

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

di Alessandra Ottieri

ABSTRACT

L'immagine che a tutt'oggi si ha di Toti Scialoja è quella di un pittore professionista, tra i più quotati esponenti dell'espressionismo astratto italiano, animato da «una grande voglia di poesia», come recita il titolo di un importante scritto auto-esegetico degli anni Ottanta. Si tratta di un'immagine semplicistica e pregiudiziale che fa torto al *poeta* e limita la piena comprensione del *pittore*, la cui attività artistica è strettamente correlata con quella poetica. Se confrontiamo le date, e crediamo a quanto ci ha raccontato nel corso degli anni lo stesso Scialoja, la passione per la letteratura 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 Mallarmé»). Tuttavia il giudizio sbrigativo e crudele di un amico “competente” (al quale il giovane Toti sottopone le sue prime prove poetiche) lo induce a cambiare rotta e a “virare” verso la pittura che dopo i vent'anni diviene l'interesse predominante.

Scialoja, quindi, abbandona temporaneamente la poesia, ma continua a scrivere, pubblicando numerose recensioni e cronache d'arte su «Mercurio» (dopo la Liberazione) e più tardi su «Immagine» di Cesare Brandi. Il ritorno alla poesia si compie solo nel 1961, quando Scialoja, ormai artista affermato, si trasferisce a Parigi dove risiede fino al 1964. A partire da quegli anni 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, articolato in almeno quattro fasi principali.

Gli anni Trenta-Quaranta sono quelli dell'esordio, in cui l'artista frequenta l'ambiente della Scuola romana di Scipione e Mafai e si muove nell'alveo di un figurativismo di tipo morandiano. Gli anni Cinquanta sono quelli decisivi, della “svolta”: Toti si accosta alle sperimentazioni cubiste, approdando ad un nuovo concetto di spazio inteso come luogo della coscienza, dell'«esistere» fuori dalla contingenza temporale. Dopo il soggiorno a New York (1956-57), Scialoja rinuncia anche alla profondità ingannevole della *prospettiva* (con la sua illusione di trascendenza), preferendo la verità nuda e cruda della *superficie* «intesa [...] come unico spazio e unico tempo possibile: il presente temporale, su cui inscrivere la traccia dell'esistenza, il ritmo [...]» (Barbara Drudi). Abbandonato il pennello, l'artista imprime direttamente il colore sulla tela con fogli o stracci intrisi di pigmento alla maniera degli *action painters* statunitensi; tuttavia Scialoja sfugge all'automatismo assoluto di matrice surrealista, dei colleghi d'oltreoceano e riconduce la violenza anarchica del “gesto” all'interno della forma. Il gesto ribelle, infatti, trova un «freno» nella chiusura dell'“impronta”. A partire dal 1958 le “impronte” si moltiplicano sulla tela e si susseguono sulla superficie, con ritmo cadenzato.

È proprio nell'ossessiva ricerca del *ritmo* – che in pittura significa riprodurre, attraverso la ripetizione dell'immagine stampata, l'assolutezza temporale dell'“evento” – che si riscontra una perfetta consonanza tra Scialoja pittore astrattista e Scialoja poeta, che negli anni Sessanta scrive molte delle sue poesie nonsense. Il ritmo, che sulla superficie della tela è ottenuto con la sequenza seriale delle “impronte” impresse secondo una precisa scansione temporale, è ricercato e ottenuto in poesia attraverso la sonorità martellante delle parole scomposte e anagrammate e il gioco insistito delle allitterazioni e delle rime. Il «metodo puramente linguistico automatico» che sorregge il gioco delle sillabe in poesia, corrisponde in pittura all'automatismo psichico delle “impronte” che si rincorrono e sfumano sulla tela. In entrambi i casi il dato naturalistico-referenziale è cancellato e si procede – con i colori così come con le parole – verso la creazione di una realtà *altra*, astratta, nonsensica, e dunque profondamente eversiva rispetto a quella data.

Negli anni Settanta giungono i primi riconoscimenti autorevoli che “sdoganano” Scialoja poeta, ma sono anche gli anni più difficili per Scialoja pittore, segnati dalla ripresa dei moduli geometrici da tempo abbandonati e dal ritorno all'uso del pennello. Ma un viaggio a Madrid nel 1982 e la conseguente scoperta della forza espressiva della pittura di Goya inducono Scialoja a compiere la sua ultima, e definitiva, “metamorfosi”, da intendersi non come “strappo” rispetto alle esperienze passate, ma come naturale evoluzione e approfondimento delle precedenti “incarnazioni”. Nei dipinti della metà degli anni '80 Toti ritrova, infatti, l'immediatezza e la spontaneità del “gesto” approdando definitivamente ad un espressionismo

astratto in cui la superficie della tela (nuovamente di grandi dimensioni) viene “aggredata” fisicamente dalla mano, dal braccio del pittore, riempiendosi di macchie, di segni e colature di colore (secondo la tecnica del *dripping*). Le opere di Scialoja, ora, esprimono un’ansia di emancipazione totale da ogni forma di rappresentazione naturalistica, 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.

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 nonsense.

Con queste poche, ma convincenti, parole Scialoja liquidava, nel 1986, ogni possibilità di far risalire alla tradizione burchiellesca (e, quindi, italiana e medievale) la sua passione per la poesia *nonsensical* e indicava in Lear e Carroll gli autori prediletti dell’infanzia e della prima giovinezza.

Tuttavia, anche se Scialoja comprensibilmente prende le distanze dalle «stravaganze» del Burchiello e dai «bisticci allitterativi» dei poeti barocchi, preferendo apparentare la propria poesia con quella di area anglosassone, in anni recenti è emersa la possibilità di tracciare una mappa più antica e soprattutto italiana del *nonsense* che avrebbe la sua nascita ufficiale proprio nei sonetti del Burchiello che tanta fortuna ebbero nella seconda metà del ’400 e in tutto il ’500, in Italia e all’estero, in Inghilterra, in Spagna e in Francia. In Italia tuttavia la pesante eredità classicista e l’“eccesso di serietà” della nostra cultura ufficiale, cosiddetta “alta”, hanno in un certo senso bloccato il libero fiorire di una tradizione letteraria *nonsensical*.

Alessandro Caboni ha tentato di individuare e circoscrivere un «filone carsico» della letteratura *nonsensical* in Italia che da Burchiello si snoderebbe attraverso Folengo, Berni, i poeti barocchi Giulio Cesare Croce e Anton Francesco Doni fino a Giambattista Basile. Ma è nel Novecento che quel filone semi-clandestino sembrerebbe venire alla luce ed entrare di diritto nel canone della letteratura ufficiale con Palazzeschi, Petrolini, Landolfi. Andrea Acri avrebbe addirittura individuato tracce di *nonsense* in Montale, Caproni, Nelo Risi, Zanzotto. Ma preferiamo non allargare a dismisura la nozione di *nonsense* e restare nell’ambito di una nozione più ristretta del genere, per cui ci sembra più che mai giustificata l’affermazione di Italo Calvino che, al principio degli anni Settanta, indicava in Toti Scialoja l’unico caso italiano di poeta *nonsense*.

Scialoja comincia a scrivere le sue poesie-filastrocche durante il soggiorno parigino degli anni 1961-1963. È dalla capitale francese, infatti che Scialoja indirizza al nipotino James lettere ricche di versi giocosi e scioglilingua. Nel corso degli anni Settanta escono 5 volumi di poesie (nati in un periodo di stasi sul piano della ricerca pittorica) che raccolgono l’intera produzione *nonsensical* di Scialoja, che si colloca negli anni 1961-1979. Sono poesie brevi, a volte di soli due versi accompagnati quasi sempre da disegni ingenui, volutamente infantili, alla maniera dei *nonsense rhymes and pictures* di Edward Lear, caratterizzati appunto dalla commistione di poesia e immagini.

Le poesie “giocose” di Scialoja sono contrassegnate dal gioco insistito delle rime, delle allitterazioni, delle consonanze e assonanze, delle parole spezzate, ribaltate, anagrammate che creano «paesaggi di parole», popolati da bizzarri animali: topi, zanzare, lepri, tartarughe, corvi, rinoceronti, marmotte, ecc. Animali che parlano, danzano, mangiano, litigano animati dagli stessi comportamenti, vizi e virtù degli uomini. A ciascun animale è associato il nome di una nazione, di una città, di una piccola località, ma sono nomi 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 (i topi alle Termopili, le marmotte sul Mar Morto, le cimici in Cina o a Micene, la triglia di Marsiglia, la lucciola a Casamicciola, la mucca di Lucca, e così via).

Non solo i luoghi, ma anche gli atteggiamenti, i sentimenti e le azioni degli animali sono dettati dalla fonetica del nome, come nel caso della «sarta tartaruga» che «non sogna che la fuga», della «savia salamandra» che «siede sola in una sala /dove regna la penombra» e poi di una lunga serie di insetti dal comportamento anomalo: dalla zanzara sbronza, all’ape apatica, alla vespa pesta e così via. Il segreto di questi versetti è tutto nella particolare sonorità, nella “parola-melagrana” che contiene in sé e fa germinare i semi sillabici di tutte le altre. Ma il gioco linguistico di Scialoja non va interpretato come semplice girotondo di parole, virtuosismo verbale privo di implicazioni semantiche, è semmai «musica concettuale» generatrice di sensi plurimi che a volte possono “scartare” in direzioni alternative rispetto alle attese di chi legge e anche rispetto alle intenzioni iniziali di chi scrive. È la parola-suono che «accende l’epifania», che sprigiona significati inattesi, ma solo a patto che essa sia priva di «esperienza vissuta e personalistica», priva di «sofferenza lamentata», priva «di lordura». La parola della poesia non può essere quella logora, puramente connotativa, del linguaggio comune, né quella consunta, sovraccarica di memoria, propria della tradizione letteraria, deve essere parola “smemorata”, priva di sovrastrutture, di significati sedimentati, che ritrova il

suo peso, la sua consistenza primitiva; è quindi pronta ad essere catturata e manipolata dal poeta, scomposta nei suoi semi sillabici e combinata con altre in virtù delle sue qualità puramente sonore.

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. Nulla a che vedere con il fanciullino pascoliano. L'infanzia di cui parla Scialoja non è luogo edenico, spazio della fantasia innocente, del riso, del gioco, della leggerezza, bensì «infernale regno delle apparizioni», insieme paradiso e inferno mescolati in un presente assoluto.

Il bambino non ha coscienza della morte, conduce in modo “sfrontato” la sua esistenza («sfrontata perché aliena di morte»), vive ogni situazione con la massima intensità, non fa differenza tra il sogno e la realtà e si muove con 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 è catapultata in un mondo affascinante e terribile, si aggira tra personaggi stravaganti – animali e esseri umani sfuggenti o enigmatici o crudeli – senza minimamente scomporsi dinanzi all'assurda logica dei loro insensati ragionamenti.

Gli animali che popolano le poesie nonsensiche di Scialoja, che compongono il suo fantastico bestiario, appartengono allo 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 folli ma non inteneriscono, appaiono e scompaiono dall'orizzonte visivo del lettore, spesso pronunciando frasi sconnesse. Gli animali di Scialoja fanno sorridere perché i loro comportamenti scartano dalla norma, sono inquietanti e maliziosi come la strana «bestia» di Ostia «coperta di nafta / che sputacchiava e basta», o come i «pessimi» passerotti di Campobasso che con superbia militaresca «marciano tutti al passo / e soffiando nei pifferi / inciampando a ogni sasso», oppure 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). Vi sono insetti che ammiccano al lettore e lo disorientano con i loro contegni imprevedibili e addirittura cani che si sbronzano al bar, litigano, o fumano il sigaro.

Il *nonsense*, insomma, è un genere letterario «legato strutturalmente all'infanzia della parola», capace di produrre «una sorta di logica altra, che procede verso l'assurdo, una cancellazione del dato cognito», ma – e qui Scialoja mette in guardia i lettori meno avvertiti contro ogni tentativo di riduzione semplicistica e denigrativa – «chi interpreta la poesia nonsense come balordaggine, buffoneria, accozzaglia di termini eterogenei va fuori strada». Il gioco delle parole anagrammate o delle aggregazioni sillabiche mette in crisi il senso comune del lettore minacciando le fondamenta della sua logica cartesiana, costringendolo ad abbracciare una logica alternativa che «si affida ad un'idea allucinatoria del linguaggio».

Negli anni '80 e '90 diviene più arduo procedere per riscontri e parallelismi: le “due anime” di Scialoja si dissociano e paiono prendere strade divergenti, se non addirittura contrastanti. Il filo che teneva unite l'esperienza pittorica e quella poetica sembra spezzarsi. Identica è l'ansia di rinnovamento e 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. 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 passioni di Scialoja, individuando nella «radicale estraneità al ricatto del senso comune» l'unico vero tratto unificante.

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». Nemico dichiarato del verso libero, Scialoja compone negli anni Ottanta «poesie di metro molto breve (settenari, ottonari, novenari) e molto sintetiche»: di questo tipo sono le poesie raccolte in *Scarse serpi* (1983), *Le sillabe della sibilla* (1983-1985) e i *Violini del diluvio* (1986-1988). Eppure, verso la fine dei *Violini*, già appare qualcosa di mutato, di nuovo rispetto al passato: «un rallentamento del ritmo e un allungamento del verso. L'endecasillabo diventa, anche, in certi momenti, dodecasillabo, mai ipèmetro però, mai sfiorando il verso libero». Una nuova poesia, dunque, dalla «metrica precisa e tuttavia rallentata». Dettagli del passato, larvate presenze femminili, ricordi nostalgici di estati trascorse al mare, cupi presagi di morte sono i nuovi elementi della poesia scialojana di questi anni, nella quale è evidente il «desiderio di raccontare più che di folgorare».

Il bisogno di rallentare i tempi, «di raccontare più pacatamente, nei dettagli, cercando di prolungare il racconto», conduce Scialoja, nelle ultime raccolte degli anni Novanta – *Rapide e lente amnesie* (1994), *Le*

Costellazioni (1997) e il volume postumo *Cielo coperto* (con poesie del biennio '97-'98) – a recuperare addirittura l'esametro. In un'intervista rilasciata ad Antonella Micaletti, Scialoja si dichiara incantato dal «ritmo così gestuale e prolungato» di questa speciale forma metrica, ed anche nell'*Avvertenza* al volume ritorna (e sorprende) l'uso dell'aggettivo "gestuale" (che nella pittura informale, abbiamo visto, è sinonimo di azione cieca ed istintiva, non predeterminata) riferito alla "gabbia chiusa" dell'esametro che letteralmente "imbriglia" le parole nel verso.

Imprevedibilità del *gesto* vs predeterminazione del *metro*: è, questa, una radicale antinomia che, *prima facie*, porrebbe l'artista-poeta di fronte alla necessità di operare una scelta, di stare da una parte o dall'altra: libertà o costrizione? In realtà la contraddizione è solo apparente se consideriamo il nuovo modo – consapevole e "controllato" – di intendere il *gesto* da parte di Scialoja pittore che, pur riprendendo, negli anni Novanta, la poetica esistenziale dell'espressionismo astratto di matrice americana, ne rinnova le premesse attraverso una personale opera di chiarificazione e di razionalizzazione. 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. Ecco allora che nei versi delle ultime raccolte scialojane sono proprio i rigidi schemi della metrica barbara a rendere "gestuale" (nel senso di "libera") l'ispirazione dell'anziano poeta:

[...] per me la poesia deve avere la rima, tutte le convenzioni e le restrizioni possibili. Più ne ha più la poesia è libera, per me.