

UNO SPAZIO «MOBILE E METAMORFICO».
L'ATTIVITÀ TEATRALE DI TOTI SCIALOJA

Alessandra Ottieri

L'attività di scenografo teatrale rappresenta un aspetto fondamentale, anche se poco indagato, della biografia artistica e intellettuale di Toti Scialoja, artista poliedrico e prolifico, il cui ruolo di primo piano, nel panorama culturale del secondo Novecento, a tutt'oggi non è ancora pienamente riconosciuto.

A partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, Scialoja non solo si è imposto sulla scena internazionale come il massimo esponente dell'espressionismo astratto italiano, in contatto con i maggiori artisti europei e statunitensi (de Kooning e Motherwell, tra gli altri), ma si è cimentato in regia e allestimenti scenici per il teatro, per poi affermarsi, nel decennio 1970-80, come unico, vero poeta *nonsensical* della nostra tradizione letteraria¹ (come ebbe a dire Italo Calvino²). Pittura, poesia e teatro sono state dunque passioni forti e coltivate con uguale intensità dall'artista romano, ed è fuor di dubbio che, almeno per un certo numero di anni, il *pittore* e lo

¹ Nel 1971 Scialoja pubblica presso Bompiani i suoi primi versi "comici"

² È di Calvino la quarta di copertina della raccolta *Una vespa! Che spavento*, dove leggiamo: «[...] 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*».

scenografo hanno operato parallelamente scambiandosi intuizioni e brillanti soluzioni formali.

L'esordio pittorico di Scialoja si compie assai precocemente, verso la seconda metà degli anni Trenta, quando il giovane Toti si accosta all'ambiente degli espressionisti della cosiddetta «Scuola romana». Frequenta Mafai (al quale, nel 1942, dedica un breve saggio pubblicato sul n. 1-2-3 de «Il Selvaggio»; un altro, *Mafai 1947*, uscirà sul n. 34 di «Mercurio»), Scipione, Savinio, Cagli, Levi e gli altri pittori legati alla neonata “Galleria della Cometa” diretta dall'amico poeta Libero de Libero. Negli stessi anni espone i suoi primi disegni e dipinti, ricevendo apprezzamenti e incoraggiamenti da Birolli, Guttuso e soprattutto dall'amico Cesare Brandi.

Il 16 gennaio del 1943, Mafai gli scrive da Genova:

Gli ultimi lavori mi sono piaciuti, c'è un abbandono così sincero nella tua pittura e quella necessità ricca di imprevisti che segna già caratteristiche personali. Ho una certa sicurezza che potrai fare bene e meglio.

Allo stesso anno risalgono anche alcuni dipinti – *Panorama di Roma, Terrazze di Via Ludovisi, Albergo Excelsior* – che circa dieci anni dopo ritroviamo indirettamente “citati”, insieme al nome dell'artista, nell'episodio *Il sogno del brigadiere* del più celebre dei romanzi di Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, uscito in volume nel '57 nell'edizione

Garzanti³. Lo scrittore lombardo era rimasto profondamente colpito dal carattere luminoso, chiarissimo, quasi “madreperlaceo” di quei paesaggi – esposti alla “Galleria lo Zodiaco” di Roma in occasione di una mostra inaugurata il 5 luglio del ’43 – e li aveva definiti «molto importanti» nel corso di una telefonata all’amico pittore:

Nel maggio e nel giugno del 1943 [...] io avevo dipinto molti paesaggi dal mio terrazzo [...] dipingevo paesaggi dall’alto, chiarissimi, perlacei, proprio come li descrive Gadda. Ricordo il mio animo di allora, tormentato da una tenerezza struggente per quella luce, quei tetti, quelle cupole. Come il dischiudersi di una essenza inafferrabile, il riaffiorare di un passato forse immaginario, la resurrezione di un sogno. La luce come il bollore dell’anima⁴.

³ «[...] Agli inizi del Capitolo 8 un brigadiere dei carabinieri parte in motocicletta dalla caserma di Marino e discende verso la Via Appia. È l’alba, e più. ‘Roma gli apparì distesa come in una mappa o in un plastico...’ ‘La cupola di madreperla: cupole, torri: oscure macchie de’ pineti. Altrove cinerina, altrove tutto rosa e bianca, veli da cresima: uno zucchero in una haute pâte, in un mattutino di Scialoja [sic]’. Come mai Gadda conosceva i miei paesaggi del ’43 al punto di assumerli come emblema di una Roma all’alba, vista dall’alto?» (Lettera di Scialoja datata 25 maggio 1974, cfr. G. APPELLA, *Vita, opere, fortuna critica*, in *Toti Scialoja. Opere 1955-1963*, Mostra alla Galleria dello Scudo, Verona, 5 dicembre 1999-13 febbraio 2000, catalogo a cura di F. D’Amico, Skira, Milano 1999, pp. 162-163).

⁴ «La telefonata mi commosse e mi parve un po’ buffa. Ci incontravamo sempre più raramente, qualche volta a Firenze, finché nel ’54, in un almanacco letterario *L’Apollo errante* uscirono due paginette di Gadda: *Il sogno del brigadiere* con l’episodio della motocicletta all’alba in una prima stesura, più magra e ridotta rispetto alla definitiva, ma dove il mio



Toti Scialoja, *Trinità dei Monti*, 1948, olio su tavola, cm 20 x 26

cognome era scritto, come deve essere, con la i lunga. Il Pasticciaccio uscì poi in volume nel 1957». (Ibidem).

Verso la metà degli anni '40 Scialoja «prende a guardare Morandi, cercandovi una misura agra e sorvegliata, ed un cromatismo somnesso»⁵, ed è ancora nell'alveo di un figurativismo di tipo morandiano, alla ricerca di nuovi valori tonali del colore, quando comincia ad avvicinarsi alle sperimentazioni cubiste, recependone gradualmente la rivoluzione formale, soprattutto per quanto concerne la rappresentazione della figura nello spazio.

Negli anni Quaranta comincia anche la multiforme collaborazione di Scialoja con il mondo del teatro⁶; un'attività tutt'altro che marginale, svolta con particolare intensità negli anni 1943-1956, durante i quali il giovane Scialoja collabora, tra gli altri, con il regista Vito Pandolfi, con il coreografo ungherese Aurel M. Milloss, con il critico Cesare Brandi, cimentandosi in regia⁷, scrivendo saggi (sulla moderna

⁵ Cfr. *Biografia* di Scialoja posta in appendice a *Toti Scialoja, pittura e poesia. Opere su carta*, catalogo della mostra, Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 26 novembre 2004 - 8 gennaio 2005, De Luca Editori d'Arte, Roma 2004, p. 89. In una pagina inedita della metà degli anni Cinquanta, dal titolo *Una stagione di pittura*, che doveva fungere da introduzione ad una raccolta di suoi scritti, leggiamo a proposito di Morandi: «Ho avuto per Giorgio Morandi e conserverò sempre, una particolare devozione. La Sua opera è stata esemplare, nel nostro paese. È la pittura del mio primo Maestro, del mio più amato Maestro».

⁶ Barbara Drudi ha puntualmente ricostruito le tappe principali dell'attività di scenografo svolta da Scialoja negli anni Quaranta e Cinquanta nel saggio *Toti Scialoja: il teatro e la pittura*, in *Toti Scialoja. Opere 1955-1963*, cit., pp. 29-47.

⁷ In pieno clima esistenzialista, Scialoja scrive la tragedia in un atto *Morte dell'aria* (sue anche le scenografie), musicata da Goffredo Petrassi e andata in scena al Teatro Eliseo di Roma il 21 ottobre del 1950.

scenografia pittorica e sul rapporto danza-pittura⁸) e, soprattutto, creando memorabili scenografie, nelle quali il linguaggio espressionista delle prime realizzazioni si evolve progressivamente in senso antinaturalistico, metafisico, approdando a creazioni totalmente astratte, in sintonia con quanto accadeva nel parallelo percorso pittorico.

La collaborazione con Pandolfi risale al 1943, anno in cui Scialoja realizza le scene di stile espressionista dello spettacolo *L'opera dello straccione*, ispirato all'*Opera da tre soldi* di Brecht. Rappresentato con grande successo al Teatro Argentina di Roma l'11 febbraio (tra gli interpreti: Vittorio Gassman, Luciano Salce, Lea Padovani e altri giovanissimi allievi della Regia Accademia di Arte Drammatica di Roma), lo spettacolo non ebbe repliche, in quanto considerato "provocatorio" dalla censura fascista.

Con Aurel M. Milloss, attivo al Teatro Reale dell'Opera di Roma già dal 1938, Scialoja stringe un sodalizio umano e professionale durato oltre dieci anni. Per il coreografo ungherese – cui va il merito di aver avvicinato l'artista romano al mondo della danza – Scialoja realizza il *décor* del balletto *Capricci alla Strawinsky*, rappresentato al Teatro delle Arti di Roma il 30 aprile 1943, le scene e i costumi per *Il Mandarino meraviglioso* (con musiche di Béla Bartók) in scena al Teatro Adriano il 2 dicembre del 1945 e la scenografia per *Rhapsody in blue*, da un'idea musicale di Gershwin, andato in scena al Teatro dell'Opera di Roma il 31 gennaio 1948.

⁸ Cfr. T. SCIALOJA, *Premesse per una moderna scenografia pittorica*, in «Mercurio», Roma, 1 novembre 1944, I, 3, pp. 142-148 e ID., *Danza-Pittura*, in «Mercurio», Roma, gennaio 1946, a. III, n. 17, pp. 143-149.



Vittorio Gassman ne *L'Opera dello straccione* (1943), regia di Pandolfi, scenografie di Toti Scialoja

Sempre nel '48 Toti disegna le scene e i costumi per il balletto *Marsia* (con musiche di Luigi Della Piccola e coreografie di Milloss) rappresentato al teatro La Fenice di Venezia il 9 settembre nell'ambito del Festival internazionale di musica contemporanea.

Nel biennio 1947-48, però, Scialoja non solo si dedica con particolare fervore al lavoro teatrale, sviluppando la sua idea di scenografia come «spazialità espressiva», ma ha anche modo di approfondire la propria ricerca pittorica, attraverso due importanti soggiorni parigini, il primo dei quali risale all'estate del 1947 in compagnia di Petrassi, Milloss e dei pittori Tamburi e Gentilini. Nella capitale francese, meta obbligata per tutti i giovani artisti della sua generazione, Scialoja “scopre” Soutine, Picasso, Braque, Cézanne ed elabora, nel giro di pochi anni, un diverso linguaggio pittorico tanto da dichiarare, nell'ottobre del 1954, di essere giunto alla sua «verità», di aver trovato, cioè, quella pienezza espressiva che solo una «pittura di sensazione» poteva finalmente garantirgli:

Da una pittura di impressione o deformazione ottica – attraverso un tirocinio operato su elementi razionali di forma e concettuali di spazio – sono arrivato alla mia verità: ad una pittura di sensazione. Una pittura che rientra e partecipa direttamente al flusso della realtà, a questa comunicazione incessante⁹.

⁹ T. SCIALOJA, *Giornale di pittura*, Prefazione di G. Dorfles, Poscritto di D. Fasoli, Editori Riuniti, Roma 1991, p. 5.

Negli anni Cinquanta Scialoja, forte di queste nuove esperienze ed acquisizioni formali, rinsalda il sodalizio con Milloss e dà vita ad autentici capolavori scenici. Le invenzioni dell'artista, oramai scenografo apprezzato in Italia e all'estero, si fanno più audaci, anticipando stilemi e contenuti del più avanzato teatro d'avanguardia. Nella *Ballata senza musica* del 1950, scritta da Scialoja con il coreografo ungherese, scompaiono i classici fondali pittorici, sostituiti da oggetti "impoetici" – casse, corde, scarpe militari, scale – che, sottratti alla quotidianità d'uso e alla loro funzione meramente pratica, divengono emblemi fortemente allusivi, scampoli di realtà sospesi in un'atmosfera rarefatta carica di valenze metafisiche. Forte è l'impatto emotivo di questo spettacolo sugli spettatori, ma, quando l'artista, l'anno successivo, decide di spingersi "oltre" e di realizzare fondali assolutamente astratti per *La strada sul caffè*, spettacolo di Cesare Brandi coreografato da Milloss, non trova appoggio nei due amici. Entrambi, infatti, in pieno clima neorealista, intendono orientarsi verso la costruzione di scene più tradizionali e aderenti al "vero" e Toti si adegua alle loro richieste modificando il *décor* in senso naturalistico, ma lo spettacolo non va in scena.

Nel giro di pochi anni la situazione muta radicalmente. La ricerca artistica di Scialoja evolve, dopo il '54, verso una nuova visione *spaziale*, a-prospettica e anti-naturalistica, in linea con quanto accadeva negli stessi anni negli Stati Uniti; un'autentica "rivoluzione" concettuale segnata dall'abbandono del tradizionale pennello sostituito dallo straccio intriso di pigmento e impresso sulla tela con gesto libero. L'intento dell'artista è, ora, quello di scavare «nel

fondo concreto dello spazio [...] anche a costo di sprofondare»¹⁰:

Da quando dipingo con lo straccio stretto a batuffolo e intriso di colore, mi pare di non muovere più lo spazio dal di fuori, ma di agire dal di dentro dello spazio e della materia. Mi muovo al centro dello spazio¹¹.

Le soluzioni formali cui giunge Scialoja in questa nuova stagione artistica si trasferiscono naturalmente dalla pittura al teatro; ne è un esempio il balletto a tema folklorico *Hungarica*, ideato da Milloss e rappresentato al Teatro dell'Opera di Roma nel gennaio del 1956. Per questo spettacolo, che costituisce il capitolo finale della straordinaria collaborazione tra il coreografo e l'artista romano, quest'ultimo, crea delle scene astratte, di forte impatto drammatico, dipinte con la tecnica del *dripping* (di derivazione pollockiana): ampie colature di colore rosso scivolano su un fondale completamente nero, dando vita ad un forte contrasto cromatico che esercita sullo spettatore un irresistibile fascino ipnotico. E ancora totalmente astratte sono le scene realizzate per la *Persephone* di André Gide (con musiche di Strawinsky) rappresentata il 6 febbraio del '56 al Teatro Massimo di Palermo.

Un importante riconoscimento dell'attività svolta da Scialoja in ambito teatrale era stato l'incarico straordinario di Scenotecnica ottenuto nel 1953 presso l'Accademia di Belle Arti di Roma (della quale, nel 1982, diviene direttore) e

¹⁰ Ivi, p. 9.

¹¹ Ibidem.

conservato fino al 1957. Tra i suoi allievi figurano Mario Ceroli, Jannis Kounellis, Pino Pascali, Giosetta Fioroni, tutti incantati dalle lezioni del maestro che «realizzava le sue opere in classe» e «attraverso il teatro arrivava poi alla pittura, alla letteratura, alla filosofia»:

Il senso aprospettico dello spazio, l'idea di superficie, la pittura gestuale e l'automatismo psichico, tutto quello che Scialoja andava formulando in questi anni come sua poetica, prendeva corpo e veniva trasmesso in classe¹².

L'attività teatrale di Scialoja, insomma, – per l'originalità delle sue teorie e per la bellezza dei costumi e dei *décor* realizzati, di cui restano fotografie e filmati d'epoca – non solo è parte fondamentale della sua biografia artistica e meriterebbe senz'altro una maggiore attenzione critica, ma, più in generale, costituisce un capitolo importante della storia del teatro italiano del secondo dopoguerra, soprattutto per l'azione di rottura portata avanti nei confronti della tradizione scenografica italiana basata sulla vetusta idea della scena «come puro fondale immobile, semplice arredo della rappresentazione»¹³. Avverso questa visione rigidamente classica e supinamente realistica del teatro, l'artista romano, come abbiamo visto, propone una concezione nuova dello spazio scenico che, «mobile e metamorfico», è

¹² B. DRUDI, *La "classe" di Scialoja*, «La Tartaruga», Roma, marzo 1989, pp. 143-144.

¹³ DRUDI, *Toti Scialoja: il teatro e la pittura*, cit., p. 34.

essenzialmente «spazio illusivo, incommensurabile certo allo spazio naturale»¹⁴:

[...] la scenografia non come contenitore, come è intesa volgarmente da tutti, come una scatola il più possibile prospettica per illudere di una profondità spaziale che non c'è, per dare più respiro. Non c'è scenografia che non sia simmetrica, prospettica, cioè che non ripeta meccanicamente la forma del boccascena, di quello che è il teatro. Il teatro è prospettico e simmetrico. Allora dentro questa bocca, il boccascena, in questo spazio che dovrebbe essere lo spazio del dramma, dell'apparizione del dramma, ancora si ripete la prospettiva e la simmetria. È grottesco. Lo spazio scenografico dovrebbe essere libero e fluente, come lo spazio di un quadro. [...] Lo spazio scenografico è lo spazio *tout court*, è lo spazio dell'arte, della pittura che poi diventa scenografia, che non perde nulla ma si arricchisce di una funzione ulteriore che è quella di far apparire il tempo del dramma¹⁵.

All'interno dello spazio scenico così inteso, tutte le arti (musica, pittura, danza) devono entrare in gioco e concorrere ad esaltare nel modo più felice possibile la figura assolutamente centrale dell'attore-danzatore. Al centro dell'azione teatrale, infatti, c'è sempre l'Uomo con la sua espressività corporea, con la sua gestualità, con la «sua straordinaria umanità», che la pittura, la danza e la musica devono saper valorizzare (ciò «in netto contrasto con

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ A. TINTERI, *Scialoja, il topino e i nonsense per il nipotino James* (intervista a Toti Scialoja), «Il Secolo XIX», 21 agosto 1992

l'azzeramento della componente umana professata dai futuristi»¹⁶):

In pittura il mezzo espressivo è il colore, in musica è il suono, in teatro è l'uomo, l'uomo che appare agli altri. Adoro questa sua straordinaria umanità. Il teatro è voce e apparizione, è arte visiva. Tutte le arti che partecipano a questa spazialità devono avere, mantenere la loro autonomia – la pittura deve essere una bella pittura – però devono anche assumere contemporaneamente, parallelamente, un funzione nuova, diversa. È qui la vena dell'umanizzazione, della presenza umana. Lo spazio pittorico quando diventa spazio di teatro deve servire a tirar fuori il più possibile questa apparizione, questa maschera che è l'uomo, senza perdere i suoi valori.¹⁷

Nella seconda metà degli anni Cinquanta l'attività teatrale dell'artista romano subisce una battuta d'arresto, riprenderà solo una decina d'anni più tardi ma in un contesto culturale affatto diverso e senz'altro meno stimolante. Anche se tra il 1977 e il 1978 progetta fiabe teatrali per la televisione e, nel 1981, realizza per Italo Calvino il bozzetto dell'azione scenica *Le porte di Bagdad*, alle soglie degli anni Ottanta Scialoja è “distratto” da nuove prospettive di ricerca in campo artistico e poetico.

¹⁶ DRUDI, *Toti Scialoja: il teatro e la pittura*, cit., pp. 34-35.

¹⁷ TINTERRI, *Scialoja, il topino e i nonsense per il nipotino James*, cit.



Toti Scialoja, *Senza titolo*, 1997

La pittura “esplosiva”, *all over*, delle ultime tele palesa un’ansia di libertà espressiva e di emancipazione totale da ogni tipo di costrizione formale; i versi lunghi (“lirico-narrativi”) delle ultime raccolte poetiche¹⁸ mostrano, invece, il lato più intimo e inquieto dell’anziano artista, rivelando una condizione “senile” di estrema fragilità esistenziale. Ma questa è un’altra storia.

¹⁸ Negli anni Ottanta e Novanta, Scialoja abbandona il registro *nonsensical* e pubblica raccolte di versi “seri” caratterizzati da quella che Raboni ha definito «un’adulta malinconia»: *Scarse serpi*, Guanda, Milano, 1983; *La mela di Amleto*, Garzanti, Milano 1984; *Le sillabe della Sibilla, 1983-1985*, Scheiwiller, Milano 1988. *I violini del diluvio*, Mondadori, Milano 1991; *Rapide e lente amnesie*, Marsilio, Venezia 1994; *Le costellazioni. Esametri 1993-1996*, Marsilio, Venezia 1997. Tutta l’ultima produzione poetica di Scialoja è stata raccolta nel volume curato da Giovanni Raboni *Toti Scialoja. Poesie 1961-1998*, Garzanti, Milano 2002.