

activist group Centre for Political Beauty, and Ethiopian filmmaker Dagmawi Yimer that shock viewers and allow them to “re-distribute” Rancière’s distribution of the sensible (205).

Overall, *Reframing Migration* cogently re-humanises the idea of migration and applies it to the historical issues of migration to Lampedusa. Despite focusing mostly on non-Italian artists, Mazzara’s book nevertheless serves as an important and much-needed contribution to diversifying scholarship on migration in the current state of Italian Studies.

Lydia Tuan, *PhD Candidate, Yale University*

Eloisa Morra, a cura di. *Paesaggi di parole. Toti Scialoja e i linguaggi dell'arte.* Roma: Carocci Editore, 2019. Pp. 144.

Negli ultimi anni la critica è stata artefice di un’importante operazione di disvelamento di un altro volto di Toti Scialoja, oltre a quello pittorico già noto, analizzando la sua produzione poetica come un *corpus* caratterizzato da valore letterario autonomo, che possa giustificarsi *iuxta propria principia*. Questo volume, nato per iniziativa di Eloisa Morra, offre un ulteriore e rinnovato sguardo conoscitivo sull’opera dell’autore, scandagliando, con minuzia quasi archeologica, i vari tasselli (dai quadri alle poesie, ai testi critici ai molteplici documenti d’archivio) finora rimasti troppo spesso celati negli snodi sotterranei di questa doppia vocazione.

Nell’introduzione la curatrice, attraverso un interrogativo iniziale, suggerisce la linea interpretativa da intraprendere domandandosi in cosa consista “l’*unicum* di questo percorso” (7), ovvero il reperimento di un modulo critico tale da riconoscere la specificità delle due pratiche e capace allo stesso tempo di individuare un fecondo isomorfismo erratico che investa e colleghi simultaneamente tutti i livelli della funzione pittorica e poetica. Si oltrepassa così il problema del confine pittura/poesia e ci si muove in direzione di una più ampia esigenza euristica: quella di rispondere a una serie di questioni che toccano trasversalmente le due sfere e le riconducono a un’origine comune che sottende l’atto creativo. Di seguito Elena Carletti, attraverso l’analisi delle riflessioni nel *Giornale di pittura* (Milano: Editori Riuniti, 1991) e in “Come nascono le mie poesie” (*Il Verri*, 8, 1988), nota come per Scialoja la radice dell’esperienza pittorica e poetica risieda in un “agire nell’ignoto” (16), potenzialità gestuale sospesa nell’interstizio tra nascita e morte: l’esistenza fenomenologica tesa tra i due estremi diviene soggetto che ugualmente s’imprime sulla tela tramite la tecnica dello stampaggio e sulla pagina poetica tramite la sillabazione. Queste ultime implicano un attraversamento per intuizioni che aprono “le porte a una logica del non senso” (26), verso un significato nuovo e accresciuto.

Al fine di enucleare i principi strutturali della pittura scialojana, Morra esamina poi le pagine del già citato *Giornale*, scritto che più di ogni altro contiene

la chiave di accesso al suo *modus operandi*. Nel ripercorrere le fasi dell’itinerario pittorico, si comprende come la concezione dell’azione corporea da un’iniziale aderenza all’*action painting* arrivi ad assumere la sua originalità nella mediazione, nel contenimento del caos creativo. Questa nuova visione, attraversata dal pensiero kierkegaardiano che coniuga azione e ripetizione, s’invera nel procedimento dello stampaggio. È proprio tramite la serie pittorica *Impronte* che Scialoja concilia la possibilità di esprimere l’io profondo in superficie, divenendo quest’ultima “lo spazio della coscienza dell’artista” (40). Sullo stesso sentiero, Valeria Eufemia indaga più avanti la trasformazione testuale e visiva del mito alla luce di quella “spazialità e temporalità di origine” (97) di cui l’autore stesso aveva parlato, esplorando in particolare le ragioni dietro la scelta dell’esametro nell’ultima stagione poetica. Se per Scialoja infatti “il centro dell’azione è il segno, nella ripetizione di questo stesso [...] quindi il ritmo” (98), la scrittura si connette all’atto pittorico mediante pulsazione “nell’indistinto dell’automatismo psichico” (100). Sempre riguardo la componente ritmica, Eufemia e Morra osservano come nelle poesie il ritmo sia scandito dal gioco delle rime e dalla variazione fonica mentre nella pittura questo scaturisca dall’iterazione delle *Impronte*, nel tentativo di temporizzare lo spazio sulla tela. Richiamandosi al filosofo Enzo Paci, l’autore sa bene che “il ripetersi non è mai uguale a se stesso” (Eufemia, Morra 69), dunque ogni impronta e ogni verso riattualizzano l’evento primordiale.

Chiara Mari indaga invece la meno nota eppur prolifica esperienza scenografica di Scialoja destinata ad alcuni programmi televisivi della “TV dei ragazzi” negli anni Settanta. A tal riguardo importante è il progetto del mai trasmesso *Teatro dei ventagli* che prevedeva una serie di fiabe nata dal dialogo con Italo Calvino: attraverso una ricerca d’archivio nel folto epistolario tra i due, viene ripercorsa la genesi di un lavoro incentrato proprio sugli scambi tra l’elemento scenografico e quello testuale. Significativamente, Mari pone in evidenza come i bozzetti scialojani costituiscano un fondamentale impulso figurale per la nascita della narrazione favolistica. Quanto all’etichettatura di “minorità” o “giocosità” da parte della “seriosità accademica” (79) della critica italiana, responsabile negli anni di un’ingiusta marginalizzazione della scrittura scialojana, Laura Lucia Rossi centra il focus nella ricezione: dietro il giocoso e il *nonsense* si celano gli esorcismi che aprono sul processo di recupero dei *Versi del senso perso*, Torino: Einaudi, 1989), raccolta che si aggira attorno alla “scomposizione e ricomposizione fonemica delle parole” (81) con modalità non totalmente dissimili da alcuni esperimenti del Gruppo 63. Se il lettore della Neoavanguardia è però un lettore respinto, Scialoja instaura tutt’altra comunicazione originata “dalla confidenza e dalla fiducia del poeta nella parola” (84).

In chiusura Federico Franucci offre un acuto sguardo sulla poesia ultima di Scialoja mettendo in luce come la ripetizione—ovvero quella “soggettività-

eccezione” in grado di rompere con la “scoraggiante omogeneità del reale” (114)—torni a far da trama alla poetica del Nostro. Ma in quest’ultima fase la lirica si fa anche meditazione sulla memoria, personale e culturale, riattualizzando così la tradizione. I suoi versi infatti nascono da un linguaggio logoro, fatto di luoghi comuni, che occorre far rinascere a un senso mitico, originario. Da qui il recupero del *topos* come quello duchampiano del “Nu” che l’autore reintegra nella sua poesia per infondergli nuovo movimento.

È indubbio che Scialoja costituisce nel panorama culturale italiano un esempio unico, capace di direzionare una proteiforme vocazione verso la costruzione di un’opera innovativa, testimonianza di una temporalità in cui convivono e si rinnovano privatezza e universalità, mito e memoria. I saggi qui riuniti, redatti con differenti approcci metodologici, hanno il merito di aver reso possibile la formulazione di un campo discorsivo immune dal rischio di incanalature settoriali e ossificati paradigmi interpretativi, in direzione di una più ampia visione volta a mostrare l’eclettica personalità dell’autore. Ogni strumento d’indagine adoperato, dalla storia dell’arte alla fotografia, dalla critica letteraria alla storia della letteratura, diviene utile a restituire la molteplicità dell’artista. I saggi incentrati sull’analisi del dettato poetico, inoltre, tengono sempre in considerazione le intersezioni tra le due pratiche sia all’interno del lavoro del Nostro sia all’esterno, su un livello di collaborazione e amicizia con altri maestri dell’epoca: Porta (che lo definì un “vero poeta”), Gadda, Calvino, Manganelli, Raboni. La struttura del volume, infine, catalizza il rapporto che si genera tra il particolare e l’insieme; ogni scritto scandaglia specifici tratti dell’opera di Scialoja e tuttavia, a conclusione della lettura, emerge una forte coerenza macrotestuale a ribadire su un nuovo piano l’unitarietà del polimorfismo. Non esiste forse una parola per racchiudere in un’unica identità questa doppia vocazione, ma è nello spazio della congiunzione *e* che si realizza quella stessa rivoluzione temporale dispiegata sulla superficie scialojana.

Arianna Pannocchia, *Università degli Studi di Roma Tre*

Federico Pacchioni. *L’immagine del burattino. Percorsi fra teatro, letteratura e cinema*. Pesaro: Metauro, 2020. Pp. 164.

La fisicità delle rappresentazioni teatrali infonde a questo genere letterario una dimensione che gli altri non possiedono, e che dovrebbe esser tenuta in conto quando si studiano testi che rientrano in tale categoria. Si tratta di testi pensati e scritti per la rappresentazione in scena da parte di esseri umani, connotati quindi in maniera fondamentalmente diversa dalla poesia lirica, per esempio. Questa mia asserzione, così banale da essere potenzialmente superflua, è tuttavia necessaria perché spesso gli scritti critici omettono considerazioni sugli aspetti orali, prossemici (vale a dire riferentisi a quella branca della semiotica che studia la gestualità, l’uso dello spazio da parte degli attanti, ecc.) e visivi di testi e messe