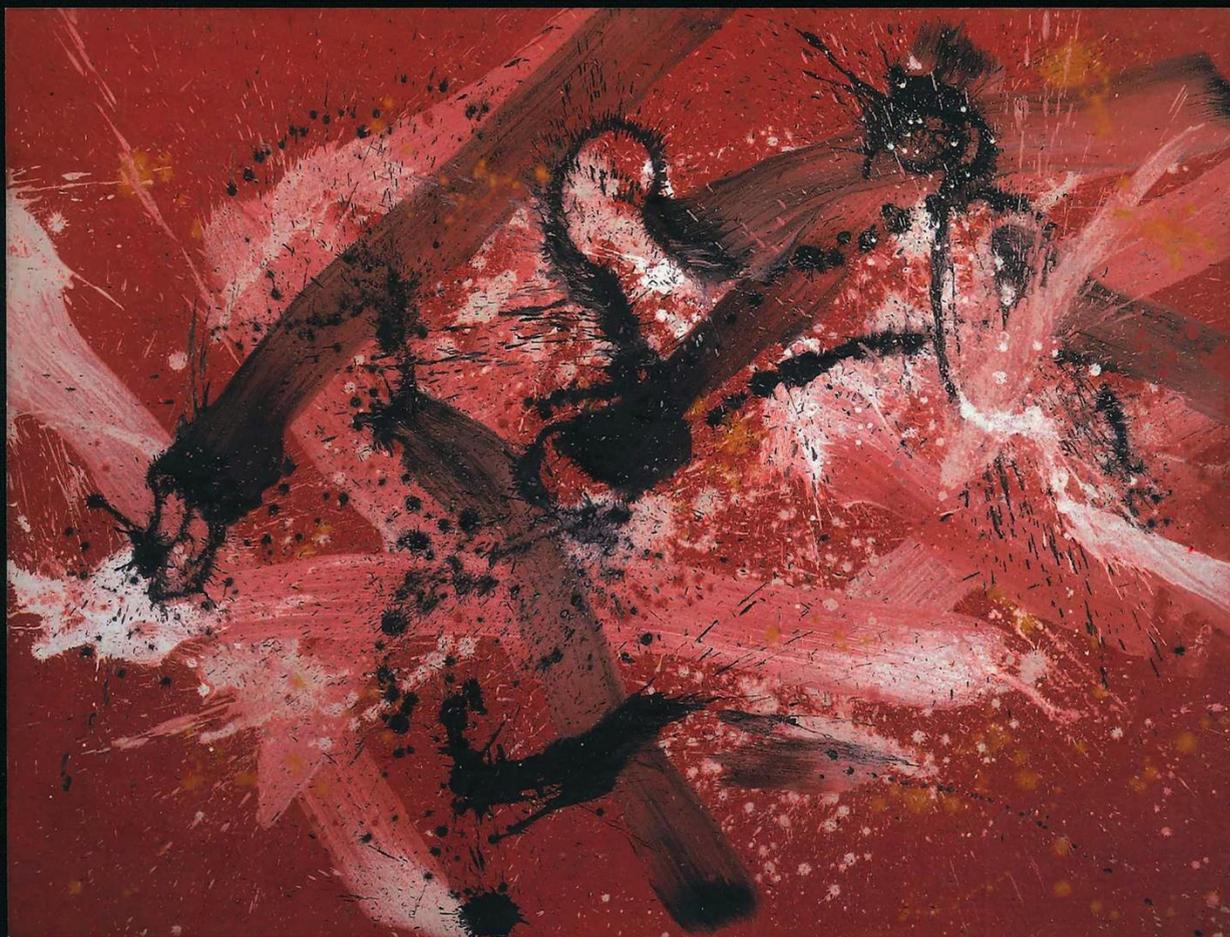


TOTI SCIALOJA
OPERE 1983-1997



SKIRA

TOTI SCIALOJA

OPERE 1983-1997

a cura di
Rolf Lauter
Marco Vallora



SKIRA



Toti Scialoja
opere 1983-1997

Galleria dello Scudo
Verona
9 dicembre 2006
28 febbraio 2007

*Progetto e realizzazione
della mostra*

Fabrizio D'Amico
Massimo Di Carlo
Laura Lorenzoni

*Ordinamento storico-critico
e scelta delle opere*

Massimo Di Carlo
Rolf Lauter
Marco Vallora

Contributi storico-critici

Barbara Drudi
Rolf Lauter
Laura Lorenzoni
Paolo Mauri
Marco Vallora

Catalogo delle opere

Gianni Schiavon

Ricerche bio-bibliografiche

Barbara Drudi
Laura Lorenzoni
Adrian Tranquilli

*Interventi per la conservazione
delle opere*

Dina Chiono e Vito Milo, Milano
Cesare Lonardi, Verona

Allestimento e illuminotecnica

Andrea Avanzini
e Luigi Pimazzoni, Verona

Cornici

Massimo e Paolo Romanò,
Milano

Assicurazioni

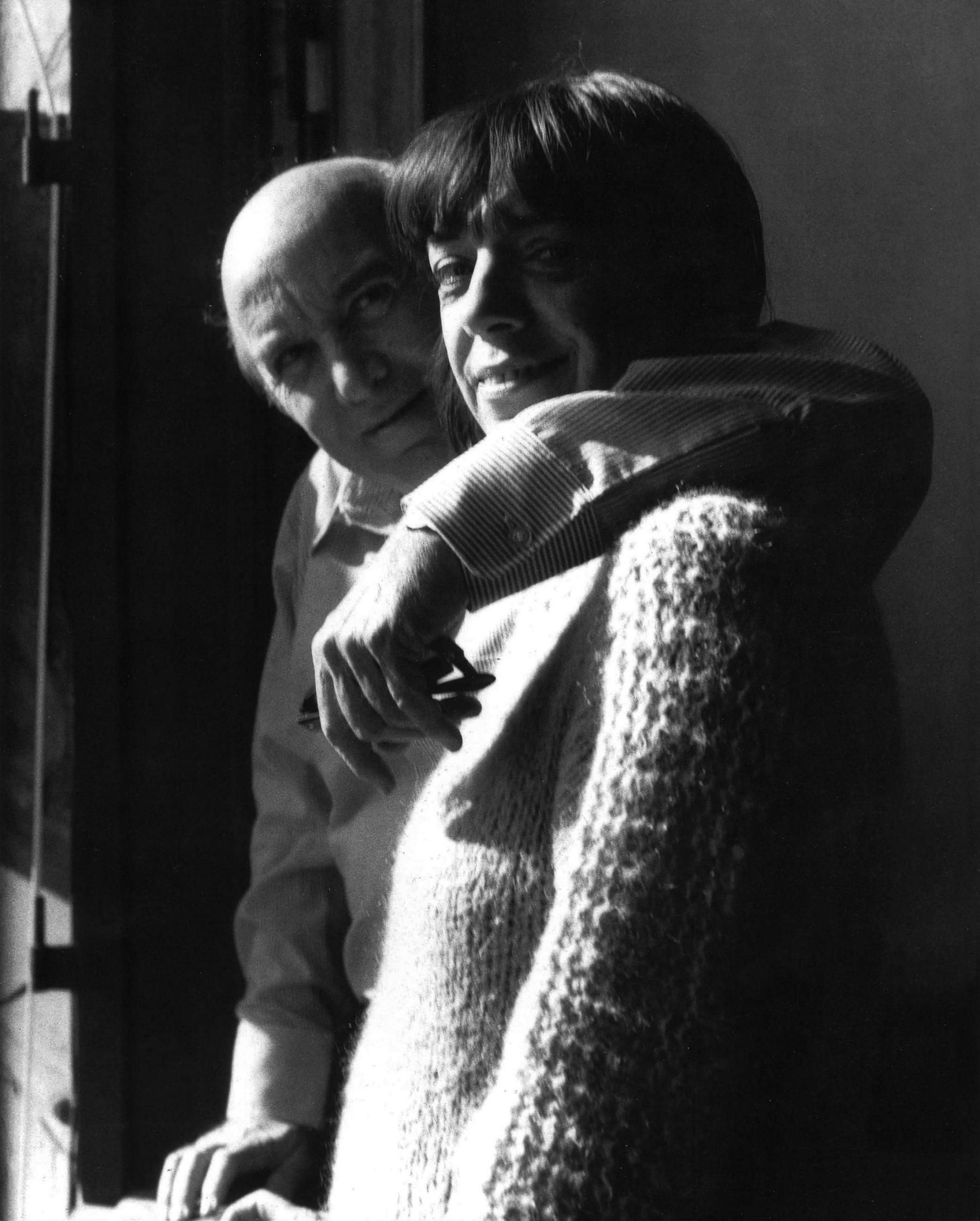
Assicurazioni Generali spa,
Agenzia generale di Verona Est

Trasporti

Emmepi Art Service srl, Verona
Spedart srl, Servizi per l'Arte,
Roma

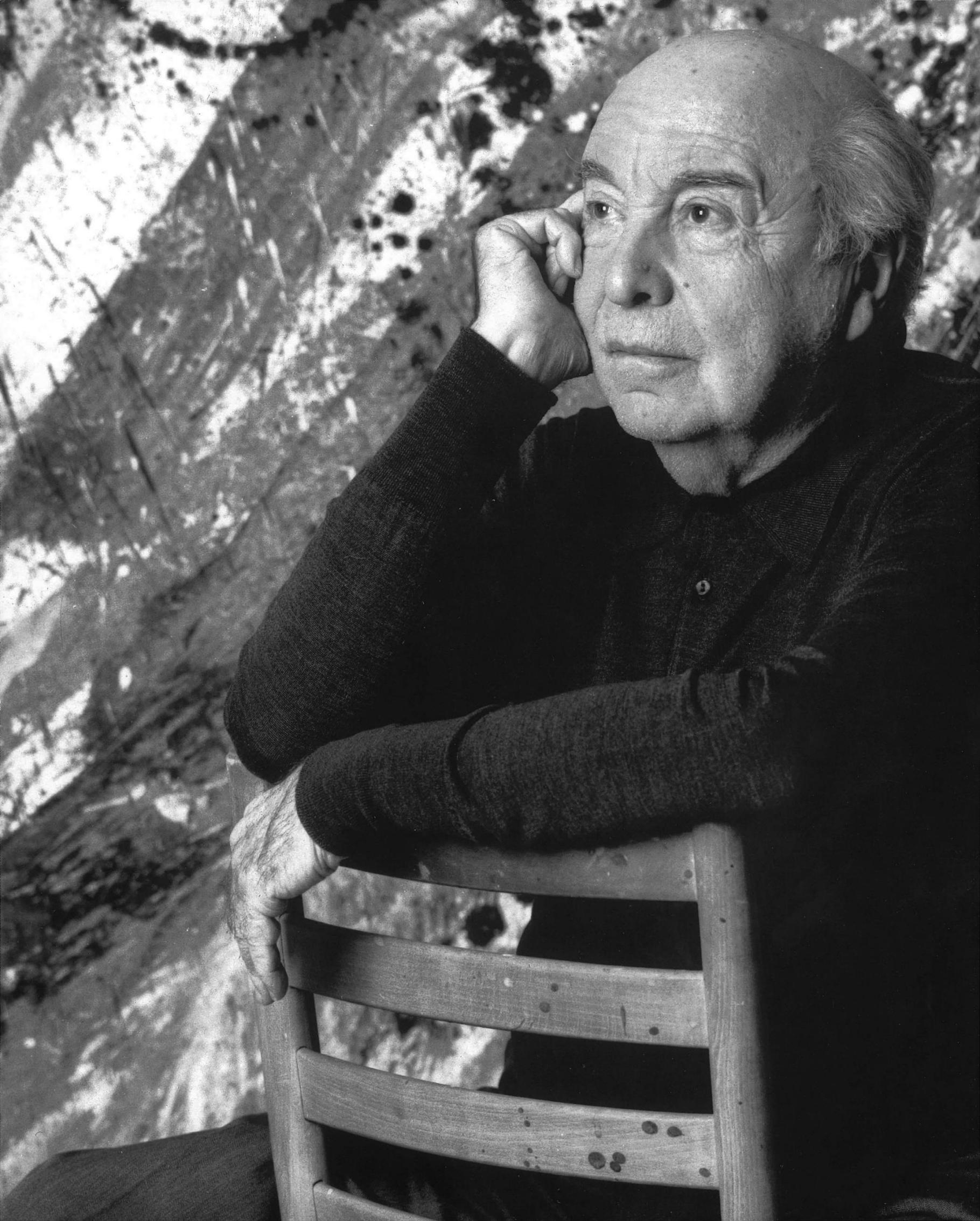


Mostra realizzata con
il patrocinio
dell'Assessorato alla Cultura
del Comune di Verona
e della Fondazione Toti Scialoja



Sommario

- 13 Toti Scialoja: un romantico fra tradizione e innovazione
Rolf Lauter
- 25 “Dipingere... questo nulla interrogante”
Marco Vallora
- 61 Il più crudele dei musici
Paolo Mauri
- Catalogo delle opere**
Gianni Schiavon
- 75 Prologo
- 81 1983-1997
- Gli ultimi anni 1982-1998**
- 155 “Una stupefatta immortalità”: i miei anni con Toti Scialoja
Barbara Drudi
- Poesia e pittura**
- 179 Poeti, scrittori, filosofi
Corrispondenza 1972-1998
Laura Lorenzoni
- 190 Corrispondenza 1972-1998
- 223 “Una grande voglia di poesia”
- 229 Interviste: la pittura raccontata
- Apparati**
- 239 Esposizioni 1983-2006
- 245 Bibliografia



Toti Scialoja è nato il 16 dicembre 1914 a Roma sotto il segno del Sagittario, fatto che spiega perché fosse una persona aperta, comunicativa, amante della libertà di spirito e considerasse la ricerca, la fantasia, l'estetica legate alla percezione e alla comunicatività i fondamenti essenziali del suo modo di vivere e fare arte.

Toti è morto a Roma, sua città natale e luogo prediletto. Si è spesso ispirato al patrimonio formale e figurativo di artisti stranieri, conferendo al suo linguaggio una formulazione del tutto personale, scaturita dal confronto con spunti e caratteri del passato, con elementi della contemporaneità e con l'immaginazione personale da cui origina il suo modo di dipingere. Si può pertanto ravvisare in lui la figura di un artista in grado di procedere lungo il crinale che separa e unisce i mondi della tradizione e dell'innovazione.

Lungo le direttrici tracciate dal realismo e dall'astrazione intesa nella sua accezione più ampia – da Wassily Kandinsky ai diversi esiti lirici e concreto-geometrici – Scialoja ha dato vita a opere di straordinaria intensità emotiva, che esprimono una complessità espressiva assai articolata. La sua ricerca coincide con un'epoca in cui ci si è interrogati sulla possibilità di imitare la natura secondo canoni soggettivi o conseguire esiti astratti con automatismo gestuale. Nella complessità del suo lavoro egli ha elaborato motivi, contenuti, forme espressive e linguaggi diversi che attestano quanto fosse pervaso da una vena lirica, in altri termini, da una singolare energia narrativa.

Complessivamente, considerandone la versatilità nell'espressione stilistico-formale e contenutistico-figurativa, Scialoja può esser definito un artista che, analogamente a Sigmar Polke, Gerhard Richter o Alighiero Boetti, ha sostituito al principio di coerenza, di consequenzialità e sviluppo lineare dello stile, predominante sino agli anni Sessanta del XX secolo, la commistione di linguaggi e la molteplice stratificazione estetico-formale, intraprendendo così una via del tutto nuova.

La linea come elemento strutturale

A dieci anni Toti traccia il suo primo disegno, una copia dal vero, eppure di straordinaria scioltezza e abilità esecutiva. In questo e in altri lavori grafici successivi è ben riconoscibile come egli abbia messo a punto la facoltà di percepire il reale e di coglierne le molteplici valenze espressive. I disegni degli anni Trenta nascono innanzitutto da un approccio mentale verso il reale, ovvero come riflessi del veduto, vissuto, percepito. Predominano in questo periodo i ritratti nonché le figure femminili e i nudi alla Bonnard, che colpiscono per il virtuosismo della linea e la sensibilità dei contrasti chiaroscurali.

Già allora Scialoja si avvale del segno come di un elemento fluido a metà strada tra definizione chiarificatrice e crescente riconoscimento di quanto in natura è imperfetto e indeterminato. Sin dall'inizio, nella maggior parte dei suoi lavori, la linea è l'elemento ordinatore e costruttivo ma, al tempo stesso, il fondamento di un impianto compositivo alquanto articolato, che si dirama fra i termini opposti costituiti dalla gestualità espressiva, secondo una concezione aperta della forma, e da una struttura geometrico-razionale, inquadrata dunque entro schemi prestabiliti.

Toti Scialoja nello studio di piazza Mattei a Roma in una fotografia di Luca Borrelli scattata alla fine del 1997. (Per cortesia della Fondazione Toti Scialoja.)

La vita del linguaggio e delle forme

Negli anni Trenta e Quaranta Toti segue innanzitutto l'impulso a comporre poesie e brani lirici in cui affiora l'interesse per la natura, indagata nelle sue varie intonazioni coloristiche e pervasa da una vita spaziale e temporale, che si richiama all'"élan vital" di Henri Bergson o all'idea di opera d'arte come esito di tecnica e sentimento teorizzata da Henri Focillon in *La vita delle forme* sin dal 1934. Di qui la scelta di titoli densi di accenti romantici come *Albero celeste*, *Tortora*, *Viale d'amore*, *Lucciola* o *Luce di perla*, per poesie pubblicate nel novembre 1941 sulla rivista "Il Selvaggio". Suoi poemetti in prosa furono pubblicati nel 1952 nella raccolta *I segni della corda*, dalla quale traspare la molteplicità di registri linguistici in cui si esprime la sua capacità d'osservazione muovendo dai dati percepiti. È in sintonia con questi primi componimenti che nascono dipinti altrettanto impennati su registri armonici.

Negli anni Quaranta Scialoja affronta anche la critica d'arte scrivendo di Carlo Carrà, Giorgio de Chirico e Giorgio Morandi, della pittura metafisica o, fra gli stranieri, di Paul Klee e Marc Chagall. Le sue riflessioni teoriche costituiscono il presupposto per indagini pittoriche che aprono lo sguardo ai grandi artisti internazionali come van Gogh, Cézanne, Bonnard, non indenni, in una seconda fase, dalla fondamentale e quasi didattica esperienza del cubismo.

In questo contesto nascono, dunque, le sue nature morte – *Cardi e cipolle* e *Fichi spaccati* del 1940, *Pollo spennato* del 1947 –, i quadri di figura come *Nudino col grammofono* del 1943, le vedute di Roma – *Il Quirinale* e *Cupola dell'Excelsior* dipinti nel 1943 –, qualche studio di figura come *Ritratto della fidanzata* del 1944, tutti costruiti con densi impasti materici e con un pittoricismo dinamico. La luce e l'impalcatura ritmico-narrativa delle linee, basandosi nei quadri degli anni Cinquanta sulla rilettura delle fonti cubiste, e il tema della trasfigurazione del soggetto sono elementi compositivi essenziali che, come già in poesia, si fanno portatori emozionali di significato.

Alla fine degli anni Quaranta nel linguaggio di Scialoja subentra l'acquietarsi in una nuova sintassi, connotata da una maggiore attenzione al colore nelle sue svariate valenze tonali e da una personale rivisitazione della metafisica attraverso la lezione morandiana. Tra il 1948 e il '52, in lavori come *Marché aux Puces*, *La pecora morta*, *Bambine che giuocano in riva al mare*, la composizione si articola entro un'intelaiatura di linee che preludono a forme di astrazione fondate, in questa fase, su elementi figurativi di grande formato, strutturati entro partiture ordinate.

La reinvenzione della struttura tra valenze narrative e astrazione

Scialoja prosegue poi sulla via dell'astrazione e, dal 1954, in una serie di opere costruite secondo sommessi accordi cromatici, formula strutture compositive che rammentano le scomposizioni cubiste o i lavori giovanili di Piet Mondrian, le cui superfici, accordate con sapienti variazioni cromatiche, procedono, sul piano contenutistico, nella direzione di una ricerca spazio-temporale dietro la quale si celano parafrasi dense di riferimenti naturalistici. I titoli delle opere sottolineano questo indirizzo di contenuti, allorché Scialoja parla di *Fuochi d'autunno* (1954), *Il primo di gennaio* o *Inverno* (entrambi dell'anno successivo).

1940-1956

All'inizio degli anni Quaranta Scialoja trasferisce in pittura la scrittura veloce che in precedenza ha sperimentato con il disegno. Da ciò hanno origine dipinti in cui l'immagine, costruita da una materia ricca e squillante, è fissata con virtuosa immediatezza. Dopo il 1948 il suo interesse si indirizza verso la ricerca di valori

tonali e non più timbrici del colore, complice in questo la lezione di Giorgio Morandi, per lui determinante. È il modo nuovo di Scialoja, che poco dopo non resta indenne dall'influenza di certo surrealismo francese. Fino al 1952 le tinte sono liquide e trasparenti, la composizione è strutturata entro una griglia che

già preannuncia il successivo abbandono di ogni riferimento naturalistico, in un percorso verso l'astrazione che giunge, tra il 1955 e il '56, a una sua prima maturità.

- a. *Cardi e cipolle*, 1940.
 - b. *Nudino col grammofono*, 1943.
 - c. *Marché aux Puces*, 1948.
 - d. *La pecora morta*, 1950.
 - e. *Fuochi d'autunno*, 1954.
 - f. *Inverno*, 1955.
- I sei dipinti sono di proprietà della Fondazione Toti Scialoja, Roma.



a



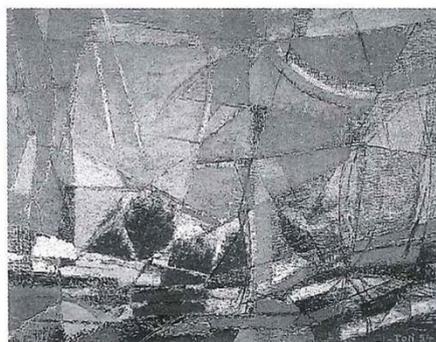
b



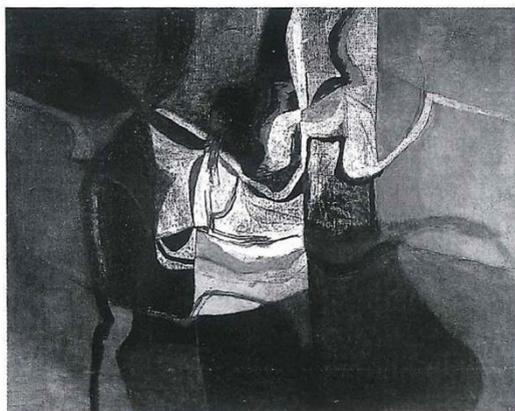
c



d



e



f



Il testo è accompagnato da una sequenza di immagini di opere di Scialoja, ordinate secondo una disposizione rigorosamente cronologica, per illuminare i suoi vari periodi. Questo non è in contraddizione con l'intento stesso dell'intervento, che vuole invece sostenere come, pur attraverso i suoi differenti periodi, Scialoja abbia comunque omaggiato, con ferrea coerenza, un'unica e conseguente idea della pittura in perenne discussione, che abolisce ogni frammentazione cronologica e ripartizione temporale della sua gestazione pittorica. Ma seguire, in controcanto, il percorso tormentato e scandito del suo cammino estetico può essere comunque, visivamente, utilissimo e imprescindibile.

Nota bibliografica

Le citazioni riportate nella stesura del testo sono tratte da:

G. Appella, *Colloquio con Scialoja*, in *Scialoja. Opere 1956-1985*, cat. mostra, Museo Civico d'Arte Contemporanea, Gibellina, 1985.

G. Drudi, *Toti Scialoja*, in “Flash Art”, n. 129, Milano, novembre 1985.

G. Appella, *Scialoja a Gibellina: il viaggio verso la luce*, in G. Appella, G. Manganelli, *Scialoja a Gibellina*, Edizioni della Cometa, Roma, 1987.

La parola agli artisti 6, in “Flash Art”, n. 152, Milano, ottobre-novembre 1989.

T. Scialoja, *Giornale di pittura*, prefazione di G. Dorfles, poscritto di D. Fasoli, Editori Riuniti, Roma, 1991.

Roma, aprile 1958. “Il pittore dipingeva al lume delle torce per affrescare la volta della tomba reale. Sapeva che, ricollocata la pietra, nessun essere umano sarebbe più disceso laggiù. Sospettava con ansia che, terminato il lavoro, sarebbe stato trafitto dalle guardie perché nessuno più potesse tradire il segreto di quel labirinto. Eppure, con quanta delicatezza mescolava le sue polveri, scioglieva le sue resine; con quanta accuratezza campiva le zone disegnate; come era attento a che la superficie di ocre rossa splendesse accanto al suo confine di terra verde.”

Roma, agosto 1957: “Tutto detto e tutto contraddetto. Tutto fatto e tutto disfatto. Sono sempre da capo, in una continuità che non si fonda sulla memoria; piuttosto sul rinascere sempre delle stesse cose, pensieri, intuizioni eccetera, in un apparente sperpero di energia. Grandi rincorse per saltare ogni mattina lo *stesso* fossato. (Chi mi riporta ogni notte al punto di partenza?) Mi conosco, in questo senso, abbastanza bene; mi sono usato, mi son visto alla prova troppe volte, per non sapere che.”

“Ogni volta.” “Lo stesso fossato.” Lo stesso, ripetuto con sottolineatura. Perfetto e sagace, nel suo dominio stilistico, di scrittore e saggista d'altissima gravidanza, Toti Scialoja, questa volta, lascia non sospeso, ma tronco, il discorso, che sobbalza e s'arresta: quasi una litania subito tranciata. “...per non sapere che...” Come se il discorso, da sempre iniziato, nella sua proustiana circolarità ermeneutica, ogni volta perpetuamente ricominciasse, in una curvatura tonda, serpentina e nicciana, da eterno ritorno dell'identico – da ripetizione-differente, per disturbare il pensiero ‘alla francese’, di un Deleuze o di Derrida. Ogni volta rinnovandosi e riannegando.

(Questo vago tentativo di sondare la profondità recondita e quasi subacquea, pellucida e umida di fervori, del pensiero estetico di Scialoja, è sommessamente dedicato a quegli amici, spesso più galleristi che non critici – i critici anzi affettano di non saperne nemmeno – i quali, di fronte all'abituale distico: “sì, ma allora non salvi proprio nessuno”, a sentire di rimbalzo e provocatoriamente citato il nome di “Scialoja, per esempio”, escono puntualmente con questo loro cigolio: “sì, certo, d'accordo, però è così decorativo...” Proprio loro, che intanto espongono certe inani nullità del moderno, soltanto finto-decorative, e che son pure maschere di non-décor, quello insomma che oggi ci tocca degustare così dilagantemente, come pietanza di rito. Come se poi anche Matisse e Kiefer e Kounellis e perfino Picasso non fossero anche loro supremamente decorativi!)

Come Roberto Calasso inizia il suo bellissimo e provocante *Rosa Tiepolo*: “Accadde con Tiepolo quello che sarebbe accaduto con certi imponenti e misteriosi oggetti arcaici come i bronzi Shang: venne considerato *decorativo* ciò che non si riusciva a leggere, *ornamentale* ciò che era troppo carico di significati.” Ecco, pensando a questi amici, e ancora suggestionato, stregato da una rinfrequentazione quasi sirenante del pensiero di Scialoja, ho caparbiamente ‘ripensato’ il mio testo precedentemente composto, cercando di abradere via, ispidamente, ogni riferimento, lirico o letterario, alla sua pittura, così nutrita di succhi e sotteraneamente profonda, intensa, pensante, da richiedere, probabilmente, altro: un altro approccio. Insomma: di non fare più ‘de-

Scialoja nello studio in una fotografia di Paola Agosti, Roma, 1991. (Per cortesia della Fondazione Toti Scialoja.)



¹ Cfr. T. Scialoja, *Come nascono le mie poesie*, in "Il Verri", serie VIII, n. 8, Bologna, dicembre 1988.

Come avvenne che Toti Scialoja, stimato pittore e maestro di pittura, divenisse anche poeta? Si è creata, intorno a questo, una leggenda e dunque, come conviene alle leggende, prendiamola per vera. Toti cammina per la strada, gli occhi a terra. Nella testa sente un suono, lo "zzzz" della (di una) zanzara. Improvvisamente "vede" la parola (non la zanzara) e subito comincia a smontarla: dentro la zanzara c'è Zara, ma anche l'incipit di Zanzibar. E dentro a Zanzibar? Non c'è un bar bello e pronto? È stato lo stesso Scialoja¹ ad assicurarci che è andata proprio così: ma si può essere testimoni per se stessi? Su questo punto interverremo tra un po'.

Nell'anno 1971, quando Scialoja pubblica da Bompiani *Amato topino caro* sa già che le poesie incontreranno i bambini (o viceversa), ma sa anche che il paratesto verrà accuratamente vagliato dai critici. "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 naturalezza."

Antonio Porta riprese questa presentazione (da attribuirsi senza dubbio all'autore) nella prefazione a *La stanza la stizza l'astuzia*, la plaquette uscita presso la Cooperativa Scrittori nel 1976. È, questa raccolta, il passaggio alla poesia per adulti o alla poesia tout court. Si apre con una quartina divenuta, almeno tra i cultori di Scialoja, celebre: "Il sogno segreto / dei corvi di Orvieto / è mettere a morte / i corvi di Orte." Nell'aprile del '76 a Orvieto la Cooperativa Scrittori, per iniziativa di Luigi Malerba e di altri soci come Balestrini, Porta stesso ecc., organizzò un convegno su *Scrittura e lettura*. Le sedute si tenevano al Teatro Mancinelli non ancora restaurato. Una mattina Porta, aprendo i lavori, volle recitare la poesia dei corvi che Toti gli aveva a sua volta detto in albergo la sera prima. Strepitosa. Non so se fosse nata proprio allora o prima, ma certo in quel momento aveva tutte le caratteristiche per diventare una poesia-manifesto.

Proviamo a "smontarla". La parola "Orvieto", se la si guarda da vicino, contiene già la parola "Orte", cui manca poi solo la "m" iniziale per diventare "morte". Quanto al corvo, anch'esso sta (a parte la "c" iniziale) in Orvieto. E che il corvo incroci Orvieto è chiaro da quest'altro distico: "Ho visto un corvo sorvolare Orvieto. / Volava assorto, né triste né lieto." Nelle due volte in cui Scialoja gioca con Orvieto illustrando egli stesso le rime usa proprio la parola "Orvieto" e non un profilo della cittadina o del celebre duomo. È dunque la parola in sé ad attrarre la sua attenzione, come sempre del resto nei suoi versi geografici e non. Anche se la poesia sul sogno segreto nasce dall'automatismo dei giochi sillabici, essa produce altri sensi. Geograficamente Orte e Orvieto sono molto vicine e ambedue arroccate su una rupe. La guerra dei corvi è una metafora? La quartina potrebbe anche insinuare che il sogno segreto di un vicino è quello di farti scomparire, di "mettere a morte". Ma "mettere a morte" non vale semplicemente "uccidere". L'atto si fa cerimonia pubblica, processo, istituto.

Torniamo ai suoni. I "corvi di Orv-" agglutinano la materia, mentre l'allitterazione in "s"

Scialoja a Mantova nel 1977, quando cura la regia di *Re Serse e l'Orso*, piccola pièce teatrale per bambini, riproposta a Gibellina nel 1986 con la direzione di Enrico Stassi. (Per cortesia della Fondazione Toti Scialoja.)

5. Crimea, 1984

Vinilico su tela di canapa, 139,5 × 177,7 cm.
Firma e data in basso verso destra *Scialoja 84*.
Etichetta sul telaio al retro "Galleria Il Centro,
Napoli".
Collezione privata.

Storia: Roma, Fondazione Toti Scialoja;
Verona, Galleria dello Scudo.

Esposizioni: Roma¹, 1984, n. 9, ripr.; Napoli,
1985; Gibellina, 1985, ripr.; Milano², 1987,
p. 106, ripr.; Modena¹, 1987, p. 76, n. 27, ripr.



Diario notturno, 1983. Collezione privata.
Uno dei sei dipinti presentati alla Biennale
di Venezia nel 1984.



Jackson Pollock, *Number 22, 1950*, 1950.
Filadelfia, Philadelphia Museum of Art.

Alterna ora il fare di Scialoja accelerazioni improvvisate ad andamenti vaganti; gorgghi cromatici saturi sino alla congestione, addensamenti, confluenze, a interruzioni e pause sapienti: è di queste tele ultime poi un gesto dall'andamento ancora prevalentemente verticale, e un incalzarsi con cadenza ossessiva, in irrefrenata successione, da sinistra a destra – lontano sempre il modulo, il ghirigoro, un'apparenza calligrafica –, e in questa in particolare, e più ancora nella seguente, un affollarsi di gesti quasi sofferenti, ognuno in cerca di uno spazio proprio – perduto rispetto alle figure di *San Isidro* –, di un'affermazione di esistenza. Gesti che fanno la tela gremita, saturata sino ai margini, come insofferenti alle limitazioni imposte dal telaio, ai vincoli di una superficie che possiede due sole possibili dimensioni – pur tuttavia estese illimitatamente oltre gli estremi fisici –, e incapace quasi di contenere più i fremiti, i sussulti, la loro esplosiva vitalità. Abbandonata ogni remora, ogni limite, ogni preconetto o costruzione, ora è franata ogni struttura; se ne sono dispersi i resti negli oscuri recessi delle notti di Goya. Affrancate da compiti strutturali le forme si dibattono sulla tela, cercano di divincolarsi da un'apparenza figurale; presenze sono queste che restano a popolare la superficie: si giustappongono orgogliose, si inseguono, cercandosi spasmodicamente sino a smembrarsi per agguantarsi; battagliaano, scontrandosi, rincorrendosi, e richiamano alla mente una contesa, una lotta. Scriverà di questa tela Elena Pontiggia pochi anni più tardi: "Sullo sfondo metallico della tela si allineano segni allungati, macchie, tremiti, mentre i neri si alternano ai rossi fenici e a un bianco disturbato, offeso. C'è qualcosa di

antropomorfo nella composizione, qualcosa che ci fa sentire al centro del quadro [...] e ci spinge a intravedere in quei segni presenze spettrali, arti slogati, *disiecta membra*, il sesso di Zeus gettato nel mare greco, una lotta di giganti e centauri... Eppure tutto è detto per assenze, senza compiacimenti narrativi. Il dramma è interiore, mai esibito: l'urlo si è trasformato in musicalità. Non è tanto il colore, che ha rinunciato a facili simbolismi. Siamo di fronte a un colore suscettibile di sospensioni e di lontananze quanto di emotività, venato di delicatezze e di passionalità, quanto di sotterraneo controllo. Non è solo il movimento. I gesti qui accettano una misura e una disciplina, non cercano per forza il groviglio [...]. Possono urtarsi, ferirsi, ma rimane tra loro il presagio di un possibile ritmo, la nostalgia di un ordine. D'altra parte anche il gesto mantiene una sua corporeità. Non è scrittura: si deposita anzi sulla tela come una traccia pesante, trascinata ostinatamente. Porta con sé, è vero, una miriade di punti, di gocce, di graffiti, come di materie che esplodano o di capillari che si spezzino. [...] più che dai colori e dal dinamismo la tensione sembra invece nascere dal definirsi dello spazio" (E. Pontiggia, *Roma: il segno ancora*, in *Geografie oltre l'informale*, cat. mostra, Palazzo della Permanente, Milano, 1987, p. 106).



12. *Malavoglia*, 1985

Vinilico su tela di canapa, 151,2 × 112,3 cm.
Firma, data e titolo al retro in alto verso sinistra
Scialoja 1985 / "Malavoglia".
Collezione privata.

Storia: Roma, Fondazione Toti Scialoja;
Verona, Galleria dello Scudo.

Esposizioni: Spoleto, 1990, n. 8, ripr.
(capovolto); Parigi, 1996, pp. 28-29, n. 1,
ripr. (capovolto) e p. 76, n. 1.



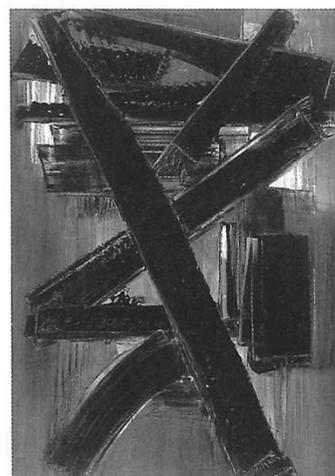
Con l'occhio della formica, 1956.
Collezione privata. Esposto nella
prima personale a New York,
alla Catherine Viviano Gallery
nel 1956.

Si tratta di una delle prime opere, forse la più antica in assoluto, in cui il supporto sia disposto verticalmente, e una tra le iniziali ad aver affidato la composizione a un'assoluta bicromia, lasciando in essa i suadenti accordi delle pitture coeve, spazio ad un dialogo serrato del bianco col nero: pennellate ampie e possenti, finanche monumentali, la caratterizzano; un segno saldo e robusto come mai precedentemente, scagliato e poi trascinato con vigore ad assommarsi in una struttura di incroci e incastri nella quale dialogano i pieni e i vuoti, quasi tra figura e fondo – alla mente può venire l'opera di Soulages, ma qui il tratto, per quanto largo e strutturante, non è certo altrettanto greve e compatto, né la costruzione similmente rigida –, del tutto dimenticata adesso qualsivoglia più lontana memoria figurale.

È di questa singolare tela poi un gesto che per la prima volta non scorre più da sinistra verso destra, ma che, raggrumatosi nel colpo, si muove quasi rettilineo con cadenza verticale, o diagonale, in ascesa o in caduta, sempre unendosi al fondo a generare un'infinita scala di grigi, mentre le gocce di un dripping vagolante l'accompagnano, segnando appena, quasi sospese, la superficie: uno spazio allagato ancora dalla luce assorbita in Sicilia, e sul quale respira il nero; un nero che non è buio o abisso – ma notte semmai –, luce esso stesso, quasi, tanto di luce vive intriso.

L'intervista concessa in quell'anno a Gabriella Drudi chiarisce tuttavia come ancora non ritenesse Scialoja del tutto esaurita quella discesa nella materia più fonda e terrestre che la pittura di Goya gli aveva permesso. "Adesso", solo adesso, dice, "sta venendo al suo termine"; "Sto emergendo" afferma; e poco

dopo: "Un viaggio agli inferi non può avere negli inferi il suo termine. Vado verso la luce dei colori minerali, dal timbro alto. Il Goya nero non lo sento più tanto in senso cromatico, quanto nel dinamismo, nel movimento" (G. Drudi, 1985, p. 61).



Pierre Soulages, *Peinture*
100 × 73 cm, 12 avril 1957, 1957.
Collezione privata.



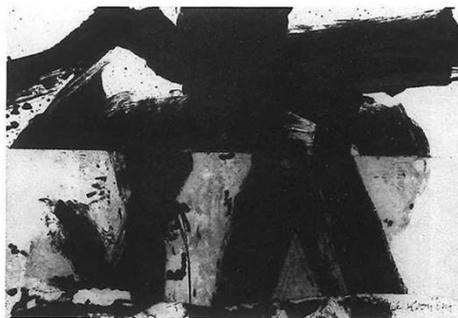
Vinilico su tela di canapa, 204,5 × 205 cm.
Roma, Fondazione Toti Scialoja.

Esposizioni: Roma, 2005, tra p. 13 e p. 15 ripr.
part. e p. 32, n. 11, ripr.



New York, 1956: Willem de Kooning nel suo studio con Gabriella Drudi in una fotografia scattata da Scialoja.

Eseguita da Scialoja alla notizia della scomparsa di Willem de Kooning l'artista che tanto, forse più di ogni altro aveva ammirato; l'unico dei compagni d'un tempo, assieme con Robert Motherwell, cui fosse negli anni rimasto legato nonostante la distanza, acuita dalla sua scarsa propensione al viaggio e da quell'intransigente rifiuto di imparare la lingua loro che faceva Gabriella Drudi indispensabile intermediaria –, e a lui dedicata anche nel titolo, a ragione ne ha sottolineato Fabrizio D'Amico in occasione della sinora unica esposizione della tela, come "forse è giusto considerare questo il suo 'ultimo quadro', come se a esso Toti avesse voluto affidare una sua ultima parola" (F. D'Amico, *Scialoja, l'ultimo quadro*, in *Toti Scialoja. Opere inedite 1986-1997*, cat. mostra, Auditorium Parco della Musica, Roma, 2005, pp. 15-16): un ragionamento doloroso e scosso, i versi tragici di un epitaffio appuntato in un giorno grave di pena e d'amarrezza; ricordata d'altronde quella morte avvertita da Scialoja – che sarebbe scomparso quasi esattamente un anno più tardi – come "una ferita dolorosa"; raccontato come "un groppo denso di profonda malinconia [...] da quel momento prese ad aleggiargli



Willem de Kooning, *Black and White (Rome) F*, 1959. Collezione privata.



Celeste, 1990. Collezione privata.
Riprodotta da Fabrizio D'Amico nella monografia del 1991.

intorno"; come da allora "cominciò a ripetere più spesso di una sua morte non lontana", e come, infine, "certamente, fu da quei mesi che cominciò a pensare con nuovo coraggio al vecchio progetto di Gabriella di mettere le basi, mentre c'era e poteva prefigurarne il cammino, alla Fondazione che poi è venuta, che porta il suo nome e che deve difendere il suo lavoro" (*ibidem*).

Un dipinto al quale altri pure sarebbero seguiti nell'anno quasi intero di vita concesso ancora all'artista dal suo cuore malato – malgrado l'età e il tempo sempre maggiore dedicato all'organizzazione dell'archivio –, ma da questi coevi assai distante, inusuale fin dal formato: quei 205 × 205 cm che racchiudono e realizzano davvero "la misura di un uomo, che allarghi il suo gesto", ove sembrano risuonare "le parole meravigliose di de Kooning: 'Quando allargo le mie braccia e mi domando dove sono le mie dita, ecco, ho misurato lo spazio che serve a un pittore'" (*ibidem*). "Difficile – sostiene D'Amico – pensare che in questo quadro a lui dedicato Scialoja non abbia





Disfatta, 1995. Roma, Fondazione Toti Scialoja. È tra i lavori scelti per l'esposizione a Parigi nel 1996.

voluto rispondere all'amico scomparso che anche lui si riconosceva interamente – adesso, o forse da sempre – in quella sua misura davvero umanistica, in quella sorta di albore di classicismo che ancora non sa di sapienti sistemazioni archeologiche, ma che è tutto e solamente racchiuso nell'ansia di fondare assieme l'uomo e la sua compagna pittura” (*ibidem*). Insolito poi ancora e soprattutto, in quel tempo, quel segno scandito e deciso, definito – che pure torna sul finire dell'anno in una delle ultimissime tele dipinte dall'artista –, che già era stato più volte all'inizio del decennio, come in *Celeste* ad esempio, del 1990; opera tutta percorsa da nettissime tracce verticeggianti gettate nella superficie dai margini superiore e inferiore del telaio – dal suo oltre – conferendo in quel caso, per quel particolare orientamento, un andamento marcatamente ascensionale alla composizione, al contrario della rovinosa caduta che fanno nello spazio di questa; dove seguendole “da sinistra e dall'alto, si procede nella forra del nero,

sgorbiata appena dalle larve dell'ocra, verso i primi segni del bianco, del grigio: che dalla verticale prendono a flettersi, a inseguirsi sulla pagina pittorica. Per farsi, al centro, gremiti: fino al lungo attraversamento del bianco, un colpo di scudiscio che attraversa tutta l'altezza del dipinto, scompartendolo a metà; alla sua destra, i segni reclinano, giù sino al riposo e al silenzio di un'altra ocra” (*ibidem*); e questo in uno spazio veramente scuro e inaccessibile; saturo d'un buio inospitale, mai prima d'ora così fondo, che pare quasi respingere i gesti che lo percorrono, che pare vivere di un silenzio che niente sembra poter infrangere – “uno spazio compresso – luogo, avrebbe detto Scialoja in altri anni, di drammatica coesistenza tra viscere e pensiero – aggregato attorno al gesto che lo squarcia senza annullarlo” (*ibidem*) –: uno spazio nel quale al passeggero che soffermi un attimo di più lo sguardo pensoso, davvero vien da credere che il cuore di Scialoja possa esser lì sepolto.



Senza titolo, 1997, uno degli ultimi dipinti, simile per costruzione e formato all'“omaggio” a de Kooning. Roma, Fondazione Toti Scialoja.



