versi imparati a scuola o vecchi proverbi, i significati noti (o attesi) sono puntualmente spazzati via per far posto ad una vorticoso “danza” di significanti accostati per pura suggestione fonico-ritmica.

Oltre a episodi del mito e della storia, sono molti i testi della tradizione letteraria, soprattutto italiana (non fanno eccezione la *Bibbia* e la *Divina commedia*), ad essere presi di mira da Scialoja, che in più occasioni si diverte a “fare il verso” ad autori canonici, «perfettamente riconoscibili, ma straniati in un ambiente in cui domina il suono e la libera varietà degli accostamenti»³⁷. La prima “vittima” è Carducci:

T'amo, o pio bue!
Anzi ne amo due.³⁸
(*VSP*, p. 11)

L'albatro a cui tendevi
un piccolo caimano
volò così lontano
che non si vede più.
(*ivi*, p. 40)

seguito dal Leopardi dell'*Infinito* e del *Sabato del villaggio*:

³⁶ ALESSANDRO TINTERRI, *Scialoja, il topino e i nonsense per il nipotino James* (intervista a Toti Scialoja), «Il Secolo XIX», 21 agosto 1992.

³⁷ SERIANNI, *Il gioco linguistico nella poesia di Toti Scialoja*, in *NFeM*, p. 315.

³⁸ Di solito questo distico è associato a quello scritto di ricalzo dall'amico Andrea Zanzotto (con il quale Scialoja era solito scambiare divertenti *calembour*): «T'amo, o pio bove / anzi ne amo nove».

Calano a mille sugli ermi colli
della Maremma i merli folli
per far merenda coi vermi molli.
(Ivi, p. 163)

«Sempre caro mi fu quest'erto corno»
pensa il rinoceronte
senza nessuno intorno.
(Ivi, p. 167)

Il sabato del vigliacco
che ha la testa in un sacco
due braccia in una manica
e grida: «Oh Dio! Domenica!»
(Ivi, p. 195)

e dall'immane autore dei *Promessi sposi*:

C'è un ramo che sporge sul lago
di Como, sospeso a quel ramo
un ragno si specchia nel lago
ma l'onda morente di un remo
increspa, col ragno, nel lago
quel ramo del lago di Como.
(Ivi, p. 164)

Nel campionario dei testi poetici “strapazzati” da Scialoja non può mancare *La pioggerellina di marzo* di Angiolo Silvio Novaro³⁹. Il «che fai» incipitario della nota poesiola per l'infanzia – iterato ossessivamente negli otto versi costruiti secondo uno schema grammaticale fisso, con i gerundi in posizione centrale – rende bene la curiosità dei bambini e la loro petulanza quando chiedono con insistenza qualcosa:

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

³⁹ In un'intervista degli anni Novanta, Scialoja dichiarava senza mezzi termini: «[...] le poesie dolciastre di Angiolo Silvio Novaro [...] mi davano un senso di peso, di malessere. Era un mondo [...] francamente stucchevole. Non sentivo ripugnanza, non mi ci riconoscevo. C'era qualcosa di falso, come un cattivo odore» (Cfr. RAUCH, *La mia infanzia sono io...*, in *OSC*, p. 78).

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?
 (VSP, p. 121)

Analogo procedimento (con l'anafora insistita: «che fai») e medesima struttura grammaticale caratterizzano la poesia che dà il titolo alla raccolta *La mela di Amleto*:

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?
 (Ivi, p. 173)

Se nelle poesie fin qui citate Scialoja si prende gioco, attraverso spericolate manipolazioni linguistiche, della storia antica e della tradizione letteraria, in altre sono proverbi, frasi fatte e luoghi comuni (quella che Serianni – citando Ornella Castellani Pollidori – chiama la «lingua di plastica»)⁴⁰ ad attivare il gioco delle variazioni paronomastiche che, in taluni casi, ha l'effetto di dare nuova linfa ad un «linguaggio logoro, che l'uso ha consumato e in certo modo ottuso», restituendogli la sua essenza “mitica”:

Far rinascere dal luogo comune un senso diverso, quello originario, vuol dire rinnovare il mito attraverso il rito. Il mito si è spento nel rito perché il rito è logoro. Ma nel momento in cui se ne riattiva il rito, il luogo comune, la frase fatta tornano ad essere mito, enigma⁴¹.

Serianni ha notato che ne *La mela di Amleto* ben sette poesie prendono le mosse da un proverbio arcinoto del quale, come nei due esempi precedenti,

⁴⁰ Cfr. SERIANNI, *Il gioco linguistico nella poesia di Toti Scialoja*, in *NFeM*, p. 313. Il volume di Ornella Castellani Pollidori al quale allude lo studioso è *La lingua di plastica. Vezzi e malvezzi dell'italiano contemporaneo*, Morano, Napoli 1995.

⁴¹ SCIALOJA, *Come nascono le mie poesie*, in *O 83-97*, p. 226.

viene alterato «paronomasticamente il dettato»⁴². Facciamo qualche esempio:

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.
(*VSP*, p. 176)

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.
(*Ivi*, p. 179)

In entrambi i componimenti Scialoja si diverte a “saltare” da un verso all'altro, lasciando fissa la struttura grammaticale ma mutando freneticamente verbi e sostantivi; questi ultimi pur risultando lontanissimi per significato, restano strettamente apparentati per il loro aspetto fonico. Generalmente è il verso iniziale – frase fatta o proverbio – a funzionare da volano, a rimorchiare tutti gli altri, trascinandoli in un gioco allitterativo-paronomastico esasperato che, avvitando rapidamente su se stesso, fa “esplodere” i significanti rendendo inutile e infruttuosa ogni eventuale ricerca di senso. Il gioco di Scialoja, infatti, ha un effetto “ipnotico” sui lettori che, risucchiati nel vortice di parole-suono creato dall'autore, non hanno il tempo (né la voglia) di interrogarsi sulla presenza di eventuali significati.

Facciamo ancora qualche esempio tratto da *Pane coltello e piatto* (seconda sezione de *La stanza*) contenente 14 poesie datate 1973-74, tutte interamente costruite sulla variazione paronomastica del primo verso-proverbio:

Il mattino ha l'oro in bocca
il gobbino ha l'ovo in groppa
il mastino ha l'osso in bocca

⁴² SERIANNI, *Il gioco linguistico nella poesia di Toti Scialoja*, in *NFeM*, p. 313.

il triestino ha il porto in secca
 il santino ha l'ostia in bocca
 il bambino ha il lecca lecca.
 (*VSP*, p. 119)

Una noce in un sacco
 non fa rumore
 una croce in un pacco
 non fa terrore
 una voce in un parco
 non dà tremore
 una prece in un palco
 non dà torpore.
 (Ivi, p. 126)

La gatta frettolosa
 che fa i gattini ciechi
 la sarta freddolosa
 che fa i golfini sbiechi
 la matta frittellosa
 che fa gli inchini a spreco
 la gazza fragorosa
 che fa gli stridi in greco.
 (Ivi, p. 122)

Come ha scritto Serianni a proposito di quest'ultima poesia:

[...] il proverbio iniziale trascina altre immagini, in cui il senso cede via via al gioco fonico (la sarta sbaglierà per la fretta e per il desiderio di finire il lavoro e andare a riscaldarsi, mentre la pezzente fuori di senno e i bizzarri stridi della gazza non hanno più alcun rapporto, se non fonico, con i versi iniziali)⁴³.

Il segreto della poesia scialojana, insomma, risiede interamente nella musicalità guizzante delle sillabe: la sua è «parola-melagrana» che «contiene e fa germinare i semi sillabici e anagrammatici di tutte le altre», facendo scaturire quello che Giulia Niccolai ha definito un «*trompe l'oreille* al cui meccanismo si reagisce come davanti a un esercizio d'illusionismo verbale»⁴⁴. Il gioco fono-sillabico del poeta, però, non è mai semplice girotondo di parole, ecolalia, virtuosismo linguistico fine a se stesso (nulla a

⁴³ Ivi, p. 314.

⁴⁴ Cfr. TOTI SCIALOJA, quarta di copertina di *La stanza la stizza l'astuzia*, Cooperativa Scrittori, Roma 1976; ora in *VSP*, p. 279.

che vedere con il grammelot o con la totale oscurità di significato delle lingue inventate), è semmai «musica concettuale»⁴⁵ generatrice di sensi che naturalmente “scartano” in direzioni alternative rispetto alle attese di chi legge e anche rispetto alle intenzioni iniziali di chi scrive. E ciò in quanto la parola poetica è «un’entità a sé, come il colore di un quadro, come una pennellata su una superficie. Si fonda sul suo essere forma»:

Non è che ho una cosa nel cuore e cerco di esprimerla. È al contrario la parola che emerge carica di simbolo, di peso, di un rapporto che intrattiene con il mio intimo proprio in quanto parola; solo successivamente scopro che in realtà ha anche un altro messaggio, che io porto a me stesso⁴⁶.

Come ha scritto Gian Luigi Beccaria, il poeta, a differenza di quanto accade nella comunicazione quotidiana, ha un rapporto artigianale, “fabbrile” con le parole, le vuole continuamente «reinventare, rivivere [...] colandole nello stampo della loro materialità»:

Come lo scultore è affascinato dal marmo, dal legno, dalla materia, dalle proprietà fisiche della pietra, e il pittore dal colore, dagli aspetti cromatici della realtà, il poeta è affascinato dalla materia fonica: spacca e intaglia le parole, le modella, le leviga, le dispone in schemi anche rigidi, proprio perché le ama in quanto tali, e le dispone negli scaffali del ritmo, e là le contempla e le risillaba⁴⁷.

La parola così intesa, «nel suo valore formale, architettonico-pittorico»⁴⁸, è suscettibile di innumerevoli «pratiche intraverbali»⁴⁹: scomposizioni, segmentazioni interne, ribaltamenti e aggregazioni con altri gruppi di parole o di unità sillabiche. Le metamorfosi che essa può subire, allontanandosi dalla sua forma originaria, sono molteplici e dettate da quello che Renato Barilli ha chiamato il «piacere delle omofonie». Rinunciare al «polo della logica» (che segue il principio di realtà) e abbandonarsi al puro gusto delle «pratiche intraverbali» significa – scrive ancora Barilli – riuscire a «recuperare buona parte dei piaceri dell’infanzia», generalmente preclusi al mondo serio e responsabile degli adulti. Tuttavia, avverte il critico, la «ricerca intraverbale», interamente condotta sulla struttura fonico-sillabica

⁴⁵ SCIALOJA, *Come nascono le mie poesie*, in *O* 83-97, p. 223.

⁴⁶ TINTERRI, *Scialoja, il topino e i nonsense per il nipotino James*, cit.

⁴⁷ GIAN LUIGI BECCARIA, «Buona zera, ho tanta zete» *zampetta in versi la zanzara*, in «Tuttolibri», suppl. de «La Stampa», 14 dicembre 2002.

⁴⁸ TINTERRI, *Scialoja, il topino e i nonsense per il nipotino James*, cit.

⁴⁹ Cfr. RENATO BARILLI, *Viaggio al termine della parola. La ricerca intraverbale*, Feltrinelli, Milano 1981, p. 14.

dei significanti, non implica da parte del poeta una totale rinuncia alla sfera dei significati; lavorare dentro le parole, scomponendole e ricomponendole a partire dal loro suono, comporta semmai l'abdicazione all'univocità di significato del singolo vocabolo, ma non la totale perdita di senso:

[...] è sbagliato credere che, varcata la soglia dell'unità verbale, si perda la sfera dei significati, o del senso in genere: anche gli spezzoni (lessemi, sillabe, fonemi) grazie all'omofonia, alle rassomiglianze, alle interpretazioni e ricostruzioni congetturali, riescono a intenzionare sensi in grande abbondanza: anzi, per questa via si raggiungono un'"ambiguità", una polisemia ben più ricche di quelle che nascono mantenendo il rispetto dei singoli vocaboli⁵⁰.

Per Barilli, dunque, la «ricerca intraverbale», pur esaltando l'autonomia del significante (spezzato in unità minime), non abolisce il significato ma, anzi, lo moltiplica con un effetto, potremmo dire, di "rifrazione". È un discorso senz'altro valido se utilizzato come possibile chiave di lettura delle esperienze poetiche neoavanguardiste (oggetto precipuo dell'indagine del critico), ma non convince del tutto se applicato alla specifica modalità delle pratiche nonsensiche.

È noto come la rivoluzione formale portata avanti dagli esponenti del "Gruppo 63" fosse diretta conseguenza di una rivoluzione innanzitutto ideologica; un tentativo temerario di avviare una rifondazione socio-politica ancor prima che linguistica. Rompere le convenzioni del linguaggio poetico, non rispettare più l'intangibilità delle parole, ma anzi frantumarle per isolare i singoli fonemi o per trovare nuove forme di aggregazione sillabica, furono per Sanguineti – autore di *Ideologia e linguaggio*⁵¹ – necessarie azioni di rottura, gesti dissacratori rivolti programmaticamente nei confronti di una tradizione linguistico-culturale sentita come inadeguata e, al contempo, tentativi di fissare nuovi paradigmi esistenziali, oltre che estetici.

Nella poesia nonsensica, classica e moderna, in verità facciamo fatica a rintracciare tutto questo. Nei *limericks* di Lear, nei versi scialojani, nei *nonsenses* della Niccolai o di Maraini sono programmaticamente assenti finalità ideologiche, intenti etici o palingenetici. Il poeta *nonsensical* non è un "rivoluzionario" nel senso stretto del termine: è senza dubbio "eversivo", in quanto agendo al di fuori dei canoni formali tradizionali ne minaccia implicitamente l'esistenza, ma non è un "sovversivo" dal momento che la sua azione non è "ideologizzata" e non ha come obiettivo il rovesciamento dell'ordine costituito. Egli non opera con l'intenzione di abbattere leggi e

⁵⁰ Ivi, p. 12.

⁵¹ Feltrinelli, Milano 1965.

regole consolidate, semplicemente perché si muove in un “universo parallelo” dove quelle regole (sociali, culturali, linguistiche) non hanno alcuna validità. Quella che a taluni, insomma, può apparire una forma di trasgressione verbale ricca di implicazioni ideologiche e politiche, un attacco premeditato ai codici culturali e linguistici vigenti, in realtà è l’unica modalità espressiva possibile per chi sceglie di dar voce ad un mondo alternativo, che funziona “alla rovescia”, regolato non dalle leggi della logica comune, ma (come è stato detto nel precedente capitolo) da quelle della logica simmetrica, la stessa che governa le sfere del sogno e dell’inconscio.

L’autore di *nonsense verses*, dunque, non ha idoli da abbattere e messaggi da consegnare al lettore, vuole piuttosto divertirsi insieme a lui, attrarlo nel suo mondo “capovolto”, nei suoi “paesaggi di parole” dove i significati (se ve ne sono) risultano “preterintenzionali”, nel senso che non precedono la stesura dei versi, semmai scaturiscono dal loro suono e si presentano sotto forma di allusioni, enigmi, piste.

In definitiva, è la dimensione infantile e ludica a guidare l’azione del poeta *nonsensical*, per il quale la manipolazione del linguaggio è il fine stesso della poesia che (con buona pace degli esegeti di Scialoja) «è soltanto significante» e «non vuol dir niente»:

Cioè non vuol dire niente in rapporto al dire di una prosa che comunica dei fatti, una prosa che dà delle indicazioni. [...] La poesia è soltanto significante, ecco. È significante. È il massimo del significante. Tanto significante, e il significato, non dico che scompare, ma proprio... La poesia può dire cose atroci e tu godi lo stesso, come la mettiamo, no? [...] Allora il nonsense, in fondo era un modo per alludere a questa cosa che la poesia non significa niente⁵².

3. La «parola smemorata»

Ma davvero i versi di Scialoja «non significano niente»? Fino a che punto è lecito credere che in essi le parole siano del tutto svincolate dai significati in nome del puro «gioco fonemico e allitterativo»? È fuor di

⁵² GIOVANNA STELLINI, *Intervista a Toti Scialoja*, Roma 30 agosto 1997, pp. 164-193, in EAD., *Poesia e nonsense in Toti Scialoja*, tesi di laurea, a. a. 2003/2004, Università di Padova, pp. 181-182. Una copia della tesi è presente nell’archivio della Fondazione Toti Scialoja di Roma. Impossibile non scorgere nelle parole di Scialoja l’eco del *Manifesto dadà* del 1918 («dadà non significa nulla») firmato da Triztan Tzara (cfr. TRISTAN TZARA, *Manifesto del dadaismo e lampisterie*, a cura di GIAMPIERO POSANI, Einaudi, Torino 1975, in part. pp. 5-11).

dubbio che nella poesia nonsensica e/o comica, la radicalizzazione della funzione poetica comporti l'assoluta centralità del *significante* (forma e suono della parola) quale fine ultimo della versificazione. Tuttavia, a ben guardare, un racconto, una narrazione minima – con inizio, svolgimento e conclusione – c'è sempre in queste poesie: una piccola storia, avventura o disavventura, che – come ha scritto Giovanni Raboni – il poeta riesce ad ambientare «nello spessore di un nome o di un aggettivo, nell'intercapedine fra due sillabe o nella coniugazione di un verbo, con l'agio e la naturalezza con cui altri li ambienterebbero in una città, in una stanza, in una foresta»⁵³.

A volte è il poeta stesso a vestire i panni del protagonista e/o antagonista all'interno di micro-racconti surreali e divertenti: è lui il topo «senza scopo» (*VSP*, p. 5), «di professione proto» (ivi, p. 41) che si aggira tra i versi, disorientato e incuriosito come un personaggio carrolliano, interagendo e dialogando con animaletti dispettosi, dai quali è costretto a subire smorfie, sberleffi e piccoli agguati:

«Buona zera»! mi dice la zanzara
strofinando le zampe allo zerbino,
«ho tanta zete!» e, zaffete! mi azzanna
come zitella che scocchi un bacino.
(*VSP*, p. 68)

«Arrenditi!»
mi gridano
le rondini
che irrompono
che irridono
chi soffre le vertigini.
(Ivi, p. 84)

C'era un gecko presso Amalfi
all'ingresso del suo speco
ridacchiava sotto i baffi
e mi disse: «Pissi, pissi.
È cent'anni che qui vissi.»
Poi mi disse: «Passi! Passi!
Non vedrà che sassi e sassi».
(Ivi, p. 77)

⁵³ GIOVANNI RABONI, *Prefazione a POE*, pp. 7-8.

Altre volte le storielle sono costruite attorno alle azioni incongrue di bestiole indaffarate, maldestre, a volte ciniche e litigiose, che divengono strampalati “attanti” di insensate scenette:

Se sormontando l'alpe
un tal vede una talpa
e le intima l'alt
avrà colpa la talpa
a estrarre la sua Colt?
(Ivi, p. 102)

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.
(Ivi, p. 161)

Le storie minimali contenute nelle poesie scialojane sono costruite, ormai è chiaro, secondo principi e associazioni che non corrispondono a quelli della logica comune (asimmetrica o bivalente), tuttavia la «complicazione sillabica», con indubbi effetti di straniamento e di comicità, produce un potenziamento esponenziale della sonorità delle parole generando una «quiddità di senso»:

La parola indica. E però, esaltata come suono in poesia, indica qualcosa che non sempre coincide con il dato iniziale. In un verso una parola che indica orrore può suonare incantevole. Non mi riferisco alla lacaniana rete dei significanti, bensì alla complicazione sillabica, per cui il suono non coincide con la parola, come una mano con il guanto, ma contiene un quiddità di senso che appartiene alla sillabazione stessa, che si sparpaglia nelle sillabe, si mimetizza nelle sillabe⁵⁴.

La parola poetica, dunque, fatta di unità foniche minime da cui scaturisce il canto, non può essere «parola scritta» («artificio mnemonico, una convenzione meccanica, che alla poesia non aggiunge nulla»)⁵⁵, ma solo

⁵⁴ SCIALOJA, *Come nascono le mie poesie*, in *O 83-97*, p. 224.

⁵⁵ Ivi, p. 223.

«parola detta», eseguita in una *performance* orale, scandita «dando valore alla sillabazione coinvolgente il corpo dell'uomo, le corde vocali, i denti, la lingua, le labbra, la gola, nell'atto significativo di emettere suoni»⁵⁶ (non si tratta forse della stessa fisicità del *gesto* richiesta al pittore astrattista che deve immergersi con il corpo – «polso, gomito, spalla» – nella tela, farsi tutt'uno con essa?):

[...] la poesia è poesia in quanto canto, in quanto voce. Una poesia scritta non è poesia se è soltanto scritta, va cantata, va letta cantata, anche senza alzare la voce, cantata interiormente [...]. Scandita interiormente, perché la poesia – dico banalità mostruose – nasce prima della parola scritta⁵⁷.

Scandite ritmicamente, le parole fanno guizzare le «quantità sonore» all'interno delle quali si annidano non contenuti certi e univoci, ma significati possibili, «sfaccettature di sensi», «nozioni, suggerimenti, allusioni che sfuggono al nostro io cosciente ma che oscuramente operano, creando risvegli e apparizioni»⁵⁸:

[...] le sillabe rientrano in una sfera concettuale, sono, particelle baluginanti, catarifrangenti, magnetizzate dalle loro possibili aggregazioni⁵⁹.

Le aggregazioni sillabiche all'interno dei versi provocano delle improvvise accensioni poetiche, proprio come gli urti casuali di particelle elementari che liberano enormi cariche di energia. «Chi semina suoni raccoglie senso» – dice la Duchessa ad Alice nel celeberrimo romanzo di Carroll⁶⁰ – ed effettivamente è la parola-suono che «accende l'epifania», che sprigiona barlumi di senso, ma solo a patto che essa sia priva di «esperienza vissuta e personalistica», di «sofferenza lamentata», «di lordura»⁶¹. La parola della poesia non può essere quella logora, puramente connotativa, del linguaggio comune, né quella consunta, sovraccarica di memoria, propria della tradizione letteraria:

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ STELLINI, *Intervista a Toti Scialoja...*, cit., p. 180.

⁵⁸ SCIALOJA, *Come nascono le mie poesie*, in *O 83-97*, p. 224.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Cfr. LEWIS CARROLL, *Alice nel paese delle meraviglie*, trad. di ALDO BUSI, Feltrinelli, Milano 2004, p. 133.

⁶¹ Cfr. *A lezione da Toti Scialoja*, «Poesia», I, 3, Milano, marzo 1988, p. 7; ora in *O 83-97*, p. 227.

La parola è parola di poesia se acquista un'immediata smemoratezza: smemoratezza di senso. Perché ogni parola in poesia si riappropria del suo originario enigma, fondato su una qualità fonico-sillabica⁶².

La parola "smemorata" – con la sua «sonorità germinante, gremita di virtualità come un grido o gemito o canto» –⁶³ è una parola priva di sovrastrutture e sedimentazioni, che "smarrisce" il significato convenzionale attribuitole dall'uso e ritrova il suo peso, la sua consistenza primitiva in una «spazialità e temporalità di origine»⁶⁴. In termini di linguistica saussuriana, riportare la parola al suo «originario enigma» significa ricondurla alla sua natura di segno «immotivato, cioè arbitrario in rapporto al significato, con il quale non ha alcun aggancio naturale nella realtà»⁶⁵. Così spogliata delle "motivazioni" esterne che nel tempo l'hanno "ingessata" (e depauperata), la parola ritorna fluida, flessibile pronta ad essere catturata e manipolata dal poeta, scomposta nei suoi semi sillabici e combinata con altre in virtù delle sue qualità puramente sonore. Questo «abbandono alla parola», questa «fede» nelle sue risorse fono-semantiche, è – secondo Scialoja – una scoperta legata alla sua esperienza di pittore. Anche il gesto dell'artista è un gesto "smemorato", ciò che accade sulla tela non è preordinato, non è il frutto di un progetto, di un disegno preparatorio; l'immagine, con la sua carica di significati virtuali, si costruisce non prima o fuori della tela ma nell'atto stesso del dipingere, è contenuta «all'interno della potenzialità del colore e della pennellata»:

[...] non vi è un'immagine che precede il quadro. Così non esistono né una problematica, né un racconto che precedono la poesia: la poesia si costruisce all'interno della gravidanza della parola⁶⁶.

4. «Infanzia infera». Scialoja e Carroll

Quando parla di «smemoratezza» della parola o «infanzia della parola», tuttavia, Scialoja sa di poter dar luogo a fraintendimenti. Da qui l'esigenza di chiarire, di meglio specificare il suo pensiero:

⁶² SCIALOJA, *Come nascono le mie poesie*, in *O 83-97*, p. 223.

⁶³ Ivi, p. 224.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ FERDINAND DE SAUSSURE, *Corso di linguistica generale*, Introduzione, traduzione e commento di TULLIO DE MAURO, Laterza, Bari 1978, p. 87.

⁶⁶ SCIALOJA, *Come nascono le mie poesie*, in *O 83-97*, p. 225.

Non parlo della sfera del fanciullino, dell'infanzia come innocenza, psicologia vergine, sentimento non contaminato. Piuttosto di infanzia infera, infernale regno di apparizioni⁶⁷.

Prese le distanze dalla poetica del Pascoli (autore molto amato in gioventù) e messi in guardia quei lettori tentati di interpretare le sue "poesie con animali" alla luce di fuorvianti sentimenti di tenerezza e innocenza fanciullesca, Scialoja spiega esattamente in cosa consiste la «situazione psichica» che egli chiama «infanzia» («momenti – frazioni di secondo – in cui ci si ritrova immersi in una spazialità e temporalità che precedono la coscienza dell'io – situazione infantile della coscienza»)⁶⁸:

Uno stato del mio corpo, della mia corporeità, un torpore, un girarsi sul fianco, un lampo di luce sugli occhi, minime percezioni fisiche mi precipitano in situazioni spazio-temporali aliene [...]. Lo spazio-tempo che io chiamo infanzia lo percepisco come sapore intensissimo, colore intensissimo, delirante, una trafittura di gioia. In quella stilla di vita si riattinge all'eternità di tempo e spazio che è propria dell'infanzia⁶⁹.

L'infanzia di cui parla Scialoja non è luogo edenico, spazio della fantasia innocente, del riso, del gioco, della spensieratezza, bensì «infernale regno delle apparizioni. Terrificante durata, incalcolata permanenza»⁷⁰, insieme paradiso e inferno mescolati in un presente assoluto.

La percezione che i bambini hanno della vita e della realtà è, nello stesso tempo, ingenua e spietata, divertita e crudele; il loro – notava Calvino nel 1959, nella prefazione ai *Quaderni di San Gersolè*, scritti dai piccoli alunni di una scuola elementare della campagna toscana – è uno sguardo che registra e ricorda con lucidità ogni cosa, è «un occhio fermo e asciutto anche di fronte al sangue e alla crudeltà»⁷¹. La malattia, il dolore, la morte sono esperienze aliene, non presenti nell'orizzonte di vita del bambino che, dunque, conduce in modo spavaldo, "sfrontato" la propria esistenza («sfrontata perché aliena di morte»)⁷². Il fanciullo vive con intensità ogni situazione, è curioso e si diverte con nulla, trova assolutamente normale ciò

⁶⁷ Ivi, p. 224.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ ITALO CALVINO, Prefazione a *I quaderni di San Gersolè*, a cura di MARIA MALTONI, con la collaborazione di GIGLIOLA VENTURI, Einaudi, Torino 1963 (1^a ed. 1959), p. 7.

⁷² SCIALOJA, *Come nascono le mie poesie*, in *O 83-97*, p. 224.

che per gli adulti è incomprensibile, non fa differenza tra il sogno e la realtà, crede vere le proprie allucinazioni e si muove con assoluta disinvoltura tra le creature misteriose ed inquietanti che egli stesso è capace di suscitare. Ma non è forse questo l'*identikit* di Alice, lo straordinario personaggio uscito dalla penna di Lewis Carroll?

Alice, catapultata in un mondo affascinante e terribile, è incuriosita ma non spaventata, né eccessivamente sorpresa, da ciò che vede. Come ha scritto Licia Ambu, «Alice è una bambina e già questo, probabilmente, le permette di rincorrere un Coniglio blaterante senza cedere all'incredulità di fronte a tale avvenimento»⁷³. La fanciulla si aggira tra personaggi stravaganti – animali e umani sfuggenti o enigmatici o crudeli – senza minimamente scomporsi dinanzi all'assurda logica dei loro insensati ragionamenti. D'altro canto quando la bambina protesta e dichiara fermamente: «Non voglio andare fra i matti», il suo interlocutore, il Gatto del Cheshire, non può che risponderle: «Non puoi evitarlo, perché qui lo siamo tutti. Anche tu, altrimenti non ci saresti venuta». Alice naturalmente non è matta è semplicemente una bambina e in quanto tale non è turbata dalle manifestazioni di follia alle quali si trova ad assistere. Proprio con il ghignante ed evanescente Gatto, Alice ha uno scambio di battute tra le più “nonsensiche” dell'intero volume:

- «Vorrebbe dirmi, per favore, in quale direzione devo prendere per andare via da qui?»
- «Dipende, e non poco, da dove vuoi arrivare», rispose il Gatto.
- «Non m'importa molto dove...», disse Alice.
- «Allora importa poco in quale direzione andare», disse il Gatto.
- «...basta che arrivi da *qualche parte*», aggiunse Alice come per spiegarsi meglio.
- «Oh, allora sei sicura di farcela!» disse il Gatto. «Ti è sufficiente camminare abbastanza a lungo»⁷⁴.

Il dialogo è un diabolico esempio di *sillygism* (da “silly” che significa “sciocco”), ovvero un ragionamento assolutamente insensato che non procede da premesse esatte per arrivare a deduzioni logiche, ma parte da due *prim misses*, (“colossali fraintendimenti”) per giungere ad una *delusion*

⁷³ LUCIA AMBU, *Alice nel paese della metamorfosi*, «Griseldaonline», *Metamorfosi*, n. VIII, (2008-2009) (http://www.griseldaonline.it/percorsi/metamorfosi/ambu_print.htm).

⁷⁴ LEWIS CARROLL, *Alice nel paese delle meraviglie*, traduzione e cura di ANDREA CÀSOLI, prefazione di LELLA COSTA, Baldini Castoldi Dalai Editore, Milano 2010, p. 95.

(“solenne cantonata”)⁷⁵. Carroll descrive il procedimento (basato ovviamente sull’assonanza di *premises*, *deduction*, *sillogism*, rispettivamente con *prim misses*, *delusion*, *sillogism*) in un passo del suo romanzo meno fortunato *Sylvie e Bruno*:

- «For a complete logical argument,» Arthur began with admirable solemnity, «we need two prim Misses –»
- «Of course! . . . I remember that word now. And they produce–?»
- «A Delusion» said Arthur.
- «Ye–es?» she said dubiously. «I don’t seem to remember that so well. But what is the whole argument called?»
- «A Sillygism?»
- «Ah, yes! I remember now. But I don’t need a Sillygism, you know, to prove that mathematical axiom you mentioned.»⁷⁶

⁷⁵ Solo in parte la struttura del *sillogism* può essere ricondotta a quella dell’*entimema*. È noto che nel sillogismo logico-aristotelico, attraverso il metodo dell’*apodissi*, si parte da premesse esatte per giungere ad una conclusione razionalmente ineccepibile e dunque assolutamente inconfutabile; il sillogismo retorico, o *entimema*, è invece un ragionamento “imperfetto”: deficitario al livello del linguaggio (le premesse non sono esplicitate) e discutibile sul piano scientifico, in quanto non si fonda sul vero ma sul verosimile, cioè su opinioni e conoscenze comunemente accettate (e perciò facilmente confutabili). Eppure l’*entimema* ha grande forza probatoria (non per nulla è utilizzato in pubblicità), può condurre a conclusioni non veritiere (e addirittura tra loro contrastanti) ma assolutamente persuasive: con l’*entimema*, insomma, è possibile dimostrare “tutto e il contrario di tutto”, molto dipende dall’abilità di chi conduce l’argomentazione e dalla “qualità” dell’ascoltatore (intelligenza, cultura, grado di autostima e di consapevolezza critica) che generalmente si pone ad un livello inferiore rispetto all’oratore. Il *sillogism* carrolliano – che va letto e interpretato alla luce della logica “simmetrica” che non riconosce il “principio di non contraddizione” e gli altri fondamenti della logica classica – si presenta, viceversa, come un ragionamento del tutto assurdo, ma “perfetto” sul piano della formulazione linguistico-retorica (*prim misses/delusion* = *premises/deduction*). Il *sillogism* non si fonda né sul vero (sillogismo logico), né sul verosimile (entimema), ma la sua totale insensatezza, essendo condivisa da oratore e ascoltatore (posti allo stesso livello), non è percepita come tale e dunque non è messa in discussione, né produce dubbi o turbamenti emotivi. Sulla struttura dell’*entimema* e sulle sue differenti tipologie e utilizzazioni, cfr. ROLAND BARTHES, *La retorica antica*, trad. it. di PAOLO FABBRI, Bompiani, Milano 1972.

⁷⁶ Il romanzo *Sylvie e Bruno* fu pubblicato in due parti: *Sylvie and Bruno* nel 1889, e *Sylvie and Bruno concluded* nel 1893. La citazione è tratta da *Sylvie e Bruno*, cap. XVII. Altri «esempi meravigliosi» di *sillogism* presenti in *Alice* e nel seguito *Attraverso lo specchio* del 1871 sono citati da PIERGIORGIO ODIFREDDI, *Meraviglie nel paese di Alice*, Progetto Polymath, 6 giugno 2005.

(<http://www.areeweb.polito.it/didattica/polymath/htmlS/Interventi/Articoli/Alice/Alice.htm>).

Tornando a Scialoja, non vi è dubbio che i bizzarri animali che popolano il suo fantastico bestiario sono sbucati dallo stesso mondo labirintico e allucinato di Alice; potrebbero tranquillamente stare in compagnia del Bianconiglio, di Bill la lucertola, del gatto del Cheshire, della lepre marzolina o del bruco blu che fuma il narghilè. Sono animaletti cinici o crudeli che divertono con i loro atteggiamenti irrazionali e discorsi sconclusionati, ma quasi mai inteneriscono; appaiono e scompaiono rapidi dall'orizzonte visivo del lettore, spesso pronunciando "silligismi" e frasi senza senso.

Spesso queste bestiole bevono o offrono il tè, mangiano pane e burro, giocano a scacchi, si nascondono dietro cespugli, svaniscono nel bosco: tutte azioni e/o situazioni che appaiono come un doveroso omaggio tributato da Scialoja al geniale inventore del mondo visionario di *Alice* (all'ombra di un sambuco c'è un bruco misterioso che è «senz'ombra di dubbio / colore dell'ambra / o forse lo sembra», *VSP*, p. 59; «Sulla Marna c'è una starna / che starnazza e prende il tè, / se starnuta nella tazza /strazia tutti intorno a sé», *ivi*, p. 43, mentre «Sotto un cespo di rose scarlatte / offre il rospo tè caldo con latte [...], *ivi*, p. 154). Divertenti, e per nulla rassicuranti, sono i due sciacalli, incalliti giocatori di scacchi:

Due sciacalli giocavano a scacchi
 erano magri come due stecchi
 uno era scettico l'altro era sciocco
 uno pensava: «Se attacchi, mi arrocco?»
 l'altro pensava: «Se arrocco, mi attacchi?»
 e si scrutavano di sottocchi.
 (*Ivi*, p. 29)

Straordinaria, infine, è la lunga serie di poesie in cui è protagonista la lepre, animaletto enigmatico e sfuggente, particolarmente caro all'immaginario scialojano (e carrolliano):

Quando il semaforo scatta sul verde
 passa la lepre sul fondo si perde.
 (*VSP*, p. 7)

Se busso
 la lepre
 che m'apre
 mi copre
 di baci
 la punta

del naso
mi dice:
«Mi piaci!
Per puro caso».
(Ivi, p. 16)

Se cresce la febbre
la porta si apre
appare la lepre
in mezzo alla neve
che turbina sempre.
(Ivi, p. 62)

Notte di marzo
cammino scalzo
sotto la luna
sopra le pietre
fino alla lepre
e le sussurro:
«Se sei digiuna
c'è pane e burro!»
(Ivi, p. 63)

Questa lepre, esperta arpista,
suona Listz senza una svista
ma sparisce dalla vista
non appena grido: «Bis!»
(Ivi, p. 84)

Gli animali di Scialoja fanno sorridere perché i loro comportamenti scartano dalla norma, sono bestiole inquietanti e maliziose come i «pessimi» passeri di Campobasso che con superbia militaresca «marciano tutti al passo / e soffiando nei pifferi / inciampando a ogni sasso», (*VSP*, p. 76) o come la strana «bestia» di Ostia «coperta di nafta / che sputacchiava e basta» (ivi, p. 71), o ancora come la «scema e maligna» scimmia di Signa che «appena mi vede / si copre col piede / il grugno e digrigna / i denti di mummia» (ivi, p. 82).

Se in *Amato topino caro*, la prima raccolta esplicitamente destinata ad un pubblico infantile, gli animali conservano ancora tratti di ingenuità e atteggiamenti tutto sommato “pudichi”, nei versi «cattivelli, acidi» de *La stanza la stizza l'astuzia* (libro di *nonsense* “per adulti” pubblicato su

richiesta dell'amico Balestrini)⁷⁷ la prospettiva cambia radicalmente: gli animali acquistano tratti più concreti e grevi, in un certo senso si "umanizzano" negli atteggiamenti (addirittura nevrotici) e nei comportamenti, spesso viziosi o scandalosi. «Interpreti di una *clownerie* giocosa e sempre meno innocente»⁷⁸, le nuove bestiole partorite dalla fantasia scialojana non sono per nulla rassicuranti, disorientano il lettore e lo provocano con i loro contegni imprevedibili (si sbronzano al bar, litigano, giocano d'azzardo e fumano Muratti):

Con il verme di Viterbo
venerdì venni a diverbio:
lui si fece tetro tetro
poi, scolato il mezzo litro,
mi fissò con occhio vitreo.
(*VSP*, p. 99)

Un moscerino, spinto dal suo inconscio,
cadde nel vino e vi divenne moscio.
(*Ivi*, p. 101)

A Montecarlo
un tarlo ossesso
punta sul rosso
fino a forarlo.
(*Ivi*, p. 108)

Amareggiata da una mareggiata
che infuria al pomeriggio la murena
si fuma una Muratti sulla rena
rabbrivendo al vento di Viareggio.
(*Ivi*, p. 107)

Non mancano, inoltre, riferimenti più o meno espliciti alla sfera sessuale nel caso di animali colti in atteggiamenti equivoci, come la gazza che passeggia con tacchi a spillo sulla sabbia (*ivi*, p.107) o come la vespa reduce da un ambiguo "festino":

In mezzo alla vasca

⁷⁷ Cfr. DANIELA FORNI, *Bestie d'Autore. Intervista a Toti Scialoja*, in *OSC*, p. 87.

⁷⁸ GIOVANNI TESIO, *Nel teatro di Scialoja un girotondo di fantasmi*, in «Tuttolibri», suppl. de «La Stampa», 20/11/1997, p. 4.

– finita la festa –
 ci resta un vespa
 svestita, che annaspa.
 (Ivi, p. 110)

Questi ultimi esempi dimostrano, qualora ce ne fosse ancora bisogno, che il *nonsense* non è un gioco per bambini, o solo per bambini, ma un genere complesso (per struttura e lingua) e duttile (nelle sue molteplici declinazioni); è poesia visionaria o dell'«ultrasenso» – come la definì Antonio Porta – che, fondata su un'idea «allucinatoria» del linguaggio, «può anche avere una colorazione drammatica»⁷⁹. Ciò che in definitiva caratterizza il *nonsense*, quale genere letterario «legato strutturalmente all'infanzia della parola», è la sua capacità di produrre effetti di comicità “straniante” attraverso l'adozione di una «logica altra, che procede verso l'assurdo, una cancellazione del dato cognito»⁸⁰; non, dunque, «balordaggine, buffoneria, accozzaglia di termini eterogenei»⁸¹, ma gioco sottile e arguto che, se da un lato mette in crisi il senso comune del lettore minacciando i fondamenti della sua logica cartesiana, dall'altro, come abbiamo visto, fa germinare «sfaccettature di sensi» («il senso del nonsense è senso non dischiuso: senso di enigma»⁸²), che appartengono ad una logica alternativa (e pertanto “eversiva”):

Così il nonsense si apparenta al mito. Il mito si riferisce ad una fondazione e formula sensi originari che alla percezione convenzionale rimangono occulti. Il mito attende all'imperscrutabile, esattamente come il nonsense⁸³.

⁷⁹ Cfr. FASOLI, *Condannato all'arte*, in *OSC*, p. 81.

⁸⁰ SCIALOJA, *Come nascono le mie poesie*, in *O 83-97*, p. 226.

⁸¹ Ivi, p. 225.

⁸² Ivi, p. 226.

⁸³ Ibidem. Nell'automatismo linguistico operante alla base del *nonsense* scialojano (che conduce alla scoperta di «sensi originari» che rimangono «occulti» alla «percezione convenzionale») è evidente l'eco dell'automatismo psichico di matrice surrealista formulato da Breton, per il quale «l'assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione» non si configura come assenza di senso, ma come attivazione di significati profondi, liberi, enigmatici, non ingabbiati dal pensiero razionale. (Cfr. ANDRÉ BRETON, *Manifesto del surrealismo* (1924), in ID., *Manifesti del surrealismo*, Introduzione di GUIDO NERI, Einaudi, Torino 1966, pp. 11-12).





*La mela
di Amleto*

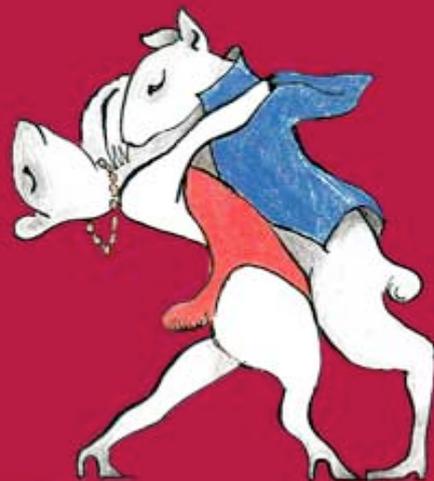
Toti Scialoja



i Garzanti Poesia

TOTI SCIALOJA
Versi del senso perso

Prefazione di Paolo Mauri



ET
Einaudi



POESIE DEL SIGNIFICATO

1. *Dalla felice insensatezza ai «rottami di dolore». Verso una nuova stagione poetica.*

In principio era il topo:

Topo, topo
senza scopo,
dopo te cosa vien dopo?
(VSP, p. 5)



Toti Scialoja, Capolettera

Nella poesia incipitaria di *Amato topino caro*, il topo-Toti – alter-ego dichiarato del poeta (per somiglianza somatica¹ e assonanza fonetica tra i due nomi) –, protagonista indiscusso del bestiario nonsensico scialojano, si mostra incerto circa il proprio futuro e si interroga su cosa verrà dopo di

¹ «Toti amava i topi, perché la sua nonna diceva che lui assomigliava a un topolino americano» (Cfr. *Toti Scialoja. Toti & Topi*, a cura di BARBARA DRUDI e LAURA MOCCI, Edizioni Lapis, Roma 2000).

lui². Il quesito “amletico” (citato anche dall’amico Alberto Arbasino in *Rap!*³) è volutamente lasciato in sospeso, ma per Alfonso Berardinelli non ci sono dubbi: «È un topo svincolato dal prima e dal dopo. Da ogni legame, significato e contesto. È un topo assoluto. Dopo di lui che cosa ci sarà? È evidente che non ci sarà niente»⁴.

Il povero «topo assoluto», disorientato e «senza scopo», dopo aver subito l’assalto di lepri (*VSP*, p. 16) e di altri animaletti blateranti, dopo essere stato elevato al rango di «proto» («C’era una volta un topo / di professione tropo», ivi, p. 41) e poi degradato a «sorcio» («Quando il sorcio / beve un sorso / di fernet / si contorce / da rimorso / d’esser me», ivi, p. 55), è nuovamente tirato in ballo in una poesiole de *La stanza la stizza l’astuzia*, il cui versicolo iniziale richiama esplicitamente quello della terzina citata in apertura; stavolta, però, non c’è spazio per dubbi e quesiti esistenziali, ma solo per un cupo avvertimento:

Oh, topo, topo!
se corri in tondo
come una trottola
non fai del moto:
sei solo in trappola.
(*VSP*, p. 106)

Dubbioso sul suo avvenire (di poeta?) e “intrappolato” in un insensato girotondo (di parole?), il topo-Toti sembrerebbe proprio non avere scampo, destinato per sempre a girare a vuoto in un mondo a-logico, esilarante nella sua estrema leggerezza, ma anche asfittico, senza vie d’uscita:

² Scrive in proposito la Bonifazi: «Il topino, che spuntava nell’incipit della raccolta di esordio, solleticava una domanda sul futuro. A fare il verso alla voglia di giocare del bambino che chiede “ancora!”, o alla voglia di Scialoja di far apparire nell’arte una preesistente virtualità. Di attualizzare il futuro.» (cfr. ORIETTA BONIFAZI, *Scialoja, la fortuna critica di un «ippogrifante»*, postfazione a *VSP*, p. 265).

³ In *Rap!* leggiamo: «Caro topo, vecchio topo, / tu non sai cosa vien dopo» (Feltrinelli, Milano 2001, p. 187). Interessante anche questa poesia-scioglilingua inviata per lettera all’amico Toti il 2 dicembre 1976: «Il Topo – per Toti – / è un tipico tropo / intrappolato / in un proto-tipo / sempre appropriato. Anche troppo» (Cfr. *CORR* 72-98, p. 203).

⁴ ALFONSO BERARDINELLI, *Con le poesiole di Toti Scialoja sui topini nonsense e meccaniche sonore* (18/04/2009), recensione a *Versi del senso perso* (2009), Avvenire.it (http://www.avvenire.it/Rubriche/Pagine/Minima/Con%20le%20poesiole%20di%20Toti%20Scialoja%20sui%20topini%20nonsense%20e%20meccaniche%20sonore_20090418.aspx?Rubrica=Minima).

O_n, topo, topo! 
 Se corri in tondo
 Come una trottola 
 Non fai del moto:
 sei solo in trappola. 

Ed effettivamente se Scialoja si fosse arrestato sulla soglia del *nonsense* e non fosse andato oltre alla ricerca di nuove strade, di nuovi ingredienti da aggiungere alla sua, pur sapida, miscela linguistica, probabilmente avrebbe fatto la fine di un “topo in trappola”: in balia di un mondo insensato generato dal suo stesso automatismo linguistico, prigioniero del vortice sonoro creato dalle parole sillabate, come una trottola lo è del proprio moto inarrestabile.

Ma le cose sono andate diversamente. Dopo sei libri di poesie “giocose” e *nonsensical*, costruite su spericolati giochi allitterativi e paronomastici, intorno agli anni Ottanta Scialoja è deciso a voltare pagina. Critici e amici poeti sono pronti a registrare il cambiamento che, in apparenza, profondo e radicale, è a guardar bene, una naturale evoluzione della prima maniera, della quale molte cose sono conservate (resta invariata l’attenzione per il gioco ritmico e rimico dei versi) e molte altre se ne aggiungono. Come ha scritto Giovanni Raboni – nella prefazione al volume garzantiano del 2002 che riunisce l’intera produzione poetica dell’ultimo Scialoja – a partire dalla raccolta *Scarse serpi* (uscita presso Guanda nel 1983) «tutto continua e tutto comincia»:

Voglio dire che in *Scarse serpi* [...] Scialoja fa delle parole – o, se si preferisce, con le parole – esattamente le stesse cose che ha fatto durante la sua precedente incarnazione, quando era o fingeva di essere un poeta «per bambini»: le scompone, le accoppia, le ribalta, le fa lievitare, le fa scomparire e riapparire, insomma le mette in scena e in movimento in tutti modi diabolicamente o angelicamente possibili [...]⁵.

⁵ GIOVANNI RABONI, *Prefazione a POE*, p. 7.

La «gioiosa vitalità delle sue macchinazioni lessicali» – nota Raboni – comincia però ad essere intaccata da emozioni e sentimenti di nuovo tipo, che fanno ora la loro comparsa e che andranno via via accentuandosi nelle successive raccolte. La comicità surreale e un po' acida dei versi nonsensici cede il posto ad una "struggenza" nuova, un turbamento emotivo che precipita bruscamente Scialoja nella vita reale, lo sospinge verso un mondo "sensato" fatto di ricordi malinconici o penosi e di cupi presagi di morte.

Sentimenti "senili" di tristezza, smarrimento, inquietudine, trepidazione producono un cambiamento di registro del poeta che, abbandonato il bestiario figurato e la gioiosa insensatezza dell'universo *nonsensical*, mette se stesso (con i suoi ricordi, i suoi affetti, le sue paure) al centro dei versi. È una nuova condizione di estrema fragilità esistenziale – Raboni parla di una «sottile, adulta malinconia»⁶ – che farebbe la sua prima apparizione nelle poesie di *Scarse serpi* e che costituisce per il poeta un doloroso "punto di non ritorno":

E questo acquisto struggente è, lo si capisce subito, per sempre; il paradiso è, a questo punto, definitivamente perduto, comincia per Scialoja un lungo viaggio nella mestizia, nello sgomento, nell'amarezza, alla cattura di sempre più mature sofferenze e inquietudini⁷.

È possibile, tuttavia, retrodatare l'inizio di questo «lungo viaggio» di Scialoja verso le «più mature sofferenze e inquietudini» dell'età adulta al 1980, ovvero all'anno di composizione dei *Paesaggi senza peso*, la raccolta uscita in un primo tempo presso Stocchi nell'81, in edizione fuori commercio, e poi come quarta parte de *La mela di Amleto* (Garzanti 1984). Se è vero che già all'altezza de la *Stanza la stizza l'astuzia*, nel pieno della fase *nonsensical*, Scialoja si era rivolto «non più ai ragazzini in quanto tali, ma ai ragazzini diventati adulti»⁸, nei *Paesaggi* la svolta verso la poesia «seria» è tanto più evidente quanto irreversibile. E fu lo stesso poeta, in una tarda intervista del 1991, a porre l'accento sulla presenza in quella piccola silloge di nuovi motivi ispiratori e l'insorgere di una «drammaticità» che diverrà progressivamente più marcata nelle successive raccolte⁹.

⁶ *Le malinconie di un poeta comico* è anche il titolo del saggio di Bianca Maria Frabotta compreso nel volume *Il comico nella letteratura italiana: teorie e poetiche*, a cura di SILVANA CIRILLO e BEATRICE ALFONZETTI, Donzelli Editore, Roma 2005, pp. 489-503.

⁷ RABONI, *Prefazione a POE*, p. 8.

⁸ ALFREDO GIULIANI, *La sibilla di Scialoja*, «La Repubblica», 05/02/1989, p. 30.

⁹ DORIANO FASOLI, *Condannato all'arte*, intervista a Toti Scialoja, in «Riforma della scuola», 4, aprile 1991; in *OSC*, p. 82.

Nei *Paesaggi* la cifra dominante è ancora la “leggerezza”, la sonorità vibrante, anche se più lieve e decantata, delle parole rimate che, colate in un nuovo e congeniale stampo formale costituito dalla doppia quartina di settenari, evocano atmosfere rarefatte, malinconiche, riflesso delle tensioni emotive che ora agitano l’animo del poeta.

Luciano Anceschi – che usò aggettivi come «gentili», «affabili», per definire questi versi nei quali gli sembrava di poter cogliere «un divertimento alto di disperato gioco a ritrovare un mito o una favola» – giudicò «bellissimo, raro e incantevole» il «librino» donatogli dall’amico, del quale lodava, sopra ogni altra cosa, l’estrema levità («è una piuma in deserto, un leggerissimo cerchio tra pesanti quadrati»)¹⁰. Citiamo alcuni esempi che testimoniano il «felicissimo incanto» delle nuove quartine scialojane:

Andava alla deriva
su un’acqua alta due spanne
la barca che s’infilava
nel fitto delle canne.

Non trova anima viva
la mano che mi tocca
l’addio fin dove arriva
increspa l’acqua sporca.
(*VSP*, p. 217)

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.
(*Ivi*, p. 218)

¹⁰ Ma apprezzamenti per i *Paesaggi* Scialoja li ottenne anche da altri amici poeti e scrittori. Gesualdo Bufalino, ad esempio, colse subito la novità di queste poesie («entro l’assolutezza del gioco un’emozione trapela») e sottolineò la loro diversità rispetto agli altri componimenti della fase *nonsensical* inclusi nella raccolta mondadoriana del 1989 (cfr. *CORR* 72-98, p. 213).

Nei *Paesaggi* compare per la prima volta anche una misteriosa presenza femminile; una figura larvale, evanescente, legata al ricordo di estati passate, che fa rapide apparizioni sullo sfondo di paesaggi marini o campestri:

Miele nella tua bocca
appena pensi: E sia...
lasci andare gli zoccoli
erbosi sulla riva.

Immobile ti spia
nello stagno una spiga:
a piedi nudi Leda
dietro il cigno si avvia.
(*VSP*, p. 215)

Dove il fiume fa una curva
dove il vento piega l'erba
masticavi un fil di salvia
semiamara nella sera.

Ti sfilasti in tutta calma
una calza dopo l'altra
anche il cielo era una salsa
bianca fuori e dentro bianca.
(*Ivi*, p. 210)

Le figure femminili torneranno con maggiore frequenza nelle raccolte degli anni Ottanta e Novanta: immagini dai contorni sfumati che abitano spazi familiari (camere da letto, sale da pranzo, terrazze), fantasmi silenziosi sbucati da uno sbiadito album dei ricordi, presenze vagamente inquietanti che appaiono e si dileguano nel giro di pochi, concentratissimi, versi.

Nessuna traccia, invece, in questa raccolta e nelle successive, del folto (e folle) bestiario scialojano. Nei nuovi versi gli animali, quando compaiono, non sono né buffi né maliziosi, sono semplici bestie restituite al loro mondo naturale, animate da istinti elementari, che si aggirano in luoghi solitari – spiagge deserte lambite dal mare, fiumi, stagni, «prati scoscesi», vecchie case di vacanza con muri ricoperti d'edera – e la cui presenza silenziosa non fa che accentuare il senso di solitudine e di mestizia comunicato dal ritmo cadenzato dei settenari:

Lungo il greto dell'Arno

ansima un cane scarno
e annusa quanto basta
un raspo ed una scarpa.

Che resta di una scalza
vacanza sotto l'arco?
Vivere come un altro
è un sasso che rimbalza.
(Ivi, p. 213)

Il melo che scrollo nel sogno
è il rorido melo che regna
sui prati scoscesi di Cogne
ad ogni scossone mi bagna
rimbalzano mele cotogne
maligne più dure del legno
a volo le morde la cagna
più verde del vento che sogno.
(Ivi, p. 220)

La cagna che, nel sogno del poeta, morde «a volo» mele cotogne e il «cane scarno» che ansima «lungo il greto dell'Arno» non hanno certo nulla in comune con i «cani del Kenia» (*VSP*, p. 42), «il braccio sbracato» (ivi, p. 49), i «bassotti di Pisticci» (ivi, p. 67) e gli altri cani del bestiario scialojano, incontrati fin qui. Stessa sorte per il «ramarro della Maremma» che, comparso la prima volta nel 1975 nella raccolta *Una vespa! che spavento* («Quando il ramarro / della Maremma / beve un rabarbaro / ahi, troppo amar! / Con grande flemma / esce dal bar», ivi, p. 70), fa la sua apparizione anche nei *Paesaggi*, ma in tutt'altra veste:

Il raggio più amaro
di tutta la Maremma
sotto un cielo di melma
fu il salto del ramarro.

Scomparve dentro un'erba
che ne svelò il tracciato
della fuga – da furba
tremando a cose fatte.
(*VSP*, p. 216)

In questi versi il comportamento del ramarro è assolutamente nella norma: l'animale, restituito al suo *habitat* naturale e alle sue abitudini (salta leggero e scompare rapido nell'erba), non ha più nulla di bizzarro: non pensa, non parla, non interagisce con altri animali o umani. Nelle poesie degli anni Ottanta, insomma, non c'è più posto per gli scherzi e gli ammiccamenti degli animaletti del bestiario nonsensico, per i loro comportamenti viziosi o cinici. L'umore del poeta è cambiato, le nuove pulsioni e tensioni dell'anima lo spingono altrove, lo ricacciano bruscamente nella realtà, tra gli affanni e i bisogni della vita vera.

L'età avanzata impone di fare i conti con se stesso e con il proprio passato che affiora, a tratti, sotto forma di immagini più o meno limpide; luoghi e figure familiari emergono dall'ombra, attraversano come lampi la memoria del poeta e vengono catturate, ma solo per pochi istanti, dalla sua penna:

Dentro l'ombra dell'edera
mio padre sulla soglia
alza in breve alle labbra
la mano di ricotta.

Il suo sigaro arde
fino al previsto crollo
della cenere e sperde
spaventati oltre il cancello.
(*VSP*, p. 234)

Non è un caso che i *Paesaggi* si chiudano con quest'immagine fantasmatica dell'anziano genitore, trattata "pittoricamente" con tocchi rapidi e struggenti. La figura paterna, con il suo carico di ricordi, arretra per sempre «oltre il cancello», avvolta dall'ombra e dal fumo del sigaro; con essa pare dileguarsi per sempre anche un intero segmento della vita di Scialoja, intenzionato a voltare pagina e a trovare diverse soluzioni formali per dar voce ai nuovi turbamenti dell'anima.

2. *De-sublimazione ironica e quotidianità del dolore*

Alberto Pezzotta, nel "ritratto critico" di Scialoja pubblicato sulla rivista fiorentina «Belfagor» nel 1992 – all'indomani, quindi, della pubblicazione dei *Violini del diluvio*, terza ed ultima raccolta di poesie degli anni Ottanta – poteva affermare con convinzione che «nella poesia di Scialoja si può

leggere un percorso, una storia (più che un'evoluzione): una storia dell'uso e del riuso del linguaggio»¹¹. Effettivamente, nel passaggio da una stagione all'altra della sua poesia, Scialoja muta registro espressivo – passando dalla libertà giocosa dell'invenzione nonsensica ad una sorta di ripiegamento intimistico e di “chiusura crepuscolare” –, ma resta intatta, nell'arco di tre decenni, la sua idea del linguaggio poetico come luogo di recupero e rivitalizzazione di materiali verbali che l'uso comune e la tradizione lirica “alta” hanno impoverito e sclerotizzato:

Il riuso funziona sia come presa di possesso che come distanziamento ironico: dei modi di dire consunti viene denunciata l'ovvietà, ma al tempo stesso il loro senso viene rivitalizzato¹².

Gli accostamenti inusuali, le manipolazioni, le alterazioni alle quali Scialoja sottopone costantemente il linguaggio, per trasformarlo in lingua di poesia, servono a dare nuova linfa alle parole, a “scrostarle” dei sedimenti accumulati nel tempo e a riportarle alla loro consistenza originaria di significanti sonori. Nella fase *nonsensical*, come abbiamo visto, frasi fatte, proverbi, versi celebri costituivano spesso il punto di partenza per le invenzioni fantastiche e giocose del poeta, il trampolino di lancio per la costruzione di iperboliche variazioni paronomastiche o per giochi allitterativi e rimici. Nella nuova stagione «meditativa» si rinsalda, anche se con esiti differenti, la tendenza scialojana al riuso dei materiali linguistici: da un lato, abbondano le citazioni “colte” (da Dante a Shakespeare, da Rimbaud a Eliot, da Leopardi a Montale), dall'altro non mancano locuzioni di uso comune, frasi fatte, espressioni viete (collocate, generalmente in apertura o in chiusura delle quartine):

[...] il discorso è fatto di luoghi comuni, che io adoro e che vengono adattati ai miei fini. Così accade nella poesia: adatto parole e sonorità che esistono già a un mio dire. Il gusto è quello di far rivivere e ridare freschezza e autenticità nuova alle

¹¹ ALBERTO PEZZOTTA, *Ritratti di critici contemporanei – Toti Scialoja poeta*, «Belfagor», XLVII, 3, 31 maggio 1992, p. 292. Va detto che questo saggio del '92 è stato il primo studio di ampio respiro sulla poesia scialojana, fino ad allora indagata solo in modo occasionale e asistematico: «Sempre stimato da una ristretta cerchia di eletti (Calvino, Porta, Raboni e Manganelli hanno scritto le presentazioni ai suoi libri), la poesia di Scialoja non ha ancora stimolato indagini critiche che vadano al di là della recensione, in genere incerta tra l'adesione simpatetica e lo scandaglio casuale nella lingua.» (Ivi, p. 284).

¹² Ivi, p. 288.

parole, di tornare alle origini prime di quei modi di dire e togliergli quella polvere che l'uso gli ha sovrapposto, riportandole al momento della prima invenzione.¹³

Il repertorio dei luoghi comuni e delle espressioni logore è piuttosto ampio e articolato («per interposta persona», *POE*, p. 173; «Metto avanti le mani», *ivi*, p. 279; «un batter d'occhio», *ivi*, p. 288; «data per dispersa», *ivi*, p. 289; «Ti metto in bocca le parole», *ivi*, p. 304; «la notte non chiudo occhio», *ivi*, p. 314), come pure numerosi sono i proverbi tradizionali, sottoposti ad abili sostituzioni sillabiche o semplicemente ricollocati nei versi accanto ad espressioni o parole d'intonazione aulica. Si vedano questi due esempi (i corsivi sono nostri) tratti, il primo, dalle *Sillabe* e, il secondo, dai *Violini*:

Se passeggio 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.
(*POE*, p. 122)

Una volta quanto mi avrebbe fatto
patire il tuo incupito mutamento
– ora ceno con la testa nel piatto
quanto basta per rimediare al silenzio.

È sempre una tempesta nel bicchiere
ma il vento ora ha girato – ecco il naufragio
nella minestra – le erratiche lacrime
raccolte adagio – sollevando il cucchiaino.
(*Ivi*, p. 317)

L'operazione di "riciclo" è, dunque, la stessa già messa in atto da Scialoja nei *Versi del senso perso*, ma ora – come ha scritto Luca Serianni – «il procedimento è declinato in senso drammatico»:

¹³ ANTONELLA MICALETTI, *Intervista a Toti Scialoja*, «La Collina», 19/23, luglio 1992-dicembre 1994; in *OSC*, p. 84.

[...] il punto di partenza è sempre una frase fatta («una tempesta in un bicchier d'acqua», e magari anche «affogare in un bicchier d'acqua»); solo che questo bicchiere metaforico genera una nomenclatura ben concreta: piatto, cucchiaio e minestra sono qui gli utensili di un pasto consumato in disperata solitudine¹⁴.

La comicità svagata e nonsensica dei primi componenti, cede il campo ad un'ironia sottile e "straniata", per nulla conciliante, che ha principalmente la funzione di "abbassare il tono" e di indirizzare la rappresentazione del "male di vivere" del poeta verso una dimensione prosaica, di domestica colloquialità:

A lume di candela
viene avanti in camicia
trascinando una sedia
per dirmi che *la vita*

*è una favola idiota
piena di schianti ed urla
e questa sedia rotta
bisogna ripararla.
(POE, p. 210)*

Il celebre passo del *Macbeth* (atto V, scena V; il corsivo è nostro) è citato da Scialoja in questa ottava delle *Sillabe*, nella quale il senso tragico delle parole shakespereane – pronunciate con ammiccante sarcasmo da una figura familiare rappresentata nell'atto di trascinarsi dietro una «sedia rotta» – è praticamente annullato, "schiacciato" verso il basso dalla ricollocazione in un contesto decisamente anti-eroico. Sempre nelle *Sillabe*, e restando in ambito shakespereano, incontriamo anche una «trafelata Ofelia» (ivi, p. 195) e uno stanco Amleto che trascina il suo «melmoso mantello» (ivi, p. 196): ancora due grandi personaggi tragici, spogliati di ogni velleità di grandezza e come "intrappolati" nel gioco fonico-allitterativo prodotto dal suono dei loro stessi nomi. Anch'essi sono vittime dell'ironia de-sublimante del poeta che non risparmia nessuno, neppure Desdemona, altra eroina shakespereana, che, colta al momento del risveglio, tra il «modesto sdegno di qualche rondine», è sorpresa nel gesto quotidiano di vestirsi («non prevede / l'oscurità dell'edera / Desdemona vestendosi», ivi, p. 194). Come ha scritto Niva Lorenzini, quello di Scialoja è «un antisublime che si appropria dello stile basso per esiti sorprendenti, vicini alla quotidianità di

¹⁴ LUCA SERIANNI, *Il gioco linguistico nella poesia di Toti Scialoja*, in *NFeM*, p. 315.

un Saba, senza più vergogna della poesia, ma con la spoglia, asciutta testimonianza dell'estraneità ai riti consolatori e sostitutivi»¹⁵.

Anche personaggi della mitologia greca e della storia antica – “riciclati” in contesti che non hanno più nulla di tragicamente solenne – subiscono il medesimo processo di “straniamento” e “de-sublimazione” ironica. Nelle *Sillabe*: le Eumenidi, protagoniste dell'omonima tragedia di Eschilo, «hanno mani / minime ma sudate» (*POE*, p. 192) e Giugurta, lo spietato re di Numidia, fatto prigioniero da Mario e gettato nel Carcere Mamertino, è mostrato impietosamente «Sulla porta / del carcere in ciabatte» (ivi, p. 193); in *Scarse serpi*: «una piuma è restia / a seguire l'altera / Medea mentre si avvia / in farmacia» (ivi, p. 222), mentre Calipso, reduce da un amplesso erotico per nulla romantico, dimentica gli slip sulla sponda del letto («quasi un lapsus / dopo una pausa») e con gesto poco elegante alita sulla collana per lucidarla («affida all'alito / la collana di opali», ivi, p. 63).

Sempre in *Scarse serpi*, il procedimento fin qui descritto tocca, forse, il suo punto estremo nel riuso del mito enigmatico della Sfinge; quest'ultima, da terribile custode di un sapere misterico impenetrabile per l'uomo scade a protagonista di una scena in cui anche l'eros degenera in pornografia:

La Sfinge alza la frangia
della coda ed espone
il suo sfintere d'ambra
pallida in un alone

lilla. L'Ingenuo finge
di tossire sul fondo
della sala e mi stringe
il gomito nell'ombra.
(*POE*, p. 57)

Non sfuggono a questo inclemente processo di riduzione/degradazione del sublime i versi dei grandi poeti della tradizione lirica citati in gran numero da Scialoja. Come ha scritto Pezzotta, in alcuni casi la citazione esibita è una sorta di omaggio rispettoso nei confronti di un poeta particolarmente amato o ritenuto affine per cultura o sensibilità. È quanto accade, ad esempio, con Montale, per il quale «l'eco intertestuale vale [...] come adesione del tutto priva di ironia»¹⁶. Riconoscendosi, infatti, nella

¹⁵ NIVA LORENZINI, *La poesia 'imperfetta'*, «Il Verri», 3-4, settembre-dicembre 1984, p. 137.

¹⁶ PEZZOTTA, *Ritratti di critici contemporanei...*, cit., p. 290.

dolente visione esistenziale del poeta ligure, Scialoja fa spesso allusione, in modo esplicito, ai suoi versi più celebri. Il motivo montaliano del “varco”, ad esempio è presente in queste due poesie dei *Violini* (i corsivi sono nostri):

Nell'odore infedele
del fieno è confinata
l'infamia – albe di fiele
infestano l'estate.

Qualcuno insegue il carro
e l'arco e il falco e il giorno
dell'alloro – *al ritorno*
*non ritrova il suo varco*¹⁷.
(*POE*, p. 256)

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'hanno detto – *per chi sa guardare*
con occhi attenti – la sonnolenza
d'ogni foglia mi ha indotto all'errore
nella quieta miopia dell'infanzia.
(*ivi*, p. 292)

In altre occasioni – ad esempio con Catullo, Dante, Foscolo, Leopardi, Rimbaud – la citazione colta è svuotata, svilta, ridotta a «motto proverbiale» con un intenzionale abbassamento di tono. Si veda ad esempio la “cinica” ricollocazione, all'interno di una poesia delle *Sillabe*, di un celebre ottonario tratto dal leopardiano *Canto notturno*:

Scusami tanto posso farti una domanda

¹⁷ Ma oltre al *varco*, altri due termini – *carro* e *arco* – sono riconducibili al Montale delle *Occasioni*. In *Buffalo*, infatti, ai vv. 1-8, leggiamo: «Un dolce inferno a raffiche addensava / nell'ansa risonante di megafoni / turbe d'ogni colore. Si vuotavano / a fiotti nella sera gli autocarri. / Vaporava fumosa una calura / sul golfo brulicante; in basso un *arco* / lucido figurava una corrente / e la folla era pronta al *varco* [...]» (i corsivi sono nostri). Echi montaliani sono presenti anche in *Scarse serpi*; ad esempio il verso «La speranza di rive / derti non m'abbandona» (*POE*, p. 66) può esser letto come «la replica ad uno dei *Mottetti*»: «La speranza di pure rivederti / m'abbandonava» (cfr. PEZZOTTA, *Ritratti di critici contemporanei...*, cit., p. 290).

metafisica? Non che mi aspetti risposta.
quanto alle scuse non credere ch'io pretenda
che tu le possa accettare – così mal poste.

Questo supremo scolorare del semiante
nella chiara penombra delle chiuse imposte
è il fiato del nulla? – se si sperde all'istante
nella seta celeste della sottoveste.
(*POE*, p. 234)

Analoga sorte subisce l'endecasillabo foscoliano «di che lagrime grondi e di che sangue», riutilizzato da Scialoja in una poesia dei *Violini* e riferito, per ragioni squisitamente fonetiche, al grido delle rondini (*lagrime/grido; grondi/rondini*):

Incessante nel cerchio del ricordo
e nel cerchio del sogno se coincidono
almeno in parte segui con lo sguardo
i loro voli che stringono il nodo

con la ridda degli ordini e contrordini
dati a caso mordendosi la lingua
all'alba intendi il grido delle rondini
di che lagrime grondi e di che sangue.
(*Ivi*, p. 293)¹⁸

Come già nel caso dei “miti riciclati” e delle locuzioni comuni, anche il riuso della grande tradizione lirica serve principalmente a dar voce alla dolente malinconia del poeta; un'inquietudine che, a partire dagli anni Ottanta, affligge l'animo di Scialoja e incupisce il suo umore fino a

¹⁸ Ma vi sono anche altri esempi del medesimo procedimento. Tra i testi della tradizione classica riciclati da Scialoja, infatti, figurano anche i *Carmina* di Catullo: «Nec possum tecum vivere / nec sine te» (*POE*, p. 170); il *Purgatorio* dantesco, canto XIX (vv. 73-145): «Adhaesit pavimento / anima mea», e la lettera di Rimbaud a Paul Demeny: «Io è un altro» (*ivi*, p. 208).

cancellare ogni motivo consolatorio; «un male di vivere [...] scontato e irrimediabile come il linguaggio consunto che lo esprime»¹⁹:

[...] la voce che parla rinuncia a usare parole sue per esprimere un malessere che non è riscattato da alcuna esemplarità, un malessere scolorito e comune come le locuzioni, un tempo d'autore, che ne sono la manifestazione automatica²⁰.

3. «Come pietre concentrate». Poesie degli anni Ottanta

Il *mal de vivre* del poeta, indagato nelle sue radici lontane e rappresentato in tutte le sfumature e possibili declinazioni, è dunque il *leitmotiv* delle poesie scialojane degli anni Ottanta – per la maggior parte confluite in *Scarse serpi* (Guanda, 1983), *Le sillabe della sibilla* (Scheiwiller, 1988), *I violini del diluvio* (Mondadori, 1991) – che pertanto consentono una lettura unitaria, quasi fossero tre densi capitoli di un tormentato romanzo di confessione. Come ha scritto Niva Lorenzini:

Da *Scarse serpi* [...] non si può più parlare, per Scialoja, solo di poesia abilissima nel maneggiare la costellazione dei segni in vista di una infantile, e provocatoria, esplosione di lucido *nonsense*: perché ci sorprende nel respiro brevissimo di versi intenzionalmente elusivi, irretiti in un'immagine che esplose si da un fertilissimo substrato anagrammatico, ma poi si fa presenza forte, coinvolgente, nitida [...]²¹.

Le parole della Lorenzini risalgono al 1984, quando la trasformazione della poesia scialojana, cominciata con i *Paesaggi senza peso* del 1981, era ancora recente e non poteva non suscitare sorpresa e stupore nei critici e negli amici del poeta, abituati a tutt'altro registro. Recensendo nel 1989 *Le sillabe della sibilla*, pubblicate l'anno prima, Alfredo Giuliani riscontrava nelle poesie della nuova stagione «toni postsimbolisti e liberty», notando come la vocazione nonsensica del poeta fosse stata in buona parte «assorbita dal senso tragico» («[...] gli enigmi, insinuatisi nel gioco multiforme delle parole, le risospingono verso nuovi crepuscolari significati»²²).

¹⁹ PEZZOTTA, *Ritratti di critici contemporanei...*, cit., p. 290.

²⁰ Ibidem.

²¹ LORENZINI, *La poesia 'imperfetta'*, cit., p. 136.

²² GIULIANI, *La sibilla di Scialoja*, cit.

Giuliani giudicava «sorprendente e commovente» la trasformazione della poesia scialojana, che continuava pur sempre ad affidarsi «alla maestria leggera del gesto verbale»²³:

Scialoja si avviava verso una nuova poesia, di parodismi malinconici, a volte misteriosamente sarcastica, di lirismo claunesco, a volte perfino dolorosa. Chi legge *Scarse serpi* (Guanda) e *La mela di Amleto* (Garzanti) deve accorgersi di una singolare evoluzione e delle fini variazioni formali che l'accompagnano²⁴.

Con *La mela di Amleto*, possiamo dunque dire definitivamente conclusa la prima stagione poetica di Scialoja che, tuttavia, come abbiamo più volte ripetuto, non rinuncia al gusto per la «materialità» delle parole, per la loro «sonorità germinante» che dai “folgoranti” versicoli delle prime poesie si trasferisce nei nuovi versi, meno contratti seppure ancora brevi, senz'altro più idonei a dar voce ai «mutamenti dell'anima, al sentimento della vita che il passare del tempo impone»²⁵:

Nelle raccolte posteriori a *La mela di Amleto* [...] al soggetto animalesco e fantastico si sostituisce il soggetto *tout-court*, il poeta, che registra i suoi malesseri e i suoi rimorsi. Spesso a dire il vero, il soggetto umano si ritira, anche grammaticalmente, lasciando sulla scena solo oggetti inanimati [...]. Anche la musicalità cambia sensibilmente. Nelle prime poesie vi era grande varietà metrica [...] e sfoggio virtuosistico delle risorse della retorica [...] A partire dalla sezione *Paesaggi senza peso* di *La mela di Amleto* diventa invece prevalente la doppia quartina [...] che impone al discorso una disciplina ferrea e sonorità più discrete²⁶.

Queste considerazioni di Alberto Pezzotta risalgono al 1992. Due anni dopo, Niva Lorenzini, ripercorrendo brevemente l'intera parabola poetica di Scialoja poteva, a buon diritto, distinguere in essa un primo e un secondo tempo (ma già stava delineandosene un terzo) e poteva indicare con sufficiente lucidità i tratti peculiari di entrambi:

Quei due momenti non erano certo irrelazionati, se si scopriva nel primo la volontà di saggiare l'ambiguità costitutiva della poesia, sino a penetrarne i meccanismi (lessicali, sintattici, ritmici, retorici) mediante uno smontaggio capace di esibire i travestimenti del senso, le rifrazioni del suono; nel secondo una

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ MAURIZIO CUCCHI, *Nei carillon di Scialoja*, «Tuttolibri», suppl. de «La Stampa», 11/05/2002, p. 3.

²⁶ PEZZOTTA, *Ritratti di critici contemporanei...*, cit., p. 287.

tendenza a ridurre il campo semantico a una quotidianità dissonante e scabra, più renitente alle accensioni sillabiche e agli scatti icasticamente risolutori, da cortocircuito fonico o visivo²⁷.

In questa nuova fase poetica, l'artista romano sceglie la doppia quartina di settenari o ottonari come "gabbia metrica" nella quale calare quelle che Orietta Bonifazi ha chiamato le «labirintiche geometrie del dolore»²⁸. Una soluzione formale già sperimentata nei *Paesaggi* e riconfermata in *Scarse serpi*, dove troviamo «brevissimi testi di un'incantevole leggerezza. Testi in cui accade un po' di tutto, piccole poesie magiche che il movimento dell'intelligenza nelle parole trasforma in microeventi lirici»²⁹. L'ispirazione è densa e concentrata in queste «poesie di metro molto breve [...] e molto sintetiche»³⁰ (come saranno pure quelle de *Le sillabe della sibilla* e dei *Violini del diluvio*); versi che si prestano al passaggio rapido delle immagini e testimoniano un desiderio di sintesi, di estrema condensazione espressiva.

Nell'ottobre del 1982 Scialoja invia a Giovanni Raboni, conosciuto da poco, il dattiloscritto di *Scarse serpi* per promuoverne la pubblicazione presso Garzanti. Nella lettera di accompagnamento al testo vi sono segnali evidenti del mutato stato d'animo del poeta:

Sono quasi convinto che queste poesie siano il meglio di quanto ho scritto fino a oggi. Non è un pensiero che mi rallegra³¹.

Perfettamente consapevole di essere entrato in una nuova stagione della propria esistenza di uomo e di poeta, in una cruciale fase di transizione non priva di turbamenti e di sentimenti angosciosi, Scialoja vive con «spavento» la propria metamorfosi poetica; percepisce la profondità del cambiamento in atto e lo avverte come qualcosa di radicale e ineluttabile:

Si tratta di 53 doppie quartine, in versi settenari, raggruppate in 7 sezioni che si differenziano come le segrete venature di uno stesso marmo. Queste piccole ottave si stanno rivelando alla fine quasi strofe di un unico poemetto. Che il ciclo sia concluso è provato dalla crisi nella quale credo di stare precipitando – che mi spaventa e cancello subito dal discorso³².

²⁷ NIVA LORENZINI, *Gli esametri di Scialoja*, «Il Verri», 3-4, settembre-dicembre 1994, p. 17.

²⁸ BONIFAZI, *Scialoja, la fortuna critica di un «ippogrifante»*, cit., p. 272.

²⁹ CUCCHI, *Nei carillon di Scialoja*, cit., p. 3.

³⁰ Cfr. FASOLI, *Condannato all'arte*, in *OSC*, p. 82.

³¹ TOTI SCIALOJA, Lettera a Giovanni Raboni, 5 ottobre 1982, in *CORR* 72-98, p. 209.

³² *Ibidem*.

Nelle sette sezioni di questa sorta di poemetto in ottave, Scialoja riscrive i miti dell'antichità classica (*Miti timorati*), fa rivivere giardini malmessi con altalene cigolanti, vialetti di ghiaia, fontane vuote e orchestre (*Il Giardino degli Sguardi*), descrive malinconici paesaggi marini e città polverose avvolte da macerie ed erbacce (*Paesaggi sul peggio*), esplora i labirinti del dolore, della solitudine e dell'eros (*L'alibi nel labirinto*, *Eros e scarse rose*, *Respiro di serpi*, *Lento specchio d'acque spente*).

Miti e leggende della tradizione antica – che avevano già stimolato la fantasia del poeta nella fase *nonsensical*, divenendo occasione di giochi linguistici irriverenti se non addirittura dissacranti (come nel caso dei «trecento topi grigi / schierati alle Termopili», *VSP*, p. 25) – sono ora rivisitati con altro spirito dal poeta, che, pur senza rinunciare al gioco delle citazioni esibite e delle associazioni “stranianti”, ne mantiene in vita il senso profondo. Come ha scritto Niva Lorenzini, in questa prima sezione della raccolta emerge «una tendenza, l'intenzione precisa di una poetica»:

[...] da una composizione all'altra si sviluppa un tessuto immaginativo compatto, costruito su una tonalità affievolita, al limite del buio/silenzio [...], come se la parola volesse scoprire il proprio limite, ai confini dell'evanescenza, tra lo scorporarsi e l'illimpidire³³.

Il tema classico del “naufragio” – metafora *par excellence* della deriva esistenziale dell'Io poetante – è presente, con differenti declinazioni, in due componimenti della sezione. Nel primo (che apre il volume), i cupi segnali di una tempesta marina in arrivo si confondono con i gesti quotidiani di una misteriosa presenza femminile, già incontrata nei *Paesaggi* e destinata a ricomparire (ancora attraverso il Tu allocutorio) nelle raccolte successive:

La buia nuvolaglia
al largo oscura il mare
posi sulla tovaglia
la tazza e le sue spire.

T'investe il gesto pallido
del sole di passaggio
se avvolgi sulle spalle
le frange di un naufragio.
(*POE*, p. 15)

³³ LORENZINI, *La poesia 'imperfetta'*, cit. p. 137

Il naufragio dell'Ulisse dantesco è invece ripreso in due quartine, nelle quali Scialoja mette in atto il consueto processo di de-sublimazione ironica del mito antico, la cui essenza tragica (contenuta in versi d'intonazione aulica: «colò a picco / in un turbine di vento», «tardo pervenne il tuono», ecc.) è come svuotata, "alleggerita" dalla presenza del verso incipitario che si richiama ad una nota canzoncina per l'infanzia («C'era una volta un piccolo / naviglio»).

C'era una volta un piccolo
naviglio controvento
di notte colò a picco
in un turbine argenteo.

Tardo pervenne il tuono
da una montagna bruna
fatta a tronco di cono
tra gli squarci di luna.
(Ivi, p. 21)

Nelle due sezioni successive (*Il Giardino degli Sguardi, Paesaggi sul peggio*) Scialoja abbandona il terreno dei "miti riciclati" e ci consegna, in versi di breve respiro e volutamente elusivi, brandelli di un passato lontano e raramente gioioso. Le poesie si presentano come vecchie "diapositive" proiettate in rapida successione, istantanee che ritraggono paesaggi familiari o lontani, accomunati dal medesimo senso di abbandono e di solitudine.

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

all'imbrunire – il viale
ormai viola e la gioia
sono tracce di miele
raschiate col cucchiaino
(POE, p. 29)

L'orchestrina tra i glicini
per un soffio ravviva
l'avventura e ricicla
riccioli alla deriva.

Poi le orecchie dei cani
 messe in croce col nastro
 adesivo e gli inchini
 sui viali del disastro.
 (Ivi, p. 26)

Nel profumo dei viali
 si camuffano i ladri
 ombre fanno la fila
 fino a un colpo di dadi.

Chi scaglia ancora ghiaia
 nella fontana vuota?
 alla sera non basta
 essere ignota o viola.
 (Ivi, p. 27)

In questi componimenti, tratti dalla sezione *Il Giardino degli Sguardi*, i toni nostalgici, le ambientazioni scarne e gli “oggetti” rappresentati – fontane, giardini, orchestre sotto i glicini, viali al tramonto – rinviano senz’altro ad un tipo di poesia primo-novecentesca d’ispirazione simbolista (con un palese riferimento al mallarmeano *coup de dés* nell’ultima delle poesie citate) e crepuscolare (pensiamo soprattutto a certi componimenti del primo Moretti).

Il riferimento al *Giardino dei frutti* (la raccolta morettiana del 1916) è evidente non solo nella scelta del titolo della sezione ma anche in alcuni espliciti rimandi testuali. Nell’ultima delle tre poesie sopra citate, Scialoja rende omaggio al poeta romagnolo, letto negli anni giovanili, richiamandosi ad alcuni versi de *Il giardino della stazione*. Innanzitutto c’è il riferimento alla fontana (presenza immancabile in ogni giardino, crepuscolare e non), per cui se Moretti scrive:

Brilla nel mezzo un tranquillo disco di limpida vasca,
 oscilla un petalo e casca presso il minuto zampillo;³⁴

Scialoja gli fa eco, con questi due versi:

Chi scaglia ancora ghiaia

³⁴ Cfr. MARINO MORETTI, *Il giardino della stazione*, in *Poeti italiani del Novecento*, a cura di PIER VINCENZO MENGALDO, Oscar Mondadori, Milano 1990, p. 176.

nella fontana vuota?

Ma il richiamo a Moretti diviene ancora più preciso nei due versi successivi – «alla sera non basta / essere ignota o viola» – che sembrano essere stati scritti in risposta a questi ottonari del poeta crepuscolare:

E noi si va chi sa dove, poveri illusi, si va
in cerca di felicità, verso città sempre nuove;

verso l'ignoto e la sera, e invece lì nel giardino
veduta dal finestrino c'è tutta una primavera³⁵

Il testo morettiano qui riprodotto (tratto dalla raccolta mondadoriana del 1966) è in distici di doppi ottonari con gli emistichi a rima incrociata, ma nell'edizione Ricciardi del 1916 gli ottonari erano distribuiti in quartine (e probabilmente in questa forma deve averli letti il giovane Scialoja):

poveri illusi, si va
in cerca di felicità,
verso città sempre nuove,
*verso l'ignoto e la sera!*³⁶

Nonostante la presenza, in tutte le poesie della raccolta, di un sentimento di immobilità e di vuoto, affiorante nella prosaicità di gesti e ambientazioni quotidiane, come pure nel tedio, misto a dolore, di giornate silenziose e stagioni che si ripetono sempre uguali, non si può certo parlare – come ha fatto Pezzotta – di un secondo Scialoja “crepuscolare” subentrato, negli anni Ottanta, allo Scialoja “*nonsensical*” delle prime raccolte³⁷. La distanza del poeta romano dal *modus poetandi* dei poeti primo-novecenteschi naturalmente è enorme e non ha bisogno di essere commentata. Basta dire che, anche in questo secondo tempo della poesia scialojana, il gusto per i giochi rimici e allitterativi avvolge i versi di un'ironia lieve e straniante, che è sufficiente a spazzare via ogni taccia di “crepuscolarismo”. Riportiamo a

³⁵ Ivi, p. 177.

³⁶ I corsivi sono nostri. La struttura formale della celebre poesia di Moretti è stata analizzata da Antonio Pinchera nel volume *La metrica* (Bruno Mondadori, Milano 1999, pp. 140-141).

³⁷ «Stagni, paludi, giardini, specchi, fontane morte diventano protagonisti dell'opera più recente: il *nonsense* si tramuta in crepuscolarismo». (PEZZOTTA, *Ritratti di critici contemporanei...*, cit., p. 287).

mo' di esempio, due componimenti, tra i più significativi, tratti dalla sezione *Paesaggi sul peggio*.

Ad Anzio, sulla spiaggia deserta e silenziosa del «lido anziano», «blande avanzate d'onde» creano un movimento cadenzato (sottolineato dai suoni allitteranti e dagli *enjambements*) che è aspettativa di vita; ma si tratta solo di un moto illusorio che «effonde speranze – poi le incarta»:

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.
(*POE*, p. 37)

A Taranto «la ronda del tramonto» è addirittura una tortura per l'anima sofferente del poeta («moribonda tarantola»):

Di tanto in tanto a Taranto
arde un cielo amaranto
nasce dal mare un rantolo
interrotto da un tonfo.

È una tortura a Taranto
la ronda del tramonto
anima mia all'istante
moribonda tarantola.
(*Ivi*, p. 43)³⁸

Le atmosfere rarefatte, le sonorità discrete, i ritmi decelerati, i cromatismi tenui costituiscono il *trait d'union* di queste due «piccole ottave», nelle

³⁸ L'associazione dei tre nomi tarantola-Taranto-rantolo, basata esclusivamente sulla loro assonanza fonetica, già aveva stuzzicato l'invenzione del poeta nella fase "giocosa": «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 (*VSP*, p. 15). Questa ed altre poesie dimostrano come Scialoja conservi intatto nel corso degli anni il gusto per la manipolazione verbale e l'attenzione al ritmo del verso (i "materiali" utilizzati in definitiva sono gli stessi, come pure le tecniche compositive), ma la sua mutata sensibilità lo conduce ad esiti completamente diversi rispetto al passato.

quali il gioco delle rime e delle allitterazioni è sempre geniale, il ritmo dei versi (certo meno “scattante” rispetto al passato) non ha perso il suo fascino ipnotico, sebbene sia venuta meno la spensieratezza delle associazioni imprevedibili e dei sottili giochi di parole derivanti dalla toponomastica fantastica della stagione *nonsensical*:

Nessun rinvio all’oltresenso: tutto si consuma nella combustione episodica, nell’occasionale corrispondersi di emozioni sillabiche che costruiscono i percorsi, le trame di racconti di quotidianità straniata, di delirio finemente controllato, sull’orlo della smemoratezza³⁹.

La lucida e impietosa esplorazione dei «rottami di dolore» (*POE*, p. 53) prosegue nelle sezioni successive della raccolta; un celebre verso del V canto dell’*Inferno* dantesco (citato in un’ottava della sezione *Respiro di serpi*: «Nessun maggior dolore / che ricordare il tempo / felice [...]»), ivi, p. 72) ben riassume il dolente stato d’animo del poeta anziano che, in questo malinconico viaggio *à rebours*, non trae nessun conforto dal ricordare la felicità delle stagioni passate. In *Eros e scarse rose* si susseguono immagini di estati lontane trascorse al mare, inevitabilmente associate al ricordo della donna amata, colta in atteggiamenti anti-sublimi, intimi, mollemente sensuali, tra letti sfatti, calze sfilate, odori forti di corpi e oggetti:

Poggio la testa al suolo
e sotto il letto sfatto
vedo la perla – il velo
larvale n’è trafitto.

Il tappetino ha un tanfo
di speranze perdute
– appassite pantofò
le esumano l’estate.
(*POE*, p. 61)

Affiorano sull’anca
i segni dell’elastico
se sfila la filanca
col più magro dei gesti.

Luccica nero il crine

³⁹ NIVA LORENZINI, recensione a *Le sillabe della sibilla*, «Il Verri», 10, giugno 1989, p. 141.

ricciuto – a un tratto estraneo –
 quando amore s'incrina
 nel suo cranio di cane.
 (Ivi, p. 64)

Risa sommesse cingono
 la stanza d'alabastro
 del suo risveglio e il lungo
 luccicare di un sorso.

Il suo biscotto immerso
 nel caffelatte è un rebus
 se il labirinto è sparso
 sul letto e il burro e il ribes.
 (Ivi, p. 65)

Nelle poesie degli anni Ottanta Scialoja fa ancora ricorso a tutte le risorse fonico-ritmiche delle parole e al loro potere evocativo, ma ugualmente forte e marcato si fa ora il richiamo alla sua parallela esperienza di pittore. Il poeta rappresenta le proprie tensioni emotive non solo attraverso le consuete “parole-suono” ma anche facendo ricorso ad immagini cromatiche estremamente sintetiche e perciò di grande immediatezza espressiva. Tutto ciò è particolarmente evidente nella scelta degli aggettivi – «ombre violacee» (*POE*, p. 17), «turbine argenteo», «montagna bruna» (ivi, p. 21), «nembo nero» (ivi, p. 39), «cielo amaranto» (ivi, p. 43), «alone lilla» (ivi, p. 57), «creste lilla» (ivi, p. 75), «grigio stige» (ivi, p. 85) – per i quali l'artista-poeta predilige i colori scuri o caliginosi, (il nero, il grigio argento, tonalità di viola, lilla, rosso), impasti di colore che troviamo in molte tele dipinte da Scialoja negli anni Ottanta e che concorrono a rendere anche visivamente l'incupirsi del suo umore.

«Grigio stige» è il funereo colore dello stagno al tramonto in cui – nell'ultima poesia della raccolta (forse la più malinconica) – un cefalo s'innalza «senza stile / ricade con sfacelo» (e non è difficile intravedere nella caduta “rovinosa” del pesce nell'acqua dello stagno una metafora della crisi esistenziale e poetica nella quale Scialoja temeva di stare precipitando)⁴⁰:

La nuvola al tramonto
 tinge e stinge lo stagno
 dove il remo è tormento

⁴⁰ Ibidem.

per gli steli – un disegno

severo oscura il cielo –
dal grigio stige un cefalo
s'innalza senza stile
ricade con sfacelo.
(*POE*, p. 85)

Con *Le sillabe della sibilla* – che raccoglie le poesie scritte nel triennio 1983-1985 – prosegue il viaggio di Scialoja attraverso immagini e frammenti memoriali che raccontano di un amore perduto, lontano nel tempo, segnato sin dall'inizio da incomprensioni, malinconie e oscuri presagi di morte. Con questa nuova silloge – che per alcuni fu una «sorpresa» (Orengo) e per altri una conferma della svolta già operata con *La mela* e *Scarse serpi* (Giuliani, Lorenzini), Scialoja si scrollava definitivamente di dosso il *cliché* di autore «per bambini» o «giocosio», trasformandosi in «clown dolente», in «funambolo che soffre la vertigine»⁴¹. «L'eleganza, la raffinatezza è la stessa» – scriveva Orengo nell'89 – «ma il gioco è fortemente cambiato»⁴². Nelle *Sillabe* il poeta fa i conti «con le sue malinconie e i suoi fantasmi» attraverso un fitto dialogo con i poeti amati:

Qui, sottilissimamente, l'autore dialoga con i suoi poeti, Leopardi, Shakespeare, Rimbaud, Montale, Eliot. Cogliere i loro echi nelle note delicate, negli accordi limpidi e strani di questi mottetti, è uno dei piaceri che il maestro sa comunicare⁴³.

Le poesie della raccolta – «molto sintetiche: come pietre concentrate, dure»⁴⁴, preziose come le tessere di un mosaico – sono distribuite in otto sezioni i cui titoli, letti uno di seguito all'altro, rinviano ad uno dei più celebri e dolenti versi Leopardiani che Scialoja «con un gioco crudele [...] ha tagliuzzato, sforbiciato»⁴⁵: *Te, La natura, Il brutto, Poter che, Ascoso, A comun danno, Impera, E l'infinita vanità*⁴⁶.

⁴¹ NICO ORENGO, *Sorpresa: Scialoja ora scrive solo per adulti*, «Tuttolibri», suppl. de «La Stampa», 18/02/1989, p. 4.

⁴² Ibidem.

⁴³ GIULIANI, *La sibilla di Scialoja*, cit.

⁴⁴ Cfr. FASOLI, *Condannato all'arte*, in *OSC*, p. 82.

⁴⁵ GIULIANI, *La sibilla di Scialoja*, cit.

⁴⁶ Riportiamo per intero il testo della poesia leopardiana *A se stesso* scritta a Firenze nel 1833: «Or poserai per sempre, / stanco mio cor. Perì l'inganno estremo, / Ch'eterno io mi credei. Perì. Ben sento, / In noi di cari inganni, / Non che la speme, il desiderio è spento. / Posa per sempre. Assai / Palpitasti. Non val cosa nessuna / I moti tuoi, né di sospiri è degna / La terra. Amaro e noia / La vita, altro mai nulla; e fango è il mondo. / T'acqueta omai.

Nella recensione al volume, apparsa su «Panorama» nel 1989 (e personalmente inviata per lettera all'amico), Andrea Zanzotto interpretava la scelta di Scialoja di utilizzare, dopo averlo «infranto», «il verso di Leopardi più vicino ad Arimane», come l'estremo tentativo di allontanare da sé, «quasi per un gesto apotropaico», il sentimento disperante dell'esistenza cui era pervenuto in ultimo il poeta recanatese e al quale Scialoja era sul punto di cedere. È questo «l'elemento nuovo» («che impaurisce la consueta libertà, pur senza distruggerla») immediatamente colto da Zanzotto nella sua lettura delle *Sillabe*⁴⁷. Tuttavia, la frantumazione operata da Scialoja (e la «cinica» riutilizzazione dei singoli lacerti-versicoli, divenuti titoli delle sezioni) anziché neutralizzare ironicamente la forte carica pessimistica del verso leopardiano, sembra addirittura moltiplicarne l'intensità. Il disagio esistenziale del poeta, il suo sentimento di «infinita vanità», si «sparpaglia» nelle sezioni, si riverbera in ogni singola poesia e si infittiscono i segnali negativi derivanti dalla presenza di una natura indifferente se non addirittura ostile.

La primavera si presenta «avara» sotto un cielo «di un celeste / gelido fino a esistere»:

Notizie di sospiri
e di molta paura
provengono dai rari
glicini in questa avara

primavera. Ne ho viste
di più avverse. Ma il cielo
stamani è di un celeste
gelido fino a esistere.
(*POE*, 137)

oppure è «solitaria» e «annerita», resa particolarmente cupa e minacciosa da un cielo «rosso rame» che «rispecchia la miseria degli arbusti»:

Un cielo rosso rame
rispecchia la miseria
degli arbusti in esame

Dispera / L'ultima volta. Al gener nostro il fato / Non donò che il morire. Omai disprezza / Te, la natura, il brutto / Poder che, ascoso, a comun danno impera, / E l'infinita vanità del tutto».

⁴⁷ ANDREA ZANZOTTO, *Verona avara di aironi*, in «Panorama», XXVII, 121, 2 luglio 1989.

dove la solitaria

primavera è annerita
dai fiumi del catrame.
Rimane rintanata
la tarantola. Amen
(ivi, p. 151)

Anche «il suono / delle canne che si urtano / una con l'altra» risulta falso e ingannevole, mentre «attorno ogni altra nota è inerte» (ivi, p. 142) e persino il mare, che in altre occasioni si era mostrato impetuoso e vitale, ora appare «maldestro» e «privo d'orgoglio» mentre «si prostra tra gli scogli del tramonto»:

Si prostra tra gli scogli
del tramonto un maldestro
mare privo d'orgoglio
davanti a chi l'osserva

da un'ardua balaustra
corrusca – non riesco
a immaginarti curva
Figura nel Crepuscolo
(Ivi, p. 201)

Come ha notato Barbara Drudi, gli anni delle *Sillabe* sono quelli in cui Scialoja pittore, archiviata l'algida stagione delle "quantità geometriche", ritornava alla drammatica vitalità del *gesto* attraverso la scoperta del "Goya nero": le pennellate dense e i toni bui della «processione nera e convulsa di San Isidro», avevano letteralmente trafitto l'anima del pittore-poeta in visita a Madrid nel 1982⁴⁸. È probabile, allora – come osserva la Drudi – che «le lunghe ombre nere delle notti di Goya» avessero creato «altre suggestioni anche all'immaginario poetico»⁴⁹. Mi sembra un'ipotesi tutt'altro che infondata, se consideriamo quanto andava annotando Scialoja nel suo *Giornale di pittura* al principio degli anni Ottanta. Nell'ottobre del 1983, a proposito delle «nuove pennellate» (generate «nell'indistinto dell'automatismo psichico» eppure, «nella loro oscurità, ostinatamente consapevoli»), Scialoja scrive:

⁴⁸GP, p. 182.

⁴⁹ BARBARA DRUDI, *Toti Scialoja. Pittore e poeta*, in *OSC*, p. 19.

La traccia di queste pennellate, che si succedono sempre come una scrittura [...] viene creando un rapporto tra figure. [...] La novità ora è questa: lascio che la cosa avvenga. Accetto che le tracce compongano tra loro. Queste tracce-figure mi recano inattesi e strani messaggi. Vengono da lontano, arrivano di gran carriera, inviati da un imperatore epilettico dalla vista offuscata, dalla vita dimenticata, vittorioso in pagine di storia mai scritte⁵⁰.

Le «tracce-figure» che «vengono da lontano», da uno spazio-tempo remoto, e si compongono sulla tela «come una scrittura», recando al pittore «inattesi e strani messaggi», non sono dissimili dalle «parole-figure» che sporgono dal passato del poeta e si compongono all'interno delle singole ottave⁵¹. Attraverso la serie delle combinazioni sonore e visive, i versi si arricchiscono, pagina dopo pagina, di sempre nuove e dolorose circostanze. Anche in questa raccolta, tuttavia, l'ironia leggera del poeta e il suo gusto per il gioco linguistico intervengono, di tanto in tanto, ad alleggerire l'atmosfera, a renderla meno cupa e malinconica:

Distendi un plaid senz'anima
sull'erba – in disaccordo
col plein airse una raffica
dissemina contrordini.

Non siamo a casa. Madre
natura è scura in volto.
Volano attorno ladre
vespe con ira svelta.
(*POE*, p. 138)

Strani sogni, incontri fugaci, partenze e addii costituiscono la trama di un'intensa storia d'amore, fissata in un tempo "perduto", impossibile da recuperare se non per frammenti e visioni. Viali alberati, spiagge al tramonto, stagni circondati da canne mosse dal vento, terrazze d'albergo e camere da letto, stazioni deserte e pontili sul mare fanno da sfondo ai silenzi carichi di sottintesi, ai saluti, alle parole che il poeta rivolge alla sua donna, che lo guarda con occhi «inclementi», «scontenti»:

La speranza s'è persa

⁵⁰ *GP*, pp. 182-183.

⁵¹ Come ha scritto la Lorenzini, la sillaba, con la sua «emergenza segnica, sonora, visiva», lancia una sfida «al silenzio che la precede, allo spazio vuoto delle virtualità, delle articolazioni possibili.» (Recensione a *Le sillabe della sibilla*, cit., p. 140).

nella stanza da pranzo
la tua mano imperversa
su ogni minima grinza.

Un chiarore invernale
ti snida i lineamenti
dal piatto alzi inclementi
occhi in cerca di sale.
(*POE*, p. 158)

La sabbia è calda – il freddo
è nel vento e negli occhi
scontenti a cui non vendo
che fiammiferi spenti

in quell'istante – serve
la mano stretta a conca
sotto spalle ricurve
perché il mare stravinca.
(*Ivi*, p. 159)

Il «lutto autunnale» spinge il poeta a chiedere alla propria donna «l'ele / mosina di un sorriso» (*ivi*, p. 162); il rapporto amoroso, legato alla stagione estiva, è vissuto, sin dal principio, con l'ansia di una precoce quanto inevitabile separazione:

Qualunque solitudine
ti attenda monti in treno
la vista di una rondine
devasta la stazione.

Il vagone è fornito
di penombra – merletti
rivestono un velluto
fioco – che sfugge ai *fatti*.
(*ivi*, p. 174)

La speranza s'è persa
arrivati al pontile
di partenza – qui apparsa
la bandierina ostile

sventola capovolta
frenetica avversaria
del nostro addio – in un punto
svelto dell'acqua chiara.
(Ivi, p. 175)

Sono numerose le ottave che raccontano i commiati, le partenze “necessarie” che cancellano la speranza di rivedersi e predicano un destino di solitudine per entrambi. Addirittura si moltiplicano le immagini di morte, sotto forma di foschi presagi («farfalle vanno in tondo / furiose della morte», ivi, p. 218; «la tua morte è una nera / scatola su un treppiede», p. 221) o di pulsioni inconfessabili:

Sommessamente chiesi
alla luce di luglio
d'esser morto – chiusi
gli occhi – nel doppio buio

macchie ardenti – fiammate
oltre la vita – vedo
scorrere fotogrammi
di un rosso messo a nudo
(Ivi, p. 219).

Nei *Violini del diluvio* – la raccolta mondadoriana del 1991 che chiude virtualmente l'ideale trilogia poetica – prosegue il triste valzer degli addii, delle partenze, dei cupi presentimenti, delle attese inutili quanto dolorose («affondo giorni privi / di te – mio sogno vile», ivi, p. 225). Foschi segnali atmosferici («l'orchestrina tra i glicini / attira la bufera d'agosto», «da un cielo di piombo / l'argento scende a fili», ivi, p. 269; «Dalla mia piazza alberata / arrivano lampi rossastri e scrosci», ivi, p. 291) annunciano la fine dell'estate che «si dirada / col suo remoto rullo» (ivi, p. 259).

L'arancione e il «rancido violaceo» di un tramonto di fine stagione rendono, anche cromaticamente, lo stato d'animo “luttuoso” del poeta e della sua compagna:

Finite le vacanze
salimmo sul torrione
prendemmo le distanze
da un tramonto arancione

con striature di un rancido

violaceo – lutto stretto
 per due minuti – un livido
 piovasco oscurò il tutto.
 (Ivi, p. 266)

Nelle poesie che seguono, immagini evanescenti, rumori inattesi, ricordi sfocati rendono inquieto il sonno del poeta («la notte non chiudo occhio», ivi, p. 314; «spesso l'interpretazione dei sogni / non è che una loro lacrimosa / prosecuzione», ivi, p. 307), rivelano il suo turbamento, ma il dolore – ammonisce il poeta – va taciuto, in quanto chiamarlo «per nome / è deludente»:

Chiamare il dolore per nome
 è deludente – quando è lui stesso
 a nominarsi attraverso il suono
 della voce di chiunque ci passi

accanto. Dir troppo è uno sbaglio
 va ricordato solo quel poco
 – non va messo nell'elenco il paglie
 riccio – la cenere fredda – la ciotola.
 (Ivi, p. 287)

«Dir troppo è uno sbaglio», afferma con convinzione Scialoja in questa ottava, e anche i ricordi andrebbero selezionati, ridotti al minimo, per evitare rimpianti e inutili sofferenze. E invece, proprio a partire dalle ultime poesie dei *Violini*, il bisogno di raccontare diviene più pressante, il passato acquista contorni più netti e i ricordi si affollano all'interno di versi che si dilatano, acquistando un andamento quasi narrativo:

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 svolta
 voluta dal viola pallido – da quei pallidi lilla.

Di viola si colorano l'unghie – le mani – i visi
 – il viola ha dissolto il sangue di quei raccoglitori
 – sarebbe bastato inoltrarsi nel prato di elicrisi –
 durano in perpetuo quei dorati concreti fiori.
 (Ivi, p. 346)

Nei versi lunghi – ben oltre la consueta misura – di questa poesia, una delle ultime degli anni Ottanta, si potrebbe forse leggere l’annuncio (ovviamente in chiave metaforica) della nuova evoluzione del linguaggio poetico di Scialoja; i ciclamini di bosco, tenui ed evanescenti, con le loro «foglie da nulla» e il viola pallido dei petali che si sfaldano, sembrano alludere ai settenari di *Scarse serpi* o delle *Sillabe*, versi leggeri, elusivi, al «confine tra suono e silenzio»⁵² che negli anni Novanta cedono il posto agli “esametri” di *Rapide e lente amnesie* e delle *Costellazioni*: versi solidi e resistenti come gli elicrisi, i «dorati concreti fiori», che con la loro estrema robustezza, e insieme duttilità, annunciano l’ultima felicissima stagione dell’anziano poeta.

4. Libertà del ‘gesto’ e costrizione del ‘metro’. Poesie degli anni Novanta

Nemico dichiarato del verso libero – «il verso libero è prosa e il verso non deve essere libero, ma coatto»⁵³ – Scialoja ha sperimentato, nella sua trentennale attività di poeta, una grande varietà di forme, senza mai rinunciare però, nel passaggio da una stagione all’altra, al rigore e alla misura esatta della “gabbia” metrica, «entro la quale far vivere il pensiero»⁵⁴. Come ha scritto Ermanno Krumm: «[...] non è questione solo tecnica: dandosi regole precise il poeta realizza compiutamente la propria lingua»⁵⁵.

Ma se negli anni Ottanta le poesie sono «di metro molto breve (settenari, ottonari, novenari) e molto sintetiche: [...] assai rapide anche nel passaggio delle immagini»⁵⁶, già verso la fine dei *Violini del diluvio*, è possibile notare

un rallentamento del ritmo e un allungamento del verso. L’endecasillabo diventa, anche, in certi momenti, dodecasillabo, mai ipèmetro però, mai sfiorando il verso libero⁵⁷.

⁵² Ivi, p. 141.

⁵³ MICALETTI, *Intervista a Toti Scialoja*, in *OSC*, p. 83.

⁵⁴ DRUDI, *Toti Scialoja. Pittore e poeta*, in *OSC*, p. 20.

⁵⁵ ERMANNO KRUMM, *Nonsense e colori di un artista in versi*, «Corriere della sera», 7 agosto 2002.

⁵⁶ FASOLI, *Condannato all’arte*, in *OSC*, p. 80.

⁵⁷ Ibidem. Per meglio comprendere la posizione di Scialoja rispetto alla «metrica libera» (o «liberata») adottata dalla maggior parte dei poeti del Novecento europeo, conviene riportare alla memoria le parole di Pier Vincenzo Mengaldo che, in un celebre saggio del 1984, fissava le «tre pre-condizioni» fondamentali che distinguono la metrica libera da

In una “conversazione” del 1991 con il *designer* e illustratore Andrea Rauch, Scialoja dichiarava la propria insoddisfazione per le misure metriche utilizzate fino a quel momento ed il bisogno di orientarsi verso «altri ritmi, più distesi» (ma ancora una volta è ribadita la profonda avversione per il verso libero):

[...] via via mi sono accorto che la metrica sempre usata non è più sufficiente. Non mi bastano più il settenario, né l’ottonario: l’endecasillabo non è abbastanza prolungato. Ho bisogno di altri ritmi, più distesi.

Non voglio però uscire dalla metrica. Io non amo i versi liberi: quelli sì che sono davvero un *nonsense*⁵⁸.

I primi esperimenti di questa nuova metrica «precisa, e tuttavia rallentata»⁵⁹ sono da rintracciare nella piccola silloge *Ada ride* che riunisce componimenti scritti nel triennio 1987-1989 (*POE* alle pp. 333-347). Il poeta manifesta, già a quest’altezza cronologica, il «desiderio di raccontare più che di folgorare»⁶⁰ (anche a costo di sacrificare la rima, che compare sempre più di rado) e di farlo con «una parola più intima e intensa»⁶¹:

Tutti quelli che risero di te in coro
intorno alla tavola – si torsero dalle risate –

quella tradizionale: «1. Perdita di funzione della rima, che diviene assente o sporadica, tale cioè anche nel secondo caso, da perdere il suo preciso valore strutturante e di indicatore di una regolarità formale, per ridursi a mero effetto locale o ad automatismo tecnico. 2. Libera mescolanza di versi canonici e non canonici, intendendo per i secondi i cosiddetti “versi lunghi”, di misura superiore all’endecasillabo [...]. 3. Mancanza dell’iso-strofismo, in cui è opportuno distinguere un grado debole: le strofe sono diversamente configurate quanto a componenti versali e loro collocazione, ma conservano lo stesso numero di versi, inducendo perciò, almeno graficamente, un effetto di regolarità; e un grado forte: le strofe sono anche di diverse dimensioni». (PIER VINCENZO MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni (1903-15)*, in ID., *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Einaudi, Torino 2003, p. 122). Sulla scorta della «triade di pre-condizioni» elaborata da Mengaldo, possiamo dunque dire che, pur scegliendo, negli ultimi anni «versi lunghi», «non canonici», «di misura superiore all’endecasillabo» e pur rinunciando spesso alla rima, «che diviene assente e sporadica» rispetto alle molte assonanze e consonanze, Scialoja non abbandona mai l’iso-strofismo, laddove quest’ultimo, anche nel «grado debole», rappresenta per il critico l’unica vera condizione che consente «di distinguere in linea di fatto la metrica libera da quella barbara.» (Ivi, p. 123).

⁵⁸ ANDREA RAUCH, *La mia infanzia sono io...*, in *OSC*, p. 79.

⁵⁹ FASOLI, *Condannato all’arte*, in *OSC*, p. 82.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ DRUDI, *Toti Scialoja. Pittore e poeta*, in *OSC*, p. 20.

avvampasti per la vergogna – ti batteva il cuore
per la vergogna – davvero saresti sprofondato.

Per il gran ridere mettono giù i bicchieri
– mandano indietro le sedie – la bocca nel tovagliolo
torcendosi tutti come matti. Di colpo il buio
nei piatti. Buie le teste reclinate nei piatti.
(*POE*, p. 337)⁶²

È l'età avanzata che induce il poeta ad allungare il verso, a scegliere un ritmo decelerato per poter «raccontare più pacatamente, nei dettagli, cercando di prolungare il racconto»⁶³. In un'intervista rilasciata pochi mesi prima di morire alla laureanda Giovanna Stellini (e trascritta fedelmente da quest'ultima in appendice alla tesi, senza badare alle ripetizioni e agli altri tratti tipici del parlato), Scialoja spiegava le ragioni delle diverse scelte formali operate nel tempo – ovvero il passaggio dal quinario al settenario, e poi dal novenario all'endecasillabo – fino all'esaltante “scoperta”, nell'ultima stagione, dell'“esametro”:

Quando si è vecchi si ha voglia di raccontare. Il nonno racconta... ‘Quando ero in Crimea...’ No? Il vecchio, il nonno racconta e allora essendo vecchi uno ha voglia di raccontare di più. Allora cerca un metro più lento, più scandito, più lento, più allungato allora, certo, dai quinari, dai senari sono passato ai novenari, poi agli endecasillabi, poi anche a dei versi un po' irregolari. Una sillaba in più, due sillabe in più, insomma andavo sempre più verso l'immagine della pagina e poi ho scoperto, sai quelle intuizioni, non so perché, chissà perché, ho scoperto! Ho letto nell'*Antologia* di Contini la pagina, la parte dedicata a Pascoli, quei bellissimi due versi esametri con cui lui ha tradotto Omero, questi due versi bellissimi che io so a mente [...]⁶⁴.

⁶² Vale la pena citare anche la poesia *Ada ride*, che dà il nome alla piccola raccolta, nella quale ritroviamo un animaletto assai caro all'immaginario poetico del primo Scialoja – una vespa fastidiosa – che trasportata in un contesto radicalmente mutato non ha più nulla del bizzarro e divertente insetto protagonista della raccolta nonsensica del '75 (*Una vespa! Che spavento*, alla quale pure il poeta allude), ma è solo il pretesto per un brevissimo racconto, scandito ritmicamente dalle frequenti assonanze (Ada-Lidia / ride-grida / glicine-felice / vasca-increspa): «Ada ride – Lidia grida: «una vespa!» – anche il glicine / si frantuma nel tremore della vasca. / Mi ha attraversato la vista qualche imperfezione felice / – minimi lampi quando morte la increspa.» (*POE*, p. 347).

⁶³ FASOLI, *Condannato all'arte*, in *OSC*, p. 82.

⁶⁴ GIOVANNA STELLINI, *Intervista a Toti Scialoja*, Roma, 30 agosto 1997, in appendice a *Poesia e nonsense in Toti Scialoja*, tesi di laurea, a. a. 2003/2004, Università di Padova, pp. 179-180. Una copia della tesi (da me consultata) è custodita presso l'Archivio della Fondazione Toti Scialoja di Roma.

Ecco i due versi omerico-pascoliani, letti nell'antologia continiana *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968* (Sansoni, 1968) e posti ad epigrafe di *Rapide e lente amnesie*: «Datosi un colpo nel petto, al suo cuore drizzò la parola: / “Cuore sopporta! Ben altro tu hai sopportato più cane!”». Due versi esametri che “ferirono” profondamente il cuore del poeta, orientandone le successive scelte formali:

*...cuore sopporta...e io sentii nel mio cuore questo sopporta, 'è questo è il metro mio' [mi] dissi, e allora cominciai a scrivere poesie in esametri [...] ho assunto la formula che Pascoli ha escogitato per ricreare il nostro esametro. [...] E allora ho cominciato a scrivere queste poesie, diverse, più drammatiche, tragiche disperate, angosciate, tutto. Però raccontate più lente [...]*⁶⁵.

L'esametro “scoperto” da Scialoja attraverso la lettura del Pascoli omerico⁶⁶ non è certo quello classico, virgiliano, in cui «i piedi variano e le sillabe diminuiscono»⁶⁷ dando luogo a dattili, spondei, trochei, anapesti con piedi di due, tre o più sillabe. Il poeta si muove all'interno della prosodia italiana, non di quella latina, compiendo un'operazione di recupero e rivitalizzazione della metrica classica analoga a quella condotta dal Pascoli traduttore di Omero (attento al «numero certo di sillabe» e alla «localizzazione fissa degli accenti»⁶⁸), ma rivolgendo maggiore attenzione «al ritmo del parlato»:

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ L'amore di Scialoja per la poesia pascoliana risale, come egli stesso ha raccontato, agli anni dell'infanzia: «Ma fu già con Pascoli che a otto anni capii l'esistenza della poesia. Eravamo a Procida e il marito di una cugina di mio padre che per affetto chiamavo zio, l'avvocato Luigi Trompeo, fratello del francesista Pietro Paolo Trompeo, mi lesse una poesia di Pascoli che mi folgorò. Ho poi molto amato Pascoli almeno fino ai quattordici anni, quando cominciai ad essere infastidito dall'eccesso di lacrime e i miei poeti diventarono i grandi simbolisti, da Baudelaire a Rimbaud a Mallarmé. Ma a Pascoli sono sempre tornato, perdonandogli il patetismo, perché malgrado il patetico lo considero un grande poeta.» (Cfr. GIOVANNI TESIO, *Nel teatro di Scialoja un girotondo di fantasmi. Altri versi: dal bestiario figurato alle nuove Costellazioni*, «Tuttolibri», suppl. de «La Stampa», 20/11/1997, p. 4).

⁶⁷ MICALETTI, *Intervista a Toti Scialoja*, in *OSC*, p. 83.

⁶⁸ Vale la pena ricordare le parole di Gianfranco Contini, a proposito della metrica barbara pascoliana, pronunciate nel celebre discorso del 18 dicembre 1955 (ma stampato nel '58) in occasione del centenario della nascita del poeta romagnolo: «Pascoli si esprime in misure tradizionali, e fra i metri della tradizione vi è ormai anche la tradizione che Carducci chiamava barbara, quella cioè dei metri che imitano la fabbricazione del verso greco-latino [...]. Ma c'è una differenza capitale tra il verso barbaro carducciano e il verso, diciamo ancora barbaro, pascoliano (che però Pascoli chiamava neoclassico), perché

Gli accenti grammaticali del metro di Scialoja, si accordano non agli ictus del ritmo estraneo di un verso latino, ma a quelli più liberi della prosodia italiana, e da Scialoja ancora più liberati, con felice licenza; la variabilità tonica e atona all'interno di diciassette sillabe, rende il verso molto duttile al ritmo parlato⁶⁹.

Costruiti nel rispetto assoluto della «logica musicale degli accenti tonici, sempre corrispondenti a quelli grammaticali»⁷⁰, i versi di Scialoja, insomma, non possono essere definiti propriamente ‘versi liberi’, «ma nemmeno si può parlare accademicamente, di ‘esametri’»⁷¹; sono versi “barbari” di diciassette sillabe composti da un ottonario più un novenario, con cesura al mezzo: «[...] esametri dattilici tutti quanti. Una cosa che non esiste in Virgilio, in nessuno. Sono degli esametri, ma lo sono a modo mio»⁷²:

Che poi questi versi si voglia seguire a chiamarli «esametri», come io ho cominciato, a me va benissimo. Un termine scolasticamente improprio può rivelare, appunto perché tale, qualche verità velata, qualche segreta ragione del cuore⁷³.

Rapide e lente amnesie, la raccolta pubblicata da Marsilio nel 1994 nella collana di poesia diretta da Giovanni Raboni, apre ufficialmente l'ultima fase della poesia scialojana. I due successivi volumi – *Le costellazioni* (Marsilio, 1997) e il libro postumo *Cielo coperto* (con poesie del biennio '97-'98 pubblicate, a cura di Raboni, nella raccolta garzantiana del 2002 che riunisce tutta l'ultima produzione del poeta) – confermano le scelte formali

Pascoli ha reso rigida la posizione dell'accento. Un accento cade necessariamente su ogni arsi, le sillabe d'ogni tesi sono in numero generalmente invariabile (le rare lunghe in tesi sono ferreamente governate da accenti secondari), così che, mentre ad esempio l'esametro carducciano è un'orecchiatura approssimativa dell'esametro quantitativo, senza numero certo di sillabe né localizzazione fissa di accenti, in Pascoli invece compare un ritmo che, pur inedito rispetto alla tradizione italiana, obbedisce a una formula rigorosamente predeterminata.» (Cfr. GIANFRANCO CONTINI, *Il linguaggio del Pascoli*, in ID., *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, pp. 219-245).

⁶⁹ ORIETTA BONIFAZI, *Toti Scialoja poeta-pittore. «Un percorso imperfetto verso l'invisibile»*, tesi di laurea discussa nell'a. a. 2004/05, Università “La Sapienza” di Roma (relatore Bianca Maria Frabotta, correlatore Barbara Drudi), p. 208. Una copia della tesi (da me consultata) è custodita presso l'Archivio della Fondazione Toti Scialoja di Roma.

⁷⁰ TOTI SCIALOJA, *Avvertenza a Rapide e lente amnesie*, in *POE*, p. 353.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² MICALETTI, *Intervista a Toti Scialoja*, in *OSC*, p. 83

⁷³ SCIALOJA, *Avvertenza a Rapide e lente amnesie*, in *POE*, p. 354.

e tematiche compiute al principio degli anni Novanta⁷⁴. Fatta eccezione per il volume mondadoriano del 1997 *Quando la talpa vuol ballare il tango* (ancora con prefazione di Raboni) – che ripropone «poesie con animali», pubblicate negli anni Settanta, insieme ad altre inedite, e che rappresenta una sorta di temporaneo ritorno alla prima maniera nonsensica –, tutte le ultime raccolte di Scialoja esibiscono la nuova volontà “narrativa” del poeta⁷⁵ che ora punta a creare micro-storie autosufficienti, a ciascuna delle quali, per la prima volta, è attribuito un titolo.

I singoli componimenti – di due strofe ciascuno – si presentano come veri e propri “medaglioni” che ritraggono frammenti di vita vissuta e «figure della memoria» senza più l’elusività, l’espressione contratta e reticente alla quale ci avevano abituati i settenari del decennio precedente. Come ha scritto Ermanno Krumm:

Parole, rime e assonanze disegnano movimenti ampi, circolari dentro il verso, come pugili dentro un ring. All’interno di questo schema nuovo e, insieme, carico di echi, Scialoja costruisce i propri microracconti; [...] osserva le cose trasformarsi una nell’altra con la stessa leggerezza con cui le parole rimbalzano e si richiamano le une con le altre⁷⁶.

Anche questi nuovi versi “lirico-narrativi” sono, dunque, intrisi di autobiografismo, in quanto ancora una volta il poeta racconta se stesso, la propria fanciullezza, le villeggiature al mare con la donna amata, volti e luoghi familiari:

Panorama a due

Bianco quanto il latte il mare adesso si dà per sfinito
siglano il cielo al tramonto le tecniche del finto marmo
striature viola sul rosa un rimpianto disabitato
proposto dall’orizzonte di un lilla che mette in allarme
le spalliere di lentisco ricorrono a fiori amaranto.

L’intera estate in silenzio favorisce quel voltafaccia

⁷⁴ D’ora in avanti le raccolte degli anni Novanta, incluse in *POE*, saranno citate con le seguenti sigle: *R=Rapide e lente amnesie*; *C=Le costellazioni*; *CC=Cielo coperto*.

⁷⁵ Come ha notato Pier Vincenzo Mengaldo: «istanze e modalità narrative e in generale prosastiche, con le relative crisi e assestamenti formali», sono facilmente riscontrabili in tutta la lirica del secondo Novecento, ciò anche «in rapporto al decadimento delle tradizionali forme di narrazione in versi.» (PIER VINCENZO MENGALDO, *Per un’antologia della poesia italiana del Novecento*, in ID., *La tradizione del Novecento*, cit., p. 29).

⁷⁶ KRUMM, *Nonsense e colori di un artista in versi*, cit.

un velo violetto assedia le creste dell'incandescenza
 se pesa sulle mie spalle l'abbandono delle tue braccia
 in due sulla stessa pietra per obbedire alle vacanze
 bianca quasi quanto il latte di un mare che si dà per vinto.
 (C, POE, p. 423)

Pagina dopo pagina, si svolge il consueto film dei ricordi, il racconto «delle sofferenze, delle persone perdute, dei sogni perduti, della solitudine»⁷⁷:

Autunno

Col suo pugnale di foglie morte l'autunno ti trafigge
 per quale torto? quale ira? dopo quanto rincorrerti?
 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.

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.
 (Ivi, p. 431)

Ma nel ritmo disteso degli «esametri» circostanze e figure del passato acquistano maggiore densità e realismo («C'è la solitudine, l'incomprensione con l'altro, con l'altra. Nascono questi temi umani, tragici, ansiosi che corrispondono appunto a una situazione di realtà.»⁷⁸). Il poeta è perfettamente consapevole che «odori e sapori» dell'infanzia, o anche del passato recente, non possono rivivere nel tempo presente con la medesima qualità e intensità. Eppure, attraverso i filtri del “mito” e del “sogno” è possibile creare un'*altra realtà* in cui far rinascere le immagini recuperate alla memoria:

Io attingo a un fatto mitico. Io attingo alla memoria in quanto mito, non un ricordo, un souvenir. Il ricordo come fonte del mito, perché nella lontananza il

⁷⁷ STELLINI, *Intervista a Toti Scialoja*, cit., p. 185.

⁷⁸ *Ibidem*.

ricordo assume odori e sapori che non sono quelli della realtà di allora: c'è un'altra realtà che si sovrappone che è quella del sogno, in un certo modo...[...]⁷⁹.

Per sgombrare il campo da eventuali fraintendimenti, Scialoja prende le distanze dal misticismo e dalla pseudo-realtà “onirica” di matrice surrealista («qui non c'è surrealismo. Il surrealismo è facile. Qui c'è il mito e non il sogno come volontà mistica, ideologica»⁸⁰), nondimeno, le continue allusioni alla sfera del sogno e, soprattutto, la presenza, in certe poesie, di «insorgenze notturne e visionarie»⁸¹, hanno spinto i critici a parlare, a proposito dell'ultimo Scialoja, di «surrealismo gelido» (Lorenzini)⁸² o di «superfetazioni surrealistiche» (Siciliano)⁸³.

Echi e suggestioni particolarmente evidenti in testi come *Chiaro di luna* e *Dormiveglia* (compresi entrambi in *R*), nei quali il riferimento alla commistione percettiva tra sonno e veglia (che è alla base del concetto di “surrealtà”) sembra avvicinare il poeta alla tematica “visionaria” bretoniana:

Dormiveglia:

Tutto ritorni com'era. Lo decidano le rondini.
Da quale istante? L'infanzia? Oppure l'estate passata?
Farli rivivere tutti? Tutti insieme in gran disordine?
Più che un delirio in sordina il dormiveglia è una sfuriata
afona ne approfittano i gridi per timbrarla a secco.

Inesausto inseguimento di raggiri nel dormiveglia
i gridi delle rondini deridono chi non si arrende
vorrei posare la mano su una spalla verde e vermiglia
costretto ad un sorso solo il sonno beve le rondini
contro il ritorno stridendo trafiggono un arco di cerchio.
(*R*, *POE*, p. 401)

I temi, le ambientazioni, i personaggi, gli oggetti della nuova poesia sono in sostanza gli stessi già messi in campo nelle raccolte degli anni Ottanta. I titoli dei componimenti sono, in tal senso, rivelatori: *Bagni di mare*, *La malinconia*, *Stazione*, *Nuvole di novembre*, *Cielo rosso*, *Casa con vista sul*

⁷⁹ MICALETTI, *Intervista a Toti Scialoja*, in *OSC*, pp. 83-84.

⁸⁰ Ivi, p. 84.

⁸¹ LORENZINI, *Gli esametri di Scialoja*, cit., p. 18.

⁸² Ibidem.

⁸³ ENZO SICILIANO, *Acquerelli in rima firmati Scialoja*, «L'Espresso», 08/07/1994, p. 169.

mare, Sera in giardino, Chiaro di luna, Il cugino, Morte del nonno, ecc. Le estati roventi a Procida, case ricoperte di edera e di fiori multicolori, spiagge deserte e scogliere, figure femminili e parentali (Emilia, Anna, Enrico, Adele, il padre, il cugino, il nonno) costituiscono la materia espressiva anche di queste ultime poesie, nelle quali – come ha scritto Alfredo Giuliani – il poeta «si lascia visitare con curiosa leggerezza da tutte le sue età»⁸⁴. I ricordi si presentano sotto forma di «epifanie», apparizioni improvvise («fotogrammi senza sviluppo», li ha definiti la Lorenzini⁸⁵), fantasmi silenziosi che non chiedono di essere interpretati e non portano con sé rimpianti, rimorsi, sentimenti di nostalgia, semplicemente «accadono in quanto fenomeni» producendo una *seconda realtà* affatto diversa da quella di origine⁸⁶.

Il poeta preserva dal «degrado» gli “oggetti” del suo passato (circostanze, figure, cose) perché li colloca fuori dal tempo, in un “presente assoluto”, in una dimensione sospesa in cui il “prima” e il “dopo” non contano più («il degrado si registra perché la memoria conserva / le apparenze di un prima proposto al confronto di un dopo», *Il mutamento, R, POE*, p. 465). I ricordi – che, in quanto «atti della mente», non si manifestano all’interno di una successione logico-temporale, ma appaiono in modo rapsodico, “intermittente” («rapide e lente amnesie conviene chiamarle frangenti», *Rapide e lente amnesie, R, POE*, p. 366) – a volte arrivano con sembianze dolci, altre volte assalgono «per amore» il poeta con la foga («aggressione appassionata») di un branco di cani di soccorso:

I cani

Dicono che arriveranno i cani di soccorso un branco
di pelo grigio e nerastro proprio quando sarai allo stremo
alloro seguito anni di soccorso insieme abbaianti
devi solo aver pazienza non consumarti nell’attesa

⁸⁴ «Sono onde che da un’improvvisa lontananza irrompono nel presente inquieto e si frangono in uno strano silenzio sonoro. [...] O sono epifanie del passato cercate intenzionalmente, apparizioni attese che forse verranno per essere soccorse nell’incertezza del loro stato. Fantasmi remoti o dell’estate scorsa che rivendicano la gravidanza o il piccolo enigma di un gesto, una movenza, una frase.» (ALFREDO GIULIANI, *Memoria e sortilegio*, «La Repubblica», 17/11/1994, p. 34).

⁸⁵ LORENZINI, *Gli esametri di Scialoja*, cit., p. 18.

⁸⁶ «Questi frangenti della memoria non suonano nostalgici. Non sono “ricordanze”. Non relitti o emergenze da interpretare. Accadono in quanto fenomeni. Sono cose, atti della mente che si raccontano due volte contemporaneamente.» (GIULIANI, *Memoria e sortilegio*, cit., p. 34).

a un certo punto è sicuro a frotte arriveranno i cani.

I cani a dir meglio gli anni in forma improvvisa di cane
 aggressione appassionata che ti circonda che si stringe
 attorno a te per soccorso starti addosso per annusarti
 a balzi a colpi di lingua latrarti che tutti i tuoi anni
 son sbucati dall'oblio mutati in cani per amore.
 (C, POE, p. 462)

Altrove è l'edera – la pianta più volte evocata nella poesia delle *Sillabe* («quand'era intrecciata al ricordo») ⁸⁷ – a farsi metafora di un passato invadente, angosciato, difficile da neutralizzare. Il rampicante assume ora le fattezze minacciose di una «gigantesca bestiaccia», che «spalanca fauci verdastre» e s'infiltra come un veleno nella carne e nel sangue del poeta («ramificazione arteriosa di ogni aggressione notturna»), mettendolo al cospetto di una fine ormai prossima («quel che resta della mia vita respirata»):

Edera

Dell'edera ho già parlato quand'era intrecciata al ricordo
 non posso più nominarla da quando è diventata carne
 e tendini e nero sangue sommosso da un suo soffio sordo
 ramificazione arteriosa di ogni aggressione notturna
 tortura dislocata di membra grevi come grappoli.

Muro d'edera tramutato in gigantesca bestiaccia
 che incombe su quel che resta della mia vita respirata
 spalanca fauci verdastre con zanne con unghie minaccia
 ventre intricato di vene nell'attimo in cui mi assale
 vanamente tempestosa stride la catena ad ogni strappo.
 (R, POE, p. 384)

Sempre in *R*, solo qualche pagina prima, il poeta aveva già definito l'edera «il preludio di ogni sua perdita», ponendo a conclusione della poesia questi due versi: «in bocca resta il sapore di sangue si avverte in ritardo / l'amaro di una miseria soprannominata edera» (*L'erede dell'edera*, ivi, p.

⁸⁷ «Chi corre verso l'edera / con fragore di ghiaia / ignora il cuor di tenebra / covato da una sdraia» (POE, p. 133) «Fa dondolare l'edera / la pioggetta di marzo / c'è a un tratto chi desidera / quel brusio di rimorso» (ivi, p. 134); «Quando l'edera dondola / alla pioggia la voglia / di rimorsi asseconda / l'assordante tettoia» (ivi, p. 135); «Il vento invade l'edera / per l'ennesima volta / – a tratti si rivede / la mia tana in rivolta» (ivi, p. 207).

356). Gradevoli oppure no (talvolta «il passato schiaffeggia il presente», *Il passato, R, POE*, p. 440), i ricordi “accadono”, si impongono alla mente del poeta con la loro urgenza fenomenica, avanzano implacabili come onde («frangenti») impossibili da arrestare, ma altrettanto rapidamente si ritirano lasciando una scia di emozioni e sensazioni indefinite, una «schiuma» incolore che avvolge e confonde eventi lontani e vicini:

Rapide e lente amnesie

Rapide e lente amnesie conviene chiamarle frangenti
 irrompono su una sabbia colore di lampada all'alba
 il mare rovescia gli occhi scopre il bianco per pochi istanti
 il crepuscolo cresce luce alla schiuma che non si calma
 fragore certo è conoscersi dare via libera al dubbio.

La spiaggia è quasi deserta sempre qualcuno vuol far tardi
 tu ancora calpesti l'acqua mi confidi che non fa freddo
 resta una bimba acrobata non ha mai distolto lo sguardo
 a un tratto socchiude gli occhi sulle mani salta all'indietro
 poi s'inginocchia e conficca la sua forcina nella sabbia.
 (ivi, p. 366)

In questa poesia (che dà il titolo alla raccolta del '94), l'apparizione improvvisa negli ultimi tre versi della «bimba acrobata» con i suoi movimenti tanto agili quanto inattesi («sulle mani salta all'indietro / poi s'inginocchia e conficca la sua forcina nella sabbia»), interviene a rompere il silenzio immobile della spiaggia deserta, a infrangere la staticità delle immagini che precedono⁸⁸.

Si tratta di un procedimento comune a quasi tutti i componimenti degli anni Novanta nei quali il ritmo lento e cadenzato dei versi lunghissimi è interrotto, nella seconda strofa (generalmente negli ultimi due versi), da un “gesto” inatteso – una frase rivelatrice, una sentenza enigmatica, una domanda lasciata senza risposta – che crea un effetto “straniante” e, in qualche modo, fa “precipitare” il significato. In *Isola*, dobbiamo attendere gli ultimi due versi per veder comparire, attraverso il tu allocutorio, la misteriosa figura destinataria dei versi (una donna? Il poeta?), evocata dal ricordo del mare che con le sue onde schiumose («torbido irrequieto latte») s'infrange sulla scogliera spruzzando le rose d'acqua marina («tra il mare e le rose non corre buon sangue»):

⁸⁸ Cfr. LORENZINI, *Gli esametri di Scialoja*, cit., p. 18.

Isola

Nella memoria di ognuno si annida un diverso momento
del mare e di qualche rosa in boccio o in folle sfioritura
tra il mare e le rose non corre buon sangue tanto che spesso
spruzzate d'acqua marina le rose diventano nere
e l'onda cade in frantumi quando una rosa si accalora.

Ma l'isola ancora esiste apparvero rive confuse
al perdersi della luce la schiuma moltiplica scogli
torbido irrequieto latte appiè di quel muro di rose
se tua madre ti vedesse saprebbe che non le somigli
il suo cuor si schianterebbe al fragore della scogliera.
(*R, POE*, p. 364)

Anche ne *Le rose di Piccardia* il “messaggio” è confinato negli ultimi versi, tra i più enigmatici dell'intera raccolta. La prima strofa di questa poesia è un piccolo racconto costruito attorno ad un frammento memoriale: il titolo «di un valzer lento» ascoltato negli anni della giovinezza, quando le note evocavano la profondità di «un paesaggio leonardesco» e «speranze del tutto ignote schiumavano lungo le sponde». Il passaggio dalla prima alla seconda strofa è brusco, un corrimano arrugginito, corroso dal tempo, imbratta le dita del poeta e svela la congiura degli anni:

Le rose di Piccardia

«Le rose di Piccardia» è il titolo di un valzer lento
lo ascoltavo al grammofono sul finire degli anni venti
attraversavo un paesaggio leonardesco fatto di balzi
e picchi e forre celesti a ogni soffio pioppi d'argento
speranze del tutto ignote schiumavano lungo le sponde.

La Piccardia fu esplorata a passo lento mai una rosa
così scendo le scale senza lasciare il corrimano
nell'atrio mi guardo le dita scopro quanto era corroso
ignoro la ritorsione la congiura gira in giardino
di fronte al nulla chi sbaglia con gli occhi fa ancora domande.
(*R, POE*, p. 400)

Il medesimo procedimento è riscontrabile anche nelle poesie di C⁸⁹ (e di quelle postume di CC) nelle quali, generalmente, il senso è racchiuso nei versi conclusivi che rompono la quiete apparente delle immagini in sequenza e consentono al lettore di sciogliere l'enigma sotteso al ricordo. In *Manciate di riso*, ad esempio, attraverso una fitta successione di parole, aggettivi e locuzioni, a dir poco “abbaglianti” («chicchi di riso chiari», «la trama è bianca», «labbra bianche», «gesso» «cieli candidi», «chiarore», «incipriata», «farina e bocce d'avorio» «bianco»), il poeta ci conduce “fotocromaticamente” alla sentenza finale in cui anche i ricordi divengono bianche «onde di latte»:

Manciate di riso

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.

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.*
(C, POE, p. 430; il corsivo è nostro)

Anche in *Violino tzigano*, il motto finale pronunciato da una Lei vittima del sarcasmo del poeta («l'esperta in stanchezze afferma: “ogni violino ha il suo / veleno”») è preceduto da immagini memoriali che si dissolvono sotto l'azione minacciosa di un bianco che “infetta”; le malinconie, le incomprensioni («vicende d'anime allo stremo») si consumano in un chiarore che è «sostanza di cose scomparse», cancellate per sempre da «un logoro straccio inzuppato nel latte»:

⁸⁹ Storie e fantasmi di un «passato sempre più incumbente» sono al centro anche di questa raccolta, pubblicata dal poeta alle soglie dei suoi 83 anni. Come ebbe a raccontare a Giovanni Tesio nel corso di un incontro-conversazione, «i fantasmi che ho alle spalle mi premono, mi appaiono, dialogano tra di loro, insomma c'è un gran traffico di persone scomparse. Tanto che in un primo tempo avevo pensato al titolo *Dunque la desolazione*. Poi mi sono detto: no, calco troppo sulla mia malinconia.» (Cfr. TESIO, *Nel teatro di Scialoja un girotondo di fantasmi*, cit., p. 4).

Violino tzigano

Non sapesti darmi altro: solo una stanca abitudine
 si sente un violino fioco si fa vivo sempre sul tardi
 non sapesti darmi altro: la scala 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».

(R, POE, p. 370)

Pagina dopo pagina cresce il rischio che i ricordi svaniscano per sempre, che le amnesie diventino troppo frequenti al punto da estinguere anche i nomi delle persone più care («Ti chiamasti proprio così? È tuo il nome che riaffiora?», *Piuma scarlatta*, C, POE, p. 424). «I vecchi sono attirati dalle minuzie» (*Le minuzie*, C, POE, p. 433) proprio nel tentativo di scongiurare il rischio di oblio totale; occorre aggrapparsi a piccoli dettagli («un minimo guizzo di luce può perforare l'oblio») per «resistere alla definitiva / cancellazione»:

Donna che rammenda

hai interrotto il tuo rammendo con l'ago a
 mezz'aria
 l'ago stretto tra le dita e un filo di lana grigio
 sotteso tra le ginocchia e la mano davanti al petto
 ho interrotto anch'io il ricordo di quel filo di quella mano
 solo il ditale non cede a motivo del suo brillio.

Indispensabile per resistere alla definitiva
 cancellazione quel lampo di luce aguzza che si aggrappa
 alle tenebre le strappa per un istante le trafigge
 un minimo guizzo di luce può perforare l'oblio
 soprattutto se rapido se previsto se ricorrente.
 (C, POE, p. 425)

I luoghi, i paesaggi cari al poeta, inevitabilmente «si disfano» sotto l'azione del tempo che li cancella come una «spugna intrisa» (*A voce bassa, R, POE*, p. 397): «si profilano tutto attorno orli di separazione / l'addio si sparse in rottami in luoghi stremati dal nome» (*Geografia, C, POE*, p. 413); parallelamente si infittiscono i riferimenti ad una fine sentita ormai vicina («La morte mi parla poi mi porta per mano»), ma alla quale il poeta guarda senza eccessivo timore; una lieve ironia – sottolineata anche dalla presenza di assonanze e rime insolite (appena/bene; contorce/arrivederci; funesta/finestra) – alleggerisce i versi e allontana (temporaneamente) la minaccia:

Un soffio sulla fiamma

La morte prima mi parla poi mi porta per mano verso
un angolo della stanza per un suo rimprovero appena
sussurrato riguardante soprattutto il tempo che ho perso
«per spengere la candela» mi dice «occorre soffiare bene
se soffi più di una volta la fiamma sfugge si contorce».

Avevo qualche obiezione da sottoporre alla funesta
se fossi stato disattento i sogni non li avrei vissuti
mi teneva sempre la mano ci affacciammo alla finestra
constatai che aveva i fianchi molleggiati per niente ossuti
con fretta improvvisa prese il volo disse «arrivederci».
(*C, POE*, p. 461)

Le ultime poesie, pubblicate nella raccolta postuma *CC*, sono strofe uniche di varia lunghezza e recano ciascuna la data di composizione: è come se il poeta, in prossimità della fine, innesscasse una sorta di malinconico “conto alla rovescia”. La morte si fa ora presenza incombente e subdola («la morte s'è complicata sfruttando la mia confusione»); assume sembianze ingannevoli («si fa chiamare mare») e per nulla rassicuranti («un mare tempestato di schiuma di colpo avariata»):

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 mentire ma sempre dormendo

sopra un mare tempestato di schiuma di colpo avariata
 la morte si fa chiamare mare ma per approfittarne.
 (1° dicembre 1997, *CC, POE*, p. 497)

La «metrica inconsueta» di tutte le ultime poesie scialojane è perfetta nell'assecondare gli umori, le angosce, le malinconie senili del poeta. In *Memoria* (scritta il 22 febbraio 1998, appena una settimana prima di morire) è ancora la ricerca di suoni allitteranti, di variazioni sillabiche e paronomastiche a guidare l'ispirazione del poeta e a far vibrare come corde i lunghi versi "narrativi", anche se – come avverte giustamente Tesio – «non è dall'allegria che gli viene la spinta»⁹⁰, l'impulso a far scattare il «gioco fonetico-automatico»⁹¹:

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.
 (*CC, POE*, p. 536)

Vero è che la misura ampia, circolare, dell'esametro si presta ancor di più ad accogliere la qualità sonora delle parole, specie se si tratta di "nomi strani", di termini specialistici, magari presi in prestito dal linguaggio settoriale della scienza botanica, come nel caso della poesia che segue:

Il nome dei fiori

L'erba ti volta le spalle appena attraversi i grovigli
 t'apri un sentiero impreciso che a stento percorre un inferno
 di fiori privi di sillabe donde s'innalza il cerfoglio
 tra l'artemisia il serpillio e il costernato fumosterno
 fiori di cui ignori il nome e annulli in un unico affronto.

⁹⁰ TESIO, *Nel teatro di Scialoja un girotondo di fantasmi*, cit., p. 4

⁹¹ Per la Bonifazi, negli esametri dell'ultima stagione scialojana il «gioco fonetico-automatico» tenderebbe ancora «a prevalere su quello sillabico-ritmico», una tesi che trova facilmente riscontro leggendo versi come questi: «ibis ritti tra ibischi ibis che becchettano iris» (*Osiris, R, POE*, p. 372) o «seguendo leggi leggere dettate dalla leggiadria» (*Le processionarie, R, ivi*, p. 377). (Cfr. BONIFAZI, *Toti Scialoja poeta-pittore*, cit., p. 208).

Inferno è il cieco traversare i fiori col peso del corpo
 al nome giova una mano che lo scosti senza violenza
 non questa devastazione ignara che riduce a sterpi
 troppi indecifrarli fiori: l'agrostide bianca l'acanzio
 il crespigno l'aspraggine l'elicrisio l'infranta eufrasia.
 (R, POE, p. 363)

In questo componimento l'«esattezza nomenclatoria»⁹² con la quale vengono indicati i «troppi indecifrarli fiori» serve a salvaguardare questi ultimi dall'«affronto» di una «devastazione ignara» che li «riduce a sterpi». Qui Scialoja fa propria la battaglia pascoliana contro l'odiosa «indeterminatezza» delle parole che, se private della loro sostanza sonora («fiori privi di sillabe»), divengono “mute”, incapaci di “indicare” gli oggetti e dunque di farli vivere. «La determinatezza di Pascoli si accampa sempre sopra un fondo di indeterminatezza che la giustifica dialetticamente», scriveva Contini nel già citato saggio del 1958 (cfr. *Varianti e altra linguistica*, p. 240), una considerazione che ben si adatta anche agli esametri di Scialoja, nei quali la presenza di termini desunti dalla botanica o dall'entomologia, e di aggettivi “impoetici” («[...] mi arriva il tanfo del bucranio sanguinolento / semisommerso nell'erba per attirare imenotteri», *Antica violenza*, R, POE, p. 359), asseconda il suo gusto per la sonorità guizzante delle parole, ma non sottrae ai versi il loro carattere di «allegorie slogate e stranite»⁹³:

Ci sono qui descrizioni di eventi quotidiani trasferiti in una dimensione arcana e spesso surreale, misteriosi correlativi oggettivi, immagini e detti tra dolenti e sapienziali, analogismi arditi, frammenti di memoria che come lampi invadono la scena del passato, una teatralità diffusa tradotta in urgenza visiva e più ancora visionaria, fatta di apparizioni, miraggi, assenze, magie⁹⁴.

⁹² Facciamo nostra la nota definizione continiana adoperata per la lingua poetica del Pascoli nel già citato volume *Varianti e altra linguistica* (p. 239).

⁹³ LORENZINI, *Gli esametri di Scialoja*, cit., p. 17. Anche la Bonifazi ha definito le poesie di Scialoja «fiabe stranite», «lacune emergenti, fantasmi remoti, assenze si fondono infestandola [la poesia] con una quotidianità smarrita, immalinconita dall'idea della perdita e della fine, creando uno spazio onirico e dilatato, affidato a un ritmo ipnotico, mormorante come una voce di sotterra» (BONIFAZI, *Toti Scialoja poeta-pittore*, cit., p. 210)

⁹⁴ GIOVANNI TESIO, *Scialoja che Amnesie*, «Tuttolibri», suppl. de «La Stampa», 09/07/1994.

Il segreto incantesimo delle «fiabe stranite»⁹⁵ e visionarie di Scialoja è certamente racchiuso nel ritmo sinuoso – «così gestuale e così prolungato»⁹⁶ – del “suo” esametro:

È curioso, ma in epoche come la nostra in cui si torna a rivendicare la vocalità del testo, Scialoja si preoccupa di indicarne l'energia gestuale. Versi come segni che scandiscono lo spazio, versi a loro modo narrativi che disegnano storie segrete e misteriose⁹⁷.

Come ha scritto Orietta Bonifazi, in Scialoja il metro «è esatta *misura cordis*»: «non è la voce ad adattarsi al metro, problema degli umanisti, ma è il metro ad adattarsi alla voce»⁹⁸. E non dobbiamo sorprenderci se in più occasioni il poeta ricorre all'aggettivo “gestuale” (che in pittura è sinonimo di azione cieca ed istintiva, non predeterminata) riferito alla “gabbia chiusa” dell'esametro che letteralmente “imbriglia” le parole nel verso.

In realtà, a Scialoja riesce un'impresa apparentemente impossibile: conciliare l'imprevedibilità, l'energia del *gesto* con la predeterminazione del *metro*. A prima vista, ci troviamo dinanzi ad una radicale antinomia che porrebbe l'artista-poeta di fronte alla necessità di operare una scelta, di stare da una parte o dall'altra: libertà o costrizione. Se consideriamo gli esiti della ricerca artistica di Scialoja negli anni Novanta e il suo approdo finale ad una pittura *all over*, assolutamente libera, addirittura “esplosiva” nella sua inaspettata carica gestuale, ci appare ancora più incomprensibile (e contraddittoria) la scelta operata dal poeta nel senso della “chiusura metrica” e del massimo rispetto delle regole formali. In realtà la contraddizione è solo apparente, se teniamo conto del nuovo modo – consapevole e “controllato” – di intendere il *gesto* da parte di Scialoja pittore che, pur aderendo, negli anni Novanta, alla poetica esistenziale dell'espressionismo astratto di matrice americana, ne rinnova le premesse attraverso una personale opera di chiarificazione e di razionalizzazione.

La deflagrazione cromatica delle ultime tele, che si riempiono fino al bordo di chiazze, filamenti e venature, è certo il segno di una ritrovata libertà espressiva dopo l'algida stagione delle “quantità geometriche”, ma non è una resa al caos indistinto dell'universo, una rinuncia all'elemento soggettivo e razionale dell'opera d'arte. Il nuovo *gesto* di Scialoja non è cieco ma «ostinatamente consapevole», è un efficace «rimedio

⁹⁵ BONIFAZI, *Toti Scialoja poeta-pittore*, cit., p. 210.

⁹⁶ MICALETTI, *Intervista a Toti Scialoja*, in *OSC*, p. 82.

⁹⁷ TESIO, *Scialoja che Amnesie*, cit.

⁹⁸ BONIFAZI, *Toti Scialoja poeta-pittore*, cit., pp. 208-209.

all'alienazione», in quanto l'unico modo per essere realmente liberi è tenere sotto controllo il caos attraverso l'esercizio, mai interrotto, della razionalità:

Se infatti il gesto era negli informali, libero da intenzionalità, 'puro atto di esistenza', ora è invece proprio un rimedio all'alienazione, ed anche l'azzardo, il caso, sono sotto controllo, elementi tutti che fanno parte integrante di un'azione di cui il pittore è l'unico, consapevole autore, attore, regista⁹⁹.

Come l'azione del pittore è tanto più libera quanto più è consapevole e "controllato" il suo *gesto*, così il poeta può raggiungere un'autentica libertà espressiva solo attraverso l'assunzione di regole che incanalano i suoni e i significati delle parole nella direzione da lui voluta. «Poesia per me è un verso convenzionale racchiuso in una forma»¹⁰⁰, dichiarava Scialoja nel 1991, ma l'esametro "barbaro" da lui adottato nelle ultime poesie – un verso non "libero", ma neppure convenzionale – si presentava fin dall'inizio robusto e duttile al tempo stesso, potente come una "pennellata" sulla tela, dotato come quest'ultima di forza e consistenza materica.

L'«energia sovrabbondante»¹⁰¹ e la libertà gestuale delle ultime opere pittoriche si trasferiscono, dunque, con uguale intensità al "verso-segno" impresso sulla pagina; un verso che scandisce lo spazio, che si snoda ritmicamente all'interno di uno schema regolato, ma che sorprende il lettore nell'imprevedibilità del suo percorso (fonetico) e del suo approdo (semantico):

[...] per me la poesia deve avere [...] tutte le convenzioni e le restrizioni possibili. Più ne ha più la poesia è libera, per me¹⁰².

⁹⁹ LORENZA TRUCCHI, presentazione al Catalogo della mostra *Toti Scialoja*, Galleria L'Isola, Roma 1984 (cfr. *VOF*, p. 194).

¹⁰⁰ RAUCH, *La mia infanzia sono io...*, in *OSC*, p. 79.

¹⁰¹ «Io sono affascinata dalla fioritura senile della sua [di Scialoja] poesia, come se fosse una scoperta avvenuta in tarda età. È una fase che mi convince di più. Credo che Toti, eravamo molto amici, riversasse nella poesia quell'energia sovrabbondante che travalica la forza della sua pittura.» (NATALIA LOMBARDO, intervista a Bianca Maria Frabotta, «L'Unità» 02/03/1998).

¹⁰² MICALETTI, *Intervista a Toti Scialoja*, in *OSC*, p. 84. Scialoja non è certo stato l'unico poeta a credere di poter realizzare una compiuta libertà espressiva solo dandosi delle convenzioni da rispettare, operando all'interno di «gabbie ristrette». Come ha scritto Ernesto Ferrero nell'*Introduzione* ai racconti di Primo Levi, «Levi si sarebbe trovato benissimo tra i maghi-bambini dell'Oulipo, quel laboratorio di letteratura potenziale attivo a Parigi soprattutto negli anni '60 e '70, che annoverava tra i suoi soci più attivi, oltre allo stesso Queneau, Calvino e Perec. Non si limitavano, gli *oulipiens*, a studiare tutte le possibili combinazioni che si offrono alla letteratura: convinti, con Paul Valéry, che la più

grande libertà nasce dal più grande rigore, si davano programmaticamente gabbie ristrette, che chiamavano *contraintes*, costrizioni, strettoie, per mettere alla prova il loro ingegno di costruttori (sappiamo che Perec riuscì a scrivere un intero romanzo senza usare la lettera *e*). Ma la letteratura è proprio questo, cercare di far passare il mare in un imbuto, come diceva Calvino. E Primo Levi altro non ha fatto, sin da quando ha forzato la gabbia mortale del Lager opponendogli anzitutto il paziente esercizio di una ragione che cercava di capire, di stabilire un reticolo di cause ed effetti, di far passare una tragedia senza nome nello stretto imbuto di una esperienza raccontabile. Non diversamente lottò durante la sua vita di chimico contro l'inerzia riottosa della materia. E infine, nei racconti, e poi nei romanzi, diede alla sua immaginazione i vincoli di ristrette ipotesi di lavoro, perché sapeva che solo lavorando sul margine più risicato si può allargare il varco, e farvi passare una migliore comprensione di quello che siamo stati e siamo, dei nostri sogni tormentosi, delle nostre eredità troppo spesso dimenticate, e dell'incerto ma non disperante futuro che ci attende.» (ERNESTO FERRERO, Introduzione a PRIMO LEVI, *I racconti*, Einaudi, Torino 1996, pp. VII-XXV, la citazione è a p. XX).

TOTI SCIALOJA

LE SILLABE
DELLA SIBILLA

1983-1985

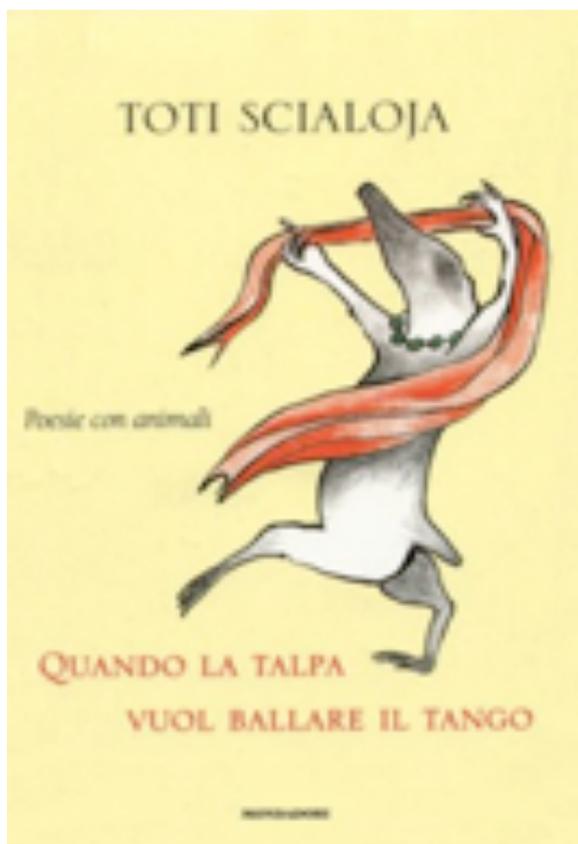


LIBRI SCHEIWILLER
MILANO 1988

*Rapide e lente
amnesie*

Toti
Scialoja

Marsilio *poesia*



Le costellazioni

Toti Scialoja

Marsilio poesia

GARZANTI • GLI ELEFANTI



TOTI SCIALOJA

Poesie

1967-1998

Prefazione di Giovanni Raboni



BIBLIOGRAFIA

Per una rassegna completa delle opere di e su Toti Scialoja, rinviamo all'ottima bibliografia curata da Orietta Bonifazi pubblicata in appendice a *Toti Scialoja poeta-pittore. «Un percorso imperfetto verso l'invisibile»*, tesi di laurea discussa nell'a. a. 2004/05, Università "La Sapienza" di Roma, relatore Bianca Maria Frabotta, correlatore Barbara Drudi. La bibliografia della Bonifazi è presente nell'Archivio della Fondazione Toti Scialoja di Roma ed è consultabile sul sito: www.disp.let.uniroma1.it/fileservices/filesDISP/Toti%20Scialoja.doc.

Aggiornamenti fino al 2006 sono presenti nell'ampia rassegna pubblicata in appendice al catalogo *Toti Scialoja. Opere 1983-1997*, a cura di R. LAUTER e M. VALLORA, Skira, Milano 2006, pp. 245-267.

Molto utile è il sito della Fondazione Scialoja (www.fondazionescialoja.it) che contiene immagini e documenti distribuiti nelle seguenti sezioni: *La Vita*, *Le Opere*, *La Collezione*, *Le Mostre* e *La Bibliografia essenziale*. Segnaliamo, infine, il sito ww.nonsenselit.org, curato da Marco Graziosi, che contiene documenti e contributi critici sulla letteratura del *nonsense*.

BIBLIOGRAFIA DEGLI SCRITTI DI TOTI SCIALOJA

Raccolte poetiche:

I segni della corda, poemetti in prosa, Edizioni della Meridiana, Milano 1952.

Amato topino caro (53 poesie con animali e 29 disegni dell'autore), Bompiani, Milano 1971.

La zanzara senza zeta (con illustrazioni dell'autore), Einaudi, Torino 1974.

Una vespa! Che spavento (105 poesie e 38 disegni dell'autore), in quarta di copertina testo di ITALO CALVINO, Einaudi, Torino 1975.

La stanza la stizza l'astuzia (53 poesie con animali), Prefazione di ANTONIO PORTA, Cooperativa Scrittori, Roma 1976.

Ghiro ghiro tonto (36 poesie con animali e 30 disegni dell'autore), Stampatori, Torino 1979.

- Paesaggi senza peso* (con un'acquaforte nei primi 35 esemplari), Litografia Bruni, edizione fuori commercio a cura di GABRIELE STOCCHI, Roma 1981.
- Scarse serpi*, in quarta di copertina testo di GIOVANNI RABONI, Guanda, Milano 1983.
- La folaga, il bue, l'opossum* (cartella con 3 poesie di Scialoja e disegni originali di GIACOMO LA COMMARE, stampata a cura di ALFONSO FILIERI), Edizioni Artein, Roma 1984.
- La mela di Amleto* (118 poesie), in quarta di copertina testo di GIORGIO MANGANELLI, Garzanti, Milano 1984.
- Sere di febbraio* (cartella con tre acquetinte dell'autore), Metagrafica, Bolzano 1984.
- Serracapriola* (cartella con 2 acquetinte dell'autore), L'Arco Edizioni d'Arte, Roma 1985.
- Tre lievi levrieri* (poesie con animali con 4 litografie di NUNZIO firmate e numerate), L'Attico Editore, Roma 1986.
- Disegni di Umberto Nordio per il bestiario poetico di Toti Scialoja*, Introduzione di GIORGIO MANGANELLI, Mondadori, Milano 1987.
- Le sillabe della sibilla, 1983-1985*, Scheiwiller, Milano 1988.
- Acqua da occhi* (con sette acquarelli dell'autore), Edizioni El Bagatt, Bergamo 1989.
- Versi del senso perso*, nel risvolto di copertina testo di GIORGIO MANGANELLI, Mondadori, Milano 1989. Riunisce sei volumi di poesia: *Amato topino caro*, 1971; *Una vespa! Che spavento*, 1975; *La stanza la stizza l'astuzia*, 1976; *Ghiro ghiro tonto*, 1979; *La mela di Amleto*, 1984; *Tre lievi levrieri*, 1986.
- L'ippopota disse: "mo..."* (con illustrazioni dell'autore), Mondadori, Milano 1990.
- I violini del diluvio*, Mondadori, Milano 1991.
- Passo di danza* (cartella con 6 litografie a colori), Studio Durante (stampato da R. Bulla), Roma 1991.
- Nove poesie*, cartella a cura di Giuseppe Appella, 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.
- Una vanessa*, Edizioni della Cometa, Roma 1993.
- Rapide e lente amnesie*, collana di poesia diretta da GIOVANNI RABONI, Marsilio, Venezia 1994.
- Le costellazioni. Esametri 1993-1996*, collana di poesia diretta da GIOVANNI RABONI, Marsilio, Venezia 1997.

- Quando la talpa vuol ballare il tango. Poesie con animali illustrate dall'autore*, Prefazione di GIOVANNI RABONI, Mondadori, Milano 1997.
- Tre chicchi di moca* (con illustrazioni dell'autore), a cura di TERESA BUONGIORNO, Edizioni Lapis, Roma 2002.
- Toti Scialoja. Poesie 1961-1998*, Prefazione di GIOVANNI RABONI, Garzanti, Milano 2002 (contiene la raccolta postuma *Cielo coperto*, con poesie del biennio 1997-98).
- Versi del senso perso* (ristampa dell'edizione Mondadori del 1989), Prefazione di PAOLO MAURI, Postfazione di ORIETTA BONIFAZI, Einaudi, Torino 2009.

Antologie che contengono poesie di Scialoja:

- ANTONIO PORTA, GIOVANNI RABONI (a cura di), *Pin Pidìn. Poeti d'oggi per bambini*, Feltrinelli, Milano 1978.
- ANTONIO PORTA (a cura di), *Poesia degli anni settanta*, Prefazione di ENZO SICILIANO, Feltrinelli, Milano 1979.
- CESARE RUFFATO, LUCIANO TROISIO (a cura di), *Folia sine nomine: il nome taciuto: testi poetici italiani inediti degli anni Ottanta*, Seledizioni, Bologna 1981.
- RENATO BARILLI (a cura di), *Viaggio al termine della parola. La ricerca intraverbale*, Feltrinelli, Milano 1981.
- STEFANIA FABRI, FRANCESCA LAZZARATO, PAOLA VASSALLI (a cura di), *Il gioco della rima: poesia e poeti per l'infanzia dal 1700 ad oggi*, Catalogo della mostra, Museo del folklore, Roma aprile-maggio 1984, Emme Edizioni, Milano 1984.
- "*State bradi*", volume allegato a «Cervo volante», Rivista internazionale di arte e poesia diretta da Achille Bonito Oliva e Edoardo Sanguineti, 17/18, Roma 1984.
- Almanacco della Cometa*, Edizioni della Cometa, Roma 1988.
- REMO CESERANI, LIDIA DE FEDERICIS (a cura di), *Il materiale e l'immaginario*, vol. 9, Loescher, Torino 1988.
- AA. VV., *La bottega del Lettore*, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, Milano 1990.
- ELIO PECORA (a cura di), *Poesia italiana del Novecento*, Newton Compton Editori, Roma 1990.
- PIETRO GIBELLINI, GIANNI OLIVA, GIOVANNI TESIO (a cura di), *Lo spazio letterario, antologia della letteratura italiana*, vol. 4, Editrice La Scuola, Brescia 1991.

- BRUNA GINAMMI, *Lo sguardo del poeta*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1991.
- Parole dello sport* (dizionario), Grafica Marelli, Como 1992.
- PAOLA DECINA LOMBARDI (a cura di), *Poesie d'amore del '900*, Mondadori, Milano 1992.
- ELIO PECORA (a cura di), *Diapason di voci (quarantadue poeti per Sandro Penna)*, ed. Il Girasole, Catania 1997.
- BARBARA DRUDI, LAURA MOCCI (a cura di), *Toti Scialoja. Toti & Topi*, Edizioni Lapis, Roma 2000.
- ELVIRA MARINELLI (a cura di), *Antologia illustrata della poesia*, Giunti Editore, Milano 2001.
- ELIO PECORA (a cura di), *La strada delle parole. Poesie italiane del Novecento scelte per i bambini e i ragazzi delle scuole elementari*, Mondadori, Milano 2003.
- GIUSEPPE LANGELLA, ENRICO ELLI, *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento. Saggi critici e antologia di testi*, Interlinea, Novara 2004.
- GIOVANNI PIAZZA, *L'Ippopo... - 19 pezzi facili per pf. su poesie e con disegni originali di Toti Scialoja*, OSI-MKT, Brescia 2008.

Prose critiche e d'invenzione inerenti all'attività poetica:

- Dalla Terrazza*, in LEONARDO SINISGALLI, *Pittori che scrivono*, Edizioni della Meridiana, Milano 1954.
- Infanzia e nonsense*, «Il Versipelle», giornale in ciclostile, Grosseto, marzo 1984, pp. 1-3.
- Infanzia e nonsense, voglia dell'intangibile*, in *Il gioco della rima*, op. cit. (già uscito in «Il Versipelle», vd. *supra*; rist. in *Animalie, Toti Scialoja, Disegni con Animali e poesie*, catalogo della mostra alla Galleria Comunale d'Arte Moderna, Graphis Edizioni, Bologna 1991, p. 179).
- Una grande voglia di poesia*, «Parlare e scrivere oggi», Milano, settembre 1986, pp. 61-68.
- A lezione da Toti Scialoja*, «Poesia», I, 3, marzo 1988, pp. 8-14 (rist. in *Toti Scialoja, Pittura e poesia. Opere su carta*, catalogo della mostra, Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 26 novembre 2004-8 gennaio 2005, De Luca Editori d'Arte, Roma 2004, pp. 71-72 e in *Toti Scialoja. Opere 1983-1997*, Mostra alla Galleria dello Scudo, Verona, 9 dicembre 2006-28 febbraio 2007, catalogo a cura di ROLF LAUTER e MARCO VALLORA, Skira, Milano 2006, p. 227).

- Come nascono le mie poesie* in «Il Verri», 8, dicembre 1988, pp. 9-20 (già pubblicato con il titolo *Una grande voglia di poesia*, vd. *supra*; rist. in *Opere su carta*, op. cit. pp. 72-77 e in *Opere 1983-1997*, op. cit., pp. 223-226).
- Per Luciano Anceschi*, in AA. VV., *Omaggio a Luciano Anceschi*, 20 febbraio 1991, Mucchi Editori, Modena 1991.
- Giornale di pittura*, Prefazione di GILLO DORFLES, Poscritto di DORIANO FASOLI, Roma, Editori Riuniti, 1991 (edizione parziale del manoscritto conservato nell'archivio della Fondazione Scialoja; altre pagine sono apparse in riviste e cataloghi; ampi stralci sono stati pubblicati in *Vita, opere, fortuna critica* a cura di GIUSEPPE APPELLA, in *Toti Scialoja. Opere 1955-1963*, Mostra alla Galleria dello Scudo, Verona, 5 dicembre 1999-13 febbraio 2000, catalogo a cura di FABRIZIO D'AMICO, Skira, Milano 1999, pp. 127-216).
- Per Leonardo Sinisgalli*, in GIUSEPPE APPELLA (a cura di), *Leonardo Sinisgalli tra poesia e scienza*, catalogo della mostra, Seminario Pontificio Regionale, Potenza, 24 ottobre-19 novembre 1992, Edizioni della Cometa, Roma 1992, p. 14.
- In forma di esametri*, Avvertenza a *Rapide e lente amnesie*, Marsilio, Venezia 1994 (rist. col titolo *Secondo uno schema regolato dalle leggi della prosodia*, come testo di accompagnamento delle poesie pubblicate in *Toti Scialoja. In forma di esametri*, in «Il Verri», Bologna, 3-4, settembre-dicembre 1994, pp. 9-16).
- Omaggio a Terni*, in *Opere 1978-1996*, catalogo della mostra, Videocentro, Terni, 19 gennaio-16 febbraio 1997 (rist. in *Opere su carta*, op. cit., p. 86).

Interviste:

- Toti Scialoja*, a cura di GABRIELLA DRUDI, «Flash Art», 129, novembre 1985, pp. 61-63; rist. in *Opere 1983-1997*, op. cit., pp. 229-235.
- Intervista a Toti Scialoja*. Roma, Discoteca di Stato, 9 giugno 1988 (nastro – bobina aperta), Fondo Francesco Vincitorio, Istituto Centrale per i beni sonori e audiovisivi
(<http://opac2.icbsa.it/vufind/Record/IT-DDS0000109129000000>)
- La mia infanzia sono io... Conversazione con Toti Scialoja* (1991), a cura di ANDREA RAUCH, in *Animalie*, op. cit., pp. 29-34; rist. in *Opere su carta*, op. cit., pp. 77-80. L'intervista è consultabile anche *on line* all'indirizzo: <http://principieprincipi.blogspot.com/2011/08/maestri-8-toti-scialoja.html>

- Condannato all'arte*, a cura di DORIANO FASOLI, in «Riforma della scuola», Editori Riuniti, 4, aprile 1991, pp. 54-55; rist. in *Opere su carta*, op. cit., pp. 80-82.
- Toti Scialoja: Animalie* (video-intervista), commento di PAOLA PALLOTTINO, realizzato con la collaborazione di BARBARA DRUDI e FLAVIO NICCOLI, prodotto dalla Soprintendenza ai beni artistici e documentaristici della Regione Emilia nel 1991, Lepida.tv (http://www.lepida.tv/video/Animalie---Toti-Scialoja_38.html)
- Scialoja, il topino e i nonsense per il nipotino James*, a cura di ALESSANDRO TINTERRI, «Il Secolo XIX», 21 agosto 1992. Riprodotta integralmente sulla rivista telematica «Cosmopolisonline», III, 2, 2008 (<http://www.cosmopolisonline.it/20080624/scialoja.php>)
- Intervista a Toti Scialoja*, a cura di ANTONELLA MICALETTI, «La Collina», IX, 19/23, luglio 1992-dicembre 1994, pp. 266-271 e 272-275; rist. in *Opere su carta*, op. cit., pp. 82-85.
- Il mio amico incompreso*, a cura di TERESA SERRAO, «La Repubblica», 14 febbraio 1995.
- Intervista a Toti scialoja*, a cura di GIOVANNA STELLINI, Roma 30 agosto 1997, in EAD. *Poesia e nonsense in Toti Scialoja*, tesi di laurea, a. a. 2003/2004, Università degli Studi di Padova, pp. 164-193.
- Bestie d'autore*, intervista a cura di DANIELA FORNI, «Liberazione», 21 novembre 1997, p. 20; rist. in *Opere su carta*, op. cit., pp. 87-88.
- Conversazione con Toti Scialoja*, a cura di DORIANO FASOLI, «Close up», 4, agosto-ottobre 1998.
- IVAN CRICO, *Un'intervista al poeta e pittore Toti Scialoja* (1998), pubblicata on line il 7 ottobre del 2008 (<http://ivancrico.blogspot.com/2008/10/unintervista-al-poeta-e-pittore-toti.html>)
- Conversazione con Toti Scialoja*, a cura di DORIANO FASOLI, «Il Caffè illustrato», 30, maggio-giugno 2006.

BIBLIOGRAFIA CRITICA

- EUGENIO GIOVANETTI (a cura di), *Antologia burchiellesca*, Colombo, Roma 1949.
- GIUSEPPE DE SANCTIS, *Notiziario letterario*, «Il Messaggero», 20 giugno 1952.
- RENATO GIANI, *I segni della corda, ovvero Toti Scialoja*, «Giornale di Sicilia», Palermo, 10 dicembre 1952.
- EUGENIO MONTALE, *Lecture: Scialoja*, «Il Corriere della Sera», 4 giugno 1952.
- RENATO MUCCI, *I segni della corda*, «La Fiera Letteraria», 30 novembre 1952.
- BARBARA DRUDI, *La "classe" di Scialoja*, «La Tartaruga», marzo 1952.
- ANDREA ZANZOTTO, *Verona avara di aironi*, «Panorama», Milano, 2 luglio 1952.
- PIER PAOLO PASOLINI, Presentazione al catalogo della mostra *Toti Scialoja*, Galleria del Teatro, Parma, 18-27 maggio 1955.
- GILLO DORFLES, Presentazione al catalogo della mostra *Toti Scialoja*, Galleria La Tartaruga, De Luca Editore, Roma, 16 giugno-luglio 1959.
- CARLO IZZO, *Umoristi inglesi*, Eri, Torino 1962.
- ITALO CALVINO, Prefazione a *I quaderni di San Gersolè*, a cura di MARIA MALTONI, con la collaborazione di GIGLIOLA VENTURI, Einaudi, Torino 1963.
- GILLO DORFLES, *Toti Scialoja*, in *XXXII Esposizione biennale internazionale d'arte*, catalogo della mostra, Padiglione Italiano ai Giardini, Venezia, 20 giugno-18 ottobre 1964.
- NELLO PONENTE, *L'intervista con i pittori*, «Marcatre», 8-9-10, 1964.
- ROMAN JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966.
- ANDRÉ BRETON, *Manifesti del surrealismo*, Introduzione di GUIDO NERI, Einaudi, Torino 1966.
- CESARE VIVALDI, Presentazione al Catalogo della Mostra *Scialoja*, Galleria La Città, Verona, 8-28 gennaio 1970.
- ROLAND BARTHES, *La retorica antica*, trad. it. di PAOLO FABBRI, Bompiani, Milano 1972.
- GIANNI RODARI, *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Einaudi, Torino 1974.
- ALESSANDRO BAUSANI, *Le lingue inventate*, Ubaldini, Roma 1974.
- GIULIA NICCOLAI, *Poema & Oggetto*, Geiger, Torino 1974.

- TRISTAN TZARA, *Manifesto del dadaismo e lampisterie*, a cura di GIAMPIERO POSANI, Einaudi, Torino 1975.
- PAUL ZUMTHOR, *Langue texte énigme*, Éditions du Seuil, Paris 1975 (trad.it. *Lingua testo enigma*, Il Melangolo, Genova 1991).
- GIOVANNA ANGELI, *Il senso del nonsense*, «Paragone», XVIII, 1976, pp. 35-61.
- GIAN PAOLO PRANDSTRALLER, *Arte come professione*, Marsilio, Venezia 1977.
- PIERRE BEC, *La lyrique française au Moyen Âge (XIIe-XIIIe siècles). Contribution a une typologie des genres poétiques médiévaux*, Picard, Paris 1977.
- GIOVANNA ANGELI, *Il mondo rovesciato*, Bulzoni, Roma 1977.
- PIER PAOLO PASOLINI, *Toti Scialoja*, in *Toti Scialoja*, catalogo della mostra, Parma 1977, pp. 45-47; ripubblicato in CESARE SEGRE (a cura di), *Il Portico della morte*, Garzanti, Milano 1988, pp. 109-113 e in WALTER SITI, SILVIA DE LAUDE (a cura di), *Tutte le Opere. Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano 1999, tomo I, pp. 537-543.
- FERDINAND DE SAUSSURE, *Corso di linguistica generale*, Introduzione, traduzione e commento di TULLIO DE MAURO, Laterza, Bari 1978.
- PAOLO ORVIETO, *Sulle forme metriche della poesia del non-senso (relativo e assoluto)*, in «Metrica», I, 1978, pp. 203-218.
- MICHAÏL M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (trad. it.), Einaudi, Torino 1979.
- GILLES DELEUZE, FELIX GUATTARI, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, Paris 1980 (trad. it. di GIORGIO PASSERONE, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 2003).
- RENATO BARILLI (a cura di), *Viaggio al termine della parola. La ricerca intraverbale*, Feltrinelli, Milano 1981.
- RINALDINA RUSSELL, *Senso, nonsense e controsenso nella frottola*, in EAD., *Generi poetici medievali. Modelli e funzioni letterarie*, Società Editrice Napoletana, Napoli 1982.
- GABRIELLA DRUDI, *Tempo e immagine nella pittura di Toti Scialoja*, «Artistes», Parigi, maggio 1984.
- GILBERT K. CHESTERTON, *Difesa del nonsense (1901)*, in *Il bello del brutto*, Introduzione di ATTILIO BRILLI, traduzione di PIERA SESTINI, Sellerio, Palermo 1985, pp. 44-45.
- GIUSEPPE APPELLA, *Colloquio con Scialoja*, in *Scialoja. Opere 1956-1985*, Museo Civico d'Arte Contemporanea di Gibellina, 7 luglio-15 agosto 1985, Edizioni della Cometa, Roma 1985.

- WALTER J. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna 1986.
- PIER VINCENZO MENGALDO, *Grande stile e lirica moderna. Appunti tipologici*, in *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Vallecchi, Firenze 1987.
- ALESSANDRO CABONI, *Nonsense: Edward Lear e la tradizione del nonsense inglese*, Bulzoni, Roma 1988.
- La parola agli artisti*, rubrica di «Flash Art», 152, ottobre-novembre 1989.
- Poeti italiani del Novecento*, a cura di PIER VINCENZO MENGALDO, Oscar Mondadori, Milano 1990.
- PIETRO G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna 1991.
- GILLO DORFLES, *Prefazione*, in TOTI SCIALOJA, *Giornale di pittura*, Editori Riuniti, Roma 1991, pp. IX-XVI.
- DORIANO FASOLI, *Poscritto*, in TOTI SCIALOJA, *Giornale di pittura*, Editori Riuniti, Roma 1991, pp. 185-187.
- ANTONIO LOMBARDI, *Un ricercatore di superficie*, «Mondo Operaio», Roma, aprile 1991, p. 134.
- UMBERTO ECO, *Tre civette sul comò*, in *Il secondo diario minimo*, Bompiani, Milano 1992, pp. 164-175.
- ALBERTO PEZZOTTA, *Ritratti di critici contemporanei – Toti Scialoja poeta*, «Belfagor», XLVII, 3, 31 maggio 1992, pp. 283-293.
- CARLA MARCATO, *Il gergo*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di LUCA SERIANNI e PIETRO TRIFONE, Einaudi, Torino 1993.
- DANIELA MUSSO (a cura di), *Fatrasies. Fatrasies d'Arras, Fatrasies di Beaumanoir, Fatras di Watrquet*, Pratiche editrice, Parma 1993.
- FOSCO MARAINI, *Introduzione a La gnosi delle fanfole*, Baldini & Castoldi, Milano 1994.
- MAX MANFREDI e MANUEL TRUCCO, *Il libro dei Limerick. Filastrocche, poesie e nonsense*, Postfazione *Un girotondo intorno al limerick* di PIER PAOLO RINALDI, Vallardi, Milano 1994.
- LUCIANO ANCeschi, *Lettera per un incontro napoletano*, «Il Verri», IX, 3-4, settembre-dicembre 1994, pp. 21-24.
- GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA, sez. *Letteratura inglese* in ID., *Opere*, introduzione e premessa di GIOCCHINO LANZA TOMASI, Mondadori, Milano 1995, pp. 527-1330.
- ORNELLA CASTELLANI POLLIDORI, *La lingua di plastica. Vezzi e malvezzi dell'italiano contemporaneo*, Morano, Napoli 1995.
- GIOVANNI TESIO, *Nel teatro di Scialoja un girotondo di fantasmi*, «Tuttolibri», suppl. de «La Stampa», 20/11/1997.

- PIER PAOLO RINALDI, *Il piccolo libro del nonsense*, Prefazione di STEFANO BARTEZZAGHI, Vallardi, Milano 1997.
- MAURIZIO DEL NINNO, *Considerazioni sul nonsense*, in ALESSANDRO PERESSINOTTO (a cura di), *Il gioco. Segni e strategie*, Paravia, Torino 1997, pp. 117-124.
- NOEL MALCOM, *The Origins of English Nonsense*, Fontana-Harper Collins, London 1997.
- ALESSANDRA POZZO, *Grr...grammelot. Parlare senza parole*, Clueb, Bologna 1998.
- ALBERTO ARBASINO, *Toti Scialoja, uno stile irresistibile*, «La Repubblica», 28 marzo 1998.
- FOSCO MARAINI, *Case, amori, universi*, Mondadori, Milano 1999.
- Toti Scialoja. Opere 1955-1963*, Mostra alla Galleria dello Scudo, Verona, 5 dicembre 1999-13 febbraio 2000, catalogo a cura di FABRIZIO D'AMICO, Skira, Milano 1999 (contiene: FABRIZIO D'AMICO, *Toti Scialoja: dagli esordi agli anni Sessanta*, pp. 9-28; BARBARA DRUDI, *Toti Scialoja: il teatro e la pittura*, pp. 29-48; FABRIZIO D'AMICO, *Catalogo delle opere*, pp. 113-126; LAURA LORENZONI, *Corrispondenza 1955-1960*, pp. 127-216; GIUSEPPE APPELLA, *Vita, opere, fortuna critica; Bibliografia 1955-1963*, pp. 217-219; *Bibliografia essenziale*, pp. 220-222).
- IGNACIO MATTE BLANCO, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla biologica*, a cura di PIETRO BRIA, Einaudi, Torino 2000.
- ANATOLE PIERRE FUKSAS, *Locus in fabula*, «Trame di letteratura comparata», rivista del Dipartimento di Linguistica e Letterature Comparete dell'Università di Cassino, 2, 2001.
- GIOVANNI RABONI, *Prefazione a TOTI SCIALOJA, Poesie. 1978-1998*, Garzanti, Milano 2002, pp. 5-9.
- PAOLO DE BENEDETTI, *Nonsense e altro*, Libri Scheiwiller, Milano 2002.
- GIAN LUIGI BECCARIA, «Buona zera, ho tanta zete» zampetta in versi la zanzara, «Tuttolibri», suppl. de «La Stampa», 14/12/2002.
- ORietta BONIFAZI, *Toti Scialoja poeta-pittore. «Un percorso imperfetto verso l'invisibile»*, tesi di laurea, a. a. 2004/05, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Facoltà di Lettere, relatore Bianca Maria Frabotta, correlatore Barbara Drudi (con ampia bibliografia in appendice).
- Toti Scialoja, pittura e poesia. Opere su carta*, catalogo della mostra, Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 26 novembre 2004-8 gennaio 2005, De Luca Editori d'Arte, Roma 2004 (contiene: *Presentazioni* di GABRIELE STOCCHI e ACHILLE PERILLI, pp. 6-8; ALFREDO GIULIANI, *Impressioni ed emozioni d'arte*, pp. 9-10; GIOVANNI RABONI, *Le due anime di Toti Scialoja*, pp. 11-14; BARBARA DRUDI, *Toti Scialoja. Pittore e poe-*

- ta, pp. 15-20; *Opere su carta*, pp. 21-64; *Scritti*, pp. 65-88; *Biografia*, pp. 89-92; *Bibliografia*, pp. 93-94).
- CARLO IZZO, Introduzione a EDWARD LEAR, *Il libro dei nonsense*, Einaudi, Torino 2004, pp. I-XXVI.
- JOSÈ VINCENZO MOLLE, *Oscurità e "straniamento". Per un'interpretazione del nonsense fatrasico*, in G. LACHIN e F. ZAMBON, *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro* (Atti del XXVIII Convegno Interuniversitario di Bressanone, 12-15 luglio 2001), Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento 2004.
- CLAUDIO GIUNTA, *Sul rapporto tra prosa e poesia nel Medioevo e sulla frottola*, in AA. VV., *Storia della lingua e filologia. Per Alfredo Stussi nel suo sessantacinquesimo compleanno*, a cura di MICHELANGELO ZACCARELLO e LORENZO TOMASIN, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2004, pp. 35-72.
- LEWIS CARROLL, *Alice nel paese delle meraviglie*, trad. di ALDO BUSI, Feltrinelli, Milano 2004.
- BIANCA MARIA FRABOTTA, *Toti Scialoja: le malinconie di un poeta comico*, in, *Il comico nella letteratura italiana: teorie e poetiche*, a cura di SILVANA CIRILLO e BEATRICE ALFONZETTI, Donzelli Editore, Roma 2005, pp. 489-503.
- GIUSEPPE CRIMI, *L'oscura lingua e il parlar sottile. Tradizione e fortuna del Burchiello*, Vecchiarelli, Manziana 2005.
- GIOVANNI RABONI, *La gabbia eterea di Toti Scialoja*, in ID., *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di ANDREA CORTELLESA, Garzanti, Milano 2005. Comprende le ristampe di: *Prefazione a Toti Scialoja. Poesie 1961-1998*, op. cit., pp. 359-363; *Per il verso giusto* (già in «Europeo», 7/16, febbraio 1990, pp. 88-89), pp. 363-364; *Il senso perso dei versi* (già in «Corriere della Sera», 14 luglio 1991, p. 10), pp. 364-366.
- S. CIPRIANO, *Toti Scialoja: L'enigma della parola*, tesi di laurea, a. a. 2005-2006, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, Facoltà di Lettere, relatore Niva Lorenzini.
- I diari di Luciano Anceschi, 50 anni, Il Verri*, numero speciale a cura di TOMMASO LISA, «Il Verri», LI, 31, luglio 2006.
- FRANCO ARATO, *Dalla parte del nonsense*, «Belfagor», LXI, 30 settembre 2006, vol. 61, pp. 517-530.
- PAOLO ALBANI, *Un breve viaggio intorno al limericco italiano*, Postfazione a VIRGINIA BOLDRINI, *Viaggio a Limerick e dintorni*, Campanotto, Udine 2006.

- CLAUDIA BUSSOLINO, *Glossario di metrica, retorica e glottologia*, Alpha Test, Milano 2006.
- Toti Scialoja. *Opere 1983-1997*, Mostra alla Galleria dello Scudo, Verona, 9 dicembre 2006-28 febbraio 2007, catalogo a cura di ROLF LAUTER e MARCO VALLORA, Skira, Milano 2006 (contiene: ROLF LAUTER, *Un romantico fra tradizione e innovazione*, pp. 13-23; MARCO VALLORA, *“Dipingere... questo nulla interrogante”*, pp. 25-59; PAOLO MAURI, *Il più crudele dei musici*, pp. 61-71; BARBARA DRUDI, *“Una stupefatta immortalità”: i miei anni con Toti Scialoja*, pp. 174; LAURA LORENZONI (a cura di), *Poeti, scrittori, filosofi. Corrispondenza 1972-1998*, pp. 179-221; TOTI SCIALOJA, *“Una grande voglia di poesia”*, pp. 223-227; *Interviste: la pittura raccontata*, pp. 229-235; *Bibliografia* [aggiornata al 2006], pp. 245-267).
- AV. VV., *Gli “irregolari” nella letteratura. Eterodossi, parodisti, funamboli della parola*, Atti del Convegno di Catania, 31 ottobre-2 novembre 2005, Salerno Editrice, Roma 2007.
- FOSCO MARAINI, *Gnòsi delle Fànfole*, Prefazione di MARO MARCELLINI, Baldini & Castoldi Dalai Editore, Milano 2007, con CD audio (musiche di Massimo Altomare e Stefano Bollani).
- DANIELE BAGLIONI, *Poesia meta semantica o perisemantica? La lingua delle ‘Fanfole’ di Fosco Maraini*, in AA. VV., *Studi linguistici per Luca Serianni*, a cura di VALERIA DELLA VALLE e PIETRO TRIFONE, Salerno Editrice, Roma 2007, pp. 469-480.
- FEDERICO APPEL, *L’animale intellettuale. La poesia per bambini di Toti Scialoja*, «Bollettino di Italianistica», 1, 2007, pp. 101-114.
- GIOVANNA STELLINI, *La ricerca artistica di Toti Scialoja*, «Studi Novecenteschi», 2, 2008, pp. 325-363.
- MICHELANGELO ZACCARELLO, *Off the Paths of Common Sense: From the “frottola” to the “per motti” and “alla burchia” Poetic Styles*, in *Nonsense and Other Senses. Regulated Absurdity in Literature*, a cura di ELISABETTA TARANTINO con la collaborazione di CARLO CARUSO, Cambridge University Press, Cambridge 2009.
- AA.VV., *«Nominativi fritti e mappamondi». Il ‘nonsense’ nella letteratura italiana*, Atti del convegno di Cassino, 9-10 ottobre 2007, a cura di GIUSEPPE ANTONELLI e CARLA CHIUMMO, Salerno Editrice, Roma 2009. (Contributi sul nonsense antico e moderno di: Giuseppe Antonelli, Marco Berisso, Michelangelo Zaccarello, Alessio Decaria, Carla Chiummo, Pasquale Guaragnella, Giuseppe Crimi, Massimo Castoldi, Toni Iermano, Barbara Silvia Anglani, Andrea Cedola, Daniele Baglioni, Andrea Afribo, Luca Serianni).

- LUCA SERIANNI, *Il gioco linguistico nella poesia di Toti Scialoja*, in AA.VV., «*Nominativi fritti e mappamondi*». *Il 'nonsense' nella letteratura italiana*, cit., pp. 307-324.
- FRANCO MARCOALDI, *I giochi sonori di Scialoja*, «*La Repubblica*», 9 marzo 2009, p. 28.
- PAOLO MAURI, *Il più crudele dei musici*, Prefazione a TOTI SCIALOJA, *Versi del senso perso*, Einaudi, Torino 2009, pp. V-XVIII.
- ORIELLA BONIFAZI, *Scialoja, la fortuna critica di un ippogrifante*, in *ivi*, pp. 259-273.

Sitografia:

- MICHELANGELO ZACCARELLO, *Il sonetto burchiellesco: parodia o nonsense?*, Treccani.it
http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/nonsensi/5.html
- ANDREA AFRIBO, *Tracce di nonsense nella poesia del Novecento*, Treccani.it
http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/nonsensi/3.html.
- STEFANO BARTEZZAGHI, *Arepo e i suoi fratelli. Una breve testimonianza sul senso in gioco*, Treccani.it
http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/nonsensi/1.html
- MARCO GRAZIOSI, *Testo verbale e testo iconico nei 'limericks' di Edward Lear*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Bologna, a. a. 1981-82
<http://www.nonsenselit.org/content/view/63/46/>
- MARCO GRAZIOSI, *The Limerick su Edward Lear Home Page*
<http://www2.pair.com/mgraz/Lear/index.html>
- NICOLA LOIZZO, *Toti Scialoja n° 2*, «*Questotrentino*», 28 settembre 2002
<http://www.questotrentino.it/qt/?aid=8157>
- ALFREDO RADICONCINI, *Toti Scialoja: un artista per l'infanzia* (recensione alla raccolta del 2002 *Tre chicchi di moca*), Railibro.it
<http://www.railibro.rai.it/recensioni.asp?id=364>
- MARTINO NEGRI, *Umori d'Albione: Il 'libro dei nonsense' di Edward Lear*, Erehwon, 2004 (<http://erewhon.ticonuno.it/inverno2004/Lear.htm>)
- PIERGIORGIO ODIFREDDI, *Meraviglie nel paese di Alice*, Progetto Polymath, 6 giugno 2005
<http://www.areweb.polito.it/didattica/polymath/htmlS/Interventi/Articoli/Alice/Alice.htm>

- STEFANO BARTEZZAGHI, *Rima bifronte*, La Repubblica.it, rubrica “Lessico e nuvole”, 22 giugno 2006
<http://www.repubblica.it/2003/g/rubriche/lessicoenuvole/22giug/22giug.html>
- ADELE CAMMARATA, “*La Gran natica dell’Aringa*”. *I giochi di parole in Alice’s Adventures in Wonderland. Traduzioni italiane a confronto*, @dic edizioni & Lulu.com, 2007
http://www.lulu.com/items/volume_42/614000/614827/2/print/614827.pdf
- GIUSEPPE CIARALLO, *Anarchia metasemantica. La poesia caleidoscopica di Fosco Maraini in ‘Gnòsi delle fänfole’*, «Paginauno», II, 9, ottobre-novembre 2008
<http://www.rivistapaginauno.it/numero9.php>
- LUCIA AMBU, *Alice nel paese della metamorfosi*, «Griseldaonline», n. VIII (2008-2009)
http://www.griseldaonline.it/percorsi/metamorfosi/ambu_print.htm
- GIULIA NICCOLAI, *Della verità ultima delle cose*, intervista a cura di Irene Palladini, «Griseldaonline», n. IX (2009-2010)
<http://www.griseldaonline.it/percorsi/verita-e-immaginazione/niccolai.html>