

1. La preistoria poetica di un esordiente di mezza età.

«**C**ome avvenne che Toti Scialoja, stimato pittore e maestro di pittura, divenisse anche poeta?». L'interrogativo con cui Paolo Mauri, a più di dieci anni dalla scomparsa dell'autore dei *Versi del senso perso*, apre la prefazione alla ristampa completa dei suoi *nonsense*¹ è da sempre tra le questioni più affascinanti del "caso" Scialoja. Su questo poeta tenuto a battesimo da Italo Calvino, pubblicato dai maggiori editori per oltre vent'anni e sponsorizzato, tra gli altri, da Antonio Porta, Giorgio Manganelli e Luciano Anceschi, si sta tornando con rinnovata attenzione critica proprio in questi anni. Un'attenzione che deve molto alla passione di quella «ristretta cerchia di lettori» che Giovanni Raboni ricorda sempre desiderosa di includere i versi scialojani nel «patrimonio comune del pubblico della poesia»². Un'attenzione richiamata soprattutto grazie al lavoro della Fondazione istituita a nome di Toti per volontà testamentaria della moglie Gabriella Drudi. Un'attenzione, però, tendenzialmente orientata solo sulla seconda metà della vita di Scialoja, sulla stagione della poesia comica, della «fortuna editoriale e dei tardi «nonsense tragici»³.

D'altronde non può non destare meraviglia, nel panorama della nostra letteratura di fine anni Sessanta, il fantasmagorico zoo di strofette abitate da gufi golfisti, cani del Kenya e topi senza scopo che ha portato alla ribalta il talento del Nostro; soprattutto per la gratuità e il ritardo con cui quel talento sembrò esplodere tra le mani di un artista e teorico d'arte già affermato, coetaneo di Caproni e Sereni. Né si può negare l'interesse della svolta "seria" che quello stesso anomalo esordiente di mezza età ha imboccato negli anni Ottanta, complici le influenze dei sodali neoavanguardisti, passando dai libri illustrati per l'infanzia allo sperimentalismo della "Cooperativa

¹ P. MAURI, *Il più crudele dei musci*, prefazione a T. SCIALOJA, *Versi del senso perso*, Einaudi, Torino, 2010, p. V.

² G. RABONI, *Prefazione* a T. SCIALOJA, *Poesie 1979-1998*, Milano, Garzanti, 2002, p. 5.

³ Così Scialoja stesso definì la sua produzione degli anni Ottanta e Novanta.

anni Balestrini. Non a caso sono ormai reperibili tutti a queste due esperienze sorprendenti e fecondissime, citati in due distinte pubblicazioni retrospettive di prestamente arricchite dalla ristampa della fondamentale te-critico-introspezziva offerta dal *Giornale di pittura*⁵ del-lore. In un libro⁶ i testi più malinconici e maturi, "per-olti da Raboni. In un altro⁷ quelli comici del pirotecnico-oco riproposti in una nuova edizione che – come già-enta anche una nuova prefazione e un'inedita rassegna-omi della rinnovata attenzione cui ho accennato, confer- dal rapido esaurimento della prima tiratura. Eppure, un'opera tanto cospicua, accessibile e meritevole di ri-ica, la domanda da cui siamo partiti, significativamente-rio nel più recente e visibile contributo sull'argomento, edi. Come è successo? Quand'è che il maestro dell'in-ono è diventato versificatore *nonsense*? E per giunta co-originale, così apprezzato? Da dove è saltata fuori tut-esia?

avvento del «primo vero esempio italiano di un diverti-co congeniale alla straordinaria tradizione inglese del- el *limerick*⁸ significa risalire il flusso della scrittura scia-nte del materiale che oggi è conosciuto. Recuperare i-ecedenti ad *Amato Topino Caro* (il primo volumetto di-imali), riconoscere le tappe di un lungo tirocinio let- i non ci si è mai soffermati e interrogarsi sulle condi-anno portato il Nostro a una predilezione per il pennel-

o di Scialoja scritto per soli adulti risale al 1976 e si intitola *La stan-; l'astuzia*. Fu pubblicato in ambiente neovanguardista non solo-eresse di Balestrini – allora direttore delle edizioni Cooperativa- a anche perché poco prima, al celebre convegno di Orvieto del- o Porta aveva pubblicamente definito Scialoja il «miglior poeta ita- nzione del Gruppo '63 per i *nonsense* scialojani è naturalmente do- o peculiarità linguistica e ai simili risultati di spaesamento che, pur- otivazioni ideologiche fondanti la poetica avanguardista, sono in- tire. D'altronde i legami di Toti con quel cenacolo erano antichi, - suo tempo prestatò il pennello alle scenografie del teatro dei No-

Giornale di Pittura, Roma, Editori Riuniti, 1991

Versi del senso perso, cit.

Poesie 1979-1998, cit.

Prefazione, in T. SCIALOJA, *Amato topino caro*, Milano, Bompiani,

lo secondando la quale, per metà della sua vita, ha forse sottosti- mato la propria penna. Possibilmente, raggiungere un bagaglio di fonti non limitato agli ottonari del *Corriere dei Piccoli* e ai grandi modelli vittoriani di Edward Lear e Lewis Carroll⁹.

Si tratta sostanzialmente di ricostruire una "preistoria poetica"¹⁰, sulla cui esistenza abbiamo almeno un indizio di tutta evidenza. Del- le numerose pubblicazioni letterarie di Scialoja infatti solo una è ri- masta fuori dalle fortunate raccolte e ristampe di cui abbiamo par- lato. Un libro di prose poetiche, uscito quasi vent'anni prima di *Amato Topino Caro* e rimasto fermo alla prima, oramai introvabile, edizione in tiratura limitata. Si intitola *I segni della corda*¹¹ ed è sta- to da poco ricollocato criticamente come tappa rilevante del per- corso letterario che ha portato il Nostro all'*exploit* nonsensico degli anni successivi¹². Questo volumetto, delle cui 321 copie numerate re- stano meno di venti esemplari consultabili in varie biblioteche, è in effetti il tassello chiave della "preistoria poetica" di Scialoja e sarà l'oggetto delle prossime pagine. In questa ottica, in attesa di una nuova edizione in grado di restituire al «pubblico della poesia» an- che i raffinati *poèmes en prose* che contiene, tenterò dunque di pro- porne una rilettura a partire dalle preziose informazioni in merito of- ferta dai materiali conservati presso la Fondazione. Studiando nella biblioteca di Scialoja, infatti, ho potuto riconoscere in alcuni dei suoi scritti d'arte degli anni Quaranta (dalle bibliografie sempre inclusi,

⁹ Il lavoro cui si accenna qui sostanzia il secondo capitolo della mia tesi di lau- rea magistrale (A. GIAMMEI, *Topi, Tropi, Topoi. Nell'officina del nonsense di To- ti Scialoja*, tesi di laurea discussa nel luglio 2011 presso l'Università di Roma "Sapienza", relatore prof.ssa Biancamaria Frabotta, correlatore prof. Giulio Fer- roni) da cui il presente articolo è estratto. L'operazione è stata resa possibile dai molti strumenti oggi a disposizione: dalla dettagliata cronologia appronta- ta da Giuseppe Appella alla bibliografia completa raccolta nell'Archivio della Poesia Italiana Contemporanea. Di fondamentale importanza al medesimo fi- ne è stata la biblioteca dell'autore, conservata integralmente presso la Fonda- zione Toti Scialoja.

¹⁰ La formula, che nel lavoro di tesi sopracitato estendo a tutta l'attività letteraria e paraletteraria di Scialoja precedente alla prima produzione comica, è adope- rata da Biancamaria Frabotta per la gestazione e l'edizione della sola pubbli- cazione in volume precedente ad *Amato Topino Caro*.

Cfr. B. FRABOTTA, *Toti Scialoja. Le malinconie di un poeta comico*, in *Il comico nella letteratura italiana*, a c. di S. CIRILLO, Roma, Donzelli, 2005 (ora in EAD., *L'estrema volontà. Studi su Caproni, Fortini, Scialoja*, Roma, Perrone, 2010, pp. 168-183).

¹¹ T. SCIALOJA, *I segni della corda*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1952.

¹² Cfr. B. FRABOTTA, *Toti Scialoja. Le malinconie di un poeta comico*, cit.

...tura l'impressione di un profetico sguardo sugli esiti del
so e dell'espressionismo astratto, cui il pennello di Scialoja
plo quindici anni dopo.

...mpre più radicata in noi e naturale l'attitudine a non affidarsi, a non
...al primo senso delle cose, a non piegarci al primo soffio delle parole.
...gno possiede un suo verso, è traversato da una direzione, indica; e
...l nostro sangue è convogliato verso quelle direzioni, per quanto non
...Ogni parola è un'antenna orientata verso un punto cardinale; è uno
...che fa progredire; l'anello di una catena. Vogliamo trovare oggi la for-
...untare i piedi, arrestarci, risalire la corrente; rendere opaco il tessuto
...carezza che trascorra a contropelo. Chiedere ogni volta, a ogni istan-
...ché di quella indicazione, di quell'orientamento. Non occuparci più
...lla coerenza generale, della validità interna, della storicità di un'e-
...ne; ma guardar dietro ogni volta, ogni volta verificare quello che ci sta
...Un modo più incolto, più semplice, più diretto di capire le cose; un
...asi sconveniente. Ad ogni passo vogliamo affondar bene nel terreno,
...arci, sfidare il vento; poiché non abbiamo più fretta, sapendo che il
...ammino non conduce da nessuna parte.¹⁵

...ere definitivamente convinti a considerare letterari e non
...esti scritti però, basta citare un incantevole «sogno di gatti»
...rispondendo in pieno alla poeticità richiesta da *I segni*, è
...il *Taccuino numero due*, forse troppo poco "maledetto",
...remo.

...osi da un confuso sogno di gatti, il villeggiante si mise alla finestra e
...o a contemplare il mare. «Bello come un pavimento» mormorò. Co-
...no a filare nella luce viva gatti di cenere, striati, lievissimi, fatti di spo-
...erpe, falene traslucide, screzi lacrimali. Altri saltellavano molli sboc-
...lla superficie. Finché l'intera distesa marina, a perdita d'occhio, si gre-
...lento, roteante bollore di gattini; miriadi di mici di luce balzavano, si
...ano sulle acque, dalla riva all'orizzonte; all'orizzonte perdendosi in
...un confuso polverio grigio.¹⁶

...ando stregatti e suggestioni che ci spingerebbero ancora
...olosamente a un legame diretto col *nonsense*, ciò che for-

3.
...IA, *Taccuino numero due*, in «L'Immagine», Roma, marzo 1950, n. 14-
...0.

...se ha più importanza nel corso dell'esame di questi testi è il con-
...fronto con la stesura definitiva del volume che ne deriverà. I brani
...rifiutati, a parte pochissime eccezioni del tipo appena letto, sono
...sempre o troppo speculativi – ne abbiamo visto un esempio – o
...troppo legati alla realtà: troppo narrativi e spontanei, troppo lonta-
...ni dai modelli di *poème en prose* di cui Toti disponeva. Mi riferisco
...ovviamente a *Une saison en Enfer* di Rimbaud¹⁷ la cui forma di au-
...toanalisi psico-lirica è certamente imitata nell'introspezione espres-
...sionista e onirica de *I segni*. Penso anche, naturalmente, agli *Chants*
...de *Maldoror* del Comte de Lautréamont, i maligni monologhi pieni
...di nefandezze scritti dal giovane Isidore Ducasse e ingiustamente
...ignorati dall'antologia dei *maudits* di Verlaine. Le parole d'ordine
...per accedere a *I segni* d'altronde sono decadenti e tipiche dei due
...modelli adolescenti: "dolore", "precipizio", "tenebre", "sangue". Ve-
...dremo tra poco come nelle prose successive ai due taccuini la lirica
...evolverà in toni meno drammatici, si faranno più chiari i referenti
...oggettivi, entreranno in campo i soggetti della scuola romana di Ma-
...fai e Scipione a cui Toti era allora legatissimo. Ma fino al 1949 il sim-
...bolismo francese non lascia scampo ad altro. La terza prosa del *Tac-*
...*cuino di marzo* ne è un esempio:

Giorni di immobilità, di mortale pigrizia, di stasi. Giorni sentiti come necessa-
...ri; giorni in cui la coscienza si acqueta e si lascia andare; quasi per un dove-
...re. Si direbbe che forze ignote stiano prendendo il calco della nostra anima;
...operazione per la quale siano da evitare cangiamenti e scosse; mentre poco
...per volta si viene solidificando la rigida negativa. Per riprodurla poi per mez-
...zo di una materia astrale e registrarne, a nostra condanna, i mutamenti, di qui
...a qualche tempo? Campione da inviare lontano? Corazza candida che ci verrà
...ancora applicata, dolorosamente, quando il cuore sarà mutato? Certo è che
...stanno lavorando attorno a noi. Occorre lasciar fare, o meglio assecondare la
...faccenda con sconsolata, consapevole inerzia.¹⁸

Questo brano corrisponde al poema IV de *I segni*, e gli interven-
...ti subiti tra il '49 e il '52 confermano le intenzioni formali di Toti: si
...sta componendo poesia, si cerca di raffinare la lingua, di ridurre l'e-
...splicito.

¹⁷ L'edizione più antica presente in Fondazione è contenuta in A. RIMBAUD, *Ou-*
...*vres completes*, Parigi, Gallimard, 1946.

¹⁸ T. SCIALOJA, *Taccuino di marzo*, cit., p. 149.

la coscienza si acqueta, si lascia andare, quasi per un dovere. Si dice ignote potenze stiano prendendo il calco della nostra anima; opere per la quale siano da evitare cangiamenti e scosse; mentre poco per viene solidificando il rigido involucro. Per riprodurla una volta, lucinata di materia astrale e confrontare su quella il nostro minuzioso detto? Corazza candida che ci verrà applicata ancora, quando il cuore sa? Cautamente lavorano attorno a noi; possiamo appena tirare il fiato. o del nostro meglio per assecondare il misterioso traffico, e davvero volta la nostra sconsolata inerzia ci assiste.¹⁹

anti vanno tutte nella direzione del lirismo (nel passaggio come necessari» a «subiti come calme penitenze» ad esempio l'altro è un endecasillabo) e dell'implicitezza. Subito si può chiaramente il motivo per cui una prosa come la seconda possa essere accolta ne *I segni*.

tristi, gli anni mortali della dittatura in Italia ci hanno duramente negare, a evadere, ad escluderci. Non facevamo che tirarci indietro, rivedevamo rifiutando. Tutto quel che viveva, che si muoveva, tutta sicura, padrona e operante, tutto il reame concreto del nostro prosa, aberrazione e violenza. Per resistere non c'era che negare, partire, fuggire. Tutte le vie, anzi le porte segrete della fuga ci furono note in anni; per resistere divenimmo vili. Vivevamo isolati, straniati; abbiamo il freddo minuzioso modo di rinchiuderci, di distaccarci dal prosa.

realtà, troppa prosasticità, troppa Storia. Molto più adatta è accordata al plurale del sesto poema, il quale subirà una successiva cambiamenti che, pur minimi e solo lessicologici, hanno una buona chiave di lettura per il titolo e per il lirismo.

o gira, carica la chiavetta della nostra anima, e la rende sempre più chiara, accordata. Finché qualcosa si spezza, con fragore metallico, e fatale. Rimane in noi questo ronzio, questa vibrazione di percossa. occorre allora, che registrarla. Inutile cercare nella scatola degli arnesi di una certa misura. Nella registrazione, nella sola constata-

I segni della corda, cit., p. 10.
Taccuino di marzo, cit., p. 152.

zione di tale elegante scatto e suono di morte, la nostra vita raggiunge il punto valevole. Unica testimonianza di noi sarà questa nota languida e fragile, risuonante nella valle ove non valgono le parole.²¹

Letta sulla rivista, in questa versione, la prosa sembra proporre una lettura molto romantica e fatale della vicenda umana. L'anima, occasionalmente spezzata come una corda di chitarra troppo tesa, può produrre echi non interpretabili ma di fondamentale importanza, e il nostro unico compito – essendo inutile tentare di rimediare a tale destino – è quello di registrarli. Esistiamo solo nell'istante in cui l'insostenibile ci porta all'esplosione e il riverbero attutito della nostra acme è non solo l'unica prova del nostro senso, ma anche tutto ciò che rimarrà di noi – se saremo pronti a registrarli. Ebbene, leggendo poi la versione successiva diventa chiaro come, con qualche aggiustamento lessicale, questo componimento possa giustificare sé stesso e tutti gli altri. Raggiungere il «punto valevole», zona dell'esistenza eguagliabile solo nella registrazione del proprio elegante spezzarsi, diventa «tocca[re] il segno»²², e la «nota» dell'ultima riga, da «languida» eco di un ronzio che testimonia di noi nella valle del silenzio, si fa «sferzante»²³ come un colpo di frusta. I «segni» sono registrazioni dei contraccolpi subiti dall'anima quando la sua «corda» si spezza, nodi nevralgici dell'esistenza la cui cristallizzazione su carta salva l'autore dall'oblio e dall'insensatezza. Come si possa evitare il collasso e quale sia il significato di ciò che si registra, però, non è dato saperlo: «inutile cercare nella cassetta degli arnesi il cacciavite adatto»²⁴. Non ci sono «mici di luce» che tengano: siamo ben lontani dal *nonsense*, e in questa doppia pubblicazione su rivista forse si coagula finalmente la linea più seria di ricerca poetica che quasi certamente ha impegnato Toti fin dalla prima adolescenza²⁵. In effetti si potrebbe gettare un ponte che leghi i testi dei taccuini e *I segni* con la poesia «seria» del secondo Scialoja, per cui forse vale l'interpretazione appena licenziata – d'altronde è a lui medesimo che ho rubato la definizione di «*nonsense* tragici» per la linea di composizioni «adulte» contenuta nella raccolta postuma curata da Raboni.

²¹ Ivi, p. 149.

²² T. SCIALOJA, *I segni della corda*, cit., p. 12.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Rimando di nuovo, per questo, al mio lavoro di tesi sopracitato.

incesse però e ancora saldo sul volume del 1952
ritire dall'esame appena concluso sul passaggio dalle anti-
alla versione definitiva, è pronto a dare le prime risposte
nda da cui siamo partiti, posto com'è a crocevia tra la pri-
zione scialojana e la produzione "ufficiale" dagli anni Set-
ti. Per di più le correzioni autografe cui ho accennato sem-
imoniare un iniziale interesse molto vivo di Toti per quel
io poi così spesso sfuggitogli di mente in interviste e rico-
della propria vicenda letteraria.

della corda.

o degli anni Cinquanta il catalogo delle edizioni della Me-
a decisamente ben avviato, avendo già all'attivo titoli di ri-
me *Villa Tarantola* di Cardarelli, *L'esperienza* di Nelo Ri-
derno di traduzioni di Montale e il *Quadernetto alla pol-
nisgalli* (tutti del 1948), *Il povero nella città* di Ungaretti
secondo libro di Penna, *Appunti*, uscito nel '50. Eugenio
imprenditore che dirigeva il progetto editoriale, chiese a
mi di occuparsi di una collana di critica e il poeta parti-
sò a Scialoja per inaugurare la serie con una raccolta di
arte, inediti e non. Già nel '48 Toti aveva accettato la com-
ma l'anno successivo cominciò a spedire i poemetti in
"taccuini", già in parte riveduti e tagliati, che continuarono
umularsi sulla scrivania di Solmi sino al 1951. Per aprire la
dovette "ripiegare" su una raccolta di Cesare Brandi e a
rono pubblicati *I segni della corda* in tiratura limitata,
collezione principale (solo nel '54, infatti, arrivarono i
di poesia" diretti da Sereni), che inaugurarono l'annata
Rogo di Bigongiari.

ienza del volume non fu clamorosa, ma di certo illustris-
e ne possono comodamente scorrere gli animatori sfo-
pagine di un quaderno conservato in Fondazione, su cui
esso ha incollato i ritagli di giornale.

e di Montale, primo recensore sul *Corriere della Sera*,
addirittura nella premonizione della parola d'ordine della
Scialoja di là da venire: impronta.

onosce l'intelligenza e la cultura del giovane artista non si stupirà che
questo genere letterario che poco invoglia i nostri scrittori egli abbia

lasciato un'impronta sua. Impronta s' intende, assai «decadente» come il titolo
mostra; la sola tuttavia che comporti questo tipo di composizioni, tranne il ca-
so in cui l'autore disponga di un forte correttivo di humour.²⁶

E a notare la «non-italianità» del genere intervenne anche Fortini
che, con la sua recensione di quasi un anno successiva, storpiata pe-
rò il cognome del Nostro, nello stesso modo in cui lo fece Carlo
Emilio Gadda citandolo in *Quer pasticciaccio brutto de via Merula-
na*²⁷.

Mi sembra che non sia stata data sufficiente attenzione ad un libretto di poe-
sia in prosa [...] del pittore Toti Scialoja. Questo genere trova da noi scarsa sim-
patia perché assai coltivato in altri tempi e perché ragionevolmente sospettato
di estetismo. Le composizioni di Scialoja rivelano evidente il loro orientamen-
to letterario verso la patria del poème en prose (da Aloysius Bertrand a Fran-
cis Ponge) e non pochi debiti con la moderna poesia inglese. Costruite con in-
telligenza e gusto, esse accettano la loro ambiguità culturale. Ma, quand'anche
non vi fossero dei risultati in sé notevoli, come quelli che si leggono nelle ul-
time pagine del libro (taluni sono veri e propri blues, come i nn. 93, 95, 99,
108), si dovrebb'esser grati al loro autore perché ci permettono di vedere un
aspetto molto importante del laboratorio letterario.²⁸

In pratica, per i poemetti come per i *limericks*, Scialoja non riuscì
a evitare di pagare lo scotto di una sorta di «inopportunità geografica»
a tutti gli effetti verificabile, prima orientata verso la Francia poi
verso la Gran Bretagna.

D'altronde confessare qualche ascendenza dannunziana, malgra-
do la non indifferente mole di libri del vate che ancora riposano nel-
la sua biblioteca, non era pensabile per Toti che, nel clima del do-
poguerra sintetizzato in una sua antica strofetta sui «pittori di sini-
stra», era un pittore «devoto alla bottiglia», morandiano e stordito,
con sulle spalle – malgrado la compagnia che frequentava e la par-

²⁶ E. MONTALE, *Lecture: Scialoja*, in «Il Corriere della Sera», 4 giugno 1952.

²⁷ Quello di Scialoja è l'unico nome di pittore che compare nel *Pasticciaccio*.
Gadda allude alla sua pittura descrivendo una cupola, ma sbaglia la grafia del
nome cambiandolo in «Scialoja». Probabilmente la speciale «cortesia» è dovuta
all'amicizia tra i due: leggendo le lettere che si scambiavano si scopre che
l'ingegnere desiderava «risciacquare in Tevere» i panni del suo romanzo, coin-
volgendo Toti in una revisione del suo romanesco.

²⁸ F. FORTINI, *Su questo momento di poesia*, in «Comunità», dicembre 1952, a. VI,
n. 16.

documentato da Marcello Venturoli²⁹. I debiti invece sicu-
ontratti con gli autori già menzionati (Rimbaud e Lautréa-
rattutto) non tolgono comunque – ha ragione Montale –
originalità alla raccolta, in cui si intrecciano principalmen-
e fondamentali.

a è costituita dall'autoanalisi, che tende ad assolutizzare i
rici risultati presso un 'noi' che coinvolge l'umanità intera.
principale della prima metà del libro – molto presente nel-
icipazioni dei taccuini, come abbiamo già visto – ma che
amente cede spazio a brani più descrittivi e narrativi, che
come secondo filo della treccia, in cui i sensi prendono il
to sull'esperienza intellettuale e, soprattutto, emergono i
pesso rievocati per un "tu" quasi montaliano e tutti pog-
liricità del testo, privo delle informazioni necessarie a chi
ca i dettagli della scena. E così compaiono, superate le 'li-
prese da «L'immagine», scenari romani inquietanti e mul-
, come il seguente:

giate tortuose, al crepuscolo, sino al porto fluviale. Le siepi di sam-
a riva, ammorzano l'aria; un fruscio metallico denuncia qualcosa che
a le canne; il soprassalto della corrente visita a turno i punti minac-
i orti. L'enorme anfiteatro del gazometro arriva con la sua ombra fi-
fin quaggiù. E finalmente la tua saliva che sa di carbone, le tue gene-
re di un acido che disinfetta l'anima. Le coscine bianche scoperte sui
osi abbaglianti sotto la luce chimica delle nuvole accese; il crepusco-
iscende più giù della gola, di lì fino al gorgoglio del fiume non si
e la luce, fin dove la tua pelle comprime, bagna la carta spiegazzata,
d'animo, di rimorsi. Il cielo divenne vuoto sulle nostre teste mentre
no il palato con la punta dell'erba serrata tra i denti, aizzata con la lin-
ore di un freddo disgusto.³⁰

oio volentieri, più avanti, nel «blues» della memoria sug-
ortini:

remo più i pomeriggi di festa, il viale suburbano che alla curva rive-
ro nudo dell'ospedale e l'alta ciminiera annerita. Non verremo più in

io nel capitolo *Visita di condoglianza*, in M. VENTUROLI, *Interviste di*
ma, Sandron, 1945, pp. 41-44

A, *I segni della corda*, cit., p. 75.

visita, al sole già declinante, fino al grande opificio dei moribondi, dove do-
cilmente aspettavi il tuo turno. Guardavamo insieme, dalla tua cella, il sole li-
quefarsi dietro l'intrico di eucaliptus, e non potevamo trattener la tua mano più
tra le nostre, la liberavi per difenderti dall'ultimo sole, difendere la tua guan-
cia infestata da un'infantile pinguedine, diradare la cenere che saliva ad affol-
larti la gola frugata dal riverbero. Un modo ogni volta più tenero, dotto e pue-
rile per allontanare il fumo dalla dissoluzione, non turbare il sospirato pome-
riggio di festa. Pazientemente sentivi crescere il livello scuro del serbatoio, sor-
ridendo aprivi l'album che galleggiava sulle coperte con le istantanee di quan-
do eri viva, per alleviare i nostri rimorsi. L'ultima volta, fuori orario, alla luce
del mattino, in un sotterraneo di mattonelle lucide che tramava al rombo di
mostruosi montacarichi abbiamo scorto, sollevando il velo di garza, la tua
guancia annerire rapidamente. Matura per alimentare le nere nubi. Irrompere
con le nere nubi. Sgorgare dalla ciminiera nera sull'orizzonte deserto della vi-
ta che ci resta.³¹

Spesso il protagonista dello scandaglio interiore che affluisce nel-
la collezione di memorie ed esperienze è visitato, per altro, da una
gatta «adattissima per scorticare topi», perfida e pericolosa, che pre-
cipita gli uomini nei sogni e chiama alla mente il gatto del Cheshire
di Carroll, soprattutto quando è assomigliata «alla luna nelle sue fa-
si»³² e la sua pelliccia è circondata di luminescenze³³. Altrettanto spes-
so, come probabilmente nel caso dell'ultima citata, le prose costitui-
scono ricordi di addio, di commiato, di malinconico distacco.

La terza linea, di lettura anche più difficile, è quella che vede la
voce narrante alle prese con un personaggio femminile anomalo,
manifestato talvolta in forma di bambina «con graffi alle ginocchia»,
«cresciuta a precipizio», «grande e spropositata» o rimpicciolita³⁴, «pre-

³¹ Ivi, p. 152.

³² Ivi, p. 15.

³³ Ci sono anche un paio di topolini, animali poi quasi totemici per Toti lungo
tutta la produzione comica. Uno in particolare di quelli che compaiono ne *I*
segni ricorda un'altra illustrazione di Tenniel, che correda il capitolo *A pull of*
tears di *Alice*. Nell'incisione si vede un topo cercare di salvarsi nuotando nel
torrente di lacrime generato dalla protagonista. Una scena simile si trova nella
prosa LXIII, in cui leggiamo una descrizione molto somigliante all'immagine
del *mouse* di Carroll, soprattutto per «l'esilissima coda a fior d'acqua» e l'onda
che «si increspava allargandosi a ventaglio dal vertice del musetto appiattito».

³⁴ Anche questi cambi di dimensione chiamano alla memoria le illustrazioni di
Alice, in cui la bimba cresce e rimpicciolisce a seconda di quello che mangia.
D'altro canto ne *I segni* non mancano riferimenti che suonano carrolliani
come «la pioggia continua a infittire e il rosso dei cuori si scolava in rapide

o la vidi salire la scaletta ripida dell'albergo, e così vacua, biondastra, appena i gradini con gli stivaletti sfiniti, mi parve che ella salisse indagli anni. Tanto ascendeva vacillante, lievemente sghemba, tratta da da che aveva finito col gualcirle la pelle del collo fin sulle guancie in irrimediabile e minuzioso. Finché mi sorse davanti, la cara mummia, ragnata di polvere, rigonfia di paglia; e il fruscio posticcio provocato si sparse nel pianerottolo come lo strascico di chi rechi cauto i regazzanotte.[...]³⁵

o forse di Titina Maselli, la prima moglie di Scialoja, da cui in quegli anni stava separandosi. E forse la perdita di questa amatissima a giudicare dalla quantità di ritratti dedicati a lei, tuttora ancora conservate in via di Santa Maria in Monticelli. Proprio questo trauma potrebbe aver spezzato la corda di Scialoja, mandandolo a tenere il polso del proprio esaurimento nervoso, e a diluire nella malinconia sul rigo lirico delle prose. Scialoja è l'unico personaggio a "indossare" una corda, che la denomina «irrimediabile» avvincendole il collo.

o, tra i brani di questo tipo, l'idea di «tramandare il dolore», che si richiama a una lettera ricevuta nel 1940 da Renato Guzzani, in cui gli scrisse da Bagheria il 14 settembre:

Corre, Toti, una lucidità sempre maggiore e un cuore (e so che questa anima è aperta e pronto a soffrire di tutto, ad appropriarsi di ogni peccato, non ci fosse nel mondo una pena d'altri che non toccasse noi dentro il nostro lavoro diventi la nostra testimonianza, sia pure disperata, sia armonica e sgangherata, di questo moderno dolore.

o caso le bestie che abitano le pagine de *I segni*, prototipi di animali perfettamente inurbati dei *Versi del senso perso*

o pioggia continua a infittire e il rosso dei cuori si scolava in rapide (LIX p. 75 (le rose della regina di cuori stingono perché pitturate di bianco). La correzione alla prosa LXIX, che trasforma «La smilza cadi di un circo in «noi, gli smilzi cavallerizzi [...] stretti uno all'altro, codi un mazzo di carte» fa pensare all'esercito della regina di cuori, proprio di carte che caracollano le une sulle altre in una nota im-Tenniel.

(talpe che ballano il tango, condor condòmini, trichechi che preparano il caffè, lucciole che vanno in treno), sembrano subire il dolore che è al centro dell'esperienza esistenziale di Scialoja, inadeguati al contesto cittadino e schiacciati dalla loro inadattabilità all'uomo. Ne ha parlato in questo senso anche Biancamaria Frabotta, che nel più recente commento al testo li ha definiti «bestiario minimale e un po' ripugnante», «una sorta di vischiosa protostoria del piccolo zoo dei nonsense a venire»³⁶. Nello stesso brano si parla, come abbiamo accennato, anche della lettura di Pasolini, ambiguo ma ficcante critico de *I segni*.

Sul quaderno a quadretti dedicato alla rassegna stampa è incollato anche il dattiloscritto con correzioni a penna del poeta e cineasta romano, scritto per «Paragone» ma che non vide mai la luce sino all'edizione postuma di tutte le opere di saggistica presso Mondadori del 1999. Ad accompagnare i fogli c'è un biglietto, datato 11 dicembre '53, in cui Pasolini si dichiara «ferocemente scontento» del pezzo, malgrado «comunque qualcosa da leggere c'è». Piuttosto che di Decadentismo ed Estetismo, qui si parla di Espressionismo, teorizzando un procedimento compositivo tutto agito nel linguaggio a partire da un «caso clinico» di ipersensibilità e sensualità onnivora.

Nella lingua, gli effetti di un tale quadro psicologico che abbiamo con tanto poca delicatezza abbozzato, sono di una conseguenza perfetta. Anzitutto l'operazione stilistica dello Scialoja è all'incirca la seguente: percepire e isolare la propria sensazione, immediata o già intellettualizzata in forma allegorica, di parabola, fino allo spasimo di una massima chiarezza appunto sensoriale, quindi tradurla sulla pagina in modo da conferirle lentamente una figura quasi fisica.³⁷

Questo «spasimo» da tradurre sulla pagina si accorda molto bene con la prosa VI che abbiamo letto. E l'inesausto lavoro sulla parola, compiuto affinché la «materia duttile, vischiosa, preziosa e insieme un po' laida» dell'autoindagine rimanga «(quasi la lingua fosse una materia plastica) [...] non oggetto, ma plasma», è confermato dalle correzioni d'autore cui ho fatto cenno, disseminate sul testo con cura maniacale.

³⁶ B. FRABOTTA, *Toti Scialoja, le malinconie di un poeta comico*, in *L'estrema volontà*, cit., p. 176.

³⁷ P. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori, 1999, p. 539.

...indefinitamente si tratta di interventi non molto distanti dalla pubblicazione. La penna usata, infatti, è una stilografica e gli autografi in fondazione – le lettere ad esempio – cominciano a essere stesi con la biro già alla fine degli anni Cinquanta (senza ipotizzare che Toti potesse preferire la stilografica per i suoi “di servizio”, giacché le correzioni su libri successivi sono state compiute con la penna a sfera). In ogni caso, la revisione del testo per una possibile ristampa: gli interventi sono chiari, con l'uso dei richiami tipici della correzione di bozze, e vengono corretti anche i refusi e le numerazioni sbagliate e viene completamente il sommario con un definitivo «questo libro non deve avere l'indice». Sembra insomma che il Nostro abbia immaginato e reso possibile una vera e propria seconda edizione, sensatamente poi spendersi mai perché avesse effettivamente in mano ci sono indizi che ci portino a pensare diversamente né a rendere accessibili né nella cronologia di Appella). La certificazione dell'ultima pagina, «corretto dall'autore», lascia supporre che il Nostro solo lasciare traccia della propria volontà. Il testo sembra completare la raffinazione che abbiamo visto avvenire nel passaggio dai taccuini a *I segni*. Una levigatura formale, spesso puramente fonetica, che riavvicina le prose alla schizopetrarchesca che abbiamo di Scialoja. Il titolo del poema XLVI, in cui «il ciclista con la sciarpa sugli occhiali luccicanti fruscando al largo», la penna ha cassato i «luccicanti» in favore di un più allitterativo «**trasparenti**». Così in LVII a «il soprassalto della corrente visita a turno i giardini acciati degli orti» si è preferito «il soprassalto della corrente visita a turno i punti **friabili** degli orti», con gioco fonetico e nuovi termini ma anche una maggiore interazione con i termini presenti (la catena di vibranti prima interrotta da ‘visita’ e ‘friabili’, l'allitterazione dentale e nasale-dentale ‘frequenta – turbinanti’). Lo stesso succede in LXXXII: da «raccolglier lo straccio, non richiesto, il secchio muffito» a «**strizzar** lo straccio, non richiesto, il secchio **del soprassalto**», per valorizzare le consonanti a occhiale delle due vibranti e far metafora del secchio. La fonetica non è meno fine di quella da venire, ma i legami di produzione “giocosa” non si limitano a questo. Un esempio ad esempio che il poema XC, segnato con l'indicazione “giocosa è la dedica del libro”, contenga tre righe che potrebbero benissimo funzionare come didascalia di un'illustrazione *non-*

...le schiere di ibis che avanzano in fila indiana sull'orlo della riviera, appena fuori dallo specchio. Ogni giorno, nell'ora del crepuscolo, nitidi contro il disco immenso del sole rosso quegli scheletri piumati pigolano di sgomento.³⁸

L'immagine che emerge somiglia molto a un disegno comparso oltre vent'anni dopo in *Una vespa! Che spavento*, accompagnato dal distico «Tramonta il sol, sull'infuocato disco | un ibis becca i chicchi dell'ibisco». Sulla pagina della raccolta einaudiana si staglia un ibis stilizzato, quasi spettrale, che contrasta nero sul grande cerchio rosso alle sue spalle. Il testo offre persino i riscontri testuali di ‘disco’ ‘sole’ e, naturalmente, ‘ibis’.³⁹

Ma al di là dei rimandi, che forse sovengono con eccessiva disinvoltura, mi preme a questo punto chiudere la nostra preistoria poetica per gettare un'occhiata oltre l'uscio della storia vera e propria. Ebbene, dopo l'uscita de *I segni*, la collezione di recensioni illustrate, l'ulteriore correzione dei testi, è molto probabile che Scialoja sia tornato a scrivere più ragionate e, per così dire, “utili” contaminando con mestiere critica, giudizio ed espressione. Il *Giornale di pittura* infatti, che prende avvio nel '54, sembra spesso nutrito da tensioni ed esigenze sentimentali che garantiscono risultati stilistici molto simili a quelli delle prose liriche. E si potrebbe perfino tentare di disegnare qualche ricordo più esplicito. Ad esempio, proprio la notte di Natale del 1954, il *Giornale* registra la morte della madre di Toti in un passaggio che sembra ricalcare le malinconie espressioniste degli addii de *I segni* con una nuova, serena lucidità.

Mi capita di pensare sempre meno al passato; e quando mi ritrovo di colpo nello spazio di certi anni non riesco a riconoscere nessuno dei miei passi nel fumo di quelle mie storie. Chi cammina al mio posto nel labirinto? Sono dei passi più leggeri dei miei, anche se imitano i miei e non distinguono né crepuscolo né salvezza. Mi tiro indietro, dimentico subito quello che non ricordo, con la fretta di sbrigar presto un tale enigma, sconvolgente e insieme da buttar via. Tutto è apparso confuso: una sterminata infanzia inghiottita. La intermittenza, lo sdoppiamento di infanzia senza confini, uscita a invadere ogni angolo del mondo. Questo incalcolabile periodo si è chiuso con la morte di mia

³⁸ T. SCIALOJA, *Versi del senso perso*, cit., p. 116.

³⁹ Anche la «bella acrobata dal vitino di vespa» di LXIX sembra trasformarsi in caricatura sulla copertina del volume appena citato, con la vespa dalle sinuose gambe terminanti in un tacco che tiene in mano il lungo ombrellino da equilibrista.

lasciato non appena io ero entrato, a mia volta, nel quarantesimo an-
ne se avesse voluto ripercorrere fino a quel limite l'intero tragitto della
anteriore a me[...]

compiuto il percorso, volle farmi vedere, per togliermi persino questo
e timore, come avrei fatto a morire – ancora un ultimo modo per es-
mile. Con estrema naturalezza, con quel rapido sguardo e sorriso, che
nero solo a me, e una impercettibile stretta di mano – giù dal fondo del
e alla fine colorandosi nel volto tornato ignaro e offerto come quello
anza; per mostrarmi che nemmeno per un istante avrei dovuto cessare
ere alla luce incantevole delle cose.⁴⁰

tenza con cui, allo spezzarsi delle corde, Toti ha imparato a
orecchio trasferendo su carta (o su tela) i propri echi interni
drammaticità e si propone finalmente come esperienza cu-
e lenisce il trauma. Il distacco non è più occasione per un
pressionistico di memorie riplasmate e immagini rutilanti,
nvece una morbida svolta. Non sarà forse casuale, allora, la
za di date con la definitiva meditazione estetica e il cambio
tura, che lo vedrà impegnato nell'informale proprio dal '55
ghiottita la sterminata infanzia, arrivano ora quelle risposte
maticamente pretese in gioventù e la ricerca acquista un
na direzione scevra di complessi adolescenziali. La prosa li-
ti che affiora qua e là nel *Giornale* è sgravata infatti dalla
influenza simbolista: un ulteriore passo verso la leggerezza
mpiuto. Qualche anno più tardi, complici le letterine invia-
igi da un nipotino di cinque anni, la mente sarà abbastan-
la poter accogliere i topini del *Senso perso*.

o Giammei è nato nel 1988 a Roma, dove si è laureato con una tesi
di Toti Scialoja basata su un intenso lavoro d'archivio. Ha pubblicato
i poesie *Diramarsi* (Aisara 2008) e ha partecipato a diversi reading e
Alcuni suoi componimenti inediti sono usciti su "absolutepoetry.org"
silva". Un suo racconto, dal titolo *Frigghi*, è comparso nell'antologia
ti della notte (Arkadia 2010) accanto a quelli di autori affermati. Colla-
Rassegna della Letteratura Italiana», con «Argo Rivista d'esplorazione»,
letteraria Kalama e svolge attività di assistenza alla ricerca per il Dart-
ge. È di prossima pubblicazione per le edizioni Il Maestrale un libro
il poeta e performer Alberto Masala dal titolo *Geometrie di Libertà*.

A, *Giornale di pittura*, cit., p. 54.

UN MARE DEL NOVECENTO . NAUFRAGI E OSSI E il naufragar m'è dolce in questo mare

Questo mare. Questi naufragi. E l'allegria. Si procede fra on-
de, dunque, in un mare che sconfinava nel sangue e in un san-
gue che dilaga, che sfocia, che si espande nel mare. L'ele-
mento acqueo è presente nella dispersione delle onde che lasce-
ranno poi gli "ossi di seppia" sulla sabbia. La poesia italiana del No-
vecento s'incardina in questo misterioso scioglimento di caratteristi-
che elementari che il verso finale de "L'infinito" leopardiano così be-
ne compendia. "Il naufragar m'è dolce": è lo scioglimento del mi-
stero? Non lo è. Il mistero della poesia rimane tale, poiché è la poe-
sia medesima a preservarne l'identità. Ungaretti:

Quando trovo
in questo mio silenzio
una parola
scavata è nella mia vita
come un abisso

("Commiato", 2 ottobre 1916)

Altra voce: "l'abisso": non si naufraga nell'acqua placida, ma si
scende nell'abisso. Restano le parole scavate. Tutta la poesia euro-
pea del Novecento deve (è un dovere, un obbligo vorremmo dire!)
riconoscere ne *L'allegria 1914- 1919* la testimonianza capitale di
una corrispondenza che frana verso l'abisso, verso il fondo del nau-
fragio dal quale nulla risalirà, se non un "osso", un elemento inerte,
ma reale, ma vero potremmo dire, il più desolatamente vero. C'era
stato *Il porto sepolto* (ecco di nuovo l'acqua del mare, una sorta di
custodia preziosa) il famoso libretto del 1916 stampato in ottanta co-
pie da Ettore Serra ("Gentile Ettore Serra") tutto racchiuso in quei
versi straziati del 29 giugno '16:

Vi arriva il poeta
e poi torna alla luce con i suoi canti
e li disperde
Di questa poesia
mi resta
quel nulla
d'inesauribile segreto

("Il porto sepolto")