

LUIGI MARFÈ

IMMAGINI DEL SENSO PERSO. LA POESIA VISIVA DI EDWARD LEAR E TOTI SCIALOJA

Tra i generi di poesia, la tradizione del *nonsense* è probabilmente quella più strettamente legata alle immagini. Fin dai suoi esordi, sembra impensabile senza disegni che la accompagnino. Questo saggio esplora la relazione iconotestuale nella poesia *nonsense*, in cui il rapporto tra i due codici non è didascalico né illustrativo. Invece di riportare a una interpretazione univoca la polisemia dell'immagine, i versi sviluppano un percorso di allontanamento dal senso; a sua volta, l'immagine dà visibilità al rovesciamento semantico espresso nel testo¹⁴⁵.

Pare utile, in questa prospettiva, concentrarsi su due maestri del genere, Edward Lear e Toti Scialoja, il cui rapporto ha suscitato diverse ipotesi critiche. Fin da subito si è visto in Scialoja, sulla scia di un giudizio di Italo Calvino¹⁴⁶, l'erede italiano di Lear; nondimeno, sono state riscontrate (da Giovanni Raboni, ad esempio)¹⁴⁷ anche profonde differenze. Se la produzione poetica di entrambi coinvolge territori in parte coincidenti, il modo in cui Lear interpreta il *nonsense* sembrerebbe più meccanicamente virtuosistico, mentre quello di Scialoja si avvicinerebbe maggiormente alla tradizione poetica novecentesca, trasformandolo in una sorta di segreto da interrogare.

Dall'esame della poesia visiva di Lear e Scialoja, oltre a identificare alcuni motivi iconografici comuni e una serie di differenze tematiche e stilistiche, è possibile notare come la tradizionale opposizione tra immagine che mostra e parola che racconta non colga perfettamente la pratica iconotestuale del *nonsense*. Piuttosto si potrebbe dire che entrambe diano forma a un disorientamento conoscitivo, che corrisponde all'atteggiamento malinconico dell'umorista.

La tradizione letteraria del *nonsense*

In un saggio su Lear (1938) poi raccolto in *Motivi e figure* (1945)¹⁴⁸, Mario Praz ricordava come, insieme alla Bibbia e a Shakespeare, tra gli elementi essenziali della cultura letteraria di ogni

¹⁴⁵ Sulla filosofia del *nonsense*, cfr. E. SEWELL, *The Field of Nonsense*, London, Chatto & Windus, 1952; W. TIGGES, *An Anatomy of Literary Nonsense*, Amsterdam, Rodopi, 1988; J.-J. LECERCLE, *Philosophy of Nonsense: The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*, London, Routledge, 1994.

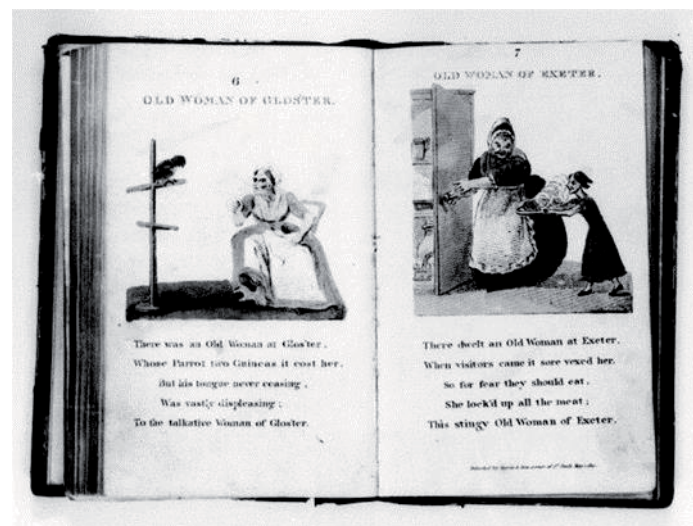
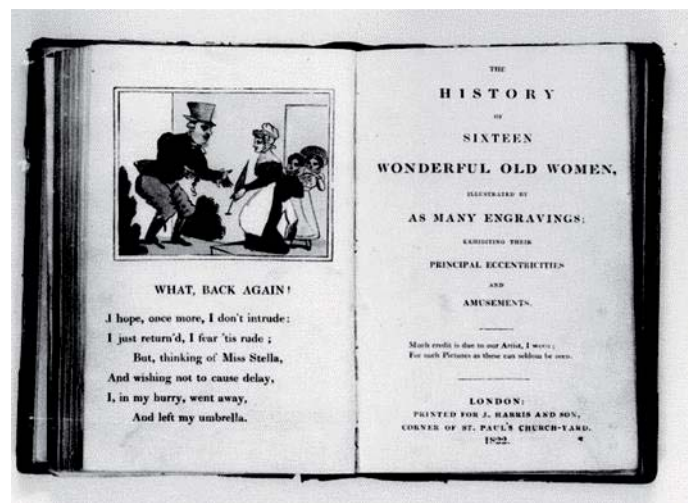
¹⁴⁶ «Sono poesie che mi piacciono molto: il primo vero esempio italiano di un divertimento poetico congeniale alla straordinaria tradizione inglese del *nonsense* e del *limerick*», I. CALVINO, quarta di copertina di T. SCIALOJA, *Una vespa! Che spavento*, Torino, Einaudi, 1975.

¹⁴⁷ Cfr. G. RABONI, *Prefazione*, in T. SCIALOJA, *Poesie 1979-1998*, Milano, Garzanti, 2004, secondo cui Scialoja è stato «il talento più originale e compiuto rivelatosi in Italia nel corso degli anni Settanta e Ottanta».

¹⁴⁸ M. PRAZ, *Edward Lear*, «La Stampa», 4 giugno 1938, p. 5, poi in *Motivi e figure*, Torino, Einaudi, 1945, pp. 92-95, e in E. LEAR, *I limericks*, versione di O. Fatica, Rimini, Theoria, 1994, pp. 7-13. Le citazioni sono tratte da questa ed.

inglese andassero annoverati anche i *limericks*. Per quanto di origine popolare, questa forma di poesia, anche per via della sua pervasività, ha avuto una lunga fortuna critica, che in anni recenti ha coinvolto complesse questioni di filosofia del linguaggio.

Il *limerick* è probabilmente la forma più nota di poesia *nonsense*. Se Lear è stato l'autore, insieme a Lewis Carroll, che gli ha dato dignità letteraria, la sua apparizione in forma scritta risale agli anni venti del XIX secolo, con *The History of Sixteen Wonderful Old Women* (1820), un volume pubblicato senza nome d'autore, che già prevedeva un'interazione verbovisuale composta di tre elementi: il titolo, l'immagine e una composizione di cinque versi (figg. 1-2).



Figg. 1-2 – Da *The History of Sixteen Wonderful Old Women*, London, John Harris, 1820.

L'origine del *limerick*, tuttavia, è certamente più antica, derivando da un ampio raggio di modelli e tradizioni diverse, che si perdono nell'oralità e non hanno a che fare con l'omonima città irlandese. Ha scritto in questo senso Jean-Jacques Lecercle:

Victorian nonsense can be said to have a number of folk origins: the nursery thymes of children and the counting rhymes of shepherds [...]; animal tales and fairy tales [...]; limericks, envisaged here as an example of the comic poetry of the pub, the brothel and the racecourse [...]; lastly, school rhymes¹⁴⁹.

Se a qualche studioso è parso di poter intravedere la struttura metrica del *limerick* già in alcune poesie dell'IX secolo, la *Nonnes Preestes Tale* (XIV sec.) di Geoffrey Chaucer e la lingua del Falstaff shakespeariano ne recano traccia. Più tardi, al tempo di Lear, hanno scritto *limericks* anche Dante Gabriel Rossetti, Alfred Tennyson e Mark Twain; in seguito, si sono cimentati nella sua difesa scrittori come Gilbert K. Chesterton, Aldous Huxley e George Orwell¹⁵⁰.

La struttura del *limerick*, com'è noto, si compone di cinque versi che sviluppano un triplo movimento: i primi due presentano un personaggio strambo; il terzo e il quarto lo impegnano in una situazione inverosimile; l'ultimo torna sul personaggio per ribadirne la singolarità. Alla base pare esserci la domanda che il reale pone al razionale: il componimento avverte che la presunta eccentricità attribuita al personaggio è semmai nello sguardo di chi legge e nei suoi pregiudizi.

Il *limerick* non è l'unica forma di poesia *nonsense* e Lear e Carroll ne hanno sperimentate altre: canzoni, ricette, abecedari. Non è questa, tuttavia, la sede per ricostruire nei dettagli la storia di queste variazioni. Più interessante è semmai riflettere sul perché la poesia *nonsense* sia associata alle immagini, fino a costituire un amalgama tale per cui il codice scritto e quello visivo, come ha notato Wim Tiggas, risultano indispensabili l'uno all'altro, come le parole e la musica nelle canzoni. La risposta pare toccare una questione irrisolta degli studi sul *nonsense*: è possibile riportare a un linguaggio razionale ciò che contesta l'idea stessa di razionalità? Secondo alcuni critici, il *nonsense* non avrebbe a che far con una logica del senso, e dunque non ci sarebbe bisogno di spiegarlo; altri, invece, vi hanno visto la rivelazione di un senso più profondo.¹⁵¹ Nelle due ipotesi, il ruolo delle immagini è diverso: in un caso, sarebbe espressione di rappresentazioni refrattarie a ogni teleologia; nell'altro, rivelazione visiva di ciò che sfugge al linguaggio razionale delle parole.

¹⁴⁹ J.-J. LECERCLE, *Philosophy of Nonsense*, cit., pp. 182-183. Sulla storia del *nonsense*, si veda anche lo studio di N. MALCOLM, *The Origins of English Nonsense*, London, HarperCollins, 1997.

¹⁵⁰ Cfr. G.K. CHESTERTON, *A Defence of Nonsense*, in *The Defendant*, London, Brimley Johnson, 1901, pp. 42-50; A. HUXLEY, *Edward Lear*, in *On the Margins*, London, Chatto & Windus, 1923, pp. 167-172; G. ORWELL, *Nonsense Poetry*, «Tribune», 21 December 1945.

¹⁵¹ La questione è discussa in A. GIAMMEI, *Nell'officina del nonsense di Toti Scialoja. Topi, toponimi, tropi, cronotopi*, Milano, edizioni del verri, 2014, p. 55.

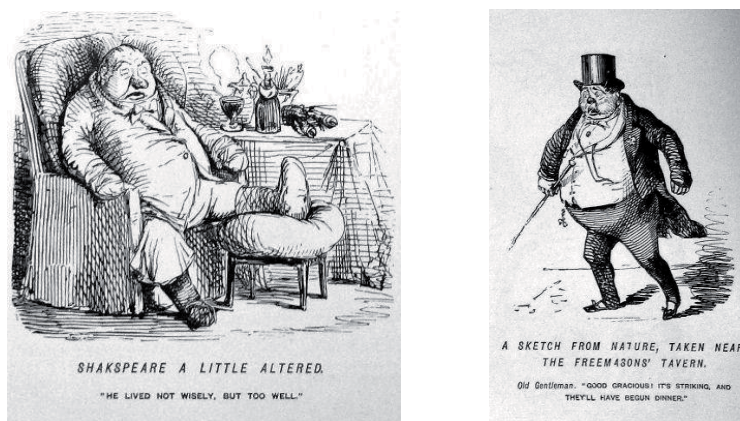


Fig. 3 – J. LEECH, illustrazioni per il «Punch», 1843.

Tra le possibili ascendenze delle immagini associate alla poesia *nonsense*, non può non essere menzionata l'illustrazione umoristica. Gli omini di Lear, ad esempio, con i loro volti tondi e gambe sottili, sono debitori dei giornali dell'epoca. Non sarebbe difficile stilare una serie di motivi comuni alle caricature del «Punch», rivista satirica pubblicata a Londra a partire dal 1841, cui collaborarono, tra gli altri, Archibald Henning, John Leech e John Tenniel¹⁵². Le vignette, inoltre, erano spesso accompagnate da brevi battute o dialoghi; l'immagine mirava a rendere visibile il personaggio strambo e la situazione incongrua, e così dargli realtà (fig. 3).

Rispetto alla caricatura, tuttavia, il *nonsense* produce un percorso mentale più complesso. Disassociate dai loro referenti reali, le parole sembrano susseguirsi per pura consequenzialità fonica, sviluppando una paradossale «logica dell'incongruo», per riprendere una definizione di Carlo Izzo.¹⁵³ Nel rendere visibile tale percorso, le immagini lo smascherano, suscitando l'ilarità di chi legge, ma nello stesso tempo lo inverano, quale ipotesi mentale libera di fluttuare tra i pensieri. L'immagine ferma l'istante in cui la divaricazione tra linguaggio e mondo, rigettata a livello razionale, si scopre possibile a livello narrativo. Non è un caso se nel saggio fondativo degli studi su questo genere di poesia, Elizabeth Sewell abbia insistito sullo spazio rappresentazionale – *The Field of Nonsense* (1952) – in cui si muovono le parole liberate dalle cose. L'immagine contribuisce, non meno della struttura metrica, a costruire questo «campo», che rovescia la logica razionale, ma non per questo sarebbe meno logico. Secondo Sewell, infatti, il *nonsense* seguirebbe la logica del gioco, che impone di essere perseguita per se stessa, come ogni autentico atto conoscitivo¹⁵⁴.

¹⁵² Cfr. W.R. BERGER (cura), *Punch. L'umorismo vittoriano, 1841-1901*, Legnano, EdiCart, 1989.

¹⁵³ C. IZZO, *Introduzione*, in E. LEAR, *Il libro dei nonsense*, Torino, Einaudi, 1970, pp. VII-VIII.

¹⁵⁴ E. SEWELL, *The Field of Nonsense*, cit., p. 26.

Edward Lear e la «logica dell'incongruo»

Nel già citato ritratto di Lear, nonostante la sua opera fosse già nota e studiata anche in Italia, Praz presenta lo scrittore come uno dei tanti inglesi che avevano ceduto ai piaceri di un soggiorno romano, per coltivare un talento artistico mediocre. Più di dipinti e versi, di Lear sembrano importargli l'amicizia con Tennyson, le lezioni di disegno alla regina Vittoria, il tormento delle crisi epilettiche e la passione per i viaggi in Oriente, nonché lo sfortunato acquisto di una casa a Sanremo, presto privata della vista del mare dalla costruzione di un edificio più alto. Praz riduce Lear a uno dei suoi eccentrici personaggi, oggetto di curiosità per le sue bizzarrie¹⁵⁵.



Fig. 4 – E. LEAR, Disegno dell'artista su un elefante, da una lettera a Lady Waldegrave, 25 ottobre 1873, inchiostro di seppia su carta, 21,6x29,2cm - Somerset Heritage Centre, Taunton.

D'altronde, l'associazione pare suggerita da una serie di buffi autoritratti che presentano lo scrittore sul dorso di un elefante (fig. 4) o con la lunga barba piena di animali (fig. 5). Facendo riferimento a quest'ultimo disegno, che accompagna il *limerick* d'apertura di *A Book of Nonsense* (1846),¹⁵⁶ Praz scrive che senza la «vignetta», anche la poesia avrebbe «meno sapore»:

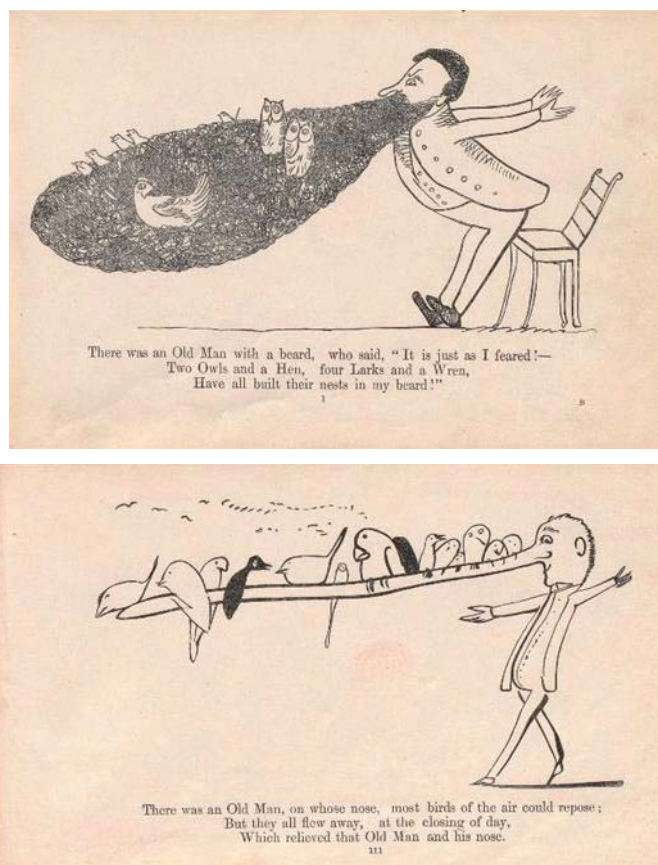
There was an Old Man with a beard,
Who said, 'It is just as I feared!
Two Owls and a Hen,
Four Larks and a Wren,
Have all built their nests in my beard!'¹⁵⁷

¹⁵⁵ Cfr. M. PRAZ, *Motivi e figure*, cit., pp. 92-95.

¹⁵⁶ Cfr. E. LEAR, *A Book of Nonsense*, London, Maclean, 1846.

¹⁵⁷ Qui cit. da E. LEAR, *Il libro dei nonsense*, Torino, Einaudi, 1970, p. 6.

L'immagine ricorda non solo la presenza costante di animali nei versi di Lear (fig. 5), ma anche i primi impegni della sua carriera, che era iniziata con una serie di disegni per libri zoologici, come nelle *Illustrations of the Family of the Psittacidae* (1832).



Figg. 5-6 – Da E. LEAR, *A Book of Nonsense* (1846), London, Routledge, Warne and Routledge, 1861.

In verità, una somiglianza tra Lear e i suoi omini c'era, se la ragion d'essere di ciascuno di essi sta nell'ostinatezza con cui rifuggono da ogni ruolo socialmente imposto. Nell'esprimere il desiderio di non diventare adulti, Lear avrebbe fatto del *nonsense* un genere venato d'autobiografia. In sostanza, pare suggerire Praz, i suoi *limericks* starebbero in equilibrio «tra il riso e le lacrime», e Lear, come ogni vero umorista, come Charles Lamb, sarebbe profondamente triste¹⁵⁸.

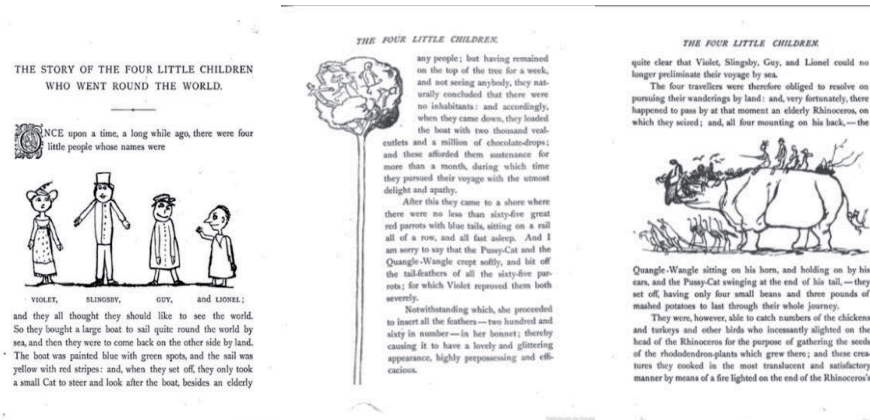
La prima edizione di *A Book of Nonsense* è del 1846. I componimenti vi sono disposti su tre versi; le immagini si trovavano già sopra il testo, come nelle edizioni successive del 1855, che presenta la forma classica del *limerick* su cinque versi, e del 1861, che passa dalla litografia all'incisione, meno cara e più adatta alla tiratura più ampia¹⁵⁹.

Il successo portò in seguito Lear a comporre altre forme di *nonsense*, in particolare canzoni («songs»), tra cui la celeberrima *The Owl e the Pussycat*, del 1868, e una serie di racconti, descrizioni

¹⁵⁸ M. PRAZ, *Edward Lear*, cit., p. 10.

¹⁵⁹ Sulla storia editoriale dei libri di *nonsense* di Lear, cfr. V. NOAKES, *Nonsense*, in EAD., *Edward Lear, 1812-1888*, London, Weidenfeld-Nicolson, 1985, pp. 165-188.

di piante e abecedari *nonsense*, poi raccolti insieme nel volume *Nonsense Songs, Stories, Botany and Alphabets* nel 1871, e in *More Nonsense*, del 1872. In questi volumi, lo schema binario con l'immagine in alto e il testo in basso viene movimentato, seppur timidamente, da soluzioni di layout alternative, come nel racconto *The Story of the Four Little Children Who Went Round the World* (1871), in cui l'immagine può interrompere il testo (fig. 9) o corrergli accanto (fig. 8), mentre viceversa il testo entra nell'immagine, per indicare i nomi dei personaggi (fig. 7)¹⁶⁰.



Figg. 7-8-9 – Da E. LEAR, *Nonsense Songs, Stories, Botany, and Alphabets*, Boston, James R. Osgood, 1871.

Il tentativo di dare dignità ai versi di *A Book of Nonsense* ha spinto talora a minimizzare il ruolo delle immagini. Secondo Izzo, ad esempio, nella composizione del libro geneticamente verrebbero prima le parole, dotate di una propria esistenza autonoma, mentre quella dei disegni sarebbe contestuale. Al contrario, Praz ne ha riconosciuto l'importanza: «Se Edward Lear non inventò il *nonsense verse*, seppe però illustrarlo con questi suoi disegni puerili e insieme deliziosamente espressivi, che veramente ne son l'anima non meno delle parole». Al contempo, era però convinto che, in un'età del decoro come quella vittoriana, a quei «disegni puerili» non potesse essere attribuita una patente estetica, che invano Lear cercò in altre forme d'arte¹⁶¹.

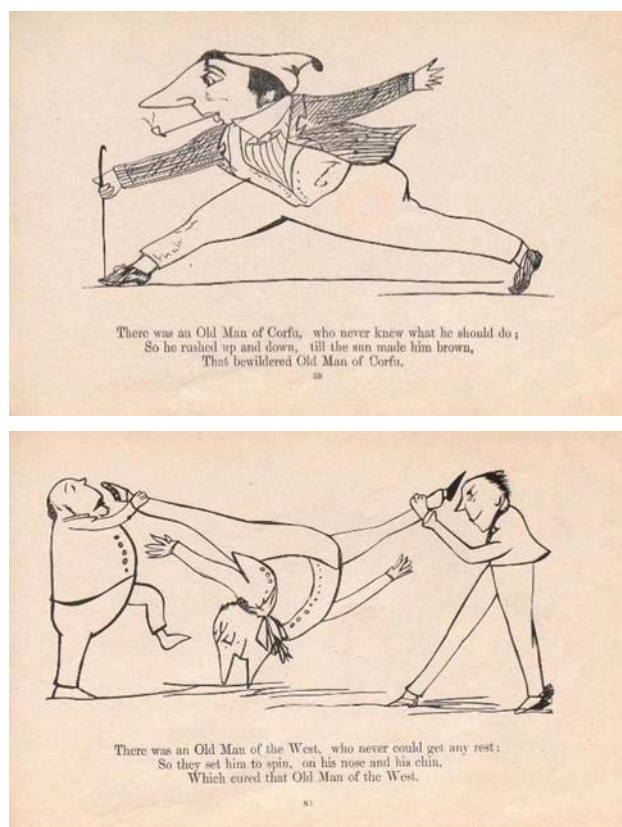
Per comprendere il ruolo delle immagini nella pratica compositiva di Lear è utile esaminare come intervengano nella produzione della «logica dell'incongruo» che caratterizza il *nonsense*. In base ad essa, «atti e parole che spezzano ogni schema – di comportamento o verbale – consacrato dalla tradizione vengono presentati al lettore come si trattasse di una cosa assolutamente ovvia»¹⁶². Secondo questa «logica», che porta l'assurdo in un'atmosfera poetica, il bizzarro diventa sublime,

¹⁶⁰ Cfr. E. LEAR, *Nonsense Songs, Stories, Botany and Alphabets*, London, Bush, 1871, e ID., *More Nonsense: Pictures, Rhymes, Botany, etc.*, London, Bush, 1872.

¹⁶¹ M. PRAZ, *Edward Lear*, cit., p. 8.

¹⁶² C. IZZO, *Introduzione*, cit., pp. VII-VIII. Il *nonsense* sarebbe il corrispettivo poetico del rispetto britannico per il privato altrui, che porta a giustificare le apparenti stranezze del prossimo. I *limericks* di Lear avrebbero non poche somiglianze con gli aneddoti della rubrica *This England* del «New Statesman», che pubblicava buffe notizie di cui i lettori del giornale erano stati testimoni.

libero dai vincoli del mondo sensibile. Izzo elenca una serie di procedimenti dell'«incongruo», inteso come «nucleo creato e non analizzabile»¹⁶³ che permea la poesia: l'impiego di parole appropriate al concetto, ma non alla situazione; gli accostamenti di categorie eterogenee; i dettagli incoerenti; le determinazioni di tempo che producono un effetto di rallentamento o fermoimmagine; le determinazioni di luogo che danno consistenza a personaggi altrimenti eterei; l'attenzione per particolari avulsi dal discorso.



Figg. 10-11 – Da E. LEAR, *A Book of Nonsense* (1846), London, Routledge, Warne and Routledge, 1861.

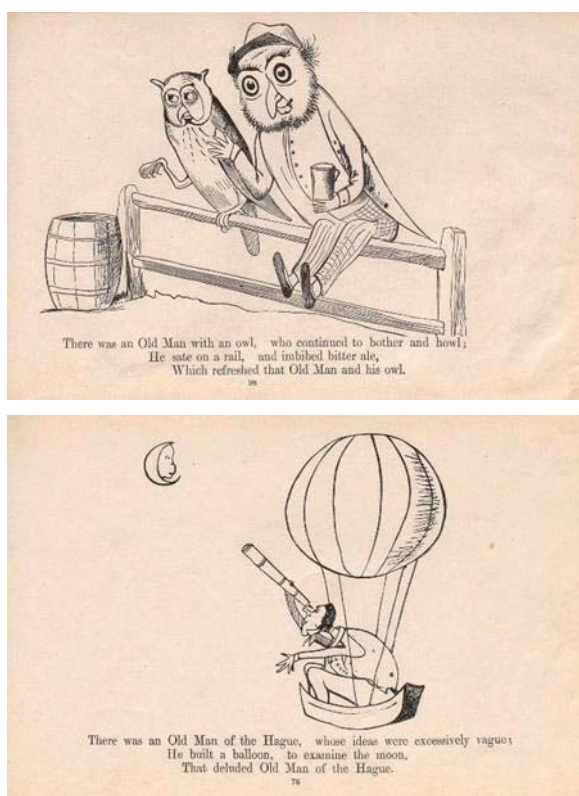
Non è difficile notare in tali espedienti, a prima vista verbali, una forte componente di visibilità, che favorisce la «disarticolazione delle categorie mentali» fino a produrre «estrose divergenze».¹⁶⁴ Seguendo un repertorio iconografico che deriva dai caricaturisti, Lear disegna omini con nasi che si allungano, piedi di ballerini, braccia levate in aria. L'intenzione coreografica dell'immagine, in cui la situazione bizzarra si presenta come un passo di danza (fig. 10), genera quella «determinazione temporale impensata» in cui la logica razionale si ritira in favore dell'«incongruo». Il rovesciamento trova una rappresentazione metavisiva in tanti personaggi a testa in giù (fig. 11), come il vecchio che non sa trovare riposo altrimenti:

¹⁶³ Ivi, p. X.

¹⁶⁴ Ivi, p. XII.

There was an Old Men of the West,
 Who never could get any rest;
 So they set him spin,
 On his nose and his chin,
 Which cured that Old Man of the West¹⁶⁵.

Lo smascheramento del carattere arbitrario delle norme sociali trova un oggetto prediletto nella rappresentazione degli animali, che sembrano rivelare a Lear un punto di vista diverso sul reale. «Forse il suo spirito di fanciullo», ha scritto Praz, «si sentiva più vicino agli animali che agli uomini; e gli animali ricorrono frequentissimi nei suoi disegni grotteschi». ¹⁶⁶ Tra le immagini autobiografiche di *A Book of Nonsense*, Praz riteneva di particolare interesse quella in cui la caricatura dell'autore sta accanto a un gufo tra i rami, come a mostrarsi simile ad esso (fig. 12). In questo superamento del provincialismo del genere umano, secondo Praz, paradossalmente Lear sarebbe vicino allo sguardo lunare di Leopardi.



Figg. 12-13 – Da E. LEAR, *A Book of Nonsense* (1846), London, Routledge, Warne and Routledge, 1861.

L'accostamento è azzardato. Non c'è mai, in effetti, autenticità o reticenza nei *limerick* di Lear: tutto è visto dall'esterno, e gli omini restano di gomma, quasi fossero pupazzetti da manipolare a piacimento, come mostrano le varie crudeltà cui sono soggetti. A volte sono eccessivamente garruli,

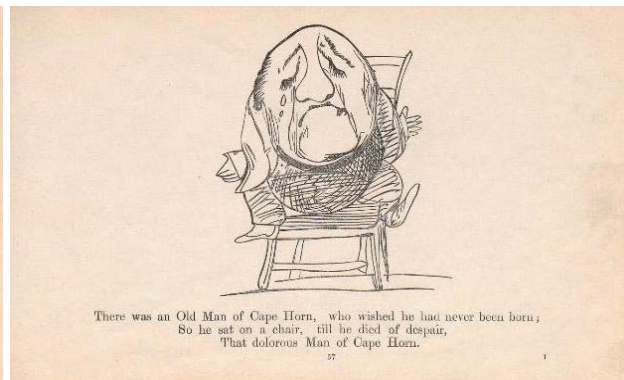
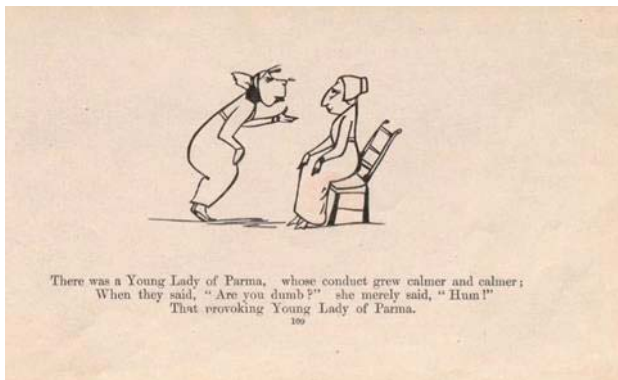
¹⁶⁵ Qui cit. da E. LEAR, *Il libro dei nonsense*, cit., p. 170.

¹⁶⁶ M. PRAZ, *Edward Lear*, cit., p. 12.

altre volte al contrario si mostrano stolidamente torpidi, ma non si lasciano mai scuotere da rivelazioni intime, come la giovane lady di Parma (fig. 14), che spegne le domande sui suoi strani comportamenti nell'inerzia di un monotono bofonchiare:

There was a Young Lady of Parma,
Whose conduct grew calmer and calmer;
When they said, "Are you dumb?"
She merely said, "Hum?"
The provoking Young Lady of Parma¹⁶⁷.

Secondo Izzo, il *nonsense* di Lear sarebbe un umorismo *in abstracto*, senza bersagli precisi, e per questo non mancherebbe di verosimiglianza, ma di umanità. D'altra parte, nella scrittura dell'umorista inglese non si può non notare l'emergere di uno spirito malinconico, irrequieto, che nei virtuosismi verbali, così come nei disegni umoristici, cercava salvezza dall'assedio degli altri. Tra le maggiori studiosi di Lear, Vivian Noakes ha scritto in questo senso che il *nonsense* rappresentava per lui un tentativo di comunicazione, oltre che una difesa dalla fatica di aprirsi allo sguardo degli altri. «His Nonsense was both a sharing and a defence», ha scritto Noakes, «it was also a means by which he could speak of the sufferings he both experienced and witnessed, but in such a way that he was protected from closer scrutiny by the absurdity of the genre». ¹⁶⁸ Una maschera, come il viaggio o la pittura, per esorcizzare la morte e distrarsi dalla solitudine (fig. 15).



Figg. 14-15 – Da E. LEAR, *A Book of Nonsense* (1846), London, Routledge, Warne and Routledge, 1861.

Forse non è un caso se, in un passaggio del diario di Lear (1 novembre 1868), si trova citato un versetto dell'*Ecclesiaste* (VII, 6) che pare stonare con l'apparente leggerezza dei suoi *limericks*, solo

¹⁶⁷ Qui cit. da E. LEAR, *Il libro dei nonsense*, cit., p. 216.

¹⁶⁸ V. NOAKES, *Edward Lear, 1812-1888*, cit., p. 165.

se non si rammenta il nesso profondo che lega malinconia e umorismo: «[...] perché com'è il crepitio dei pruni sotto la pentola, tale è il riso degli stolti»¹⁶⁹.

Toti Scialoja e la «riossigenazione del linguaggio»

Oltre che da Calvino, tra i primi a riconoscere il valore dei suoi versi, il legame di Scialoja con Lear fu ammesso dallo stesso poeta: «La mia passione per la lettura, e poi per la scrittura», affermò in un'intervista, «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»¹⁷⁰. Proprio sulle pagine dell'*Enciclopedia dei Ragazzi*, infatti, erano uscite alcune traduzioni, opera di Camilla Poggi Del Soldato, dei *limericks*, con il titolo «Le sciocchezze di Edoardo Lear» (1923)¹⁷¹.

L'arrivo del *nonsense* in Italia è in verità precedente. Già nel 1900 era stato pubblicato il volume di Pietro Micheli, *La letteratura che non ha senso*¹⁷², che aveva introdotto il termine in italiano e forme analoghe erano state praticate da un poeta come Ernesto Ragazzoni. In questo contesto, non si possono non citare inoltre le illustrazioni di Antonio Rubino e di Attilio Mussino per il «Corriere dei Piccoli», fondato e diretto dal 1908 da Silvio Spaventa Filippi, tra i traduttori italiani dell'*Alice* di Carroll (1913), che aveva diffuso un nuovo gusto per la produzione umoristica inglese¹⁷³. L'opera di Rubino, soprattutto, piena di riferimenti a Lear, sia per l'antropomorfizzazione di piante e animali sia per l'insistenza sul tema dell'ingenuità umana, influenzò profondamente Scialoja, tanto che è stata riconosciuta una vera e propria «linea-Rubino»¹⁷⁴ nella sua biblioteca.

Se il *nonsense* ha ispirato i tentativi poetici di Scialoja fin dagli anni Trenta, è dagli anni Sessanta che venne praticato dal poeta con più assiduità, per diventare poi il centro delle raccolte del decennio successivo (figg. 16-19): *Amato topino caro* (1971), *La zanzara senza zeta* (1974), *Una vespa! Che spavento* (1975) e *Ghiro ghiro tonto* (1979). «Coi *nonsense* mi sentivo a casa, ero felice», ha osservato Scialoja in un'intervista: «Erano i miei paesaggi»¹⁷⁵.

¹⁶⁹ La citazione è tratta dal testo CEI 2008.

¹⁷⁰ In A. RAUCH, *La mia infanzia sono io... Conversazione con Toti Scialoja*, in T. SCIALOJA, *Animalie. Disegni con animali e poesie*, a cura di A. Rauch, Bologna, Grafis, 1991, p. 30.

¹⁷¹ Sulle traduzioni di Poggi Del Soldato, cfr. M. MANFREDI, M. TRUCCO (a cura di), *Il libro dei limerick. Filastrocche, poesie e nonsense*, Milano, Vallardi, 1994. Sulla traduzione della poesia *nonsense*, cfr. anche F. NASI e A. ALBANESE (a cura di), *I dilemmi del traduttore di nonsense*, «Il lettore di provincia», 138, 2012.

¹⁷² P. MICHELI, *La letteratura che non ha senso*, Livorno, Giusti, 1900.

¹⁷³ Cfr. L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*, Milano, Istituto editoriale italiano, 1913.

¹⁷⁴ Cfr. E. MORRA, *Un allegro fischiettare nelle tenebre. Ritratto di Toti Scialoja*, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 29. Rubino è elogiato anche in un'intervista di Scialoja: «Rubino mi ha fatto sognare. Un suo disegno era un incantesimo assoluto», in A. TINTERRI, *Scialoja, il topino e i nonsense per il nipotino James*, «Il Secolo XIX», 21 agosto 1992.

¹⁷⁵ In A. RAUCH, *La mia infanzia sono io...*, p. 30.



Figg. 16-19 – T. SCIALOJA, *Amato topino caro*, Milano, Bompiani, 1971; ID., *La zanzara senza zeta*, Torino, Einaudi, 1974; ID., *Una vespa! Che spavento*, Torino, Einaudi, 1975; e ID., *Ghiro ghiro tonto*, Torino, Stampatori, 1979.

Le riprese di Scialoja di motivi verbali e visivi tratti da Lear vanno di pari passo con un rinnovato interesse, in quegli anni, per gli autori di *nonsense*, testimoniato ad esempio da studi come *Filosofi in libertà* (1959) di Umberto Eco. Non è un caso che la prima edizione italiana dei versi di Lear con il titolo *Il libro dei nonsense* sia stata pubblicata nel 1970, a cura di Izzo, nella collana dei «Millenni» Einaudi, appena un anno prima dell'uscita di *Amato topino caro*.

I punti di contatto tra le poesie di Scialoja e di Lear sono molti. Non si può non notare, ad esempio, il frequente ricorso ai toponimi, non quale espressione di un immaginario geocritico, ma come parole scelte in base ai loro significanti, che diventano il centro generativo da cui si irradia il resto del testo, come la «tarantola», in viaggio «tra Taranto e Mantova», che scende a «Terontola»:

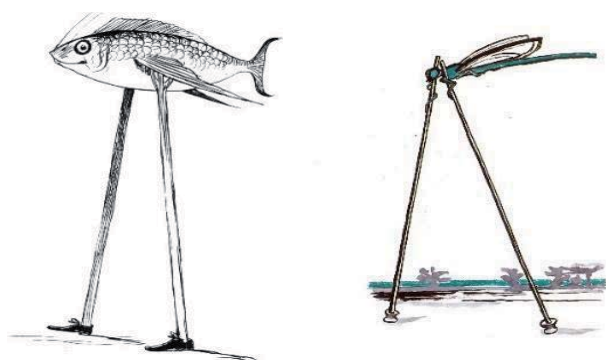
Se viaggia russando la vecchia tarantola
 e sibila e rantola tra Taranto e Mantova,
 il controllore la scrolla, la brontola,
 finch'essa, alterata, discende a Terontola¹⁷⁶.

Secondo un altro autore di poesia *nonsense* come Fosco Maraini, che negli stessi anni di Scialoja scriveva le sue «fànfole», i nomi propri di luogo non sarebbero altro, nell'immaginazione dei bambini,

¹⁷⁶ T. SCIALOJA, *Amato topino caro* (1971), in ID., *Versi del senso perso*, Torino, Einaudi, 2009, p. 15.

che detonatori della fantasia.¹⁷⁷ Allo stesso modo, i toponimi entrano nella poesia di Lear e Scialoja non per indicare luoghi specifici, ma per operare quella separazione di parole e cose alla base della «logica dell'incongruo». I nomi propri di luogo erano per Scialoja «parole-melograno» da cui far dipartire le altre: «La parola melograno. Tutto sta lì. Bisogna trovare quella parola, e poi, come i chicchi di un melograno, tutte le altre parole gli vanno intorno»¹⁷⁸.

Anche da un punto di vista iconografico, come mostrano gli studi di Eloisa Morra ed Alessandro Giammei¹⁷⁹, i possibili parallelismi sono molti, sia per ciò che concerne le deformazioni nella rappresentazione degli esseri umani sia per la centralità data al tema animale (figg. 20-21).



Figg. 20-21 – Da E. LEAR, *More Nonsense*, London, Bush, 1872; e T. SCIALOJA, *Quando la talpa vuol ballare il tango*, Milano, Mondadori, 1997.

Nondimeno, come aveva già rimarcato Raboni, si possono riscontrare anche chiare differenze, tanto poetiche quanto visuali. Se Scialoja con *understatement* aveva definito le immagini nei suoi libri di *nonsense* come «disegni semplici, immediati, senza sfoggi di sapienza stilistica»,¹⁸⁰ da un punto di vista del layout della pagina, la sua sperimentazione è più complessa della schematica giustapposizione tra parole e immagini dei *limericks* di Lear: come le scelte metriche, varia è infatti anche la disposizione dei disegni, che interrompono il testo, gli corrono accanto, lo circondano, in una molteplicità di forme che sembra mimare le ininterrotte modificazioni di una fantasia al lavoro. In alcuni casi, come già sperimentato in *Cortometraggi di carta* (1961), si giunge a vere e proprie storie narrate in maniera analoga al fumetto, con una successione di quadri che pare riprendere il modello di un altro disegnatore e autore di *nonsense*, l'americano Peter Newell¹⁸¹.

Scialoja è stato un artista più sofisticato di Lear, avendo praticato il *nonsense* per esprimere una visione del mondo nutrita delle esperienze più rilevanti del suo tempo, dalla fenomenologia di

¹⁷⁷ Cfr. in particolare F. MARAINI, *Incontro con l'Asia*, Bari, De Donato, 1973, pp. 10-11.

¹⁷⁸ In N. ORENGO, *Scialoja e Amleto*, in ID., *L'inchiostro delle voci*, Torino, La Stampa, 1992, p. 156.

¹⁷⁹ Cfr. E. MORRA, *Un allegro fischiettare nelle tenebre*, cit., pp. 173-182, e A. GIAMMEI, *Nell'officina del nonsense di Toti Scialoja*, cit., pp. 171-209.

¹⁸⁰ In A. RAUCH, *La mia infanzia sono io*, cit., p. 77.

¹⁸¹ Cfr. E. MORRA, *Un allegro fischiettare nelle tenebre*, cit., pp. 147-149.

Maurice Merleau-Ponty all'arte informale di Jackson Pollock. Tra la dimensione infantile del gioco e la riflessione filosofica si produce nei suoi versi un originale equilibrio: come ha scritto Cesare Garboli, non è semplice in questo senso definire il rapporto tra «la morbidezza, la raffinatezza così vellutata di un poeta che si diverte tenacemente col nonsense [...] in funzione [...] di riossigenazione del linguaggio» e «un pittore passato dalla scuola romana all'astrattismo, all'informale e al geometrismo corporeo»¹⁸².

Se all'inizio, nelle parole di Giorgio Manganelli, Scialoja è stato un poeta «che scrive di nascosto, con la mano a custodire il foglio»,¹⁸³ il suo «doppio talento» ha presto trovato sostanza nel vicendevole corroborarsi delle due pratiche creative, che l'una nell'altra hanno trovato una dimensione analogica di riflessione.¹⁸⁴ Per riprendere lo stesso Scialoja:

È possibile che l'esperienza della pittura mi abbia permesso questo abbandono alla parola, fede nella parola, nel suono, indispensabili 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 né una problematica né un racconto che precedano la poesia: la poesia si costituisce all'interno della gravidanza della parola. Può tratta di parola che mi è cara, come appunto 'zanzara', per oscuri rinvii, ma anche di innamoramento occasionale, inatteso, e tanto più inspiegabile.

Scialoja si diceva convinto che un dipinto si producesse per forza stessa del pennello. Allo stesso modo, sembra che le sue poesie filino come determinate dalla tessitura fonica dei versi. Come ha osservato lo stesso Scialoja in *Come nascono le mie poesie* (1988):

La struttura di queste poesie nasce da un metodo puramente linguistico automatico, al modo dello scioglilingua, della filastrocca e del *nonsense*. Gioco fonemico che i bambini intendono d'istinto, che eccita la loro curiosità, li muove alla scoperta della parola nuova come incantevole meccanismo sonoro. Infatti l'ostacolo che rappresenta il vocabolo inatteso, nell'assonanza con gli altri, contribuisce a creare 'quei paesaggi di parole' che liberano il bambino dalla soggezione al linguaggio e dentro i quali essi entrano ed escono con felicità e naturalezza¹⁸⁵.

¹⁸² C. GARBOLI, *Le parole sulla scacchiera*, «la Repubblica-Mercurio», 27 gennaio 1990, p. 17.

¹⁸³ G. MANGANELLI, *Prefazione*, in T. SCIALOJA, *Versi del senso perso*, Milano, Mondadori, 1989, poi in *Animalie*, cit., p. 183.

¹⁸⁴ Sul *Doppelbegabung*, cfr. il recente volume di G. RIZZARELLI (a cura di), *Doppio talento e doppia creatività. Scrittori artisti e artisti scrittori italiani dal XVI al XXI secolo*, «Letteratura e arte», 18 (2020).

¹⁸⁵ T. SCIALOJA, *Come nascono le mie poesie*, «il verri», 8, 1988, pp. 5-7.

Basata sull'ironia di un «doppio movimento di ascolto e visualizzazione» della parola, la pratica compositiva di Scialoja, come ha spiegato Morra, trova il modo di disassociare parole e cose, affidandosi alla logica delle immagini: «Rovesciata la dominante significato-significante, le parole vengono considerate prima di tutto come “suoni pensanti”, poi come “oggetti visivi” da scomporre, ricomporre, giustapporre: processo tipico [...] di chi è abituato a sperimentare disponendo i materiali sulla tela secondo un gesto rispondente a una visione d'insieme». ¹⁸⁶ Le immagini sono componenti essenziali di questo assemblaggio creativo, che le muove (fig. 22) e le rovescia (fig. 23), allo stesso modo delle parole.



Figg. 22-23 – Da T. SCIALOJA, *Amato topino caro*, Milano, Bompiani, 1971.

La poesia di Scialoja si costruisce intorno a spazi iconotestuali in cui, come ha osservato Raboni, «i sentimenti umani non sporgono mai oltre le cose» e le «vibrazioni dell'essere» sono tenute allo stesso livello dei dettagli, animati o inanimati del testo. Gli indistinti confini tra uomini, oggetti e sentimenti determinano un *continuum* magico, di ascendenza landolfiana, in cui si può notare il proliferare di figure animali. ¹⁸⁷ All'inizio di *Amato topino caro*, Scialoja stesso definiva il suo come un tentativo

¹⁸⁶ E. MORRA, *Un allegro fischiare nelle tenebre*, cit., p. 157. Lo studio di Morra nota inoltre come l'immaginario visivo di Scialoja comprendesse anche molti altri riferimenti. In particolare, le figure presenti nei libri di versi sembrano avere un modello essenziale nelle illustrazioni del francese Jean-Jacques Grandville, che presentano diversi motivi iconografici poi rielaborati dal poeta (ivi, pp. 183-204).

¹⁸⁷ G. RABONI, *Il senso perso dei versi* (1991), in *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005, pp. 364-366.

di immaginare «paesaggi di parole, che liberano il bambino dalla soggezione del linguaggio e dentro i quali essi entrano ed escono con felicità e naturalezza».¹⁸⁸ Una poesia intesa come «sogno» di «fuga» dalle convenzioni sociali, che per un verso umanizza le figure animali, ma nello stesso tempo riporta l'umano alle basi naturali di un alfabeto delle emozioni:

Questa sarta tartaruga
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 fuga¹⁸⁹.

Nell'animale (fig. 24), Scialoja cerca, come a suo tempo Lear, una naturalezza dimenticata, per sottrarsi all'assedio degli altri («contro te povero verme/ le lagnanze sono eterne»)¹⁹⁰. I suoi versi tuttavia non si chiudono nell'angoscia della pura superficie, ma viceversa esplorano una ombrosità sentimentale, fino a generare una «poesia-talismano contro il male di vivere e l'isolamento»¹⁹¹.



Fig. 24 – Da T. SCIALOJA, *Amato topino caro*, Milano, Bompiani, 1971.

Il *nonsense* resta tale, ma apre a una prospettiva estetica complessa, che ha come oggetto la conoscenza del reale, avvicinandosi alla grande tradizione poetica moderna, non a caso richiamata da echi, per quanto scherzosi, da Leopardi a Eliot. Se comune a Lear è un certo «retrogusto di malinconia», Scialoja non si limita a riconoscere la perdita del senso, ma in essa, «attraverso

¹⁸⁸ T. SCIALOJA, *Amato topino caro*, cit., risvolto di copertina.

¹⁸⁹ Ivi, qui cit. da ID., *Versi del senso perso*, Torino, Einaudi, 2009, p. 8.

¹⁹⁰ Ivi, p. 29.

¹⁹¹ E. MORRA, *Un allegro fischiettare nelle tenebre*, cit., p. 167.

suggestioni assolutamente inedite», sembra anche scorgere un segreto da esplorare.¹⁹² In questo modo, l'opera di Scialoja oscilla, per riprendere parole di Renato Barilli, tra gli «opaci automi dell'ossessione e dell'angoscia» e i «trasparenti vessilli dell'euforia»¹⁹³.

Insistendo sull'ambivalenza tra la leggerezza del poeta per l'infanzia e il suo interrogare metafisico, Manganelli ha scritto che «la poesia di Scialoja è infantile e non lo è affatto. [...] Il suo gusto del suono [...] è trasferibile a qualunque livello di intensità e profondità»¹⁹⁴. Del resto, l'idea stessa di un «senso perso» pare alludere, se non a un improbabile ritrovamento, almeno al riconoscimento della sua assenza, primo passo del rinnovato desiderio di cercarlo¹⁹⁵.

¹⁹² Ivi, p. VII. Sulle interferenze tra poesia seria e giocosa, cfr. A. AFRIBO, *Approssimazioni al 'nonsense' nella poesia italiana del Novecento*, in G. ANTONELLI, C. CHIUMMO (a cura di), «*Nominativi fritti e mappamondi*». *Il nonsense nella letteratura italiana*, Roma, Salerno, 2009, pp. 289-306.

¹⁹³ R. BARILLI, *Scialoja, un solare Mr Hyde*, in T. SCIALOJA, *Animalie*, cit., p. 19.

¹⁹⁴ G. MANGANELLI, *Ghiro ghiro tonto*, intervista, Archivio RAI 1979. Qui cit. da E. MORRA, *Un allegro fischiettare nelle tenebre*, cit., p. 167.

¹⁹⁵ Tesi analoghe sono espresse anche da P. MAURI, *Introduzione*, in T. SCIALOJA, *Versi del senso perso*, cit., pp. V-XVIII.

