

LA RASSEGNA DELLA LETTERATURA ITALIANA

**LA RASSEGNA
DELLA
LETTERATURA ITALIANA**

rilevanti nello spazio culturale del nostro Novecento. [Maurizio Masi]

LINDA TERZIROLI, *Un pacchetto di Gauloises. Una biografia di Guido Morselli*, Roma, Castelveccchi, 2019, pp. 286.

Gli studi su Guido Morselli hanno conosciuto grossomodo due stagioni: se dopo la morte dell'autore (1973) abbiamo assistito a una vera e propria 'scoperta' dei grandi romanzi morselliani, nonché della sua attività saggistica e giornalistica (e, più avanti, teatrale), negli ultimi due decenni l'interesse scientifico per Morselli è progressivamente diminuito – diverso invece è il discorso editoriale, dato che Morselli rimane ancora oggi uno degli autori di punta di Adelphi – per motivi difficilmente identificabili, benché non manchino preziosi lavori critici (di Raoul Bruni e Fabio Pierangeli, per esempio). Valga un esempio su tutti: a distanza di diciassette anni dalla pubblicazione del primo volume dell'edizione critica dei romanzi di Morselli (2002) curato da Elena Borsa e Sara D'Arienzo – il cui apparato critico non sempre è convincente –, il secondo volume non è stato ancora dato alle stampe (né sappiamo se effettivamente sarà pubblicato). Il Fondo Morselli al Centro manoscritti di Pavia e la pressoché inesplorata biblioteca privata di Morselli custodita presso la Biblioteca Civica di Varese necessitano di un esame comparato per poter offrire un'immagine più nitida dello scrittore italiano, sia a livello locale che nazionale. In questo senso, la biografia pubblicata da T. per i tipi di Castelveccchi appartiene a una stagione critica più vicina agli anni Settanta e Ottanta che a quella contemporanea – stagione, quest'ultima che ha comunque visto la pubblicazione di diversi contributi monografici e collettanei –, nella misura in cui l'autrice ricostruisce la vita di Morselli per situazioni e/o momenti significativi della sua vita, inserendo la pratica della scrittura e della lettura all'interno di questa catena di eventi.

Nella brevissima premessa al libro (pp. 13-15), l'autrice espone la metodologia della sua indagine: se, da una parte, T. si è affidata a fonti orali – «le testimonianze che ho raccolto in questo volume sono frutto di interviste che ho effettuato nell'arco di circa dieci anni,

dal 2007 al 2017» –, ma in parte anche archivistiche (p. 14), dall'altra, ella ha utilizzato per lo più i testi «curati dalla studiosa e scrittrice Valentina Fortichari» (p. 13). Se a questi due elementi aggiungiamo anche la presenza di un esiguo apparato di note a piè di pagina – controbilanciato, tuttavia, da una ricchissima e aggiornata bibliografia (pp. 265-282) –, l'impianto metodologico del lavoro risulta talvolta debole, se comparato all'ingente (e spesso utile) quantità di informazioni e materiali che l'autrice riporta in *Un pacchetto di Gauloises*.

L'obiettivo di T. non era di certo teoretico, ma in un progetto di questo tipo l'impianto strutturale, di tipo storico, andrebbe problematizzato per poter circoscrivere i risultati di questa indagine all'interno di un preciso percorso interpretativo (cfr., per esempio, la già fondamentale curatela *Theorie der Biographie: Grundlagentexte und Kommentar*, De Gruyter 2011; edizione inglese De Gruyter 2017), in virtù anche della struttura del libro, che procede più per eventi e stazioni che per sequenze diacroniche. D'altra parte, rispetto ai precedenti contributi biografici – frammentari o parte di lavori monografici (dall'*Invito alla lettura di Guido Morselli* del 1984 a *Guido Morselli. Uno scrittore senza destinatario* del 2013), il lavoro di T. offre un'immagine finalmente non frammentaria della vita di Morselli, divisa per stagioni non comunicanti e segnata dalla morte dello scrittore, e rappresenta un necessario contributo per poter tornare a ripensare la figura di uno scrittore che oggi sembra essere (ri)tornato a occupare le zone più periferiche degli studi di italianistica. [Alberto Comparini]

Paesaggi di parole. Toti Scialoja e i linguaggi dell'arte, a c. di ELOISA MORRA, Carocci, Roma, 2019, pp. 144.

Un'epigrafe ideale che si potrebbe apporre al libro curato da M. è un passo di *Arte concettuale e comportamentale* (1973), scritto dal poeta visivo Lamberto Pignotti, in cui si tenta di elaborare una tassonomia del nuovo pittore, una sorta di opera d'arte nell'epoca dell'interdisciplinarietà verbo-visiva: «All'inizio il termine pittore si riferì a colui che faceva le pitture, tavole o tele in genere rettangolari variamente e anche ingegnosamente dipinte a

olio, a tempera o con altre tecniche, in modo da evocare un frammento di realtà. Tale processo durò qualche millennio, poi la pittura scomparve e rimase il pittore. Il pittore oggi è uno da cui ci si può aspettare tutto, dall'archeologia alla fantascienza. [...] Ciò che conta non è la cosa, ma che la cosa avvenga. È infatti evidente che il processo sovrasta l'opera. Fra l'altro – si dice – è questa una via d'uscita possibile dalla mercificazione dell'arte. Non c'è qualcosa da portarsi a casa dopo l'acquisto, c'è solo da partecipare a un'esperienza estetica [...]. Quella che è morta non è l'arte, ma l'arte a una dimensione».

Toti Scialoja sembra incarnare quasi 'biopoliticamente' questo prototipo professionale tipico degli ambienti d'avanguardia (in particolare romani) a cavallo tra anni Sessanta e Settanta: un pittore «da cui ci si può aspettare tutto» e per il quale «il processo sovrasta l'opera» – in un innesco indifferente visuale o verbale dell'*inventio* creativa. L'arte ha rotto la quarta parete dimensionale, trasformandosi da oggetto d'arte statico a «esperienza estetica» diffusa, partecipativa e gestuale. I ferri del mestiere non sono più univocamente i pennelli, ma gli strumenti semantici provenienti dai più disparati campi del discorso (dalla letteratura al teatro, dalla musica alla sociologia).

Nell'ambito di una coazione generazionale all'interdisciplinarietà, Toti Scialoja, a dire il vero, sembra inscrivere la propria attività nel solco tradizionale del «doppio talento» piuttosto che della multidisciplinarietà da 'salotto sperimentale', in voga durante e dopo la temperie sessantatrése.

Scialoja *vuole tutto*: e non si tratta soltanto del *cliché* del poeta-pittore, ma il 'demone della verbovisualità' si propaga all'interno di generi meno prevedibili, dalle scenografie alle fiabe per l'infanzia.

Paesaggi di parole si rivela una bussola teorica necessaria per orientarsi all'interno di un'opera «mille piani»; i diversi capitoli forniscono un *imprinting* della produzione multifocale di Scialoja, senza presumere hegemonicamente che i diversi discorsi debbano (e possano) trovare una sintesi finale rassicurante, ma provando comunque a identificare una matrice comune per i diversi reagenti artistici. Se il lettore curioso e lo specialista accademico avevano già a disposizione alcuni recenti *vademecum* (in particolare, i saggi della stes-

sa M., *Un allegro fischiettare nelle tenebre. Ri-tratto di Toti Scialoja*, Macerata, Quodlibet, 2014 e Alessandro Giammei, *Nell'officina del nonsense di Toti Scialoja: topi, toponimi, tropi, cronotopi*, Milano, Edizioni del Verri, 2014), la polifonia di voci del presente volume consente di evidenziare, oltre alle linee di proliferazione centrifuga, anche una generale tensione centripeta del *fare* artistico di Scialoja.

Il saggio di Elena Carletti, «*Da un agire nell'ignoto: registrazioni, impressioni, fotografie tra pittura e poesia*» (pp. 15-31) si interroga sul meccanismo di registrazione dell'immagine (sulla tela e sulla pagina poetica), che assomiglia pericolosamente all'impressione fotografica – da un punto di vista epistemologico, prima ancora che tecnico-pragmatico. E forse si potrebbero scomodare addirittura le «rayografie» per restituire l'esperienza di una esposizione diretta e quasi fisica del reale intrappolato sulla carta moschicida del verso o della pittura informale.

A partire da un'attenta analisi del *Giornale di pittura* (1954-1964), M. isola una 'costellazione' di autori, una genealogia ragionata che possa illuminare, da un punto di vista teorico, l'operare artistico di Scialoja (da Merleau-Ponty a Clement Greenberg), soprattutto in relazione alla superficie pittorica e alla 'traduzione' dell'*action painting* in chiave di mito originale piuttosto che di esplicita (e più scontata) interdiscorsività.

Il lavoro di Chiara Mari (pp. 45-66) consente di effettuare una mappatura dei rapporti tra Toti Scialoja e il mondo della scenografia, dedicando ampio spazio alle collaborazioni con la «TV dei ragazzi» (in particolare, in relazione a una serie di fiabe televisive progettate assieme a Italo Calvino, in collaborazione con Donatella Ziliotto). La riflessione sulla fiaba come genere in grado di soddisfare l'esigenza moderna di miti (anzi, di miti squisitamente interdisciplinari) viene condotta tra due polarità (l'infanzia e il rito), in un gioco tra scenografie e costumi ideati per restituire ai bambini un fermo immagine del patrimonio memoriale, un bignami estetico-pedagogico della letteratura fiabesca nazionale.

Nel contributo successivo, *I libri d'artista di Toti Scialoja: un catalogo* (pp. 67-78), Valeria Eufemia e M. consegnano al lettore un prezioso inventario dei suoi 'libri d'artista'. Questa etichetta tipologica va adoperata in senso non prescrittivo a proposito degli og-

getti d'arte di Scialoja, che decostruisce il genere del libro illustrato per sperimentare nuove e imprevedibili reazioni chimiche tra parola e immagine. A partire da una *plaque* del 1960, in cui quattro litografie di Scialoja, accompagnate – seconda una tradizionale correlazione biunivoca – da versi di Sanguineti, Villa, Vivaldi e Diacono, amplificano e portano a saturazione alcuni processi denotativi del suo fare pittorico (come la ripetizione o l'impronta), si arriva a *Serracapriola* (1985), dove dieci poesie inedite e due acquetinte realizzate dallo stesso Scialoja sanciscono un «ritorno al gesto» (p. 74), un recupero del pennello come supporto d'elezione. Rispetto alla fase giovanile 'diurna', in cui il gesto veniva declinato, sulla scorta dell'espressionismo astratto americano, in termini di affermazione vitalistica, in questa nuova stagione artistica tanto i versi quanto le acquetinte sembrano virare verso un 'notturno gestuale', un controcanto *noir* dell'azione espressiva che interesserà anche gli esperimenti editoriali successivi, come *I violini del diluvio* (1995) o *Tempo/Immagine* (1994).

Nella quinta sezione del libro, *Il senso ritrovato. Il lettore "fiduciato" e il recupero della comunicazione letteraria nella poesia di Toti Scialoja* (pp. 79-95), Laura Lucia Rossi si interroga sulla partecipazione attiva del lettore come innesco fondamentale della poetica del *nonsense*, per sua natura interattiva e dialogica, in cui a un'azione/provocazione dell'autore corrisponde una reazione (uguale o contraria) del pubblico. *Épater les lecteurs* significa provocare all'ascolto partecipativo attraverso la trasgressione di quella che Zanzotto chiamava la «Madre-Norma» linguistica. Attraverso la «sorpresa», il *dérèglement* di tutti gli orizzonti d'attesa, Scialoja ottiene paradossalmente una sorta di nuovo patto con il lettore, che viene implicitamente esortato a un investimento supplementare nella ricerca del significato. L'oggetto al centro di questa ricezione 'delocalizzata', laterale rispetto al rapporto convenzionale e gerarchico tra autore e lettore, sarà un'esperienza estetica che mostra tutti i caratteri esterni di plausibilità semantica ma che intimamente risulta sconnessa, generando un effetto di «choc dell'inatteso» (p. 86). Dopo il diluvio della sintassi grammaticale, Scialoja sembra suggerire una rinnovata alleanza che, risemantizzando le regole della comunicazione, crea un nuovo alfa-

beto (e, dunque, un nuovo mondo).

A un parallelismo ragionato tra metrica e arte plastico-gestuale è dedicato il saggio *Qualche segreta ragione del cuore: il ritmo gestuale degli esametri e la pittura dell'oblio* (pp. 96-111), alla ricerca di una pulsazione originaria che raccordi in sé il ritmo della poesia e il ritmo della pittura. Valeria Eufemia indaga l'adozione dell'esametro, a partire dagli anni Novanta, come figura complementare all'automatismo del gesto pittorico, identificando, tra le possibili fonti di questo «sposalizio» (p. 99) di due musicalità (e, di conseguenza, di due cronotopi) disciplinarmente differenti, le riflessioni di Enzo Paci sulla «forma» come risultante tra spazio e tempo. Analogamente, nella poetica di Scialoja, a una necessità di scrivere versi più estesi si accompagna un simultaneo bisogno di dilatare il supporto pittorico e/o il segno grafico. Questa affinità elettiva tra metrica della scrittura e metrica del gesto si ritroverà anche nell'ultima raccolta, *Cielo coperto*, uscita postuma nel 2002, in cui anche l'incombere della morte viene esorcizzato e tematizzato nell'ottica di questo dualismo ritmico. E proprio su questa silloge testamentaria si chiude il volume, con un saggio intitolato *Rumori delle immagini che passano (a dispetto di Duchamp). Uno sguardo sulla poesia ultima di Scialoja* (pp. 112-134). Federico Francucci sceglie *Cielo coperto* come *summa* riassuntiva nonché prospettiva privilegiata per effettuare una mappatura più generale della poetica di Scialoja – all'insegna di una continuità strutturale che supera il *caos-cosmos* apparentemente dispersivo delle singole raccolte. Francucci riserva un focus particolare alla poesia *Nuda che scende le scale* (1998), illustrando le motivazioni poetiche alla base dell'evidente gioco nominale con «l'arcinemico» Duchamp (p. 129) – sul solco non di una correzione 'ideologica' del *Nu* duchampiano, ma dell'evocazione citazionistica di un *cliché* culturale. Sullo stereotipo o sull'archetipo (letterario o iconografico) sedimentato nella memoria collettiva, tuttavia, Scialoja non agisce in senso meramente polemico, ma funzionale ad abitare la Regola e il Codice; i «versi del senso perduto», mettendo in discussione il dogma del Significato, lasciano al lettore il compito di collaudare sempre nuove istruzioni d'uso e strategie verbo-visuali per non lasciare che la partita tra giocatore e Reale finisca in scacco. [*Chiara Portesine*]