



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN FILOLOGIA MODERNA

LEONARDO SINISGALLI TRA ARTE, ARCHITETTURA, *DESIGN* PUBBLICITARIO.
CON UN'ANTOLOGIA DI TESTI COMMENTATI E UN'APPENDICE ICONOGRAFICA

RELATORE

Prof. Luca Stefanelli

CORRELATORE

Prof. Federico Francucci

Tesi di Laurea Magistrale di

Anna Turolla

Matricola n. 528733

Anno accademico 2023/2024

INDICE

INTRODUZIONE	5
CAPITOLO PRIMO: Sinisgalli critico d'arte	7
1. 1 La critica d'arte	7
1. 2 Sinisgalli tra Roma e Milano, in compagnia dei pittori	8
1. 3 Con De Libero e Gatto	10
1. 4 Le caratteristiche della critica d'arte	11
1. 5 Sinisgalli e Cantatore	17
1. 5. 1 Commento ai testi	20
1. 6 Sinisgalli, l'Informale e Fontana	25
1. 6. 1 Lucio Fontana	21
1. 6. 2 Commento ai testi	28
1. 6. 3 L'Informale oltre Fontana	35
1. 7 Sinisgalli e Scipione	36
1.7. 1 Commento ai testi	40
1. 8 Antologia dei testi	48
CAPITOLO SECONDO: Sinisgalli critico di architettura	68
2. 1 Il rapporto di Sinisgalli con l'architettura	68
2. 2 L'idea di architettura di Sinisgalli	69
2. 3 I modelli	73
2. 4 Le caratteristiche della prosa	75
2. 5 Commento ai testi	77
2. 6 Antologia dei testi	92
CAPITOLO TERZO: Sinisgalli tra attività pubblicitarie e editoriali	106
3. 1 La carriera pubblicitaria di Sinisgalli	106
3. 2 «Civiltà delle Macchine»	114
3. 3 Il pensiero pubblicitario di Sinisgalli	119

3. 4 Le caratteristiche della prosa	120
3. 5 Commento ai testi	121
3. 6 Antologia dei testi	130
APPENDICE ICONOGRAFICA	139
BIBLIOGRAFIA	156

INTRODUZIONE

Il genio di Leonardo Sinisgalli è generalmente riconosciuto, ma la sua critica d'arte viene spesso ingiustamente dimenticata. Si tratta al contrario di un ambito che deve essere approfondito con attenzione per la quantità, la qualità e la varietà dei commenti realizzati durante tutto il corso della sua vita. Infatti Sinisgalli ha sempre approfondito il campo artistico, anche grazie agli ambienti culturali frequentati (soprattutto nelle città di Roma e Milano), alle compagnie intrattenute con famosi artisti e alle esperienze nelle aziende. Questo certamente non ha mai distratto l'autore dalla carriera di ingegnere, ma anzi gli ha permesso di trovare punti d'incontro tra i campi di studio scientifico e umanistico, solitamente (e sfortunatamente) separati. La passione per il campo dell'arte portò Sinisgalli anche ad acquistare alcune opere degli artisti più ammirati e a tentare concretamente, negli ultimi anni della sua vita, la realizzazione di disegni e incisioni.

L'obiettivo della seguente tesi è quello di evidenziare le modalità e lo sviluppo delle caratteristiche stilistiche e tematiche della prosa d'arte di Sinisgalli. Pertanto, in ogni capitolo saranno proposti non solo una panoramica delle idee dell'autore, dei modelli o degli amici che lo hanno accompagnato, ma soprattutto un commento di alcuni testi pubblicati da Sinisgalli e incentrati proprio sul mondo artistico. I testi originali dell'autore (attinti sia dai volumi, sia dagli articoli di giornale) saranno riportati alla fine di ogni capitolo e saranno indicate le motivazioni delle scelte e del loro ordinamento. Si anticipa che le pagine di Sinisgalli risulteranno sempre accese, raffinate e vibranti.

Nel primo capitolo si osserverà in che modo l'autore abbia indagato il mondo della pittura e in particolare come abbia valutato i risultati artistici dei pittori Domenico Cantatore, Lucio Fontana e Scipione. Di ognuno osserverà non soltanto le figure, i concetti e le tecniche ricorrenti, ma anche le frequentazioni, le mostre e il successo, i luoghi di lavoro e le letture. I suoi pensieri saranno attinti da alcuni articoli di giornale e soprattutto da alcune raccolte, come *Ventiquattro prose d'arte* e *I martedì colorati*.

Nel secondo capitolo si darà spazio invece all'attenzione sviluppata da Sinisgalli sull'esteso ambito dell'architettura. Saranno indicati i suoi modelli di riferimento antichi e moderni (come Vitruvio, Edoardo Persico, Le Corbusier e Frank Wright), il suo sentimento pessimistico nei confronti dell'architettura novecentesca e le sue soluzioni innovative e fantasiose, sostenitrici del concetto di casa abitabile e utopica. Attraverso i suoi scritti sarà possibile ripercorrere il suo pensiero, sia nei lunghi saggi di *Promenades Architecturales*, sia nelle pagine destinate agli articoli.

Infine, nell'ultimo capitolo si darà spazio alla passione pubblicitaria di Sinisgalli. Non solo si illustrerà la lunga carriera dell'autore come *Art director* di aziende importanti, ma verrà anche sottolineato il suo fondamentale contributo nella creazione e nella direzione di riviste *house organ*,

in particolar modo di «Civiltà delle Macchine». Ma soprattutto si analizzeranno i puntuali commenti e le attente osservazioni sull'ambito pubblicitario italiano e mondiale, illustrati soprattutto in alcuni articoli. Tra i nodi fondamentali del pensiero sinisgalliano, sarà evidenziata l'importanza della pubblicità nella società contemporanea, la necessità di coniugare i valori più imprenditoriali a quelli umanistici per evitare soluzioni troppo banali e spersonalizzate e infine la rilevanza di un rapporto sincero tra consumatore e azienda.

La tesi è corredata nella parte finale di un'appendice iconografica che possa aiutare il lettore a orientarsi tra le opere pittoriche e le strutture architettoniche citate o a osservare nitidamente le soluzioni grafiche pubblicitarie a cui si è fatto riferimento.

CAPITOLO 1 : SINISGALLI CRITICO D'ARTE

1. 1. 1 La critica d'arte

Leonardo Sinisgalli è stato un uomo geniale, dalle mille sfaccettature, rappresentante della sintesi tra cultura scientifica e umanistica, riuscendo a integrare la scienza e la matematica con la sensibilità e la bellezza della poesia della letteratura e dell'arte.¹ Ne *I martedì colorati*, una raccolta di prose d'arte pubblicata nel 1967², scrisse «Se l'industria trova il suo tornaconto per ripetere all'infinito sempre lo stesso modello (ed è soltanto il nostro gusto, il nostro capriccio che glielo fa cambiare, più che l'assillo del progresso tecnologico), l'arte è per sua natura sorprendente, imprevedibile, libera dalle leggi dell'utile e del bisogno».³

Sinisgalli si accostò al mondo dell'arte per conoscersi, per interrogarsi. E questo suo spirito eclettico lo portò a osservare, commentare, discutere le opere artistiche di spicco del XX secolo, attraverso scritti disseminati in volumi, periodici e riviste. In questi scritti, come vedremo, fu capace di osservare le opere con un occhio critico attentissimo e raffinato, in grado di cogliere i valori della modernità.

Tra le sue pagine si leggono riflessioni sulla pittura e sulla scultura, recensioni e commenti a mostre ed esposizioni, ricordi di amici artisti nelle città di Milano e Roma. Forse Sinisgalli si avvicinò all'arte ricercando, come afferma Lupo, le medesime «cariche», le medesime «variazioni di energia» che danno vita alla sua poesia. Non a caso nell'incipit di *Campi Elisi*⁴ si legge un'epigrafe da Vincent Van Gogh «Toute l'année j'ai tripotèd'après nature... Cependant encore une fois je me laisse aller à faire des étoiles trop grandes».⁵

Le raccolte più interessanti, dove gli scritti sull'arte confluiscono talvolta assieme a prose di altro genere, sono *Furor Mathematicus*, *L'età della luna*, *I martedì colorati*, *24 prose d'arte* e *Le pagine milanesi*. Ma le idee e il pensiero artistico di Sinisgalli emergono anche, in modo più sparpagliato, in svariati articoli su riviste come «Il Milione», «L'Italia letteraria» e «Primato», ma non solo. Ma la

1 Così racconta nel capitolo *Furor Mathematicus* il suo avvicinamento all'arte: «Tutta la mia malinconia repressa [...] tornava a galla su quel letto squallido [...] quando mi presentai agli esami, io, l'eletto, tra la sorpresa de compagni e delle compagne, dei professori e degli assistenti, dei bidelli e degli uditori dimostrai di avere *la testa confusa, la testa di una bestia*. Uscii sconvolto dall'aula. Corsi in casa dell'amico che mi aveva, la prima volta, aperto la porta dell'errore: l'avrei ucciso con una forbicetta che mi ero portato in città [...]. Ma l'amico era sparito e non sapevo più che piangere se la sua amicizia o la mia vocazione perdute per sempre.» L. Sinisgalli, *Furor Mathematicus*, a cura di Gian Italo Bischi, Mondadori, Milano 2019.

2 L. Sinisgalli, *I martedì colorati*, Immordino, Genova, 1967. In questo volume sono raccolti gli scritti di critica d'arte nati dalla visita alle esposizioni a Roma .

3 *Ivi.*, p. 140.

4 *Id.*, *Campi Elisi, Poesie 1937 – 1938*, a cura di G. Scheiwiller, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1939.

5 G. Lupo, *Sinisgalli e la cultura utopica degli anni Trenta*, Vita e Pensiero, Milano, 1996, p. 152

visione di Sinisgalli è veicolata in senso più ampio e libero nelle riviste da lui dirette, tra cui ricordiamo in particolare «Civiltà delle macchine», *house organ* di Finmeccanica.

Gli artisti oggetto dell'indagine e dell'interesse di Sinisgalli sono numerosissimi e appartengono a correnti artistiche anche molto diverse: dal metafisico De Chirico ai tanti appartenenti all'Informale come Capogrossi, Fontana, Burri; e ancora Balla, Calder, gli amici Scipione e Domenico Cantatore, lo scultore Consagra. Sinisgalli sembrò interessato ai più giovani, le cui opere apparvero forse come più provocatorie e incisive. L'attenzione per questi artisti fu tale, tra l'altro, che alcune loro opere entrarono a far parte della collezione del poeta, dove si contano lavori di Carla Accardi, Afro Basadella e Franco Angeli.⁶ Infine, va ricordato il rapporto fitto di Sinisgalli con gallerie importanti quali *Il Milione – Cardazzo*, *La Cometa-Chiurazzi*, *la Tartaruga*, e ancora *Biennali*, *Triennali*, *Quadriennali*, *il Pesce d'oro*, *il Craja*, *Aragno*, *il re degli Amici* e *Menghi*.

1. 1. 2 Sinisgalli tra Roma e Milano, in compagnia dei pittori

Tra gli anni '20 e '40 Leonardo Sinisgalli nelle città di Roma e Milano intrecciò un rapporto stretto e vivace con numerosi giovani artisti e poeti. Tale amicizia fu rievocata molto spesso nelle sue pagine, ricordandone i momenti spensierati vissuti insieme a coloro che poi divennero dei veri compagni di strada.

Lo stretto rapporto tra poeti e artisti è così spiegato da Sinisgalli:

Abbiamo molto imparato dalla frequente comunione con gli artisti: credo che i nostri versi, i versi scritti in questi ultimi venti anni, abbiano raccolto di riflesso i barbagli del loro fuoco. Le esperienze più ardite della nostra ultima storia artistica e letteraria sono state fatte dai pittori e dai poeti che ne hanno vissuto spessissimo insieme le ansie, le miserie, le esaltazioni.⁷

O ancora afferma ne *I martedì colorati*:

Dev'essere stato Roberto Longhi a dar credito e coraggio ai poeti. Fu lui a dire che l'occhio del poeta è più veloce dell'occhio del critico, e che le scelte decisive nel campo dell'arte contemporanea erano state fatte dalla poesia non dalla critica. [...] è merito senza dubbio delle avanguardie, Futurismo, Cubismo, Dadaismo, Surrealismo, aver portato in prima linea, a contatto di gomiti, poeti e pittori. È merito di Apollinaire, di Marinett, di Reverdy, di Jacob, di Majakosky, di Bretoon, di Aragon, di Euard, di Tzara (e anche di Cocteau) avere saltato il fosso [...] la mia generazione ha avuto la fortuna di cogliere i frutti dell'arte quand'erano ancora sui rami. Prima che venissero staccati e

6 G. Appella, *Le muse irrequiete di Leonardo Sinisgalli: 1908-1981*, Catalogo della mostra di Macerata, De Luca Edizioni d'arte, Roma 1988, pp. 24-28.

7 Id., introduzione a L. Sinisgalli, *Ventiquattro prose d'arte*, Edizioni della Cometa, Roma, 1983.

incassati e spremuti in sciroppi e melasse. Noi forse abbiamo fatto appena in tempo a beneficiare di un'aria di bohème, a dividere coi pittori le sigarette e le modelle, a frequentare i loro studi e le loro famiglie, a scambiarsi i libri e le cravatte. Il pittore era ancora un "artista", non era un professore.⁸

Sinisgalli si trasferì a Roma nel 1925 per studiare Matematica e Fisica alla Regia Università di Roma, ma qui provò anche una passione sempre più profonda per l'arte. Nello stesso periodo frequentò gli amici Libero De Libero e Arnaldo Beccaria, Scipione e il maestro di sempre Ungaretti, con cui condivideva la passione artistica e intellettuale, e con cui visse momenti spensierati (spesso notturni) per le strade della capitale. L'interesse per l'arte maturò in particolare in via Cavour 325, sede della Scuola romana che ebbe tra il 1927 e il 1930 come principali animatori e esponenti Scipione (Luigi Bonichi), Antonietta Raphael e Mario Mafai, e che proponeva opere d'arte caratterizzate da una tensione "primitiva" e "anticlassicista" (che anche il regime fascista non avversò).⁹

Anche il periodo milanese (il secondo), a partire dal 1932, fu vivace, avventuroso e particolarmente felice per l'ingegner poeta, che lo ricorderà più volte e con nostalgia nei suoi scritti. In questi anni Sinisgalli collaborò anche con alcune riviste letterarie, come «L'Italia letteraria», «La lettura», «Colonna», oltre ad alcuni mensili di divulgazione scientifica come «Sapere» o «Architettonica». Compose inoltre le *18 poesie*, che pubblicò nel 1936 inaugurando la collana «All'insegna del Pesce d'Oro» dell'amico Scheiwiller. Ben presto intrecciò anche nella metropoli uno stretto rapporto con alcuni intellettuali, artisti e poeti emergenti, come Cantatore, Gatto, Quasimodo, Carrieri, Fontana e Zavattini, molti dei quali condividevano con Sinisgalli una cultura "politecnica", in cui si incontravano letteratura, arte, architettura e pubblicità.¹⁰ Tra i compagni di strada e maestri ricordiamo anche Edoardo Persico, uno dei maggiori protagonisti del panorama culturale e intellettuale nella prima metà degli anni '30 a Milano.

Negli stessi anni Sinisgalli si avvicinò anche alla celebre galleria d'arte milanese *Il Milione*, sotto la direzione dei fratelli Ghiringhelli¹¹, con sede in via Brera, al numero 21. La galleria era una realtà vivace, luogo di ritrovo, di dialogo, di ricerca, di studio di alcuni percorsi artistici europei e italiani, in particolare l'astrattismo e il razionalismo architettonico. La Galleria costituiva non solo una

8 L. Sinisgalli, *I martedì colorati...*, p. 11.

9 G. Bassotti, *La Scuola Romana di via Cavour agli anni '50*, Fondazione Cassa di risparmio di Jesi, Jesi 2016. pp. 3-4.

10 S. Zuliani, *Il demone della contraddizione, Sinisgalli critico d'arte*, Edizione Angelo Guerini e associati, Milano 1997, p.61.

11 Scrive Sinisgalli in *Quattro siciliani al Milione*, «L'Italia Letteraria», 23, 9 giugno 1934, p. 4: «Un giorno bisognerà fare l'elogio dei fratelli Ghiringhelli, della loro sorridente ospitalità, della loro maliziosa modestia» e ancora «I fratelli Ghiringhelli del resto non tradiscono le origini; milanesi veri, il loro amore per l'arte si traduce in centinaia di mostre fatte, migliaia di libri venduti o semplicemente dati in prestito agli amici, in polemiche che non hanno cercato il pelo nell'uovo né il ragno nel buco».

vetrina per opere e progetti artistici, ma anche il fulcro di riflessioni letterarie, che avvicinarono scrittori come Gatto, Melotti, Quasimodo. Leggiamo a proposito di Carlo Belli:

La Galleria del Milione fu nei suoi primi anni (suppergiù fino al 1938), una fabbrica di idee. Ritrovo della gioventù più artisticamente dotata e colta, produsse per germinazione spontanea un nuovo modo di pensare l'arte[...] ossia l'affermazione che l'essere non può essere se non è uguale a se stesso, e la pittura, o la musica, o la scultura, per essere in assoluto, non possono prendere a prestito nella che non sia rigorosamente colore, suono, forma, ritmo.¹²

In particolare nella Galleria si delineava una proposta d'arte insofferente della pomposità del monumentalismo decorativo «piano e composto» promosso da Margherita Sarfatti, e ci si orientava verso l'astrattismo europeo, di cui Sinisgalli si farà osservatore e sostenitore nei suoi scritti d'arte.¹³ Sinisgalli si avvicinò a questa vivace realtà milanese e vi collaborò scrivendo per l'eponima rivista (pubblicata dal 1932 al 1941)¹⁴. Qui uscirono *Disegni di Cantatore*¹⁵ e *Vagabondaggi araldici*¹⁶, quale parte di un articolo più lungo pubblicato su «Regime fascista» un anno prima¹⁷. Ma il contributo al lavoro della Galleria emerge anche in alcuni articoli pubblicati sulla rivista «L'Italia Letteraria», in cui Sinisgalli recensisce alcune mostre degli astrattisti legate a *Il Milione*, con particolare attenzione per Atanasio Soldati (a cui poi dedicò la monografia *A. Atanasio Soldati*¹⁸).

1. 1. 3 Con De Libero e Gatto

Altri scrittori e poeti amici di Sinisgalli si avvicinarono al mondo dell'arte in quegli anni: in particolare Libero De Libero e Alfonso Gatto.

Sinisgalli conobbe Libero De Libero nella vivace Roma degli anni '20, dove frequentavano assieme luoghi di ritrovo conviviale e culturale come il caffè Aragno, oltre che nelle osterie della capitale. Lo ricorda Sinisgalli: «Con Libero che come me era uno sradicato e che abitava, pure lui, nei pressi di Via Cavour [...] andavamo sempre alla scoperta di bettole e di pensioni dove si potesse mangiare un po' di più spendendo un po' di meno»¹⁹.

12 C. Belli, *Racconto degli anni difficili*, in *Anni creativi al "Milione" 1932 1939*, catalogo della mostra di Prato 7 giugno- 20 luglio 1980, Editoriale Silvana, Milano 1980, p. 11.

13 Zuliani, *Il demone della contraddizione ...*, p.52

14 G. Lupo, *Sinisgalli e "Il Milione"*, p. 340, in S. Martelli, F. Vitelli, *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, con la collaborazione di Giulia Dell'Aquila e Laura Pesola, ricerca iconografica di P. Fuccella, EDISUD Salerno – Forum Italicum Publishing, Stony Brook New York 2012, 2 vol.

15 L. Sinisgalli, *Disegni di Cantatore*, «Il Milione», 33, 6 – 20 dicembre 1934, p. 3.

16 Id., *Vagabondaggi araldici*, «Il Milione», 36, 30 gennaio – 15 febbraio 1935, p. 7.

17 Id., *Vagabondaggi araldici*, «Regime fascista», Cremona, 4 novembre 1934.

18 A. Gatto, L. Sinisgalli, *A. Atanasio Soldati*, Edizioni di Campo Grafico, Milano 1934.

19 L. Sinisgalli, *Un disegno di Scipione e altri racconti*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1975, pp. 39-40.

Oltre che poeta e narratore, De Libero fu un attento critico d'arte. Come Sinisgalli si avvicinò alla Scuola Romana, presso cui seguì con attenzione Mafai e Scipione. La prosa d'arte di Sinisgalli e De Libero ha alcuni punti in comune. Entrambi predilessero all'analisi accademica e teorica la descrizione, il dato biografico, l'aneddoto curioso, distanziandosi dalla critica tradizionale e ufficiale: secondo De Libero affermò i critici «giudicano ogni opera che non corrisponda a un certo ideale in voga come un attentato all'incolumità stessa dell'arte contemporanea»²⁰.

Anche Alfonso Gatto scrisse numerose prose di critica d'arte. Oltre a una stretta amicizia, tra Sinisgalli e Gatto si era creato un intenso sodalizio culturale e letterario, soprattutto nell'autunno del 1934, quando entrambi scrissero di Cantatore su un numero de «Il Milione»²¹ e i loro nomi apparvero incrociati sulla rivista *Cinema illustrazione* a comporre lo pseudonimo “Leonardo Gatto”; e ricordiamo anche l'articolo con doppia firma “Un bilancio letterario”, pubblicato su «L'Italia letteraria»²². I testi di critica d'arte dei due amici presentano alcuni punti di contatto: in particolare, entrambi manifestano un interesse per la dimensione biografica (curiosa contraddizione con lo spiccato interesse nei confronti dell'arte astratta, fondata sulla riduzione/soppressione dei referenti).²³ Nel caso di Gatto, emerge complessivamente una valutazione dell'arte contemporanea non tanto di polemica o condanna, ma di diffidente interlocuzione. In particolare, Gatto critica negativamente la rigidità di astrattisti italiani come Ghiringhelli, Bogliardi e Reggiani in un articolo pubblicato su «Il Milione» nel 1934²⁴, ritenendo le loro opere delle banali imitazioni di artisti come Kandinsky; e affermando che essi avrebbero dovuto «alzare la tenda del loro laboratorio» e fare una «confessione sul loro segreto professionale» (ossia rivelare il carattere posticcio e inautentico della loro astrazione).

1. 1. 4 Le caratteristiche della critica d'arte

Se la scrittura in versi e il racconto in prosa sono stati approfonditamente studiati nel corso del tempo, sia nelle loro specificità sia nel confronto reciproco, la critica d'arte è stata spesso, e ingiustamente, relegata a un ruolo minore o laterale dell'opera sinisgalliana. In realtà quest'ultima è stata parte integrante del suo lavoro, e ne è una prova il fatto che Sinisgalli stesso abbia raccolto e riordinato a metà del secolo scorso una parte cospicua degli scritti critici.²⁵

20 L. De Libero, *Enotrio*, Edizioni della Barcaccia, Roma 1962, p. 10.

21 A. Gatto, *Disegni di Cantatore...*, p. 2.

22 G. Lupo, *Sinisgalli e “Il Milione” ...*, p.341.

23 S. Zuliani, *Il demone della contraddizione ...*, p. 69.

24 L. Sinisgalli, *Astrattisti*, «L'Italia Letteraria», 8 dicembre 1934, p. 3.

25 S. Zuliani, *Il demone della contraddizione ...*, p. 80.

Sinisgalli è ben consapevole che ogni critico sperimenta e propone modalità di scrittura differente, e ne dà una carrellata ne *I martedì colorati* :

Dorfles ha le sue categorie, Guido Ballo ha le sue tesi, Crispolti ha le sue scuderie, Calvesi ha le sue idiosincrasie, Ponente ha le sue ubbie, Menna e Boato le loro teorie”. Ma anche il nostro autore di Montemurro ha, come loro, le sue caratteristiche.²⁶

In primo luogo, la sua prosa artistica è subito riconoscibile perchè Sinisgalli resta poeta e scrittore anche quando si occupa di critica d'arte. Lontano da quelle «elucubrazioni teoriche» che contraddistinguono tanti alti critici, come Cesare Brandi (critico comunque molto apprezzato da Sinisgalli, ma piuttosto per le sue «analisi particolari»²⁷ Le prose sinisgalliane sull'arte rinunziano anche all'inquadramento storiografico, caricandosi di quella sensibilità che contraddistingue l'attività creativa dell'autore²⁸, che non a caso a volte dedica spazio alla riflessione artistica anche in alcune opere in versi, come ne *L'età della luna*²⁹, ma soprattutto nell'*Ode* dedicata a Lucio Fontana³⁰.

Due, idealmente, sono i modelli imprescindibili per la riflessione artistica: Roberto Longhi e Baudelaire. Il primo, celebre storico dell'arte albese³¹, ha sempre preferito una prosa appassionata, anziché fredda e generalizzata, che potesse mostrare i contatti e i rapporti della singola opera d'arte con le vicende che la circondano e la cultura di chi la giudica, che potesse trascrivere l'opera d'arte. Certamente il modello di Longhi, fondato sul rapporto tra testo e rappresentazione, risultò poco adatto alle nuove correnti artistiche d'avanguardia novecentesche, caratterizzate dall'informe (si pensi ai tanti esponenti dell'Informale, come Fontana), dalla transitorietà (con le performance artistiche, di cui Marina Abramovic è stata l'esponente più conosciuta) o dalla monocromia (le tele blu di Yves Klein ne sono un esempio).³² Malgrado questo, Longhi rimase un esempio fondamentale per tutto il Novecento, come mostrano ad esempio i casi di alcuni suoi “allievi” scrittori, quali Pier Paolo Pasolini e Giovanni Testori.³³

26 L. Sinisgalli, *I martedì colorati* ..., p. 43.

27 L. Sinisgalli, *Ventiquattro prose d'arte* ..., p. 80.

28 S. Zuliani, *Il demone della contraddizione*, p. 85.

29 L. Sinisgalli, *L'età della luna*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1962.

30 “Ode a Lucio Fontana”, in L. Sinisgalli, *L'età della luna*...

31 Durante la sua lunga e articolata carriera di critico d'arte, Longhi ha affrontato i temi più disparati: da Piero della Francesca a Caravaggio, da Masolino e Masaccio a Cimabue e Bellini; ha pubblicato studi relativi a i più disparati periodi, dal duecento al novecento, spingendosi anche allo studio dell'arte tedesca. Lo scritto manifesto della sua concezione di critica d'arte è sicuramente “Proposte per una critica d'arte”, uscito su «Paragone», n. 1, 1950.

32 F. Fergonzi, *La critica militante*, in C. Pirovano (a cura di) *Pittura in Italia, Il Novecento*, t. II, vol. 2, 1945 – 1900, Milano, Electa 1993.

33 G. Patrizi, *Narrare l'immagine, la tradizione degli scrittori d'arte*, Donzelli, Roma 2000, p. 119.

Anche Baudelaire è stato un importante modello per Sinisgalli, che lo definisce come «il critico capace di separare l'eterno dall'effimero e di saperli stimare entrambi»³⁴. Critico e teorico dell'arte imprescindibile nello sviluppo del pensiero della modernità, Baudelaire realizza una prosa d'arte priva di freddi inquadramenti teorici, ma al contrario viva, palpitante, intensa, certamente attenta agli aspetti più tecnici, ma soprattutto attirata dalle stravaganze. L'apprezzamento di Sinisgalli per Baudelaire è stato evidenziato sia da Zuliani, sia da Appella, che sottolinea: «Baudelaire ricorre di continuo nel lavoro di Sinisgalli. L'elzeviro, il capriccio, la divagazione, il corsivo, la favilla, la confessione, l'occhio e il fiuto trovano in Baudelaire strada e guida».³⁵

La prosa d'arte di Sinisgalli si caratterizza per chiarezza e unità, per asciuttezza e sprezzatura, che emergono anche nello stile usato per la poesia e la narrazione. Il testo appare affabile e leggero nella sua lettura, ma vi è anche una vibrazione, un'energia poetica che in alcuni casi esplode (Mc, p. 22: «Il liberty lavora sulla pelle del reale, come un cavallo non beve se l'acqua è profonda, vuole l'acqua limpida: il cavallo vorrebbe bere l'acqua nei bicchieri!»). Il discorso risulta anche originale e bizzarro ma comunque preciso, capace di cogliere nel segno l'emozione che suscita l'opera. La costruzione del testo è attentamente pensata e razionale.

È opportuno individuare comunque un'evoluzione nei testi d'arte di Sinisgalli: i primi articoli realizzati negli anni '30 (dedicati per esempio a Cantatore e Scipione) appaiono infatti più sorvegliati e improntati a un linguaggio liricheggiante, ricercato e analogico. Proprio perché destinati a raccontare l'arte di amici e compagni di strada, le loro vicende personali costituiscono un elemento centrale. Con il tempo le prose subiscono una marcata decantazione, si fanno meno letterarie e più ricettive del parlato quotidiano.

Vediamo alcuni aspetti generali della prosa sinisgalliana negli scritti di critica d'arte.

Dal punto di vista stilistico, prevalgono la coordinazione e la paratassi, che conferiscono al periodo un andamento veloce e incalzante (Vp, p. 97–98: «Era nato a Vienna nel 1925. Era giovanile, charmeur, indisponente. Gli dava molto lustro la conoscenza quasi perfetta di lingue diverse; Vp, p. 77: «Ma né De Libero né io, che scrivemmo per lui una cartellina di presentazione dietro l'insistenza dell'architetto Amedeo Luccichenti, suo protettore, ricordiamo più nulla. Non ho neppure una copia del cataloghino di quella esposizione, e nemmeno Brandi e gli altri sono riusciti a sapere granché del pittore»), accentuato dal frequente uso dell'asindeto (Mc, p. 127: «Non è populista né evangelico. Non è vendicativo. Sughì indica, accenna, non denuncia. Raccoglie, punge, dissecca, come un entomologo. Ha il cuore secco, non ha il cuore duro: come diceva Costeau di

34 L. Sinisgalli, *I martedì colorati* ..., p. 120

35 G. Appella, introduzione a L. Sinisgalli, *Ventiquattro prose d'arte* p. 8.

Radiguet. La sua realtà è una realtà cadaverica»). Molto frequente è anche la dislocazione a sinistra o destra (Mc, p. 96: «Stupidaggini ne ha dette»; Vp, p. 94: «Il suo inchiostro se lo fabbricava con fiori di sambuco»). Uno stilema assai diffuso è *l'enumeratio* (che emerge molte volte anche nella poesia sinisgalliana), spesso in polisindeto, e che viene sfruttato con efficacia per caratterizzare gli oggetti del discorso, innescando associazioni analogiche. Tra i numerosissimi esempi possiamo ricordare un passo relativo a Novelli³⁶ :

Ricordo bene la materia di cui sono impastati i mondi, i paesaggi di Novelli è muco, è secrezione, e sputo, spuma, lattice. Siamo in un guscio, o in una valva, dentro la placenta. Ci sono i succhi vitali, le acque madri, l'albume, il rosso d'uovo, i colori occhiuti dei sali.

Ma si prenda anche questo brano su Schifano:

Colori di paste e di pasticche odontologiche, sculture di pennellesse infuse nelle secchie di latte e di sangue, di bibite, di benzine. Emulsioni di oro e di argento, lecche, glicerine. Sogni infranti, rapimenti, accidenti, choc. Progetti di suicidio (quattro), rivelazioni di disastri automobilistici (cinque).³⁷

Spesso si tratta di sintagmi nominali secchi e battenti, a sottolineare i concetti chiave (Mc, p. 137: «Diventò un assillo, una droga, l'opium chrétien, come si diceva allora. La pittura di Scipione come la poesia di Ungaretti accettano i dogmi dell'ispirazione, della rivelazione, della trasfigurazione, della resurrezione»).

Dal punto di vista lessicale, si nota l'abbondanza di espressioni e termini del registro orale (Vp, p. 75: «spicciare parola», «studi raffazzonati», Vp, p. 112: «se la sono squagliata», Vp, p. 68: «tirava a starsene fuori», Vp, p. 68: «capatina in mostra»), interiezioni (Vp, p. 69: «ahimè!» e «Dio mio!»), referenti basso – corporali, con effetti espressionistici a tratti (Vp, p. 100: «muco»; «sputo») che rendono coloratissimo il discorso. Ma non vanno dimenticati i termini più tecnici (Vp, p. 25: «Kandinsky va a scoprire analogie genetiche perfino nei trichiti dei capelli [...], richiama la fillotassi, che è una spirale generatrice; studia il tessuto connettivo»), ma sono rari quelli di ambito artistico, presenti soprattutto per indicare i materiali di cui sono composte le opere (Vp, p. 103: «nuove composizioni di Turcato in plastica, alluminio, masonite, vinavil, glicerina, gommapiuma»). Rari, a differenza di quanto avviene ad esempio nell'amico poeta e critico d'arte Emilio Villa, i

36 L. Sinisgalli, *Ventiquattro prose d'arte ...*, p. 100

37 Id., *I martedì colorati ...*, p. 69.

forestierismi (i pochi sono per lo più in francese: Vp, p. 40 «querelle»; Vp, p. 74 «image»; Vp, p. 76 «changer la vie»; Vp, p. 101: «charme»).

Nelle prose d'arte non mancano comunque anche gli elementi eruditi e le citazioni dotte, che vogliono essere notate solo dai lettori più esperti e attenti. Si veda il riferimento allo scrittore surrealista Roussel in *Picassiana*: «Picasso tiene tutto il mondo in una scatola come Raymond Roussel credeva di racchiudere “l'universo in una goccia d'inchiostro, sulla punta della penna».³⁸ Le scelte stilistiche sono dettate anche dal pubblico cui Sinisgalli si rivolge: non l'esigua cerchia di professionisti, ma una cerchia molto più ampia, come l'autore scrive esplicitamente ne *I martedì colorati*:

L'obbligo poi di riuscire a farmi capire da un pubblico più vasto dei soliti quattro gatti mi ha imposto naturalmente di ridurre i connotati di un autore o di un'opera al minimo indispensabile, e far tesoro del consiglio di un vecchio maestro di scherma: “non agitarti, scegli un bersaglio, un punto qualunque, uno solo, e mira sempre a quello”.³⁹

Come ha sottolineato anche Menna, Sinisgalli in molti scritti critici non tratta direttamente l'artista o l'opera, ma a volte vi si avvicina per «sentieri tortuosi e aggiranti», proponendo una scrittura avvolgente.⁴⁰ La stessa forma digressiva si ritrova negli scritti d'arte di Baudelaire, in particolare negli articoli dedicati alla visita dei *Salons* francesi di pittura del 1845, 1946 e 1859:

Per Delacroix la natura è un vasto dizionario di cui egli sfoglia e consulta le pagine con occhio sicuro e profondo; e la sua pittura, che procede soprattutto dal ricordo, parla soprattutto al ricordo [...]. Sacrificando il particolare nell'insieme, e temendo di diminuire la vitalità del pensiero con la fatica di un'esecuzione più netta e calligrafica, egli ricorre largamente ad un'innarrivabile originalità, che è l'interiorità del soggetto.⁴¹

Di ogni artista ci dà un ritratto fatto di curiosità inedite, apprese spesso dal vivo della frequentazione dell'artista, di cui rivela aspetti fisici e caratteriali apparentemente aneddotici e poco pertinenti: pensiamo, ad esempio, alle doti sociali di Mimmo Rotella (Vp, p. 106 «Sapeva sempre intrattenere una conversazione, inventare cocktail») e il suo rapporto con le donne (Vp, p.105 «era famoso per i dispiaceri che gli davano le donne. Le prendeva, che erano grezze, le vestiva, le istruiva e, regolarmente, appena un po' di dirozzate scappavano»).

38 L. Sinisgalli, *Picassiana*, «Il Mattino», Napoli, 9 aprile 1977.

39 Id., *I martedì colorati ...*, p. 11- 13.

40 F. Menna, “Cari critici, leggete queste prose e imparate...”, «Paese sera», 10 marzo 1983.

41 C. Baudelaire, *Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino, 1992, p. 69.

Ma Sinisgalli non esita a evocare anche il contesto familiare ed amicale, evocando famiglia e amici, per far conoscere ai lettori l'ambiente più stretto dell'artista. È il caso di Balla (Vp, p. 44: «le due figlie dilette, Luce e Elica [...] dovrebbero essere finalmente felici dell'assunzione in gloria del caro babbo, da loro amorosamente accudito, consolato, lavato [...]. Ma non lo sono affatto»); o di Ettore Colla (Vp, p. 62: «I suoi amici di sempre, oltre Nuvolo e Mannucci, furono Villa e Burri, coi quali fondò la rivista "Origine"»).

A volte poi Sinisgalli ricorda i modelli e gli artisti di riferimento, delineando anche le abitudini e le pratiche commerciali degli artisti, non senza punte di sarcasmo (Vp, p. 74: «Burri ha cambiato espositori e mercanti almeno sei o sette volte in meno di trent'anni [...]. Ora, mi dicono, si vende i quadri per corrispondenza con il tramite della fotografia a colori di cui è appassionato. Così non ci rimette la percentuale e fa un bel risparmio se si pensa alle quotazioni di oggi»); le difficoltà (Vp, p. 113: «E per un po' la famiglia dei convertiti – pensate a Leoncillo, a Corpora, a Turcato – passò per le strade quasi come un gruppo di appestati»). Interessante il ricordo di Duchamp (Vp, p. 33: «Poco mancò, due o tre anni fa, quando venne alla "Tartaruga", accompagnato dalla moglie, che non lo sforbiciassero i suoi fans (la sua eresia è più profonda di quella di Adorno o di Marcuse), che non gli strappassero gli indumenti come a Padre Pio»); dove si noti il passaggio dall'accostamento colto con gli esponenti della Scuola di Francoforte, a quello umoristicamente incongruo e iperbolico con Padre Pio.

La critica di Sinisgalli non è solo elogiativa: lo scetticismo si manifesta in particolare nei confronti dei più giovani, di cui denuncia i limiti. Così nel caso di Piero Manzoni, le cui opere definisce «trovate bislacche» (Vp, p. 119) e non è un caso che nella collezione privata di Sinisgalli non vi siano quadri di Manzoni, per quanto Fontana, che lo riteneva il suo alunno migliore, gliel'avesse regalate.⁴² Lo stesso scetticismo emerge anche nei confronti di Jannis Kounellis, di cui pure Sinisgalli apprezza l'abilità manuale, e che viene descritto come «un altro pittore che non pitta, altro gallo che non becca». (Mc, p. 143).

Ovviamente anche molto spazio è destinato all'osservazione delle opere d'arte. Di ogni opera ci dà una lettura incisiva, sottile, ma soprattutto, come accade per i tanti critici non specialisti, originale nella forma. Sembra quasi, nelle prose d'arte di Sinisgalli, che la critica dei dipinti, cuore presunto del discorso, passi in secondo piano rispetto a digressioni ulteriori, a divagazioni, a riflessioni che rimangono "intorno" alla realizzazione artistica. Ad attirare maggiormente il poeta è l'opera fantasiosa e originale, popolata da figure sconvolgenti in ambientazioni sorprendenti: non a caso uno degli artisti che approfondisce con maggior attenzione è De Chirico. L'opera viene osservata più che nel suo aspetto generale, soprattutto nei dettagli particolari e nei riflessi che suscita nello

42 S. Zuliani, *Il demone della contraddizione ...*, p. 84

spettatore. Secondo Appella non «descrive quadri ma trova parole, dense di significato, per far cogliere l'emozione». ⁴³

La sua critica d'arte, come ha scritto efficacemente Appella, osserva l'opera come «atto del pensiero». ⁴⁴

1. 2 Sinisgalli e Cantatore

Uno degli amici più cari e stimati di Sinisgalli fu l'artista Domenico Cantatore, il quale, dopo aver lasciato l'umile e numerosa famiglia e la cara Puglia, si trasferì prima a Roma e poi a Milano nel 1925⁴⁵. La metropoli lombarda permise a Cantatore di trovare nuovamente, dopo una breve esperienza a Parigi, un'atmosfera calda e familiare. Qui il pittore pugliese frequentò il gruppo letterario e artistico di «Corrente», costituito da giovani pittori uniti da ideali antifascisti e orientati verso tematiche e linguaggi espressionisti.⁴⁶ Sempre a Milano conobbe e strinse amicizia, oltre che con Sinisgalli, ma anche con Carrà, Gatto, Quasimodo, e soprattutto di Raffaele Carrieri, forse anche per l'origine pugliese in comune. Si creò così un gruppo coeso, affiatato e speranzoso ma anche, a volte, gravato dalle prime difficoltà economiche. Questa giovane compagnia era legata da passioni in comune come la poesia, l'arte e l'architettura, ma anche da destini simili, perché tutti i componenti provenivano da regioni meridionali e si erano trasferiti a Milano in cerca di fortuna. Ricorda Cantatore: «Con Gatto prima e Quasimodo si era formato un terzetto assai importante per me che ero il quarto della compagnia di «scapestrati». In giro, la notte, per le strade di Milano, facevamo l'alba discutendo dei nostri problemi⁴⁷». Via Rugabella (evocata da Sinisgalli nell'*Ode a Fontana*) in particolare al numero 9, era uno dei luoghi principali di ritrovo, dove agli amici si univano spesso anche Marini, Savinio e De Pisis, conosciuto da Cantatore a Parigi.

Nel 1929 Cantatore presentò per la prima volta le sue opere al pubblico in una mostra personale alla Galleria Milano e le sue tele si resero subito riconoscibili per alcuni elementi ricorrenti: il paesaggio, soprattutto pugliese ma anche marchigiano, la sedia di legno e paglia (uno dei soggetti più diffusi soprattutto nelle tele del primo periodo milanese)⁴⁸. Le figure che popolano le sue opere sono persone umili, cupe e enigmatiche, con i volti solcati da rughe profonde, le mani cotte dal sole

43 G. Appella, introduzione a L. Sinisgalli, *Ventiquattro prose d'arte* p. 16.

44 *Ivi.*, p. 19.

45 Angelo Tedone, *Ruvo di Puglia, Uomini illustri*. Giovinazzo, Litografia Serigrafia Levante, 1997.

46 Il movimento di Corrente nacque inizialmente intorno alla rivista quindicinale *Corrente* (1938) diretta da Ernesto Treccani e raggruppava giovani interessati a ogni campo (cinema, teatro, letteratura, poesia e arte). In ambito artistico, i giovani pittori aprirono *Bottega di Corrente* a Milano, per dare spazio a dibattiti e all'esposizione di opere di artisti come Birilli, Cassinari e Guttuso. I punti di riferimento erano senz'altro Edoardo Persico, la Scuola Romana e i rappresentanti europei della corrente artistica espressionista.

47 *Ibid.*

48 L. Carluccio, *Domenico Cantatore*, La Rosa & Barallas editori, Torino 1977, p. 2.

e nodose, la pelle raggrinzita, i profili quasi scheletrici. Si tratta per lo più di contadini, ma non solo. Anche le ragazze mostrano una grande semplicità e spalancano i loro occhi tondi. Un soggetto estraneo al mondo delle origini di Cantatore e alla sua vocazione realistica è l'Odalisca, la cui figurazione risente del modello picassiano, in particolare del periodo classicista. La luce in queste prime opere appare aggrumata e porosa: la si potrebbe definire una “mezza luce”, cui l'ombra quasi naturalmente si integra. Nel corso degli anni tuttavia i colori si fecero sempre più vividi e chiari, probabilmente per avvicinarsi a uno dei suoi modelli principali, Henri Matisse. Ma la luce, il disegno e il colore insieme danno un risultato di perfetta armonia, equilibrio e solidità. Un uguale bilanciamento è individuabile anche nei disegni di Cantatore, solcati da linee nette che costituiscono la struttura portante delle figure.

Dalle sue opere emergono soprattutto un'energia prepotente e una forza incredibile, data soprattutto dal gesto del pittore, che come un muratore sembra utilizzare una spatola e una cazzuola per gettare sulla tela una materia pittorica magmatica⁴⁹.

Domenico Cantatore non fu mai considerato un pittore di primo piano nel panorama artistico di quegli anni, forse anche per la mancanza di azzardi esuberanti nelle sue tele, ma è sempre riuscito ad arricchire la sua arte di valori etici: «cercavo di dire ciò che sentivo» dichiarava il pittore «con semplicità, ed è, credo, sempre stata la cosa più difficile per un artista, poeta o pittore che sia».

Cantatore incontrò Sinisgalli in uno studio di Foro Bonaparte, a Milano, in una soffitta abitata dalla famiglia Carrieri in via Passerella. In seguito ne nacque un'amicizia solida e intensa, fraterna, che si rafforzò nel corso degli anni per circa mezzo secolo, probabilmente anche per via del comune destino di «espatriati». In *Quelle notti*, un breve testo scritto in ricordo dell'amico scomparso, Cantatore scrive a questo proposito: «venivamo entrambi dal Sud, a Milano eravamo stranieri, ci si doveva conquistare giorno per giorno»⁵⁰. Ad accomunare i due, anche una concezione artigianale e metodica dell'arte e della scrittura.

L'amicizia tra Sinisgalli e Cantatore lascia una traccia anche nelle rispettive opere. Da una parte Sinisgalli dedicò all'amico la sezione intitolata “Il cacciatore indifferente” in *Vidi le muse*⁵¹, dall'altra Cantatore realizzò numerosi ritratti di Sinisgalli (oltre che di tutto il gruppo di amici milanesi⁵²), come *Il ritratto di Leonardo Sinisgalli* presente nella ripubblicazione del 1938 di *18*

49 Ivi., p. 3.

50 D. Cantatore, *Quelle notti*, in B. Russo, *Leonardo Sinisgalli. Un geniaccio tutto fare tra poesia e scienza. Atti del convegno di studi. Matera – Montemurro 14 – 15 – 16 maggio 1982*, Osanna Edizioni – Fondazione Leonardo Sinisgalli, Venosa – Montemurro 2014, p. 327.

51 L. Sinisgalli, *Vidi le Muse*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1943 [con un saggio di G. Contini].

52 Cantatore afferma che di aver trovato, dopo la morte del caro amico, ancora alcuni disegni appesi alle sue pareti. I ritratti sono visibili in Sinisgalli tra poesia e scienza. D. Cantatore, *Quelle notti ...*, p. 327.

*poesie*⁵³, o un altro ritratto raffigurante sempre il poeta per accompagnare la poesia “Piazza Castello” pubblicata su «Il Quadrivio»⁵⁴. Infine fu pubblicata la raccolta *Poesie di Leonardo Sinisgalli con sei disegni di Domenico Cantatore*⁵⁵.

Cantatore e Sinisgalli, come anche gli altri membri del gruppo di amici, sperimentarono le più variegata forme artistiche. Non solo Sinisgalli tentò di realizzare delle opere d’arte tra disegni e pastelli, soprattutto negli ultimi anni, ma anche Cantatore si cimentò con la scrittura (soprattutto per compensare alcune difficoltà economiche che dovette affrontare in quel periodo). In particolare Cantatore pubblicò una serie di racconti sulla rivista «L’Abrosiano» tra il 1935 e il 1938, in cui raccontò l’infanzia vissuta nelle campagne pugliesi e i momenti trascorsi a Parigi e Milano. Fu lo stesso Sinisgalli, insieme a Gatto, Carrieri e Quasimodo, a incoraggiarlo in tal senso, leggendolo e dispensandogli consigli. Ricorda l’autore:

Fu dunque un mestiere non mio a darmi da vivere in qualche modo in quei tempi grami. Anche per questo motivo mi stanno a cuore [...]. Continuai a scrivere tutte le sere, ascoltando i consigli dei miei amici poeti esattamente come un loro scolaro e qualche volta ebbi la gioia di un voto persino lusinghiero⁵⁶.

Dopo questi primi anni giovanili e speranzosi a Milano, seguì per entrambi un periodo di stabilità e successo nel decennio degli anni ‘40. Da una parte il nuovo interesse per Sinisgalli prima verso la pubblicità, poi verso il disegno; dall’altra Cantatore, superata l’ispirazione di Carrà e soprattutto di Modigliani, matura artisticamente avvicinandosi a modelli come Picasso e Casorati, con le loro forme irrigidite e la comparsa di manichini. Come ricorda Giulia dell’Aquila, Sinisgalli comprese come l’amico acquisì con il tempo un «piglio, una sicurezza di timbro e di taglia - visibili soprattutto nella produzione paesaggistica – che rivelerebbero una grazia ricevuta ormai inaspettatamente dal pittore».⁵⁷

Questa forte amicizia fu interrotta dalla morte di Sinisgalli, sicuramente sofferta dal pittore ruvese: «Ho perduto una delle persone più care, più intime che abbiano fatto parte della mia vita». E prosegue:

53 Id., *18 poesie*, Edizioni del Cavallino, Venezia 1938.

54 Id., *Piazza Castello*, «Il Quadrivio», 9, Roma, 25 dicembre 1938, p. 7 [con un disegno di Domenico Cantatore].

55 Id., *Poesie di Leonardo Sinisgalli con sei disegni di Domenico Cantatore*, Edizione del Cavallino, Venezia 1938. Il testo è stato stampato in 149 esemplari in carta pesante numerati a mano fuori commercio e in 349 esemplari in carta leggera.

56 G. Dell’Aquila, *Gli amici dei tempi arcaici: Sinisgalli e Domenico Cantatore*, in in S. Martelli, F. Vitelli (a cura di), *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, con la collaborazione di Giulia Dell’Aquila e Laura Pesola, ricerca iconografica di P. Fuccella, EDISUD Salerno – Forum Italicum Publishing, Stony Brook New York 2012, 2 vol., p. 335.

57 *Ivi.*, p. 336.

In realtà non esiste separazione tra due amici come noi che abbiamo diviso i momenti di difficoltà non lievi, non solo il nostro entusiasmo per la cultura, per le immagini, ma anche l'esistenza e il sodalizio di esperienze intimamente comuni.⁵⁸

Il pittore ricorda addirittura l'ultima telefonata in cui Sinisgalli gli raccontò di una sua mostra tenuta nella galleria *Il Millennio* a Roma, dove espose per la prima volta anche le sue opere a pastelli colorati.⁵⁹

1. 2. 1 Commento ai testi

La settimana artistica, visita a Cantatore, «L'Italia letteraria», 11 febbraio 1934.

Tra gli articoli che più evidenziano il rapporto di amicizia e solidarietà tra Sinisgalli e Cantatore è possibile ricordare quello uscito nel 1934 sulla rivista «L'Italia Letteraria».

Si tratta di un testo in cui Sinisgalli ci porta attraverso la scrittura nello studio dell'amico Cantatore, in via Rugabella a Milano. È il luogo che Cantatore definì il «piccolo Montparnasse»⁶⁰, ovvero uno spazio che, come nel quartiere parigino, vive di intersezioni tra arti e sollecitazioni intellettuali diverse.

Lo studio dell'artista è il luogo in cui il pensiero, i ricordi, le esperienze vissute dal pittore si concretizzano sulla tela d'arte, dunque la sua osservazione costituisce il punto di partenza per poter afferrare i concetti principali dell'opera d'arte. Non a caso Sinisgalli spesso ama soffermarsi sugli studi degli amici artisti, come quello di Atanasio Soldati : «Eravamo, la prima volta, qui nel suo studio, accanto alla stufa, con quell'acre odore che acuisce il vizio dell'intelligenza»⁶¹. E pensiamo anche allo studio di Capogrossi, uno «stanzone vicino alla chiesa di San Nicola da Tolentino».

⁶²Nella stanza di Cantatore Sinisgalli nota la luce, o meglio «il cielo», che cola come colerebbero i colori sulla tela; nota alcuni rari oggetti le cui ombre sono paragonate a piante che si allungano sempre più. Lo sguardo si posa prima sulle arance tagliate, poi i ricordi di una semplice gastronomia si sommano come a mostrare la semplicità vissuta da Cantatore nella solitudine del suo studio, e quindi si aggiungono le uova portate da un'amica e i datteri regalati da Sinisgalli stesso. Come suggerisce verso la fine dell'articolo, forse proprio questa semplicità (uva, arance, banane) hanno

58 D. Cantatore, *Quelle notti ...*, p. 327.

59 Ivi., p. 328.

60 D. Cantatore, «Quartiere Rugabella», in *Piccolo Archivio*, Pellicani, Roma 1987.

61 A. Gatto, L. Sinisgalli, *A. Atanasio Soldati...*, p. 10.

62 L. Sinisgalli, *Venti quattro prose d'arte ...*, p. 63.

ispirato Cantatore. Frequenti sono casi in cui Sinisgalli ama dare indicazioni gastronomiche, forse per riportarci con gli odori e le sensazioni a quei momenti, tra i datteri mangiati con Cantatore, il bitter bevuto con Fontana e le uova assaggiate nel caseggiato di Scipione.⁶³ La semplicità e l'umiltà che caratterizza sempre le tele di Cantatore si rispecchia anche nella quotidianità dell'artista.

Il concetto di colore viene ripreso spesso in questa prosa sinisgalliana, dove si notano tinte scure, il buio «lucido delle bottiglie piene», il grigio che suona dentro il pittore, il grigio dell'angelo del silenzio che grava sulle sue opere. E infatti, soprattutto all'inizio della sua carriera, Cantatore predilige toni scuri, in cui l'ombra non si oppone alla luce calda (che in questo caso spunta dalle tazzine) ma viene integrata a essa, quasi a mostrare la realtà che sfugge ai nostri occhi.

Una caratteristica fondamentale dell'arte di Cantatore viene colta dall'amico pugliese, soprattutto sfogliando l'album di disegni: le figure umane sembrano sorrette da una linea, quasi una linea dell'orizzonte, «sola, netta, la linea della vita che separa le due parti del corpo come due diverse stagioni». Le figure (nudi in questo caso) che osserva nell'album sono dunque sorrette da una sola linea sinuosa e ondosu. Ed effettivamente proprio questo elemento contraddistingue molti disegni di Cantatore, tra cui anche i sei che affiancano le poesie di Sinisgalli in *Poesie con sei disegni di Domenico Cantatore*.

Dunque, come spesso accade nelle prose d'arte di Sinisgalli, non c'è una descrizione semplice e precisa di una o alcune opere d'arte, ma emergono svariati elementi che riescono a convogliare le sensazioni colte in maniera quasi atmosferica attraverso l'arte del pittore.

Con le ultime frasi sembra di essere insieme ai due amici, in quella serata semplice e quasi infantile, fatta di datteri per cena e cartoni animati della Walt Disney in un cinema dei dintorni.

***Disegni di Cantatore*, «Il Milione», 33, 6-20 dicembre 1934, p.3.**

Uno dei tanti articoli pubblicati da Sinisgalli sulla rivista «Il Milione» riguarda ancora l'amico Cantatore.

Il testo è preceduto dall'articolo *Ritratto di Cantatore* di Alfonso Gatto, amico di entrambi. Tale testo sembra riflettere quanto e come il lavoro artistico incida sulla civiltà contemporanea. L'articolo di Gatto era già apparso molto simile sulla rivista «L'Italia Letteraria» circa sei mesi prima, ma confrontando le due versioni è possibile notare alcune porzioni di testo eliminate, forse per venire incontro a una necessità di impaginazione. Tra gli elementi caduti ci sono il paragrafo introduttivo («Per essere sicuri della serietà di un pittore, basta interrogarlo sulla ragioni della sua arte»), ma anche il paragone con l'attività artistica di Scipione o il riferimento ad alcune nature

63 *Ricordo di Scipione*, in «L'Italia Letteraria», 7, 16 febbraio 1935, p. 5.

morte. Il nodo centrale del pensiero di Gatto però rimane il medesimo anche sull'articolo de «Il Milione» e le sue parole sembrano accompagnare le opere esposte all'omonima Galleria:

Sono di questo periodo (1932) i disegni di Cantatore, dove tutto un mondo di figure cresciute al disegno e alla memoria della loro carne si orienta in uno stupore deserto, e tutta la plasticità risolledata dai corpi vien su da un grafito continuo ed inesauribile, da un disegno che lascia scorgere la sua modulata unità. [...]. Le figure sono semplificate ad una povertà delusa, ad un giudizio: e la semplicità dei mezzi, nuovi e antichi insieme, svolta svela questo patire⁶⁴

Il breve articolo di Sinisgalli *Disegni di Cantatore* invece ha l'obiettivo non tanto di fornire informazioni, quanto di convogliare nuove suggestioni.

Il fulcro del commento sinisgalliano è legato all'osservazione attenta delle figure che campeggiano nell'ambiente «deserto» e «privo di dettagli»: sono figure «ferme», quiete, maestose e dai grandi corpi, «resistenti e selvagge», fatte di una «estrema secchezza» e di un «consumato ardore». Sinisgalli riflette sulla corporeità delle figure presenti nei disegni dell'amico e coglie quell'energia esemplare e tensione contenuta.

Per poter descrivere in modo vincente le figure che compaiono nei disegni di Cantatore, Sinisgalli recupera anche due frammenti di testo già presenti in un altro articolo pubblicato nel febbraio 1934 su «L'Italia letteraria» (si tratta del testo che abbiamo osservato poco prima). Nel primo, «gli basta spostare un arto per scoprire un'architettura imprevista del corpo umano», emerge la visione del corpo umano come un architettura costituita da bracci meccanici, un aspetto che sottolineò anche in *Quaderno di geometria*⁶⁵. In merito a questo, scrisse che Leonardo Da Vinci è stato «il primo ad accorgersi che l'uomo è creato “con membra atti al moto”, che cioè il corpo umano è un monumento di macchine». E in altro luogo aggiunse che questi moti «nascono dal centro della loro gravità che è posto in mezzo a parti di pesi diseguali e vi giocano carestia e dovizia».

Sinisgalli riprende anche dall'articolo precedente la frase «Anche il corpo umano, come il paesaggio, ha una sua linea d'orizzonte: cambiare posa equivale ogni volta a fermare un nuovo attacco col cielo». Essa viene ripetuta con alcune variazioni dall'articolo pubblicato su «Fiera Letteraria»: «Penso che anche il corpo umano ha, come un paesaggio, una linea d'orizzonte: cambiare posa equivale ogni volta a trovare un nuovo attacco col cielo». Questo ci permette di comprendere le considerazioni sulla «percezione visiva e sulla resa pittorica di una figura umana dentro un paesaggio», come afferma Lupo⁶⁶.

64 A. Gatto, *Ritratto di Cantatore*, «Il Milione», 6-20 dicembre 1934, p. 2

65 L. Sinisgalli, *Quaderno di Geometria, alla memoria di Edoardo Persico*, «Campo grafico», 9-10-11-12, Milano, settembre/ottobre/novembre/dicembre 1936, pp. 91-196.

66 G. Lupo, *Sinisgalli e il Milione ...*, p. 342

Il medesimo concetto di connessione e di paragone tra figura umana, paesaggio geografico e in particolare di orizzonte, è stato ripetuto e riproposto anche negli anni seguenti, sia nella prosa d'arte sia in una poesia dallo spiccato valore autobiografico: prima sulla rivista «Primato»: «Nove anni fa per scrivere quindici righe sui suoi disegni (anche il corpo umano ha una sua linea d'orizzonte: cambiare posa equivale, ogni volta, a trovare un nuovo attacco col cielo) io lavorai quindici ore con la paura di non riuscire a dire quello che volevo dire»⁶⁷; poi nei versi *A mio padre* «È un uomo, un piccolo uomo / Ch'io guardo da lontano. / È un punto vivo all'orizzonte».

In questo articolo emergono anche alcuni collegamenti alla tradizione medievale e umanistica, non solo a Leonardo da Vinci⁶⁸, ma anche al Purgatorio dantesco (definito «tra tutti forse il più inquietante»). Da una parte viene ripreso un concetto già espresso da Leonardo, ossia il paragone tra corpo umano e macchina, su cui ci siamo soffermati qualche riga più su. Dall'altra è nominata esplicitamente la *Divina Commedia*, perché le figure disegnate, completamente corporee e tangibili, sono un ostacolo e un ingombro ai raggi di luce: «Il corpo è qui a fare da sostegno alla luce». Un concetto che si ritrova più volte tra i versi del Purgatorio: al canto III, ai versi 25-6 «Vespero è già colà dov'è sepolto / lo corpo dentro al quale io facea ombra» ; nel canto V ai versi 4-6 «Ve' che non par che luca / lo raggio di sinistra a quel di sotto, / e come vivo par che si conduca»; e infine, nello stesso canto, ai versi 25-26 «Quando s'accorser ch'i' non dava loco / per lo mio corpo al trapassar d'i' raggi» in cui si trova l'immagine del raggio di luce che colpisce un ostacolo, la figura di Dante stesso. E come nel canto quinto le anime di Iacopo del Cassero, di Buonconte da Montefeltro e di Pia dei Tolomei provano sorpresa e incredulità, così la prova Sinisgalli di fronte alle opere di Cantatore.

Inoltre i corpi non solo danno «sostegno alla luce», ma fanno anche da «sedia al sangue»: costituiscono una sede adatta all'elemento corporeo. E anche questo sembra ricollegarsi all'immagine dantesca della sedia, che permette alla vita di sedersi, ma che fu anche luogo in cui si è adagiato e morì Cassero da Azzo III d'Este («Quindi fu'io; ma li profondi fòri / ond'uscì'l sangue in sul quale io sedea / fatti mi fuoro in grembo a li Antenori, là dov'io più sicuro esser credea», *Purg V*, 74).⁶⁹

***Simpatie per Cantatore*, «Primato. Lettere e arti d'Italia», 23, 1 dicembre 1942, p. 442.**

67 L. Sinisgalli, *Simpatie per Cantatore*, «Primato. Lettere e arti d'Italia», 23, 1 dicembre 1942, p. 442.

68 Sulla rivista «Domus», Sinisgalli sottolinea una seconda volta il rimando allo scienziato: «La rara serie di disegni marini che Cantatore ha portato da una piccola spiaggia dell'Adriatico è per me un dono tutto particolare. Mi fanno pensare alle macchine di Leonardo». L. Sinisgalli, *Due disegni di Cantatore*, «Domus», settembre 1939, p. 51.

69 G. Lupo, *Sinisgalli e il Milione ...*, p. 343

Sulla rivista «Primato», in cui spesso ha espresso la propria opinione, Sinisgalli torna con un articolo dedicato all'amico Cantatore. In questo caso gran parte del testo è destinato a sottolineare il sodalizio artistico e l'amicizia sincera che lega i due intellettuali («Credo che con nessun'altra persona al mondo io ho avuto tanta intimità»).

Se per Cantatore l'amico pugliese fu come un fratello maggiore (pur essendo più piccolo di lui di due anni⁷⁰), per Sinisgalli Cantatore fu non solo un appoggio sicuro nel corso di una vita ansiosa, ma anche un modello di vita e un esempio sia nel rifiuto di vizi come l'astuzia e l'imbroglio, sia nell'apprezzamento di virtù come la rettitudine e la semplicità («Cantatore mi ha convinto [...] che solo i dilettanti e i superficiali possono illudersi di creare uno scandalo ogni stagione»). Ma soprattutto proprio grazie a Cantatore anche Sinisgalli comprese come sia impossibile vivere ogni giorno in maniera incredibile e anzi come la vita si svolga nel più dei casi nella semplicità, nella misura, quasi nella «monotonia» e nella «banalità». Si tratta di un *modus vivendi* non a caso radicato nell'Italia meridionale e che viene mantenuto da entrambi anche dopo il trasferimento a Milano.

La semplicità di Sinisgalli si riflette anche nel paragone a una pianta rampicante: «Io sono una pianta rampicante, con molta ansia e poca tenacia, e non mi sarei alzato di un palmo, se non avessi trovato in lui un appoggio così saldo». L'aspetto naturalistico emerge anche nelle poesie di alcuni anni prima, in particolare la sezione *Verdasca* della raccolta *Vidi le Muse*⁷¹ (in cui confluiscono le poesie composte tra il 1931 e 1937). Qui più volte Sinisgalli torna sull'immagine di una pianta capace di arrampicarsi, come nella poesia *Giorno aperto* «Si aggira ai fusti, cauta / sale la sua pianta buia». In particolare tornano in mente i continui riferimenti a una delle piante rampicanti per eccellenza, la vigna, sia nella sottosezione *Prime poesie* nelle poesie «Al tempo delle vigne» e «Ventoso» («Nella mia vigna vecchia secca la luce»), sia in *18 poesie*, come nella prima poesia «tra i pali arsi delle viti»; e ancora nel titolo stesso della raccolta *La vigna vecchia*.⁷²

Sinisgalli sottolinea poi come fu certamente Carlo Carrà, «uomo di fatica non un virtuoso», il principale maestro dell'amico. Tra i tanti maestri di grande prestigio, Cantatore guarda proprio a Carrà, forse perché proprio lui era riuscito a ottenere un equilibrio perfetto tra passato e presente, e soprattutto perché mostra, tramite le sue tele, una natura ancora abitata dall'uomo, che ora può ritrovare una serenità fisica e morale, proprio come nella natura che emerge nelle tele di Cantatore⁷³. Come a Carrà, anche a Cantatore è riconosciuto un impegno esemplare dal punto di vista etico e estetico, reso attraverso un esercizio quotidiano e umile, che possa superare le capacità del talento

70 L. Sinisgalli, *Quelle notti ...*, p. 327.

71 *Vidi le Muse* è una raccolta di liriche scritte tra il 1931 e il 1942, pubblicata nel 1943 per Mondadori.

72 *La vigna vecchia*, una raccolta di poesie.

73 L. Carluccio, *Domenico Cantatore ...*, p. 4.

innato. Lo stesso concetto era già stato espresso nel già citato articolo pubblicato da Gatto sulla rivista de «Il Milione».⁷⁴

Nelle ultime righe Sinisgalli rimpiange di non essere riuscito a esprimere il proprio pensiero su Domenico Cantatore, esattamente come nove anni prima, quando aveva impiegato molte ore per scrivere di lui. Probabilmente il riferimento va all'articolo *Disegni di Cantatore* che abbiamo commentato *supra*.

1.3 Sinisgalli, l'Informale e Fontana

A partire dagli anni '50 Leonardo Sinisgalli provò crescente curiosità per l'Informale, corrente che proponeva soprattutto un'arte centrata sul gesto e sulla materia viva, che rompeva gli argini della consuetudine e creava il caos con una forza incontenibile.

Per Sinisgalli questo movimento artistico rappresentò l'alternativa perfetta da contrapporre al rigore di cui solitamente dovette fare uso come ingegnere e industriale; un'alternativa costituita da libertà, indeterminazione, tensione, varietà e casualità, energia e forza vitale, ma anche inquietudine. E in particolare il poeta vide nelle opere informali una compresenza di spinte opposte, tra cui antinaturalismo, antimimetismo e antigeometrisimo.

Sinisgalli si interessò a un'arte fatta di immagini fuggevoli, irregolari, mutevoli, non permanenti. Questa passione è forse dovuta al modello sempre più presente di Leonardo da Vinci e alla sua prospettiva di «cariche e scariche di energia enorme. Di energia animale e cosmica [...] [che] distruggono la cosa per creare l'immagine»⁷⁵ e che rimanda anche alla concezione del cosmo di Emilio Villa.

Il giudizio su questa corrente artistica si esprime più volte sia in articoli di giornale, sia in svariati volumi. Per esempio in un articolo pubblicato su «Il Mattino» afferma che «L'arte odierna ha parentele con i disegni infantili, le opere dei dilettanti, il grafismo degli alienati mentali, i segni anonimi tratti da vecchi muri, le storie scritte col gesso sui marciapiedi...».⁷⁶

Il tema dell' "Informale" è stato accennato anche in *L'età della luna* :

Cartesio e Pascal che erano riusciti a prendere in trappola la natura e a trovare un solco profondissimo da cui sembrava che il pensiero non dovesse mai straripare, sono stati messi in scacco dall'informe che è scoppiato come un'epidemia senza dar tempo alla coltivazione di un vaccino. Si

74 G. Lupo, *Sinisgalli e il Milione ...*, p. 341

75 L. Sinisgalli, *Sinisgalliana*, Edizioni della Cometa, Roma, 1984.

76 Id., *I poeti e la poesia*, «Il mattino», Napoli, 29 marzo 1977.

può rovesciare il dogma di Valéry, si può dire che non possono esistere meraviglie se non fabbricate a caso⁷⁷.

Ma l'opera in cui Sinisgalli srotolò maggiormente il proprio parere su questa corrente artistica è *Carte lacere* (scritto negli anni '50)⁷⁸, in cui affermò che «L'arte fa sforzi disperati per salvarci dal terrore della pianificazione». Dunque Sinisgalli inizia a cogliere nell'Informale la complessità del reale e il superamento della «razionalità disincantata» del «logos senza sesso».⁷⁹ È qui che troviamo l'idea dello «scarabocchio» come immagine simbolo dell'energia vivace che individua nell'arte informale: «Forse lo scarabocchio testimonia una nuova capacità del nostro corpo. Il corpo si vendica dell'intelletto ed esprime i suoi organismi cacciando fuori di sé il mostro che sta in lui».⁸⁰ Inoltre, sempre in *Carte lacere*, sottolineò «l'estrema caducità» delle opere di Burri e Fontana:

La loro merce si deteriora, si disfa, si marcisce. [...] La polvere, il fumo, la ruggine divorano questi manufatti che andrebbero continuamente spazzolati, ricuciti, lavati. Le bruciature si sbriciolano, si allargano, il segno di sbranca, perde l'eleganza calligrafica dell'asola. Noi amiamo le cose sbagliate, gli scarti, i figli nati per errore. Queste opere sono l'antidoto all'ottusità dell'esprit de technique.⁸¹

L'interesse per l'informale non si evince solo dalla scrittura di articoli, ma anche nel possesso, nella propria collezione privata, di alcune opere di Fontana, Burri, Capogrossi. E provò anch'egli, perché nella sua produzione artistica, in particolare nelle cosiddette *Carte assorbenti*, realizzò i propri «scarabocchi».⁸²

1.3.1 Lucio Fontana

Lucio Fontana (1899-1968) è stato uno dei maggiori scultori e pittori del Novecento e insieme a Burri può essere inquadrato nella corrente artistica dell'Informale.⁸³

77 Id., *L'età della luna...*, p. 123.

78 Id., *Carte lacere*, a cura di G. Appella, Edizioni della Cometa, Roma 2001.

79 S. Zuliani, *È la vita che fa crepare le forme. Leonardo Sinisgalli interprete delle poetiche dell'Informale*, in C. Galassi (a cura di), *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, Perugia 2015 p. 38.

80 In *L'età della Luna*, p. 85, troviamo il testo «Scarabocchi»: «Nelle nere case il suono del vento e le campane e i vecchi accanto al fuoco piegano le teste sul petto e nel buio un bambino scrive col tizzo scarabocchi a salsiccia».

81 L. Sinisgalli, *Carte lacere...*, p. 34.

82 S. Zuliani, *È la vita che fa crepare le forme ...*, p. 82.

83 G. Nifosi, *L'arte contemporanea in 10 artisti*, Laterza, Bari 2022, pp. 51.

Con le sue opere Fontana esplora lo spazio in modo spregiudicato e innovativo, attraverso tante tecniche come il colore a olio, la pittura murale su tela, il vetro, la brillantina, il neon, le ceramiche modellate a mano e soprattutto le tele forate.

Le sue opere più celebri, i “tagli” e i “buchi” (solitamente intitolate *Concetto spaziale. Attese*) erano essenzialmente create con supporti monocromi di tela, zinco o rame che venivano lacerati con buchi e tagli di numero, lunghezza e disposizione variabili. Tagliando la superficie, l’obiettivo di Fontana era di creare uno spazio diverso da quello tradizionale, uno spazio nuovo, esplorabile e proiettato verso l’infinità del cosmo. Si tratta dunque di un tentativo di rappresentare una quarta dimensione attraverso un’apertura dell’opera.

Lo sviluppo dei tagli di Fontana porterà prima alla realizzazione tra il 1959 e il 1960 delle *Nature*, corpi sferoidali in terracotta la cui forma ricorda un uovo, in cui è stato realizzato un buco. Il percorso dei buchi culminò negli anni successivi, quando l’artista realizzò *Ambiente nero*, un’installazione costituita da una parete concava forata in svariati punti, i cui buchi erano illuminati da una luce proveniente da neon verdi.

La familiarità tra Fontana e Sinisgalli è ricordata nel testo *Amici*, datata 14 giugno 1936 :

Non ci restava altro scampo che raccoglierci a San Babila, a mezzogiorno, e prendere il tram numero 13: qualcuno portava le mutandine avvolte nella carta di un giornale illustrato, che avremmo letto poi in piscina. Fontana, con le mani chiuse e il pugno duro e peloso come il cocco, veniva addirittura con il costume da bagno sotto l’abito di lino⁸⁴.

Lo stesso Fontana dedicò a Sinisgalli due opere, catalogate come 51B20 e 59T56, mentre il poeta di Montemurro curò *Pittori che scrivono*, in cui troviamo il testo di Fontana “I miei buchi”⁸⁵.

Numerosi punti di contatto con la prosa d’arte di Sinisgalli incentrata su Fontana (e non solo) si possono riscontrare nei testi di un interessantissimo critico d’arte e scrittore, Emilio Villa, che osservò con grande attenzione il panorama artistico contemporaneo, soffermandosi su artisti come Burri, Pollock, Twombly, Rotella, Capogrossi e Manzoni. In particolare nelle pagine di *Attributi dell’arte moderna*⁸⁶ Villa propone testi di critica d’arte originali, in equilibrio tra descrittivo e evocativo, calcando l’attenzione non tanto sulla singola opera, quanto piuttosto sull’agire e sul far

84 L. Sinisgalli, *Pagine Milanesi*, Hacca, Torino 2010.

85 Scrive Fontana: «Sono nato a Rosario Santa Fè sul Paran, mio padre era un bravo scultore e era mio desiderio esserlo, mi sarebbe piaciuto essere anche un bravo pittore, come mio nonno, m’accorsi però che queste specifiche terminologie dell’arte non fanno per me e mi sentii artista Spaziale. Proprio così. Una farfalla nello spazio eccita la mia fantasia; liberatomi dalla retorica, mi perdo nel tempo e inizio i miei buchi». Ne emerge un aspetto che avrà negli anni seguenti molta fortuna: l’incapacità di inserirsi in una branca specifica e unica dell’arte.

86 E. Villa, *Attributi dell’arte odierna 1947/1967*, a cura di Aldo Tagliaferri, Feltrinelli, Milano 1970.

arte⁸⁷. In Villa, come in Sinisgalli, si riscontra in particolare il tentativo di «vivere nel pieno del farsi artistico», superando la semplice «traduzione» delle opere d'arte longhiana e realizzando una nuova forma creativa personale, per accompagnare il lettore nel «nucleo più profondo dell'opera», attraverso un nuovo uso della lingua⁸⁸. Infatti, in Villa la specificità linguistica delle opere d'arte è senz'altro presente, ma lascia spazio soprattutto a una costruzione verbale variegata capace di «mettere in scena» le figure, in grado di trasporre le «dinamiche dallo spazio pittorico e quello linguistico».⁸⁹ In questo modo la letteratura d'arte riesce a superare la tradizione e l'omologazione con una nuova proposta che individua la complessità dello spazio figurale.

Ma si possono trovare anche altri punti di contatto. Come Sinisgalli, anche Villa si sofferma, con una ricchezza aggettivale puntuale, sullo studio dell'artista, nella fattispecie proprio Fontana, che descrive così:

È uno studio scantinato, allucinato, da insolazione, affogato dal bianco altissimo: studio igienico, in via Farini, tutto calcinato, forse è una mastaba che investe per una fittizia eternità quella bella statua, pesante e cupa, che Fontana chiama "l'uomo nero". Dal finestrone vengono giù a fascio radiazioni di luce pulviscolosa, lattiginosa, e polvere di nuvole.⁹⁰

Certo, nella prosa sinisgalliana mancano alcuni elementi spiccatamente villani (come gli inserti plurilinguistici inglesi o greci), ma in entrambi si riscontra una varietà lessicale che va dal registro alto a quello più colloquiale, dal lirico all'aneddotico. Come Sinisgalli, nei suoi primi scritti Villa ama avvicinare il lettore nella amichevole quotidianità con gli artisti, spesso trovati alla Galleria del *Milione*⁹¹:

In un angolo, per terra, due piccoli quadri, disfatti, acidi, con scene equine e chiome d'alberi nude, sfrante. [...] Di chi sono? Chiedo. Sono di un giovane pittore venuto dalla Sicilia, da Palermo, che ha dormito qui per qualche settimana e lavorato qui. Si chiama Guttuso. E a lei piace questa pittura? Non c'è male, è un giovane, vedremo, mi ha risposto.⁹²

1. 3. 2 Commento ai testi

87 Per Cortellessa l'occhio di Villa «si aggira onnivago sulla superficie dell'universo fenomenico, aggredendone la sostanza noumenica per traumatiche coupures e carotaggi improvvisi».

88 A. Cortellessa, *Una nuova scienza dell'occhio rovesciato. Emilio Villa scrive l'arte* in *Su Emilio Villa*, «Il Verri», 7-8 novembre 1998, p.93.

89 G. Patrizi, *Narrare l'immagine...*, p. 130.

90 E.Villa, *Attributi dell'arte ...*, p. 111.

91 Villa, come Sinisgalli, sfocia anche nella derisione di alcuni artisti: definisce infatti Fontana un «pivello».

92 E.Villa, *Attributi dell'arte odierna...*, p. 111.

La scultura di Lucio Fontana. 24 novembre 1934, in L. Sinisgalli, Pagine milanesi, Hacca, Torino 2010.

Un primo aspetto che è possibile individuare in questo testo è il cuore dell'arte di Fontana, ovvero l'azione di «rompere» che realizza nelle sue sculture, in particolare nei suoi tagli, che l'hanno reso così famoso. E infatti Sinisgalli reitera questo aggettivo : «Lo sforzo di Lucio Fontana è quello di rompere la forma chiusa della scultura» e ancora «Fontana ha rotto la sfera come presupposto geometrico della sua arte». La rottura della tela implica per Sinisgalli la capacità di andare oltre, di superare la «prigione», la «gabbia» per poter svelare e aprire uno spazio misterioso e infinito. Lo stesso Fontana aveva affermato: «Non è che bucavo per rompere il quadro – no – ho bucato per trovare qualcosa»⁹³.

In questa azione prorompente associa Fontana a Michelangelo, che «cacciava le sue unghie di leone»: per entrambi ciò che importa non è tanto la realizzazione dell'opera d'arte, quanto piuttosto l'atto creativo, la possibilità di intervenire sulla materia per liberarla dalla sua materialità. Come oggi Fontana, Michelangelo «vedeva» la statua dentro al blocco di marmo e, dal suo punto di vista, la «liberava».⁹⁴

Ma le sculture e l'arte di Fontana, come si evince dai manichini conservati nel suo studio di via Lanzzone (che sarà ricordata anche nell'*Ode*), sono fatte anche di «equilibrio involontario», di “semplice armonia”, di un “ordine” ricercato, che danno una completezza all'opera di Fontana.

Un altro aspetto interessante è che già ora, nel 1934, Sinisgalli associa all'amico Lucio l'aggettivo «Barocco» che riproporrà per ben due volte nell'*Ode*, quasi trenta anni dopo. Ovviamente l'aggettivo «barocco» è usato in senso estensivo, come in genere nel Novecento. Penso alla ripresa neo – barocca sviluppatasi in Italia e in Europa tra gli anni Venti e Trenta, e soprattutto alla poetica del Barocco portata avanti da uno dei più importanti maestri di Sinisgalli, Ungaretti. Si tratta di un termine denso di significato, che non a caso sarà scelto per lo stesso artista anche da Enrico Crispolti, da Italo Tomassoni, da Giorgio Cortenova e anche dall'amico Tapiès.⁹⁵ Il significato del termine è individuabile proprio in questo articolo:

Abbiamo parlato di Barocco a proposito di lui: abbiamo inteso riferirci a quella che fu la crisi di tutta un'epoca nel pieno possesso di un'espressione che non trovava più resistenze. Un'espressione [...] di calma, di tranquillità.

93 G. Nifosi, *L'arte contemporanea...*, pp. 60 – 61.

94 Ivi., p. 17.

95 A. Mirabile, “*In mutande corte e maglietta*”: *Leonardo Sinisgalli e L'ode a Lucio Fontana*, MLN Italian Issue, vol. 138, p. 145-166, Project MUSE, p. 151.

Ancora meglio appare comprensibile il significato ne *L'età della luna*, in cui Sinisgalli associa al barocco non solo Fontana, ma anche Dubuffet, Burri, Tapiès, Chillida e ancora Arp e Mirò, Freyssinet e Niemayer:

Se Barocco s'intende un travaso dell'intelligenza nella materia, un tentativo di soffiare lo spirito nella cavità del creato, un'attitudine a manipolare, impastare [...] estati allora, febbre e paradosso dell'infinitesimo.

Dunque per Sinisgalli il termine «barocco» rinvia a un'idea di arte orientata in senso materico.⁹⁶

***Ode a Lucio Fontana*, in L. Sinisgalli, *L'età della luna. Prose e Poesie 1956 – 1962*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1966.**

Sinisgalli dedica all'amico Lucio Fontana nel 1961 una lunga ode, apparsa sia come testo autonomo dalla casa editrice Bucciarelli, sia nell'appendice dell'ultima parte de *L'età della luna* nel 1962. Lo stesso testo è stato anche pubblicato alla fine dello storico *Manifesto Blanco*⁹⁷ dove è affiancato dalla riproduzione di alcune opere artistiche di Fontana.

L'*Ode* appare non solo come racconto biografico (su Fontana) e autobiografico, ma anche come testo critico in versi.

L'*Ode* consta da ottantaquattro versi di misura variabile, liberi e irregolarmente alternati⁹⁸ (in particolare i più brevi si trovano a inizio e fine), divisi in venti strofe variabili. Con Mirabile potremmo definirla una «narrazione versificata, un'unione di prosa e poesia».⁹⁹

Nel testo L'io lirico-narrativo si rivolge a un tu che il titolo e gli ultimi versi rivelano essere Lucio Fontana. Sinisgalli omaggia così l'amico artista, ma ne tratteggia anche un ritratto che, a Mirabile, ha ricordato le celebri *Vite* di Giorgio Vasari per la sua componente biografica (biografia, affetti, quotidianità milanese).¹⁰⁰

96 A. Mirabile, *"In mutande corte e maglietta"...*, pp. 151-154.

97 "Manifesto Blanco" è stato pubblicato a Buenos Aires nel 1946, in lingua spagnola. Nel 1966 la casa editrice Galleria Apollinaire ha creato un facsimile dell'originale, con la traduzione francese, inglese, italiana e tedesca del testo "Spazialismo". L'edizione contiene anche il poema "Un coup de foudre prophétique" di Michael Fougerères; la riproduzione del poema "Buongiorno a Fontana" di Raffaele Carrieri tradotto in inglese; tre parti del poema "L'èpée dans l'eau" di Alain Jouffroy. Il "Manifesto Blanco" è ricordato anche da Sinisgalli sulla rivista «Civiltà delle macchine», nell'articolo "sempre inventando": Col "Manifesto Blanco" del 1946 buttò all'aria la sua gloria neolatina e ricominciò da capo, perché «L'arte è eterna, ma non può essere immortale».

98 S. Zuliani, *Il demone della contraddizione...*, pp. 76 – 78.

99 A. Mirabile, *"In mutande corte e maglietta"...*, p.148.

100 Ivi., p.149.

Soprattutto nella prima decina di versi emergono sentimenti di nostalgia dolcemente degli anni giovanili milanesi, vissuti ben trenta anni prima. Non a caso la prima coppia di versi «Sono lontano da Milano, / sono lontano dalla giovinezza» allude alla sovrapposizione tra la metropoli lombarda e lo spensierato periodo giovanile. I luoghi sono ricordati dall'Io lirico con grande precisione: sono ripercorse strade come le vie come Velasca¹⁰¹, Rugabella, Mauro Macchi, Lanzone¹⁰², Monforte; piazza Tricolore e San Babila¹⁰³, zone di Milano come Lambrate¹⁰⁴, la Galleria del Milione, il negozio Olivetti. Nonostante il passare degli anni, il ricordo è ancora vivido nella mente di Sinisgalli, che rievcherà spesso questi luoghi, soprattutto in *L'età della Luna e Vidi le muse*.

Nell'*Ode* si assiste però a un'oscillazione cronologica tra passato e presente continua e che disorienta: dal presente nostalgico (evidenziato dall'anafora «sono lontano») al passato prossimo («ho visto», «sono entrato», «ho lasciato»); in un'alternanza che prosegue. Da una parte il passato, Milano, la spensieratezza, il clima caldo d'estate; dall'altra il presente, la residenza di Fontana a Buenos Ayres, la malinconia, il rigido inverno più volte evocato: «Quant'acqua è passata,/quanta neve è caduta, / quanta nebbia, quanta brina!»; «Che freddo stamattina, / e il triste stridore del trolley», «e la città si scrolla, la brina / copre i bulbi nei vasi»; «i vetri sono opachi di brina». Quest'ultimo periodo di nostalgia e malinconia è particolarmente evidente al verso 53: “il buio cade sulla memoria” che accade al momento presente.

Si alternano un passato associato a una quotidianità semplice e umile, ma molto apprezzata (il bitter nel bicchiere, il bar, le mutande corte, la michetta al prosciutto, la birra) e un presente segnato dalla tristezza per la lontananza dall'amico «perduto laggiù» nella lontana America («Per tanti anni anche tu/ ti sei allontanato / e pareva che non tornassi più, / pareva che ti fossi perduto laggiù / a Buenos Ayres»)¹⁰⁵.

Per ben due volte nel testo Fontana viene legato al movimento barocco (cui abbiamo già fatto cenno), ma virato in chiave personale – attualizzante, perché la «vittoria barocca» di Fontana è «Rita Molè», che porta una «tuta azzurra» ed è tinta con l'«hennè».

Emerge inoltre il ritratto di un artista schierato a favore dell'innovazione. Si tratta di un aspetto che viene più volte sottolineato da Sinisgalli con una venatura ironica: Fontana è individuato come

101 Via tanto amata, che ricorda anche in *Vidi le Muse e L'età della luna*, p. 189, nel testo intitolato proprio “Via Velasca”: «è sempre più improbabile / che qualcuno ti abbracci / e ti chieda pietà del suo dolore. / le finestre del verzeè / sono zepp di stracci. / tra botteghe e insegne / cerchi un ricordo un odore / una lapide un segno / nella via demolita. / Hai piene le tasche della vita./ Sporco di fumo, esule, a stento / ti pieghi a stringere i lacci ./ Hai piene le tasche di vento.»

102 Via Lanzone è stata ricordata più volte negli scritti di Sinisgalli inerenti a Fontana: è infatti qui che si trova lo studio dell'artista. Per esempio è nominata per due volte ne “I buchi e i tagli di Fontana”, *Venti quattro prose d'arte...*

103 A questa zona di Milano Sinisgalli dedicò anche la poesia “San Babila” nella raccolta *Vidi le Muse*.

104 Forse proprio alla piscina di Lambrate Sinisgalli conobbe Broggin e Gatto, nominati nell'*Ode*.

105 Come sottolinea Mirabile, da Buenos Ayres Fontana scrisse una lettera a Carrieri il 20 luglio 1946, in cui chiese informazioni sulla vita degli amici, tra cui anche Sinisgalli. A. Mirabile, “*In mutande corte e maglietta*” ...,p. 151.

schierato contro i «dottori», critici boriosi che con i loro commenti hanno mostrato di non apprezzare particolarmente le scelte di Fontana. E dunque compaiono nomi di celebri critici come Argan, Michael Tapié, Umbro Apollonio, Renato Barilli, Enrico Crispolti e Palma Bucarelli¹⁰⁶, la cui opinione è contrapposta a quella di Fontana. Più volte è nominato Giulio Carlo Argan, che aveva criticato aspramente il movimento informale, ritenuto quasi una sconfitta dell'umanità, e le cui opere sono «alienazioni assolute»¹⁰⁷: «allora Argan contava poco o niente», ma anche Tapié, di cui si dice che «vendeva lubrificanti». I critici di professione sono presi di mira anche in *L'età della Luna*: «spesso il critico è quel piccolo animale che strisciando sulla sfera non saprà mai giungere al centro perché non ne conosce la formula, la forma».¹⁰⁸

Ancora dall'oggi al domani: si passa improvvisamente a un passato lontano, un passato abitato dagli amici Gatto, Cantatore e Brogginì e ambientato in estate nella modesta periferia di Lambrate. Un passato fatto di quella semplicità che già si era avvertita nei versi precedenti dell'*Ode*, e che ora si concretizza nella «michetta con prosciutto» gustata al bar, vestiti solo con «mutande corte e maglietta» per il caldo. Questa settima strofa sembra quasi un diario: viene anche citato il lavoro svolto da Sinisgalli (questa stanza sembra quasi un proprio diario) su Atanasio Soldati e il *Quaderno di geometria*, che ci permettono di collocare questi ricordi tra il 1934 e il 1936.

Sinisgalli sottolinea nelle stanze successive anche il successo e l'affermazione di Fontana come un artista in grado di esporre le proprie opere anche nel negozio Olivetti e nella «Galleria», termine che allude probabilmente alla maggiore galleria milanese, *Il Milione* di Persico.¹⁰⁹ La sua fama è resa evidente anche nell'affermazione iterata «eri già allora più grande di Arp». Si tratta di un confronto che compare sia in *L'età della Luna*, dove Sinisgalli aveva associato Arp al barocco, sia in un testo successivo, apparso su *Ventiquattro prose d'arte*, «I buchi e i tagli di Fontana» del 1983¹¹⁰. E il collegamento tra Arp e Fontana viene ripreso anche ne *I martedì colorati*:

106 Tapié, un importante critico d'arte e collezionista francese, è celebre è il libro *Un art autre* del 1952, in cui si sofferma sull'arte Informale quale corrente artistica antinaturalistica e non figurativa. Sinisgalli cita anche Apollonio, un critico d'arte e saggista italiano, tra le cui opere ricordiamo *Disegni di Fontana*, in Emporium, Bergamo 1940. Anche Barilli, storico e critico d'arte, si è interessato alla corrente artistica dell'Informale, per esempio nel volume *Informale Oggetto Comportamento. Volume I. La ricerca artistica negli anni '50 e '60*, Feltrinelli, Milano 1979. Crispolti ha curato numerose mostre dedicate alle opere d'arte contemporanee, come di Fontana, Guttuso, Burri, e ancora Balla, Reggiani; ha pubblicato inoltre *Lucio Fontana, La connaissance*, Bruxelles 1974. infine è ricorda la critica e storica dell'arte Palma Bucarelli, che come direttrice della Galleria nazionale d'Arte Moderna di Roma promosse la corrente dell'Informale.

107 G.C.Argan, *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, in M.Passaro, *L'Informale*, Mimesis, Milano – Udine 2010, pp. 15-45.

108 L. Sinisgalli, *L'età della Luna ...*, «I critici chiedono alla poesia concetti...», p. 136.

109 A. Mirabile, «*In mutande corte e maglietta*...», p. 157.

110 L. Sinisgalli, *Ventiquattro prose d'arte...*, «Per me la fonte più certa rimane Arp, il colpo di forbice dadà, poi il collage...», p. 70.

In principio c'era Arp. Per fortuna è uno gnomo gentile e allegro, non è un fantasma vendicativo e iroso. Arp che ci butta in testa una pioggia di coriandoli che sembrano petali di rose, che riesce a trasformare ogni dogma in barzelletta, che manovra le forbici come un angelo, che spacca il capello in quattro, che fa buchi nell'acqua. [...] Era palese il soccorso prestato da Arp a Fontana, soccorso proprio strumentale: tagliare, sgonfiare, rompere il vaso e ricostruirlo a caso, spezzare l'unito, punteggiare l'insieme. Non era ancora così evidente, come sembra oggi, dietro l'opera di Pietro Consagra, in cui i più attenti dei suoi zelatori avevano scoperto più di un quarto di nobiltà cubista.¹¹¹

Se Arp viene nominato due volte, l'elegante Rina (Rina Molè) è ricordata per ben cinque volte: «c'erano Rina e Enrichetta»; «la tua vittoria barocca, / in tuta azzurra ed hennè. / Era il ritratto di Rina Molè»; «Io penso a Rina / che attraversa piazza San Babila, / a Rina alta sugli stivaletti» e «è tardi, i vetri sono opachi di brina, / a quest'ora dov'è, è viva o è / morta Rina Molè?». Rina Molè fu una giovane modella, particolarmente avvenente, amante di Fontana¹¹² e, forse, anche di Sinisgalli, tanto che alcuni versi successivi scrive che Fontana «passava» agli amici «anche le *sue* ragazze»; e che lui accompagnava Rita di giorno, mentre Fontana la vedeva di notte». Ma Rina è l'unica delle tante ragazze conosciute da Fontana a essere ricordata, l'unica a non essere stata inghiottita dal tempo e dalla dimenticanza.

Oltre a Rina, sono ricordati altri compagni amici come Luigi Brogini, scultore, pittore e ceramista formato, come Fontana, alla scuola di Adolfo Wildt, e una certa Enrichetta, di cui non si trovano informazioni specifiche, ma che probabilmente frequentò la compagnia di Fontana.

Il passato e il presente continuano ad alternarsi l'uno con l'altro: da «è tardi, i vetri sono opachi di brina» a un passato caratterizzato dall'ammirazione per il giovane Fontana squattrinato («ti bastavano i nostri giudizi inesperti, ci davi qualche soldo») e infine per l'ultima volta passa al presente, evidenziato dal cronodeittico «Ora» posto a inizio verso.

Nei versi finali dell'*Ode*, Fontana è diventato un artista famoso e apprezzato: «Ora le tue bizzarrie, i tuoi buchi, i tuoi tagli vengono discussi con boria, con filosofia». Ma lui ha «orrore delle astruserie, / gli fanno paura le medaglie, / i diplomi, la gloria».

Infine aggiunge negli ultimi versi: «ti piace l'antimateria, l'antimondo, la non-poesia». Si tratta di uno snodo fondamentale per comprendere l'arte di Fontana e la concezione che ne ha Sinisgalli. In questo caso infatti i segni – in particolare buchi e tagli – di forme irregolari, non naturali e non lineari, sono concepiti come la misteriosa «antimateria» scoperta dalla fisica contemporanea (in un artista che parrebbe invece molto materico) e come «non poesia», forse alludendo al disinteresse di Fontana per il bello tradizionalmente inteso (o con riferimento alla nota categoria crociana, a

111 L. Sinisgalli, *I martedì colorati* ..., p. 151.

112 A. Mirabile, *"In mutande corte e maglietta"* ..., p. 156.

significare l'antilirismo di Fontana). Troviamo gli stessi termini in altre prose d'arte: sulla rivista «Archimede» e nel saggio *I buchi e i tagli di Fontana* in *Ventiquattro prose d'arte*. «Antimateria» è la parola giusta per un artista che alterna alla «seduzione» della materia il fascino dell'antimateria, sia nelle sculture sia nelle tele tagliate.

***I buchi e i tagli di Fontana*, in L. Sinisgalli, *Ventiquattro prose d'arte*; introduzione di Giuseppe Appella, Edizioni della Cometa, Roma 1983.**

Tra gli artisti esaminati in *Ventiquattro prose d'arte*, Sinisgalli non avrebbe potuto dimenticare Lucio Fontana. Questo lungo saggio appare come una un'estensione dell'*Ode*¹¹³, in cui si sottolinea in modo ancora più diretto a distanza di anni. L'apprezzamento per Fontana come unico artista che sia riuscito a interpretare le diverse spinte e i più svariati stimoli della metropoli milanese degli anni '30.¹¹⁴

Come spesso accade nelle prose d'arte di Sinisgalli, anche in questo scritto una parte è dedicata a riportare alcuni aspetti che solo un amico poteva conoscere, testimoniando la familiarità con il famoso pittore. In questo caso tanti sono i ricordi, dalla colazione in trattoria alla «capatina» alla mostra, dagli incontri con gli amici al tempo trascorso nello studio «legendario» di via Lanzone.

Le opere di Fontana sono tanto celebri da essere esposte anche nel «più bel grattacielo del mondo» a New York, nello studio di Philp Johnson. Una cosa impensabile per Fontana stesso e per i mercanti che avevano acquistato e venduto le sue opere. Sinisgalli aveva riconosciuto sin da subito il potenziale di fontana, e si compiace di riportare le proprie parole profetiche: «Arriveranno nei capoluoghi di provincia, nelle scuole d'arte, nei musei, non soltanto da noi, ma nel terzo e nel quarto mondo». Nell'articolo *Sempre inventando* aveva scritto che un giornalista svedese telegrafò a Stoccolma durante l'inaugurazione dell'ultima Biennale, allarmato dall'alto costo che si sussurrava avessero gli arredamenti di Fontana a Milano, e aveva affermato «Sono i buchi più costosi del mondo»¹¹⁵.

Gran parte del saggio però è destinato a condensare l'essenza dell'arte di Fontana: prima i buchi, che potevano essere allineate in righe parallele o a formare degli ovali, poi i tagli, che non hanno la necessità di mantenere una verticalità e dell'equidistanza. Queste opere sono state ritenute «insolenti» e «blasfeme» ed effettivamente i suoi gesti possono essere considerati corporali. Ora, dopo l'incredibile successo, queste tele hanno perso in parte la loro oscenità e sono rispettate.

113 Non a caso l'ode stessa è nominata anche nell'articolo: «Non andava a studio che di mattina, e non più prestissimo – come io ho scritto nella mia Ode – ma verso le dieci; e non tornava più nel pomeriggio a Monforte».

114 S. Zuliani, *Il demone della contraddizione ...*, p. 76

115 L. Sinisgalli, *Sempre inventando [dedicato a Lucio Fontana]*, «Civiltà delle Macchine», 5, settembre 1954, pp. 37 – 38.

Sinisgalli comprende come Fontana crei tele vive, dia forma e materia a ciò che forma e materia non ha, e coglie la centralità del gesto sulla tela, che «percuote» e «penetra». Proprio attraverso questi colpi è possibile aprire a un cosmo nuovo e inesplorato, tanto che ritiene la “cosmologia” una fonte importante dell’opera di Fontana, artista che dunque diventa astronauta, o meglio «cosmonauta». Il cosmo è un mondo che affascina lo scienziato che è in Sinisgalli, ma affascina anche tanti critici d’arte come Emilio Villa.¹¹⁶ E sempre per la sua formazione scientifica, Sinisgalli vede nei tagli quasi il simbolo dell’aporia continuità / discontinuità, fondamentale in matematica.¹¹⁷ L’autore si domanda anche quali possano essere le motivazioni del «raptus» (termine tra l’altro villiano) che spinge l’artista a realizzare questi tagli e ritiene che la sua arte si ponga sotto il segno dell’allegria, risultando quindi espressione di un vitalismo belluino, persino «raccapricciante». È probabile tuttavia che Sinisgalli non colga né il vero significato dei gesti di Fontana, né l’attenzione data a questi gesti, che non sono assolutamente impulsivi, impetuosi e aggressivi, ma anzi precisi e controllati. Ha affermato infatti l’artista: «Ho bisogno di molta concentrazione [...] devo proprio sentirmi in forma per fare queste cose».¹¹⁸

In questo articolo, due sono i modelli che Sinisgalli rintraccia nella produzione artistica di Fontana, e che potrebbero aiutare a comprendere ancora meglio le sue scelte: da una parte Arp, che aveva già sottolineato più volte nell’*Ode*; dall’altra Duchamp, «fratello nella vocazione antiretorica e antimistica», con il quale Fontana, «il più ardito e il più intelligente» di tutti può stare al passo e con cui ha portato a una «terribile forza di persuasione».

Infine, Sinisgalli non può che ricordare, tra i tanti critici che si sono soffermati su Fontana (come Guido Le Noci e Paolo Fossati) anche Guido Ballo, che pubblicò *Fontana, idea per un ritratto*¹¹⁹ e *Fontana. Mostra antologica*.¹²⁰

1. 3. 2 L’Informale oltre Fontana

L’avvicinamento, l’interesse e l’approfondimento di Sinisgalli sull’Informale non si limitano alla figura di Fontana, ma vanno oltre, verso altri artisti come Alberto Burri, Capogrossi, Toti Scialoja e Cy Twombly, Mark Tobey e Henry Michaux, di cui individua sempre nella realizzazione artistica una materia in divenire.

116 Villa scrive a proposito di Burri: «Nostra dimessa cosmogonia, elegia esterrefatta composita, epos per istantanee...». E. Villa, *Attributi dell’arte odierna...*, p. 44.

117 A tal proposito è possibile ricordare l’approfondimento sul concetto di entropia e sintropia nel capitolo “la teoria unitaria di Fantappiè” in *Furor Mathematicus...*, p. 31-33.

118 G. Nifosi, *L’arte contemporanea in dieci artisti ...*, p.65.

119 G. Ballo, *Idea per un ritratto*, Edizioni Ilte, Torino 1970.

120 G. Ballo, *Fontana. Mostra antologica*, Garattoni, Rimini 1982.

Più volte analizza e osserva Alberto Burri, di cui descrive in primo luogo la quotidianità:

Vive come un barbone, un mentecatto nascosto dalle ortiche. Sugli spigoli dei muri spara contro due lastre di piombo a contatto o squarcia il fondo di una bottiglia. Appese alle pareti lacere bandiere, vedove gramaglie, fedite culettes, nastrini di medaglie. Ha un bidone di bitume nella stanza, sacchi di gesso, aghi, aghicelle, pennellesse¹²¹.

Inoltre ne sottolinea le esperienze alle spalle (il tonalismo, il neoclassicismo, Boccioni) e i modelli (Duchamp, Ernst, Masson e soprattutto Pollock.)¹²² Ne *I martedì colorati* invece evidenzia il suo metodo di lavoro e il suo risultato artistico: «lavora sulla materia – sacchi, ferri, plastiche, muffe, fili, colle, stracci – con la serietà di un modellista, di un *designer*, e la perversità di un fattucchiere». Di Capogrossi dà alcune informazioni, oltre che dell'uomo (che definisce come «vitalissimo», «superstizioso», amante dei lunghi viaggi e delle corse notturne in macchina) anche dei suoi quadri, opere fatte di «materia viva», ottenute con affanno e impegno, e che gli appaiono «uno strano organismo che in ciascuna sua parte era simile al tutto».¹²³

Nel corso del tempo si sofferma anche su Toti Scialoja, sul suo «palato sopraffino», di cui apprezza non solo le capacità critiche, ma anche la fantasia pittorica, di fronte alla quale «i suoi amici di tanti anni se la sono squagliata».¹²⁴

1. 4 Sinisgalli e Scipione

Scipione, pseudonimo di Gino Bonichi, (1904-1933) fu un importante pittore e scrittore di origini marchigiane, trasferito a Roma nel 1909. Autodidatta e libero da ogni necessità di ossequio accademico, insieme a Mario Mafai Volpe e alla compagna Antonietta Raphael si avvicinò per la prima volta all'arte. I loro incontri e i loro momenti di discussione artistica (inquadabili nelle correnti espressionista), vennero definiti da Roberto Longhi “Scuola di via Cavour”, dove si trovava la casa di Mafai e Raphael appunto. Successivamente il gruppo venne più generalmente definito “Scuola romana”.

I quadri di Scipione si contraddistinguono per un'incredibile energia, vitalità e nervosità. I paesaggi sono dilatati, infiammati e apocalittici. La tavolozza è ricca di colori accesi, vibranti, addensati e per lo più scuri, con cui utilizza una pennellata incalzante. Le figure che popolano i suoi quadri hanno

121 L. Sinisgalli, *L'età della Luna ...*, p.107.

122 Id., *Ventiquattro prose d'arte ...*, pp. 74-82.

123 Ivi., pp. 63-67.

124 Ivi., pp. 112-114.

corpi allungati e particolari anatomici deformati. L'ambientazione privilegiata è sicuramente Roma, di cui sono riconoscibili spesso i monumenti più famosi, come la colonna Traiana o le cupole di S. Maria di Loreto e del SS. Nome di Maria; la città però risulta arrossata e trasfigurata, quasi in disfacimento (come ne *La meretrice romana*).¹²⁵ Negli anni '30 può essere individuato un frequente soggetto religioso, esoterico e apocalittico che suscita timore di fronte al destino incerto. La sua malattia era la «materia» della sua arte, che si scioglieva per creare le immagini. Le sue opere testimoniano un cambiamento di temi, stili e soggetti nel corso del tempo (il paesaggio, il ritratto, il nudo) per creare un'arte che può e vuole essere un modo di «vivere per morire» e «morire per vivere».¹²⁶

Nella Roma vivace e ricca di possibilità intellettuali e artistiche, anche Leonardo Sinisgalli mosse i suoi primi passi nel mondo della poesia, della critica e dell'arte. Nel corso di questi anni infatti scrisse non solo i primi versi (pubblica infatti *Cuore*, la sua prima raccolta di poesie), ma anche le prime annotazioni di carattere artistico, grazie in particolare alla vicinanza con l'energico gruppo di giovani artisti e scrittori della Scuola Romana. Conobbe così, oltre a Scipione stesso, anche Libero De Libero, Mafai, Beccaria e Diemoz, vivendo «quella fu la grande stagione dell'amicizia».¹²⁷ Con questi giovani artisti e poeti, come anche con Ungaretti e Vincenzo Cardarelli, condusse una vita spensierata e bohémien nelle notti romane.

Tra le testimonianze di quegli anni, anche Libero De Libero fornì un panorama delle frequentazioni, delle gallerie, dei rapporti tra poeti e artisti, oltre al clima politico. Tutto questo tramite un appassionato scritto del '52, *Roma 1935*, in cui ricordava:

Sinisgalli, Beccaria, Diemoz e io stringemmo con Mafai e Scipione un sodalizio passionale e quotidiano, che non cessava nemmeno durante le brevi ore di assenza e che è rimasto come una vicenda sublime della mia vita, non so se degli altri amici. Si stava insieme a discorrere e a discutere sino a tardissima notte, il dare e l'avere erano in delicatissima gara¹²⁸.

Nello stesso scritto riportò anche l'importanza che Scipione rivestì come punto di riferimento per i giovani radunati intorno alla Scuola Romana:

125 P. De Vecchi, *I colori del tempo. Un percorso nella pittura italiana attraverso venticinque capolavori dal XIV al XVIII secolo*, Silvana Editoriale S.p.a. Milano 1999. pp. 191-193

126 G. Bassotti, *La Scuola Romana di Via Cavour agli anni '50 ...*, pp. 6-7.

127 L. De Libero, *Roma 1935*, Roma 1981, p. 24

128 Id., *Il mio amico Mafai, presentazione al catalogo Mario Mafai*, De Luca editore, Roma 1949, p. 12

Senza Scipione non avremmo scoperto Roma nelle sue architetture più segrete, nelle pieghe dei suoi zampilli, neanche l'odore del fiato sciroccoso in certe notti a Fontana di Trevi, l'improvvisazione barocca della sua nuvolaglia mattutina... C'è un'ora in cui il sentimento della poesia diventa verbo, e per noi fu quell'ora. Senza Roma io dico che non avremmo avuto ragione di essere.¹²⁹

Scipione e Sinisgalli dunque in questi anni vissero a stretto contatto e approfondirono la loro conoscenza. Ciò che attirò Sinisgalli è il carattere letterario e l'irrequietezza della pittura di Scipione.¹³⁰

La riflessione relativa all'arte di Scipione si sviluppò nel corso di ben venti anni, durante i quali Sinisgalli scrisse numerose pagine appassionate. Dopo un breve testo pubblicato sulla rivista «Almanacco», seguirono gli interventi su «L'Italia letteraria» nel 1935, su «Frontespizio» nel 1936, su «Meridiano di Roma» nel 1937 (in cui radunò i due articoli precedenti, dal secondo al primo) e ancora su «L'Ambrosiano» negli anni '30. Scrisse di Scipione ancora negli anni '50 sulla rivista «Fiera letteraria»¹³¹. Infine Sinisgalli pubblicò un lungo saggio in *Furor Mathematicus*¹³² (nella sezione "Hic est ille Raphael"), nato da un processo di tagli, aggiunte e accorpamenti degli articoli e dai saggi pubblicati precedentemente, tanto che una parte di esso coincide perfettamente con l'articolo pubblicato sul «Frontespizio» nel 1936. In esso riporta non tanto le sollecitazioni più memoriali e sentimentali (a cui dedica invece molto spazio in altri articoli, in particolare in quello pubblicato su «L'Italia letteraria»), quanto piuttosto indaga ogni sfumatura, ogni rivelazione pittorica della sensibilità e dell'erotismo nell'arte di Scipione.¹³³

Scorrendo le pagine delle prose d'arte incentrate su Scipione, accanto all'ammirazione per le opere gran spazio è destinato al racconto della vita dell'artista, arricchito di particolari biografici. Innanzitutto Sinisgalli ci permette di dare uno sguardo alla quotidianità del pittore, di entrare nel suo studio, ma soprattutto nelle osterie di fiducia, come la Suburra, o il celebre caffè Aragno, dove il pittore incontrò gli amici. Le sue descrizioni permettono quasi al lettore di vederlo davanti a sé, alto, biondo e irrequieto. Ne rende noti infatti anche il carattere esuberante, la forza interiore e soprattutto la fede religiosa che emerge nelle sue stesse tele.

129 L. De Libero, *Roma 1935 ...*, p. 26.

130 S. Zuliani, *Il demone della contraddizione ...*, p. 58

131 *Ricordo di Scipione*, «L'Italia letteraria», 7, 1935, p. 7; *Ricordo di Scipione*, «Frontespizio», 5, 1936, p. 6; *Ricordo di Scipione*, «Meridiano di Roma», 46, 1937, pp. 7-8; *Arti plastiche: Scipione*, «L'Ambrosiano», ottobre 1938; *Prefazione a Scipione*, I 12 mesi di Scipione, Edizione del Cavallino, Venezia 1942; *Disegni di Scipione*, «La Fiera Letteraria», 8, 1950, pp. 1-2.

132 Lupo, *Sinisgalli e la cultura utopica degli anni '30 ...*, p. 153.

133 S. Zuliani, *Il demone della contraddizione ...*, p. 59

Quasi in tutti i suoi scritti lo scrittore di Montemurro ricorda i modelli osservati da Scipione (e da tutta la Scuola romana), in particolare Goya, El Greco; per esempio aggiunge nel “Saggio su Scipione” pubblicato sul *Furor*:

Il Greco, senza dubbio è il pittore che più lo intrigava: perché certo gli sembrava il meno canonico, il più libero, il più dinamico, forse il più naturale dei pittori classici, nel senso che la natura è disordine”¹³⁴.

Spesso Sinisgalli ama indicare anche le letture dell’amico pittore, che dal suo punto di vista possono essere un aiuto al lettore per poter comprendere ancora meglio il punto di partenza della concezione di Scipione. L’artista infatti fu un amante della lettura e consultò attentamente molti volumi alla biblioteca di Palazzo Venezia. Prima fra tutti la Bibbia, letta con molta attenzione dal religiosissimo Scipione, e in particolare l’*Apocalisse* di San Giovanni, un testo su cui il pittore ha meditato a lungo e che ritiene quasi come una rivelazione profetica, che pertanto legge ricercando i segni della propria salvezza o dannazione. E infatti compare nelle pagine di Sinisgalli anche il tormentato e disperato sentimento religioso interiore vissuto da Scipione, che si divincola tra la malattia e il suo «demonio», per tentare di raggiungere la salvezza eterna. Questo viene rintracciato nelle opere artistiche, soprattutto in quelle successive al 1930, come ne l’*Apocalisse* o ne *Il risveglio della bionda sirena*.

Molte sono le opere artistiche ricordate da Sinisgalli, ma quelle che più lo colpiscono sono i soggetti sanguinari dell’*Apocalisse* e soprattutto *Uomini che si voltano* del 1930 (che ricorda in tutti e tre i testi che saranno osservati in questa sede), un’opera definita addirittura «sadica»¹³⁵ e che, a detta dello scrittore, Scipione riteneva il proprio pezzo forte. Questo quadro sarà ricordato anche ne *I martedì colorati*:

Quanta similitudine tra l’ansia barocca di Scipione e il masochismo di Bacon, tra gli orpelli di Scipione e il décor di Bacon, tra “Gli uomini che si voltano” e gli uomini che si torcono, tra Innocenzio e il cardinale Vannutelli, tra guerra e apocalisse, civette e gufi, croci e svastiche!¹³⁶

E ci si può chiedere se l’interesse nei confronti di quest’opera non sia dovuta alla convergenza (probabilmente fortuita) con il poco amato (ma segretamente vicino) Montale: quello di “Forse un

134 L. Sinisgalli, *Furor Mathematicus* ..., p. 204-205.

135 *Ivi.*, p. 206.

136 *Id.*, *I martedì colorati* ..., p. 132.

mattino andando” degli *Ossi*, in cui il poeta, a differenza degli altri “uomini che non si voltano” il poeta scopre scoprendo dietro di sé il nulla.¹³⁷

1. 7. 1 Commento ai testi

Ricordo di Scipione, «L'Italia Letteraria», 7, 16 febbraio 1935, p. 5.

Uno dei primi scritti dedicati all'amico Scipione uscì il 6 febbraio 1935, sulla rivista «L'Italia Letteraria». In questo articolo, a differenza di quelli che saranno pubblicati successivamente, Sinisgalli lascia molto spazio alla quotidianità e ai ricordi legati al pittore.

Dopo essere partito da Lucca (città individuabile grazie al riferimento alla statua di Ilaria del Carretto e alla cattedrale di San Michele), Sinisgalli afferma di essere tornato a Roma. E proprio nella capitale sono ambientati i più svariati ricordi: la casa nel quartiere Prati, la famiglia numerosa, la madre premurosa. Scorrendo le parole dello scrittore pugliese, sembra quasi di ritrovarsi nel caseggiato in cui Scipione alloggiava, avvertendo il passo pesante dei fratelli e l'odore di uova appena cotte.

Sinisgalli ricorda anche le letture «prelibatissime» come la Bibbia e i Padri della Chiesa, i poeti e le opere di Cocteau¹³⁸, l'*Inno a Caino* di Ungaretti, che aveva ispirato forse *Caino e Abele* del 1932. Nel saggio su *Frontespizio* si aggiungeranno anche *I canti di Maldoror* di Lautrèamont e i *Canti dell'innocenza e dell'esperienza* di Blake¹³⁹, probabilmente conosciuto tramite Ungaretti, che ebbe il merito di averlo proposto al pubblico italiano. Infine in *Furor Mathematicus* Sinisgalli ricordò anche la traduzione di Ungaretti dell'*Anabasi* di Saint John Perse.¹⁴⁰ Questi testi hanno in comune un sentimento tormentato, oscuro, peccaminoso (perfino satanico in Maldoror, che fa a pezzi lo stesso Dio) soprattutto con la divinità, su cui ha riflettuto spesso Scipione.

Alcuni libri gli giungono tra le mani anche in seguito a scambi: per il disegno *Il profeta in vista di Gerusalemme*, Sinisgalli dona a Scipione *l'Hebdomeros* di De Chirico, *Nadja* di Breton e *Potomak* di Cocteau (in cui si ritiene l'arte come uno oggetto stabile e protagonista), da cui poi Scipione trasse alcune frasi che replicò sui muri della propria camera da letto.

137 E. Montale, *Ossi di seppia*, Mondadori, Milano 2023, p. 93.

138 Jean Maurice Eugène Clément Cocteau, poeta, scrittore, saggista e drammaturgo. Tra le opere più famose si possono ricordare: *La danse de Sophocle* (1912), *Vocabulaire* (1922); *Plain – cant* (1923); *L'ange Heurtebise* (1926) e *Poèmes* (1935). è stato l'intellettuale e l'artista che meglio ha rappresentato la Parigi della prima metà del '900.

139 Scrive Sinisgalli ne *I martedì colorati*, p. 132: «Bacon che ammira Blake non ha voluto scrivere i *Canti dell'innocenza*. Piuttosto ha voluto sottoscrivere le riserve che più di cento anni fa Baudelaire maturava sulle speranze dell'uomo. Anche Scipione soffrì nella sua anima le torture di un dio carnefice. Bacon si sbarazza di ogni servitù teologica, si preclude ogni possibilità di riscatto».

140 G. Lupo, *Sinisgalli e la cultura utopica degli anni '30 ...*, p. 156.

Dell'amico Scipione ricorda alcuni dettagli fisici, come il corpo «imponente» e i capelli chiari, e la consuetudine giovanile di andare per bar e osterie, in particolare il caffè Aragno e l'osteria della Suburra, da cui spesso Scipione tornava quasi sempre ubriaco. In questo caso, come molti altri, Sinisgalli ama rendere concreti anche questi momenti meno sublimi:

Dopo quelle notti di orgia, Scipione andava spesso soggetto a vomiti. Egli non ci disse mai nulla: puliva il pavimento con l'asciugamani e, senza far rumore, per paura che la mamma lo scoprisse, apriva la finestra e si buttava sul letto sudato e fumante.

Nel corso del saggio Sinisgalli dà un'idea delle amicizie vissute da Scipione: da una certa Gabriella, studentessa di musica e a cui lo aveva presentato come il «nipote di Stradivari», a un amico non nominato, probabilmente macellaio, amante dell'arte e suo acquirente. I rapporti intrecciati da Scipione non si fermano alle figure più semplici. Era risaputo infatti che Scipione fosse un assiduo frequentatore della cerchia aristocratica romana e conoscesse personalmente principi e cardinali. Tuttavia non solo racconta ogni dettaglio (dal «diabete» alle «emorroidi»), con l'«acida curiosità» che lo contraddistingueva, ma ne realizzò anche alcuni ritratti ostici. Per esempio nel *Ritratto del Cardinale Decano* del 1930 (in cui è ritratto Vincenzo Vannutelli), dove il volto immobile del protagonista si carica di inquietudine e angoscia. È anche per questo che divenne un caso molto particolare quando fu esposto alla XVII Biennale di Venezia: suscitò una notevole impressione sia tra il pubblico sia nella giuria e anche alla Galleria d'arte di Roma fu difficile da vendere.¹⁴¹

Anche nella parte finale del saggio, Sinisgalli ci riporta ancora un ricordo, in questo caso la reminiscenza di una notte d'estate trascorsa davanti al «fronte di Roma», da cui emerge la spensieratezza di Scipione, che anziché tornare a casa in tram come gli amici, preferisce addormentarsi nel parco di Villa Sciarra, tra i pavoni.

Tutti questi dettagli non vogliono soddisfare una pura curiosità del lettore, ma permettono di delineare la figura di un artista che esprimerà nella sua opera. In particolare le letture anticipano quei sentimenti di fede e dannazione al contempo che Sinisgalli sottolineerà anche negli articoli successivi.

La seconda parte del saggio è invece dedicata al ricordo di una mostra organizzata alla Galleria di Roma per l'esposizione delle opere di Scipione e di Mafai, altro componente del gruppo romano di scorribande. Tale mostra ebbe un ottimo successo, tanto che Sinisgalli ricorda non solo alcuni acquisti compiuti da Roberto Longhi, Francini e Oppo, ma anche come questi ultimi due e Pavolini

141 P. De Vecchi, *I colori del tempo ...*, p. 193.

ne scrissero articoli su alcune riviste. Tra le tante opere esposte Sinisgalli ricorda in particolare la *Meticcia*, il *Cardinale decano*, la *basilica di San Giovanni*, *gli uccelli morti*, *I fichi spaccati*, *le sogliole con moneta* e *i molluschi*. L'opera su cui si sofferma in particolare è però la già citata *Uomini che si voltano* (un'opera rammentata in svariati articoli) Solitamente nei saggi d'arte di Sinisgalli non troviamo molto spazio dedicato alla descrizione della singola opera, mentre in questo caso leggiamo:

C'erano due uomini nudi in primo piano, accesi e ritorni sulle reni fino alle spalle e le facce stravolte. A distanza, nel quadro, questi due corpi di ripetevano, poi sparivano nel fondo: un quadro che si reggeva per questa eco di figure e per una diffusa tonalità sanguigna, che del resto era la ruggine della pittura di Scipione.

Già all'altezza del 1935, poco tempo dopo la morte dell'amico, Sinisgalli rammenta anche la «pittura chiara» che contraddistingue le ultime opere, quasi come il risultato del ritrovamento di un Dio buono e misericordioso. Ne è testimone un disegno pubblicato sulla rivista «L'Italia letteraria», in cui le braccia delle figure tracciano una W, il segno dell'evviva, come ricorda lo stesso Scipione in *Carte segrete*. Infine, già in questo saggio del 1935 Sinisgalli annuncia i modelli artistici non solo di Scipione, ma anche degli altri artisti della Scuola Romana, ovvero il Greco e Goya, che ricorderà anche nei testi successivi.

***Scipione*, «Il Frontespizio», 5, maggio 1936, p.6.**

Un anno dopo, Sinisgalli sceglie di riportare la figura artistica di Scipione in modo differente. Nel saggio pubblicato sulla rivista «Frontespizio» infatti, manca quasi totalmente ogni riferimento alla pura quotidianità che invece spesso spicca nelle prose artistiche di Sinisgalli, e dedica invece ampissimo spazio alla comprensione più profonda dell'arte dell'amico.

Per farlo, preferisce partire proprio dalle influenze imprescindibili della sua pittura, ovvero Francisco Goya e El Greco, di cui ricorda alcune delle opere più celebri. Per il primo ebbe probabilmente in mente opere come le *Pitture Nere*, ovvero tele oscure e dannate, sostenute da uno stile onirico e rappresentanti del trionfo del male. Anche il secondo trasmette nei propri dipinti un forte turbamento spirituale. Ma sono citate anche le letture bibliche (e verso la fine del saggio citerà, ancora una volta, l'*Apocalisse*). Sinisgalli ricorda sempre questi modelli, ritenendo probabilmente che la loro conoscenza possa far comprendere ancora meglio le opere di Scipione. A maggior

ragione nella ripubblicazione dell'articolo sulla rivista «Beltempo» nel 1942¹⁴², l'autore scelse di eliminare la frase d'esordio dell'articolo pubblicato su «Frontespizio» per iniziare con «Scipione è un pittore che si è fatto nei musei», una frase di spicco con cui può sottolineare l'importanza dei modelli. Sinisgalli sembra tra l'altro riallacciarsi all'articolo precedente, riprendendone nella parte iniziale l'explicit.

Il resto del saggio è invece destinato a sottolineare alcuni aspetti artistici caratteristici di Scipione: «credette nell'arte come a un'estasi piuttosto che a una stasi».¹⁴³ Infatti in questo saggio irrompe il motivo religioso, che testimonia uno Scipione inquieto, in bilico tra la sensazione di salvezza e dannazione, un' «anima dannata» che vive costantemente un' «ansia carnale» e che tenta di esprimere la sua «fede costantemente in pericolo» proprio attraverso le sue opere d'arte. E anche per questo alla fine del saggio dedica spazio alla lettura dell'*Apocalisse*, in cui Scipione cerca risposte alle sue domande esistenziali.

Sinisgalli ne sottolinea innanzitutto le caratteristiche del disegno, che è definito «impulsivo», «molle», «scrupoloso» e «spietato». Dunque non si avvale di termini tecnici ma preferisce personificare le linee tracciate da Scipione, cogliendone una vitalità incredibile che l'artista riesce a trasmettere. E come negli ultimi anni l'amico tenta di combattere la malattia, così i suoi disegni tentano di evitare l' «estrema caduta» e anzi di reggersi salda «priva di capricci». La sua pittura è nata da un'incredibile forza interiore, ha una vitalità umana che arriva addirittura ai «succhi gastrici», risulta ai suoi occhi «flaccida e gelatinosa», ma come il corpo di Scipione si rivelerà corruttibile al termine della sua malattia, così questa «corruttibilità» si rende evidente nella sua arte. Ma Sinisgalli, per poter addentrarsi ancor più nella pittura di Scipione, non può che farlo con un riferimento biblico che tanto stava a cuore a Scipione, in particolare la lettera ai Corinti di San Paolo : «fino al punto necessario al seme gettato a terra, che intaccato ritrova lo stimolo della luce». I disegni dell'artista sembrano inoltre «reggersi», innalzarsi con notevole «tortuosità». Come abbiamo già osservato, questo termine rinvia a un movimento sinuoso, che evoca l'immagine della pianta rampicante.¹⁴⁴ La stessa parola è utilizzata da Sinisgalli in alcune poesie, come nella prima poesia di *Vidi le Muse*, “Giorno aperto” : «Il suo verde ardore. Tortuosa / si aggira ai fusti, cauta». L'idea di un movimento avvolgente e serpeggiante non può che rimandare anche all'immagine della chiocciola, che assume per Sinisgalli un valore di movimento eterno e di caos, e alla “spirale”, forma caratteristica dell'architettura e dell'arte barocca.

142 L. Sinisgalli, *Scipione*, Beltempo, Roma 1942. In questo caso il testo riportato si ferma a «continuamente in pericolo».

143 «Estasi» e «stasi» sono due termini molto cari a Sinisgalli. Infatti intitolò una poesia ne *L'età della Luna* proprio “La stasi, l'estasi”.

144 Cfr. p. 12.

***Le civette gridano*, in L. Sinisgalli, *I martedì colorati*, Immordino, Genova 1967.**

Nel saggio pubblicato ne *I martedì colorati* Sinisgalli decide di introdurre la figura dell'amico con un riferimento alle tante letture che proprio negli anni del suo lavoro proliferarono a Roma: dagli scritti di Bruno Barilli¹⁴⁵ a quelli di Vincenzo Cardarelli¹⁴⁶ e Alfredo Gargiulo¹⁴⁷, dall'esperienza della rivista *Fiera Letteraria* di Angioletti e Falqui a Valéry, e ancora Alain e Breton. A queste letture se ne sommano altre nel resto del saggio: i racconti polizieschi di Soupault, le greguerias di Ramòn Gomez De La Serna, e infine le poesie di Cocteau. Dunque la lista di testi che era già stata proposta negli scritti precedenti si infoltisce e ora Sinisgalli ne dà rilievo ponendola proprio al vertice del suo scritto. Non è un caso che a dare il titolo a questo articolo sia proprio la lettura della silloge poetica postuma di Scipione *Le civette gridano* di Scipione, una lettura che aveva particolarmente colpito Sinisgalli, pubblicato da Scheiwiller nel 1938.

Sinisgalli non può che citare anche, come ha fatto nei saggi precedenti, *I canti di Moldoror*. Si tratta di un testo molto caro all'autore: infatti sia il *Quaderno di geometria*, sia il documentario scientifico *Lezione di geometria* presentato alla Mostra del cinema di Venezia del 1948 si aprono con una lunga citazione dei *Chants*: «O matematiche severe, io non vi ho dimenticato sin da quando le vostre sapienti lezioni, più dolci del miele, filtrarono nel mio cuore e mi rinfrescarono. Fin dalla culla chiesi di bere alla vostra sorgente...». Grazie a questa ripresa Sinisgalli può proporre un vero inno d'amore alle discipline scientifiche. I *Canti di Maldoror* saranno ricordati anche ne *L'età della Luna*: «Moldoror è l'ultimo capolavoro di architettura fabbricata con le parole». L'accostamento a questo testo sarà reso evidente, seppur in modo più sottile, in una frase aggiunta nello stesso articolo, poco più avanti: «Incontri fortuiti di oggetti su tavoli spiritici o spiritati», che sembra riprendere una delle frasi più celebri dell'opera di Lautrémont¹⁴⁸:

145 Bruno Barilli è stato uno scrittore, giornalista, critico musicale e compositore. Tra le sue opere ricordiamo *Il paese del melodramma*, Carabba editore, Lanciano 1929; *Parigi*, con sedici disegni di Milena Pavlovich Barilli, Carabba editore, Lanciano 1938; *Il sole in trappola*, Sansoni, Firenze 1941.

146 Un altro importante scrittore e poeta citato è Vincenzo Cardarelli, che frequentò nello stesso periodo di Sinisgalli e Ungaretti i quartieri di Roma e il Caffè Aragno. Tra le sue opere più importanti ricordiamo il romanzo con cui vinse il Premio Strega, ovvero *Villa Tarantola*, Meridiana, Milano 1948. Sinisgalli nel testo ricorda in particolare *Il sole a picco*, ventidue disegni di Giorgio Morandi, L'italiano, Bologna 1929.

147 Alfredo Gargiulo è stato uno scrittore, traduttore e critico letterario. Sinisgalli si sofferma su *Panorama 1900-1930*, raccolto con altri scritti critici nel volume *Letteratura italiana del Novecento*, Le Monnier, Firenze 1940, ma possiamo anche ricordare la *traduzione di E. Kant, Critica del giudizio*, Laterza, Bari 1907, e *Tempo di ricordi*, Morcelliana, Brescia 1955.

148 Lautrémont è citato anche ne *Ventiquattro prose d'arte...*, p. 79: «Fare di Burri un quaresimalista tipo Padre Segneri o una specie di angelo sterminatore come il conte di Lautrémont».

È bello come la retrattilità degli artigli negli uccelli rapaci; o anche come l'incertezza dei movimenti muscolari nelle pieghe della parti molli della regione cervicale posteriore [...] e soprattutto, come l'incontro fortuito sopra un tavolo d'anatomia di una macchina per cucire e un ombrello!¹⁴⁹

Tra tutti i testi spicca anche il *Sentimento del tempo* di Ungaretti, uno degli scrittori più legati al pittore, e che era già stato nominato negli articoli precedenti. Ora però sembra fornire un filo conduttore del saggio. Sinisgalli ricorda per esempio il viaggio suggerito a Ungaretti e Scipione dal marchese Camillo Visconti Venosta per le Abbazie di Subiaco, Trisulti e Montecassino. Più oltre aggiunge che Ungaretti, come «incastrato», fu con la sua poesia il motore di opere celebri di Scipione come l' *Inno alla Pietà, Dolore e Taccuino del vecchio*. E aggiunge poi: «La pittura di Scipione come la poesia di Ungaretti accettano i dogmi dell'ispirazione, della rivelazione, della trasfigurazione, della risurrezione. Questo è il salto dell' *Allegria del tempo*». Così, tramite un'altra enumerazione che spesso costella i testi artistici di Sinisgalli, viene creato questo legame che va oltre la semplice amicizia e che permette di comprendere la sensibilità tanto delle pitture di Scipione, quanto degli scritti di Ungaretti. E ancora afferma: «Il grido di Scipione come il grido di Ungaretti possono essere ancora fraintesi dai critici laici, programmatici, cibernetici».

In particolare grazie a questo collegamento siamo in grado di comprendere l'altro aspetto fondamentale indicato nel saggio, e che era già stato individuato per la prima volta sulla rivista *Frontespizio*, ossia quel pensiero religioso e mistico che infiammava Scipione. Sinisgalli ammette come il cattolicesimo e la fede per Scipione siano stati prima una forza, o meglio «un lusso», una «scaramanzia», per poi abbattersi negativamente come una «droga», un «opium chrétien». Scipione genera nella mente di Sinisgalli l'immagine soprattutto di un artista che «vive nell'arte il senso di una rivelazione».¹⁵⁰

Il saggio continua con un'osservazione dei disegni di Scipione, che agli occhi di Sinisgalli riescono ancor più dei quadri stessi a mantenere viva la «leggenda» dell'amico, proprio come succede con i manoscritti di Baudelaire e di Leopardi. Con poche parole rende la molteplicità dei suoi disegni, non solo conosciuti e famosi, non solo cercati e ambiti, ma anche messi in dubbio. Ne ricorda la varietà di strumenti utilizzati e la capacità a scrivere «di getto», «senza pentimenti».

Le linee del disegno, definite sulla rivista «Frontespizio» come continue e sincere, ora vengono colte come leggere e filamentose, rade o fittissime. In particolare Sinisgalli ricorda per la seconda volta le vignette pubblicate su «Fiera Letteraria» tra il 1930 e il 1931, già rammentate nel saggio del 1936 (e in cui non a caso aveva usato già il termine «filamentoso», oltre che «insolito» «ambiguo»).

149 Lautrémont, *I canti di Maldoror...*, p. 381. Anche grazie a questa frase i surrealisti videro in Lautrémont un possibile loro predecessore.

150 G. Lupo, *Sinisgalli e la cultura utopica degli anni '30 ...*, p. 156.

Anche in esse Sinisgalli ritrova il modello di artisti come Maccari, Longanesi, Picasso, Bosch e, ancora una volta, ricorda Goya.

Tra le ultime righe, Sinisgalli ricorda ancora una volta alcune opere tra le più celebri di Scipione (come il ritratto del cardinale Vannutelli) e con l'ennesima *enumeratio* afferma ciò che ritrova in esse, ovvero «trepidazione, ebrezza fino all'orgasmo, il tumulto del cuore, il tremito della mano, l'eccitazione della mente», una commistione di emozioni e di batticuore che pochi sanno trasmettere con le loro opere.

Nel corso del saggio Sinisgalli offre ancora un ritratto dell'artista: eccolo ancora girare per Roma tra Caffè Aragno e l'osteria della Suburra, a gustare non più le anguille ma le «padellate di gamberi fritti», alto, sudato e con la camicia aperta.

Tra i personaggi della Roma del tempo vengono ricordati, oltre al marchese Visconti, anche De Blasio, uno dei principali acquirenti di Scipione, e Enrico Falqui, grazie a cui Sinisgalli è venuto a conoscenza di un foglietto che Scipione tenne «schacciato sul cuore» e con le cui parole lo scrittore di Montemurro termina il proprio saggio: «È molto tempo che mi sento chiamare, ma dall'orecchio al cuore la tua voce s'è persa. La tua voce è un'acqua fresca che vuole lavarmi».

Nella primavera del '31 Scipione dovette fermarsi piegato dalla malattia: «fino alla vigilia della morte pensò a una pittura chiara, sognava di poter riprendere il lavoro col fiato dei giorni migliori». In *Carte segrete* afferma di aver ancora la forza di «radunare le forze luminose perché la ferita si rimargini, perché vivere con essa sarebbe impossibile». Ma il 9 novembre 1933, a soli 29 anni, la tubercolosi aggravata portò alla morte Scipione.

Con la sua scomparsa il gruppo della Scuola Romana si sciolse: Raphael andò a Parigi, Mafai in Francia, Sinisgalli a Milano. Ma questo momento colpì profondamente gli amici di un tempo. Libero De Libero scrisse: «La sua morte, il 3 novembre 1933, ci avvili per molto tempo, ci disperse, scavò un fossato intorno a noi e tra di noi stessi, non eravamo più con la giovinezza».¹⁵¹

Sinisgalli ha spesso dedicato alcune parole agli ultimi momenti di vita del caro amico pittore. Afferma per esempio su *Furor Mathematicus*:

Ci lasciò che eravamo ragazzi, pieni di ansie, ricchi di propositi, ragazzi dal destino incerto, dai lineamenti indistinti. Bastava lui, col suo grosso fiato ad accendere il fuoco: dentro quel fuoco ciascuno di noi buttò le poche pagine che aveva in tasca. Egli aveva a forte maestà di farci guardare tutto con i suoi occhi, di farci fiutare con le sue narici. All'ombra del suo immenso corpo noi non

151 L. De Libero, *Roma 1935 ...*, pp. 25-26.

sentivamo nessun bisogno di crescere; e quando morì (per me Egli era scomparso qualche anno prima) tutto ritornò per noi povero e insignificante.¹⁵²

Nello stesso saggio Sinisgalli riporta anche le ultime parole pronunciate dall'amico, in cui si coglie ancora quel sentimento religioso che tanto l'aveva accompagnato nel corso della vita:

Aspetto la mia salvezza, aspetto la mia salvezza. Il mio cuore è stato preso nei mali lacci. I sensi sono i padroni del mio corpo. La forza se ne va. La volontà non c'è più. La mia bocca diventa molle. Che cosa posso fare per sfuggire a questa rovina? Iddio aiutami, non mi abbandonare, e fa' che possa averti vicino. Dammi tu la forza, dimmi che debbo fare e sarò ubbidiente come un bambino buono. Non nascondermi la tua faccia: pure nell'inferno in cui vivo ho il desiderio della salvezza. Iddio salvami, caccia i miei nemici, aiutami, perdona al tuo figliolo, io non sono degno di te, ma voglio salvarmi da questo abisso da cui non si può risalire. Castigami, che io senta le mie colpe in vita, ma voglio la salvezza. Voglio dormire puro come il pane. Voglio gettarmi sulla terra senza contaminarla. Fa' che io possa avvinarmi a te. Dammi la forza per vincere.

152 L. Sinisgalli, *Furor Mathematicus...*, p. 376-7.

ANTOLOGIA DEI TESTI

In questa sezione sono riprodotti nove testi pubblicati da Sinisgalli in volume o su rivista. La scelta è orientata su base tematica: in questi scritti l'autore tratta di persone conosciute o per fatti personali, o per il loro rilievo storico – artistico o per entrambi i casi.

Sinisgalli e Cantatore

*Posta di Milano. La settimana artistica. Visita a Cantatore*¹⁵³

Nello studio di Cantatore il cielo cola dall'alto, dai lucernari, nel buio lucido delle bottiglie piene, i pochi oggetti ne sono rapiti e si allungano nella stanza verso i vetri come piante. Raccolti nelle tele si riconoscono una fisionomia più certa: le arance spaccate sulla carta del giornale spremono il loro umore accanto a questo ritratto di adolescente, di cui non si distingue che una linea sola, netta, la linea della vita che separa le due parti del corpo come due diverse stagioni. È l'amica povera che un giorno portò in dono al pittore un canestro di uova. Egli le bevve e poi tentò di dipingerle, ma non vi riuscì; "quel grigio non mi suonava dentro". Ora non ha modelle e la nebbia per tanti giorni gli ha chiuso il passaggio. Non gli resta che accumulare su queste tazzine la luce calda d'una guancia. Ma gli sono sufficienti gli abiti degli amici a prestargli i colori? Mi dice che talvolta una cravatta può diventargli un fiore e una stoffa può sentirla come prato. Anche nei suoi disegni una mano vale quanto la testa: tutto può servigli a suggerirgli la traccia d'un itinerario interiore. Gli basta spostare un arto per scoprire un'architettura imprevista del corpo umano. Mi piace questa pittura dai cieli insoddisfatti, di cui il silenzio è custode nascosto, angelo grigio. Ci siamo accostati alla stufa. Ho sulle ginocchia l'album dei suoi disegni...Sono nudi di donne sorretti da una sola linea. Penso che anche il corpo umano ha come un paesaggio una linea d'orizzonte: cambiare posa equivale ogni volta a trovare un nuovo attacco col cielo. Ho portato quassù un po' di datteri, li mangiamo avidamente. Cantatore ha fatto anche lui la fame a Montparnasse: la fame forse gli fa dipingere uva, arance, banane e questi volti color pesca. Usciamo che è il crepuscolo. L'aria è lanosa. Andremo a vedere i cartoni della *Primavera* di Walt Disney in un cinema rionale.

¹⁵³ *Posta di Milano. La settimana artistica. Visita a Cantatore*, «L'Italia Letteraria», 6, 11 febbraio 1954, p. 6.

*Disegni di Cantatore*¹⁵⁴

Seguiamo il tracciato di questa continua persuasione in un ordine di segni, che trovano in ogni foglio la loro chiusa. Con una linea che cerca il suo attacco in sé, senza impulsi e senza cadute, Cantatore si accosta alle ferme figure del suo deserto, certe figure difese dalla quiete attenta che ne colma l'interno. Questa rinuncia ostinata del segno ad ogni appoggio, questo continuo mordere solo in sé fino a riappacificarsi in un'estrema secchezza, in un consumato ardore, questo progressivo scavo in un corpo di immagini sempre più netto e concreto, sono i determinanti del suo grafico interiore. Ritroviamo in questi fogli la regola d'una scrittura risolta nei vincoli più semplici: una scrittura, direi, libera di attriti e per questo priva di dispersioni.

Cantatore ha composto così la maestà di certe figure, ha fermato il tempo del loro stupore, ha stretto i nodi della loro tranquilla membratura. Figure atteggiare nei gesti a una perplessità che vorremmo mitologica, serrate nel loro solco. È un disegno privo di dettagli. Cantatore ha spogliato l'intelligenza di ogni vizio, di ogni mania le sue figure sono dure, abbiamo detto resistenti, vorremmo dire selvagge. Gli basta spostare un arto per scoprire un'architettura impreveduta del corpo umano. Il corpo è qui a fare da sostegno alla luce, a fare da sedia al sangue, come è spiegato in quel quinto canto del Purgatorio, tra tutti forse il più inquietante. Così Cantatore stabilisce la sua intesa con la materia terrestre. Anche il corpo umano, come il paesaggio, ha una sua linea d'orizzonte: cambiare posa equivale ogni volta a fermare un nuovo attacco col cielo.

154 *Disegni di Cantatore*, «Il Milione», 33, 6 – 20 dicembre 1934, p. 3.

*Simpatie per Cantatore*¹⁵⁵

Ho visto dipingere Cantatore per sette anni, tutti i giorni, cartoni, tele, tavolette, macinini, fiori, sedie, figure, paesaggi. Io stesso in via Rugabella ho posato per lui. Credo che con nessun'altra persona al mondo io ho avuto tanta intimità. Posso dire di essere maturato al suo fianco, d'aver raccolto, di rimbalzo, tutte le simpatie che la sua dolcezza, la sua innocenza, la sua virtù, sanno suscitare in mezzo agli uomini: poeti, camerieri, architetti, droghieri, portinai, lustrascarpe, corniciai, barbieri, giornalisti, vetrai. Quel poco, che io so della vita e della verità, e l'orrore per l'imbroglio, per l'intrigo, per l'astuzia, m'è cresciuto accanto a lui. Io sono una pianta rampicante, con molta ansia e poca tenacia, e non mi sarei alzato di un palmo, se non avessi trovato in lui un appoggio così saldo. Cantatore mi ha convinto col suo esempio, con la sua vicinanza, con le sue poche parole che l'arte, la vita sono di una straordinaria monotonia: che solo i dilettanti e i superficiali possono illudersi di creare uno scandalo ogni stagione. Io ho imparato da lui ad amare il pudore, la castità, la semplicità, a tenere in sospetto ogni specie di simulazione, anche la più affascinante, l'intelligenza. Io so ora che uomini come Cézanne, come Corot, come Seurat, hanno accettato un'esistenza banale, erano goffi e metodici, erano poveri di spirito. Non si sono mai illusi di fare della pittura "un caso di coscienza": erano religiosi e non mistici, maestosi, precisi. Cantatore ha sempre ammirato uomini di quella razza. Ecco perché tra i pittori del nostro tempo egli ha creduto a un solo maestro, Carrà, un uomo di fatica non un virtuoso. Avrei voluto parlare del mio amico con un certo lusso; mi accorgo di riuscire piatto e povero. Nove anni fa per scrivere quindici righe sui suoi disegni (penso che anche il corpo umano ha, come un paesaggio, una linea d'orizzonte: cambiare posa equivale ogni volta a trovare un nuovo attacco col cielo)¹⁵⁶ io lavorai per quindici ore con la paura di non riuscire a dire quello che volevo dire. Oggi tutto è così leggibile nella sua storia.

155 *Simpatie per Cantatore*, «Primato. Lettere e arti d'Italia», 23, 1 dicembre 1942, p. 442.

156 Rimando al testo precedente *Disegni di Cantatore*, «Il Milione» ..., p.3: "Anche il corpo umano, come il paesaggio, ha una sua linea d'orizzonte: cambiare posa equivale ogni volta a fermare un nuovo attacco col cielo."

Sinisgalli e Fontana

*La scultura di Lucio Fontana. 24 novembre 1934*¹⁵⁷

Lo sforzo di Lucio Fontana è quello di rompere la forma chiusa della scultura. Abbiamo parlato di Barocco a proposito di lui: abbiamo inteso riferirci a quella che fu la crisi di tutta un'epoca nel pieno possesso di un'espressione che non trova più resistenza. Un'espressione giunta al suo massimo limite elastico, al suo estremo di calma, di tranquillità. Uno di questi giorni abbiamo visto Fontana nel suo studio di via Lanzzone, prepararsi le armature per le sue nuove composizioni.

Erano scheletri, anche quelli; un risultato di equilibrio involontario, in cui le membrature venivano a pesare nell'insieme con gradi di libertà impreveduti da una legge di semplice armonia. È la ricerca di un ordine, per intenderci, di strofe e non di semplici accenti in semplici versi.

Allora diremo che Fontana ha rotto la sfera come presupposto geometrico della sua arte e lavora anche lui ad allargare i limiti di quella prigione, di quella gabbia, da cui Michelangelo cacciava le sue unghie di leone. (Poi Marini dice che tutto Michelangelo è lo sviluppo di due piramidi).

¹⁵⁷ *La scultura di Lucio Fontana. 24 novembre 1934*, in L. Sinisgalli, *Pagine Milanesi*, Hacca, Torino 2010.

*Ode a Lucio Fontana*¹⁵⁸

Sono lontano da Milano,
sono lontano dalla giovinezza.
Via Velasca, via Rugabella, Piazza Tricolore.
Ho visto dal finestrino di un taxi
i monconi del mio domicilio.

Sono entrato dal Sale e Tabacchi,
sono entrato dal mio barbiere.
Ho cercato il mio lustrascarpe.

Ho lasciato il bitter nel bicchiere,
ho trovato una camera in via Mauro Macchi.

Da quanti anni torno in questo quartiere,
da quanti anni ho fatto su e giù
di giorno e di notte!

Per tanti anni anche tu
ti sei allontanato
e pareva che non tornassi più,
pareva che ti fossi perduto laggiù
a Buenos Ayres, a far monumenti barocchi.

Un giorno, un giorno d'estate
di 25 anni fa, eravamo a Lambrate
in piscina. C'era Gatto, c'era Cantatore,
c'era forse Brogini, c'erano Rina e Enrichetta.
Era uscito il libretto su Attanasio Soldati,
era in bozze il Quaderno di Geometria.
In un bar della periferia,
in mutande corte e maglietta,
mangiammo una michetta con prosciutto.

Tu pagasti la birra per tutti.

Io venni in via Lanzone

¹⁵⁸ *Ode a Lucio Fontana*, in L. Sinisgalli, *L'età della luna, Prose e poesie 1956 – 1962*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1966.

e posai fino a sera per i piedi di un crocefisso
che andava al Musocco.

Che bella sul piedestallo in Galleria,
nel negozio Olivetti,
la tua vittoria barocca,
in tuta azzurra ed henné.
Era il ritratto di Rina Molé.

Eri forte, eri franco, elegante,
eri già allora più grande di Arp.
Allora Argan contava poco o niente,
Tapié vendeva lubrificanti.

Quant'acqua è passata,
quanta neve è caduta,
quanta nebbia, quanta brina!

Io penso a Rina
che attraversa piazza San Babila,
a Rina alta sugli stivaletti.

Che freddo stamattina,
e il triste stridore del trolley,
il numero sette va a Lambrate
dalla Baggina, dalla Siberia,
e la città si scrolla, la brina
copre i bulbi nei vasi,
il buio cade sulla memoria.

Mi hanno detto se vuoi
incontrare Fontana
scendi subito dal letto,
vai in Monforte di prima mattina.

È tardi, i vetri sono opachi di brina,
a quest'ora dov'è, è viva o è
morta Rina Molé?

Io la accompagnavo di giorno,
tu la vedevi di notte.
Eri giovane, eri forte,
eri già allora più grande di Arp.

Avevi la nostra pazza
ammirazione, ti bastavano
i nostri giudizi inesperti,
ci davi qualche soldo,
ci passavi anche le tue ragazze.

Ora le tue bizzarrie,
i tuoi buchi, i tuoi tagli
vengono discussi con boria,
con filosofia da Argan, da Tapié,
da tutti, Apollonio, Barilli, Crispolti.
Non si dice se sono brutti
o se sono belli, piacciono i tuoi buchi
anche alla Bucarelli.

Lucio Fontana, lo so,
tu disprezzi i dottori,
hai orrore delle astruserie,
ti fanno paura le medaglie,
i diplomi, la gloria.

Ti basta l'antimateria,
l'antimondo, la non-poesia.

*I buchi e i tagli di Fontana*¹⁵⁹

Quando gli raccontai che nello studio di Philip Johnson – nel più bel grattacielo del mondo, quello del “Seagram” in Park Avenue a New York – avevo visto un suo “taglio”, Fontana non si mostrò sorpreso. Allora, venti anni fa, le opere spaziali o concettuali di Fontana (“tagli” e “buchi”) si esibivano come simboli di una setta. Erano le creazioni più insolenti dell’epoca; non c’era visto niente di simile, di così incisivo e semplice e urtante, dal tempo in cui Duchamp aveva messo i baffi alla Gioconda.

La carica blasfema è in parte perduta, ma quelle opere le guardiamo sempre con rispetto: sono ex voto destinati a santificare la libertà dello spirito.

Teresita, sua moglie, non perdette tempo dopo la morte di Lucio (la cui scomparsa avrebbe sorpreso qualche anno prima, quand’egli accusò l’improvviso collasso cardiaco, ma invece scosse tutti, abituati ormai a celiare con lui sulle sue magagne e a considerarlo immortale proprio quando, vitalissimo, si era piegato a qualche cautela). Non andava a studio che di mattina, e non più prestissimo – come io ho scritto nella mia ODE¹⁶⁰ – ma verso le dieci; e non tornava più nel pomeriggio a Monforte.

Certo tirava a starsene fuori di casa il più possibile, faceva colazione in trattoria e, verso le quattro, dopo una capatina in una mostra, l’incontro con un amico, rientrava nel suo quartiere, Loreto o Lambrate se non sbaglio (dove era andato ad abitare quando s’era sposato e aveva lasciato il leggendario studio di via Lanzzone, dove io posai per lui che doveva finire i piedi di un crocefisso).

Una folta équipe di esperti, dopo la sua morte, si mise attorno alla vedova affettuosissima, che volle mettere riparo con raziocinio ammirevole alla scioperataggine di Fontana. Si cominciò un inventario delle opere autentiche, dopo il boom delle falsificazioni scoppiato fulmineo dopo la scomparsa.

Quasi tutti i mercanti che contano avevano acquistato da Fontana, per simpatia, stock di dieci, venti tele all’ingrosso; mettiamo per un paio di milioni in blocco. Mi disse uno di loro che non riusciva a persuadersi di poter vendere dopo qualche anno quei “concetti” di dimensioni medie (cm 50x70) a cinque, dieci milioni l’uno. Dovetti convincerlo io: “Arriveranno nei capoluoghi di provincia, nelle scuole d’arte, nei musei, non soltanto da noi, ma nel terzo e nel quarto mondo”.

Dopo i tributi di Michael Tapiè, di Guido Le Noci, di Paolo Fossati – e rimandano i più curiosi o i più eruditi al volume sullo spazialismo di Giampiero Giani, che fu con Carlo Cardazzo uno dei padrini del “movimento” – ci arrivò con strena il libro di Guido Ballo, stampato e ristampato in

¹⁵⁹ *I buchi e i tagli di Fontana*, in L. Sinisgalli, *Ventiquattro prose d’arte*, Edizioni della Cometa, Roma 1983.

¹⁶⁰ Cfr. sopra in *Ode a Lucio Fontana*, in L. Sinisgalli, *L’età della luna. Prose e Poesie 1956 – 1962*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1966.

maniera impeccabile a Torino dall'Ilte: *Fontana, idea per un ritratto*. Guido Ballo, critico e poeta, è stato vicino a Fontana per quasi trent'anni; è naturale, quindi, che spettasse a lui il privilegio della consacrazione.

Certo una ragione del raptus di Fontana non la troverà nessuno. E anche certe dichiarazioni del "Manifesto blanco" e altre raccolte dalla viva voce dell'artista non persuadono. Il ricordo, poi, della boria futurista, specie quella verbale, può infastidire.

Credo che bisogna, specie per Fontana, pensare allo scultore più che al pittore, anche se la gloria arrivò come un surrogato. Fontana sentiva la voluttà di percuotere, di penetrare, non certo di lisciare.

La fonte più certa per me rimane Arp, il colpo di forbice dadà, poi il collage, il papier déchiré, la filosofia del discontinuo, la fisica dell'eterogeneo, e una specie di cosmologia (si pensa alle nebulose guardando certe tele iridescenti, cresse, vetrose) che tien conto degli stati della materia più impalpabili o più densi.

Fontana per istinto capì che il mondo era diventato più profondo. Doveva sentirsi vicino ad un sommozzatore, a un paracadutista, a un cosmonauta. Ricordo le sue meraviglie per i miracoli dell'elettromagnetismo, l'essenza della luce, la curvatura dello spazio.

La sua opera è tutta sotto il segno dell'allegria, un'allegria belluina un po' raccapricciante. Voleva portare il cielo nelle stanze. I suoi soffitti, dal primo per Cardazzo, a quello per una Triennale, fino all'ultimo, stratigrafico, che gli ordinarono per il padiglione dell'energia all' "Italia 61" dimostrano che Fontana era della famiglia dei primi scrutatori notturni, i babilonesi che non temevano l'umidità.

Egli si era fatta una coscienza specifica della "terza" dimensione, che noi sentiamo tattilmente o perché ci dà il voltastomaco. Fontana la sentiva come i pesci o gli uccelli, la penetrava. Guido Ballo ha descritto bene i diversi momenti del fontana d' "après-guerre"; dovrà approfondire la posizione di Fontana d' "avant-guerre", quello appunto in cui si intrattiene Persico nella prima monografia del 1934 edita da "Campo Grafico".

Fontana era molto vicino agli architetti razionalisti, Figini, Pollini, terragni, Baldessari, palanti e, naturalmente, alla Galleria del Milione, di via Brera.

A quel tempo la scultura non celebrativa era rappresentata da Arturo Martini, che però aveva sparato quasi tutte le sue cartucce. Marino Marini e Manzù non affrontavano grandi rischi, stavano con Dio e con il diavolo, con i vescovi e con i banchieri (e le ricche signore). Fontana, il Fontana di via Lanzzone, era il più ardito e il più intelligente di tutti.

Ho detto in versi nell'“Ode a Lucio Fontana” (compresa ne “L'età della luna”)¹⁶¹ che era anche il più generoso. Dissi che i suoi buchi piacevano alla Bucarelli, ma, anche, che le sue esplorazioni sconfinavano nell'antimondo, nell'antimateria, nella dannata non-poesia che ci affratellava.

Le famose tavolette di cemento sorrette da spezzoni di ferro, girate o sbaldate in aria su un perno, o ancorate come segnali, Ballo non le ha viste nel clima di allora che, fatta eccezione di poche sacche resistenti a Roma, a Firenze, a Milano, a Napoli, era cotto di trionfalismo. Il “primario” Fontana, quelle ricerche di sillabe plastiche, sembrano giuochi, e, invece, sono contemporanee della poetica della parola e della migliore pronunzia ermetica.

Col tempo si precisano le parentele, i cromosomi perdono le frange superflue, Wildt e Boccioni sono incontri accidentali. Ho nominato un solo capostipite, Arp. Ma sta sera vedo Lucio, in cielo accanto a un altro puntino d'oro, Duchamp.

Lo vedo fratello nella vocazione antiretorica, antimistica. Bisognava intralciare il passo agli accademici, ai pompieri. I suoi “concetti” sono intralci, ostacoli, barricate. Ebbero un grandissimo effetto deterrente. Fecero paura ai filistei.

Poi è venuta l'assuefazione e la sua opera può dare l'impressione di un arsenale di armi disinnescate. Come Fermi, Fontana ebbe il coraggio di fare un brindisi pochi momenti prima della catastrofe. Dopo Duchamp, dopo Fontana, per la loro terribile forza di dissuasione, è stato difficile ricominciare.

161 Cfr. sopra in “Ode a Lucio Fontana”...

Sinigalli e Scipione

*Ricordo di Scipione*¹⁶²

Tornavo a Roma per la Pasqua da una città della Toscana dove avevo frequentato il corso Allievi Ufficiali. Di quella città non ricordo solo il sonno d'Ilaria, ma una San Michele di bronzo, sulla facciata della cattedrale, che, guardato dall'alto di un abbaino, pareva camminasse sui tetti; poi galli e galline che beccavano i vetri delle finestre nella stagione delle piogge e infine i colombi della piazza che nelle feste militari hanno il colore degli elmi. Incontrai Scipione all'angolo di Aragno. Al vedermi così vestito: le grosse scarpe, la divisa e il berrettino da palafreniere, attaccò a cantarmi certi versi di Rimbaud:

Ton triste coeur beve à la poupe

Ton coeur couvert de caporal

Ils y lancent des jets de soupe

Ton triste coeur bave à la poupe

Sous les quolibets de la troupe

*Qui pousse un rire general.*¹⁶³

Poi parlammo di Gabriella, una ragazza che studiava musica e alla quale, mesi prima, egli mi aveva presentato come il nipote di Stradivari.

Scipione abitava allora con la sua famiglia al penultimo piano di un grande caseggiato della periferia, del piccolo appartamento era riservata a lui una stanzetta che guardava nel cortile. Ne aveva dipinto le pareti in quella porporina che egli chiamava "la mia fidanzata" e sul fondo si leggevano in rosso rovente frasi che per lui diventavano profetiche e che per noi amici erano soltanto sibilline. Scipione faceva letture prelibatissime: la Bibbia e i poeti, Cocteau e i padri della Chiesa. Io stesso ricordo di avergli dato in cambio di un disegno "Il profeta in vista di Gerusalemme", l'Hebdomeros di De Chirico uscito allora, Nadja di Breton e Potmak. Ecco perché un giorno io potei trascrivere dai muri queste quattro frasi (che il mese dopo naturalmente vennero sostituite da altre): "le unghie del cavallo sanno di cedro"; "il mio cuore si solleva e veglia come il pugno dell'uccellatore"; sono puro e dritto come l'albero; "chiedo umilmente che il serrame scioglia". Nei corridoi della casa si sentivano risuonare i passi pesanti dei fratelli, quasi tutti

162 *Ricordo di Scipione*, «L'Italia Letteraria», 7, 16 febbraio 1935, p. 5.

163 Si tratta dei primi sei versi della poesia "Le coeur volé", in A. Rimbaud, *Reliquaire Poésies*, L. Genocaux éditeur, Parigi 1891. Tuttavia, il testo trascritto da Sinigalli presenta una differenza sostanziale: ai versi 1, 2 e 4 "Mon"(mio) è sostituito con "Ton" (tuo). La traduzione del testo dell'articolo risulta pertanto così: «Il tuo triste cuore sbava a poppa / il tuo triste cuore coperto di trinciato: / ci sputano spruzzi di zuppa / il tuo triste cuore sbava a poppa / tra gli scherzi della truppa / e uno sghignazzo generalizzato».

carabinieri; ma a volte era la sua buona mamma che gli gridava dalla cucina di andare a bere le uova. Scipione tornava poi trionfante (portava sempre il volto leggermente supino come i personaggi di Piero) con nelle mani una pila di dieci, dodici gusci. Nel quartiere dei Prati era conosciuto da tutti per il suo corpo imponente, la grande testa chiara e i due occhi da cavallo, ma soprattutto per il suo passato sportivo. In un caffè frequentato da tifosi, e di cui era allora proprietario Ferraris, ci presentò un suo amico, un giovanotto dai capelli riccioluti che faceva pensare ad Ercole, il quale comprava i quadri di Scipione, i disegni di Picasso, gli album di Chagall e di Soutine e che per tutta la mattina vendeva carne al mercato. Ma sulle amicizie Scipione sperimentava la sua acida curiosità. Si trovava a suo agio in quella aristocrazia romana, ligia al Pontefice, fatta di principi e di cardinali, di cui raccontava a noi i mali nascosti. Il diabete o le emorroidi. Gli piaceva tutto quel cerimoniale, quella liturgia delle buone maniere, quei volti paonazzi corrosi dall'arsenico degli affreschi, quelle piccole mani grasse use alle creanze, le dita bianche e opache per il lungo contatto coi ceri. E Scipione cattolico e epicureo aveva imparato anche lui a gustare le anguille di Bolsena con la vernaccia, ad aiutare le digestione con bottiglie d'acqua minerale dalla etichetta illustre.

Scipione teneva molto alla sua fama di bevitore. Per un'intera estate frequentammo le osterie romane della vecchia Suburra. Egli suscitava subito le simpatie di quelle grosse padrone, untuose e monumentali. Me ne ricordo una dai capelli rossi e la faccia macchiata, che non mancò di portar per parecchio tempo nello studio del nostro amico agnelli scuoiati ravvolti nella carta del giornale e fiaschi di vino secco. Scipione la disegnò poi con le cosce divaricate e il disegno fu venduto per cinquecento lire alla sua mostra. Più tardi però abbiamo saputo da un suo fratello che, tornando tardi, dopo quelle notti di orgia, Scipione andava spesso soggetto a vomiti. Egli non ci disse mai nulla: puliva egli stesso il pavimento con l'asciugamani e, senza far rumore, per paura che la mamma lo scoprisse, apriva la finestra e si buttava sul letto sudato e fumante.

Quando fu organizzata, per l'apertura della Galleria di Roma la mostra personale di Scipione e di Mafai (Mafai era tornato allora da Parigi con un gran disordine nella testa, una grande voglia di farla finita con l'arte e darsi al commercio) i due pittori avrebbero voluto da noi la prefazione al catalogo; ma non riuscimmo a metterci d'accordo su quella che doveva essere la idea centrale dello scritto, l'arte come rivelazione. Beccaria scrisse una lirica ispirata al "Ponte degli angeli", che era uno dei paesaggi romani esposti, ma al pittore non piacque. Il successo di quella mostra fu un avvenimento memorabile della nostra adolescenza. Roberto Longhi che era stato il primo a firmare il loro certificato d'identità, comprò una "Meticcia" di Scipione e una *guache* di Mafai, Pavolini ne parlò sul "Tevere" e ricordò a proposito *La saison en Enfer*, Francini ne scrisse sull'"Italia Letteraria" e comprò il bozzetto bellissimo del "Cardinale decano", Oppo scrisse un articolo pieno

di igore sulla “Tribuna” e comprò la “Basilica di S. Giovanni” e una “natura morta” di Mafai. Ma il quadro che in quella mostra suscitò lo scandalo di tutti aveva per titolo “Uomini che si voltano” e Scipione lo considerava il suo pezzo forte. (Ho saputo poi da un amico che sul punto di morte lo chiese accanto al letto). C’erano due uomini nudi in primo piano, accesi e ritorti sulle reni fino alle spalle e le facce stravolte. A distanza, nel quadro, questi due corpi si ripetevano, poi sparivano nel fondo: un quadro che si reggeva per questa eco di figure e per una diffusa tonalità sanguigna, che del resto era la ruggine della pittura di Scipione. In quei giorni era uscito su *Le roseau d’or* l’inno a Caino, di Ungaretti, nella originale versione francese: L’inno fu da noi letto e commentato per parecchie notti. “*Ce corp rieur parmi les arbres charmès*”, “*Mon frère tumultueux*”, *tes dents ont la lueur brève qui perce noi coeurs*”; sono versi che commentano quel quadro a sufficienza. Ungaretti ebbe per il nostro amico un affetto veramente fraterno e una grande ammirazione. So che pensarono di fare insieme un giro per i Santuari, ma il progetto restò tale per la sopravvenuta malattia di Scipione.

In quella mostra erano pure gli “uccelli morti”, “i fichi spaccati”, “le sogliole con moneta” e “i molluschi” flaccidi come guanti (diceva Beccaria); quadri che Scipione dipingeva con una materia che egli chiamava “la mia droga”. Le mani gli sudavano in quei momenti di furia creativa, dilatava gli occhi e le narici, ansimava forte. Tornava in sé, grasso e pallido come dopo un coito.

Negli ultimi giorni della sua vita Scipione pensava a una pittura chiara. Aveva già disegnato una tavola per le illustrazioni dell’*Orlando Furioso* che aveva in mente di portare a termine in poco tempo. Ho conosciuto un pittore (chi lo ha visto morire, quassù tra il lago e le Alpi a cui Scipione aveva dato le misure precise del Cavalletto. Era pieno di fiducia, appena alzato avrebbe dipinto col fiato dei giorni migliori. Del suo cattolicesimo, del suo amore per il barocco, per il Greco e per Goya, delle sue contaminazioni bibliche, bisognerà scrivere a lungo.

Io voglio ricordarmelo sempre come egli stesso si vide in una sua poesia: dritto e la corteccia fresca di un albero, camminare felice fino a che una quaglia non gli cadde sui passi. Ricordarmelo quando, di notte, arringava le guardie notturne e leggeva a noi i sonetti di Gongora, a cavallo, dall’alto delle scale del Campidoglio.

Una notte, era il 21 giugno, noi abbiamo aspettato l’alba precoce sul Gianicolo, davanti a quella fontana che Scipione chiamava la fronte di Roma. In quella luce la pietra di Roma cresceva come il pane al calore dei forni che si aprivano a quell’ora. Noi ragazzi tornammo a casa col primo tram della mattina per il Lungotevere. Scipione, come faceva spesso in quelle notti calde, si era fermato a dormire a Villa Sciarra, tra i pavoni, che sono gli uccelli del paradiso.

Scipione¹⁶⁴

Quando si potrà fare una critica serena della pittura di Scipione non si dovranno trascurare certi elementi.

Scipione è un pittore che si è fatto sui musei. Egli ha visto Goya e ha dipinto “La Madre” e “La Meticcia” con quella materia polverulenta, gessosa, irritata. Vide il Greco della galleria Corsini e quello di dubbia autenticità della Collezione Contini (“Le lacrime di San Pietro”; “San Martino”, “Ritratto di vecchio”) e dipinse il paesaggio di “Piazza Navona”, il “Ponte degli Angeli”, il “Ritratto di Ungaretti”. Soutine e Ronault guardati negli album e le letture della Bibbia, gli suggerirono i nuovi sanguinari dell’ “Apocalisse” e degli “Uomini che si voltano”.

Scipione è stato poco sensibile a quella crisi che nelle arti figurative ha avuto origine da Cézanne. Il vero, la natura, la deformazione, il triangolo, il cubo erano parole di cui egli non ha mai voluto spiegare il significato. (Modigliani gli piacque proprio nelle parti in cui accusava una «digestione» degli antichi). Nella modernità Scipione entrò per altre vie che non sono quelle, troppo facili, del mestiere, della tecnica. (E qui verrebbero a galla quei suoi giovani amici surrealisti, al secolo Beccaria, De Libero, Diemoz, Sinisgali) come li chiamò Francini nell'*Italia Letteraria*, e le ripetute accuse fatte a Scipione di pittore patito della poesia. Basti dire che quasi tutte le vignette, fatte per *L'Italia letteraria* con quell'indimenticabile segno filamentoso, volutamente insolito e ambiguo, egli le ebbe suggerite da quegli amici: Scipione partecipava alla polemica letteraria solo per divertimento.

Il suo demonio (lo ha detto anche Emilio Cecchi: Scipione era rimasto uno dei pochi artisti che hanno la forza di credere al Demonio) era il suo sesso. A quei tempi i *Canti di Maldoror*¹⁶⁵ passavano per le mani degli amici e Ungaretti portava in giro il secondo volume degli scritti profetici di Blake, quei «*Canti dell'innocenza e dell'esperienza*» che uno di quei ragazzi aveva dato in cambio al maestro per un'annata di «*Commerce*». Poi ci fu la nostra amicizia per Ferruccio Blasi, un allievo di Bertoloni, che s'era laureato con una tesi su Gongora, e su Scipione allora capì meglio il suo Greco e la Roma del Borromini.

Alla nostra compagnia Scipione si accostò con l'anima dannata e trovò nella sua vita appena il tempo di scolpirsi. La vena funebre che corre in quasi tutte le sue opere è più inquisitoria che romantica. Egli non ebbe mai la lucidità necessaria né la necessaria mortificazione per stabilire i suoi rapporti con Dio e col Diavolo. Quella sua ansia carnale gli servì sempre per condannare se

164 Scipione, «Il Frontespizio», 5, maggio 1936, p. 6.

165 Lautrémont, *I canti di Maldoror*, Edizioni del Cavallino, Venezia 1944.

stesso d'istinto e non di ragione. Scipione fece della pittura, è bene confermarlo una volta per sempre, per esprimere questa sua fede continuamente in pericolo.

Nelle regole del colore non ha mai trovato grande resistenza. La sua sintassi non gli ha mai strozzato l'ispirazione. Dal "paesaggio con la scimmia" ai "Fichi spaccati" non è da cercare un arricchimento dei suoi mezzi, sebbene un tendere di tutte le sue forze a un limite in cui l'intelligenza potesse rimanere appagata dalle esperienze dei sensi. Quell' "intervalli indeterminato" tra arte e volontà dell'arte, la poesia e il desiderio di poesia, l'ispirazione e tutte le sue viglie vane o fruttuose, il sentimento e la volontà di patire questa terribile simulazione che è la sorgente oscura dell'arte, egli la costrinse alle approssimazioni più rischiose. A un certo momento tutta la materia dovette sembrargli buona per essere combusta.

Quando affermiamo il pochissimo contributo portato da lui alla "scienza" della pittura, noi non crediamo di sminuire punto il valore e l'efficacia della sua opera nel tempo. Pur tuttavia, alieno dalla polemica dell'arte contemporanea, Scipione è di quei pochissimi artisti che hanno lasciato col nostro secolo una partita aperta.

È inutile fermarsi davanti ai suoi quadri per guardare la pennellata fulva, l'asse diritto o inclinato della composizione, la materia più o meno liscia, più o meno testa, più o meno compatta. Per conoscere lo scheletro della sua pittura basta guardare i suoi disegni impulsivi e molli, scrupolosi e spietati. Specie gli ultimi, in cui la sua volontà sollecita ogni linea a reggersi continua e sincera, spoglia di capricci, di tortuosità e attenta all'estrema caduta egli vi accumulò quanto ancora c'era di vivo nel suo corpo, che aveva fiutato la morte come l'animale fiuta la tempesta.

Questa tendenza della pittura a "solidificarsi", questo intendere il quadro come un edificio pittorico, quel credere al colore come fondamento unico e sufficiente a sostenere il "corpo" della pittura per sé stante, senza bisogno di ombre, di disegno: questo scavo dell'espressione alle sue origini, Scipione l'intese fino a un certo punto. Credette nell'arte come a un'estasi piuttosto che a una stasi, e compose degli equilibri ancora oscillanti, non stabili. Ma la sua pittura flaccida e gelatinosa, d'una sostanza che la vitalità dei succhi organici, è tanto satura di forza per quanto corruttibile: fino al punto necessario al seme gettato nella terra, che intaccato ritrova lo stimolo della luce, come scriveva San Paolo nella lettera ai Corinti. Nata da un furore continuamente nutrito, da una volontà che pure seppe far luce a una vera ansia, nella sua pittura Scipione, finché ha potuto, ha tentato veramente di esaurirsi.

Scipione era un lettore fanatico dell'Apocalisse. Anche egli lo considerava più che come l'ultimo capitolo del Nuovo Testamento, il prologo di qualche libro non scritto, come l'antico Testamento di una nuova Bibbia, che narrasse una nuova storia a cominciare dalla resurrezione dei corpi, una storia che rivelasse chiaro a tutti il senso di questo infaticabile affrettarsi di tutte le cose alla morte e

la nostra inclinazione a cercare assetto nella curva immobilità del tempo, entro una colonna di quiete, altissima.

Quando chiese a Sergio Solmi alcuni pensieri per la rivista *Fronte*, egli ne ebbe in risposta, uno fra gli altri, che dovette soddisfarlo pienamente: “In genere la pittura moderna mi sembra mancare di sufficiente sensualità. È una pittura che sembra esista già nella mente prima di essere dipinta. E non intendo per sensualità pittorica ciò che s’intende comunemente, ossia la panica e indigesta celebrazione della gioia e floridezza naturale; intendo il gusto diretto del colore e della forma, il senso della pressione delle dita sul pennello, del sorgere lento dell’immagine in una con le tinte e con le linee che lo esprimono e lo sostengono : senza di che un quadro non è che una vana figura riflessa in uno specchio”.

*Le civette gridano*¹⁶⁶

La pittura di Scipione esplose in un periodo brevissimo, tra il '29 e il '30, che sono gli anni del "Sentimento del tempo" di Ungaretti, della prosa di Bruno Barilli, gli anni del "Sole a picco" di Cardarelli e del "Panorama" di Gargiulo. *La fiera letteraria* di Angioletti e Falqui, a Roma; *L'italiano* di Longanesi a Bologna. Restaurazione, neoclassicismo: trionfo della sintassi e recupero dell'endecasillabo. Fuori d'Italia la polemica della "poesia pura", gli "Charmes" di Valéry, i pensieri di Alain, e la vittoria definitiva di Breton su Tzara. "I canti di Maldoror" passarono anche nelle mani di Scipione, e le traduzioni di Gongora, e il testo francese dell' "Inno a Caino" di Ungaretti pubblicato su un numero di "Le roseau d'or". Il marchese Camillo Visconti Venosta, malato vero o immaginario, in uno stanzone della sua villa alla Camilluccia dettava a turno le sue memorie proustiane ai giovani scribi irrequieti, Diemoz, De Libero, Sinisgalli, che allora avevano vent'anni ed erano studenti e poeti. Il marchese distribuiva piccoli assegni, gli ultimi libri di Eluard e di Desnos arrivati da Parigi, i fogli manoscritti della sua ultima poesia, una scatola di sigarette Abdullah. La grande stagione di Scipione comincia con "Il risveglio della Sirena" e si conclude, in poco più di un anno, con *l'Apocalisse*, *Gli uomini che si voltano*, *Il profeta in vista di Gerusalemme*. La crisi religiosa di Scipione, il suo erotismo, la sua ebbrezza, i suoi collassi, le sue ansie seguono gli alti e bassi della sua cartella clinica. Alla Camilluccia il marchese alimentava con la letteratura le sue intermittenti nevrosi che lo prostravano fino a costringerlo per notti intere ad accasciarsi nudo sul pavimento o a stendersi su un tavolo a testa in giù. Nei periodi di calma era lui a proporre a Scipione e a Ungaretti un pellegrinaggio alle Abbazie. Ne fecero parecchi, a Subiaco, a Trisulti, a Montecassino.

I giovani amici che aspettavano Scipione di sera, davanti al Caffè Aragno, se lo ricordano vestito di bianco, alto, eretto, sudato, infuocato, i lunghi capelli biondi, la camicia aperta, un bastoncino flessibile in pugno. Guardavamo le vetrine della libreria Modernissima; davamo un'occhiata al gruppo dei "Vecchi Amici al Caffè", i Priori, il Senato della Lettere e delle Arti; scambiavamo sulla cunetta di via delle Convertite le prime chiacchiere con Falqui e Angioletti che erano usciti dalla redazione della "Fiera" di Via della Mercede. Partivamo a piedi verso un'osteria della Suburra, Via Urbana o Via Baccina, da Elvio o da Samuele, che rovesciavano padellate di gamberi fritti sul marmo rivestito di carta oleata. Scipione pagava per tutti. Aveva venduto un quadro a De Blasio, o alla principessa di Bassiano, che furono i suoi primi acquirenti. Il più fedele di tutti dev'essere stato De Blasio, allora direttore della "Tribuna illustrata".

166 *Le civette gridano*, in L. Sinisgalli, *I martedì colorati*, Immordino, Genova 1967.

Scipione portò a lui i pezzi a suo parere meno impegnativi, quelli più divertiti, le piccole nature morte surrealiste: *L'asso di spade*, *La Natura morta con tubino*, *Le Sogliole con monete*, nate da una chiara intenzione di giuoco. Incontri fortuiti di oggetti su tavoli spiritici o spiritati. Capricci, aneddoti parnassiani, mutuati dai racconti polizieschi di Soupault, dalle “greguerias” di Ramon Gomez de la Serna, dalle quartine di Cocteau. Il cattolicesimo europeo ebbe le annate di fortuna: grandi conversioni, grandi dispute; pareva che la coscienza dell'uomo avesse riscoperto il peccato. Misticismo di destra, morboso, femminile, intransigente; cattolicesimo pervertito che non ancora aveva subito lo scacco del principio di indeterminazione e del probabilismo. Non ancora erano maturate le tesi degli antropologi e degli evolucionisti. Un cattolicesimo di cui Maritain era il vero Papa, Péguy il profeta, Claudel il poeta, Charles Du Bos l'apostolo, Jacques Rivière il martire. Ungaretti, nonostante la sua irriducibile vitalità, vi restò come incastrato. *L'Inno a Caino*, difatti, è il preludio al grande *Inno alla Pietà*, il vestibolo al *Dolore* o al “Taccuino del vecchio”. La fede che sembrava un lusso per Scipione, o un'ipotesi, o addirittura una scaramanzia – per scongiurare la profezia del frate spagnolo che a Collepardo gli predisse la morte prima dei trent'anni – diventò un assillo, una droga, l'opium chrétien, come si diceva allora.

La pittura di Scipione come la poesia di Ungaretti accettano i dogmi dell'ispirazione, della rivelazione, della trasfigurazione, della resurrezione. Questo è il salto dell'*Allegria* al *Sentimento*.

Ed è il segreto dell'opera di Scipione che può sembrare esasperata ai cinici, agli indifferenti, e barocca, curiale, ai sostenitori della poesia pedestre. Il grido di Scipione come il grido di Ungaretti possono essere ancora fraintesi dai critici laici, programmatici, cibernetici.

I disegni di Scipione sono tutti notissimi, ricercati, contesi, contestati. Qualcuno scriverà il romanzo di quei fogli tanto preziosi, che, probabilmente più ancora dei quadri, hanno servito a tenere viva la leggenda di Scipione, come le “carte napoletane” di Leopardi e le lettere alla madre di Baudelaire. Disegnava di getto, senza pentimenti. Disegnava a inchiostro, china o seppia, con pennini affilati, da calligrafo.

Tratti lunghi, leggeri, filamentosi, radi sul foglio oppure fittissimi a punte divaricate. Restano per me indimenticabili le vignette che Scipione portava alla “Fiera letteraria” e che uscirono settimanalmente per alcuni mesi tra il '30 e il '31. Satire, allegorie, rapide, minuziose, piccanti, dove c'era dentro Maccari e Longanesi, ma anche Picasso e Bosch e Goya: il suo museo ideale era il Prado. Qualche volta comparve nella bella esposizione commemorativa del 1954 alla Galleria d'Arte Moderna. Credo che il meglio si trovi ancora nelle mani di Falqui, depositario delle reliquie di Scipione. A Falqui dobbiamo infatti la conservazione e la difesa di un tesoro che poteva, come tante volte è accaduto, diventare irreperibile.

Ho rivisto oggi, in anteprima e in segreto, in uno sgabuzzino della Galleria *Don Chisciotte* – che intende mostrarli a chi ancora non li ha mai visti – alcuni disegni famosi: il ritratto di Bruno Barilli, uno studio per il ritratto del Cardinale Vannutelli, la Messa delle Maddalene, il frate quaresimalista, un abbozzo della meretrice romana, vari nudi di cortigiane. Trepidazione, ebbrezza fino all’orgasmo; il tumulto del cuore, il tremito della mano, l’eccitazione della mente: questo si ritrova in tutti i fogli, nei segni e nelle parole. *Le civette gridano*, dieci poesie pubblicate da Scheiwiller nel 1958, e le *Carte segrete* stampate più tardi da Vallecchi. Nell’introduzione alla poesia Falqui inserì un foglietto che Scipione portava schiacciato sul cuore, come Pascal il suo “Memoriale”. È l’ultima preghiera, scritta da Scipione nel sanatorio di Arco prima di morire, il 9 novembre 1933. Era nato a Macerata il 25 febbraio 1904. “È molto tempo che mi sento chiamare, ma dall’orecchio al cuore la tua voce s’è persa. La tua voce è un’acqua fresca che vuole lavarmi”.

CAPITOLO 2 : SINISGALLI CRITICO DI ARCHITETTURA

2.1 Il rapporto di Sinisgalli con l'architettura

Negli anni '30 il giovane Leonardo Sinisgalli, appena arrivato a Milano, entrò in contatto con l'architettura, e da allora dedicò numerosi interventi alle riflessioni architettoniche e urbanistiche. A ispirarlo maggiormente fu il panorama culturale del decennio successivo, caratterizzato dai profondi cambiamenti che la società stava vivendo nell'immediato e speranzoso dopoguerra, in cui l'apertura al progresso tecnologico ed elettronico, economico e industriale portò a soluzioni innovative.

Gli scritti sull'architettura uscirono su numerose riviste: innanzitutto «Casabella», rivista nata nel 1928, il cui titolo manifestava la centralità del problema della casa contemporanea, in un periodo in cui il dibattito architettonico era molto acceso e caratterizzato da posizioni molto diverse. Su «Casabella», fondata dal critico d'arte Guido Marangoni, Sinisgalli propose alcuni sporadici interventi nella seconda metà degli anni '30, tra cui *Negozi*¹⁶⁷ e *Edifici scolastici*¹⁶⁸. Su «Domus», storica rivista di architettura e *design* fondata sempre nel '28 da Giò Ponti e dal barnabita Giovanni Semeria, Sinisgalli pubblicò soprattutto saggi più spazio ai saggi di critica d'arte. Sulla rivista «Edilizia moderna» pubblicò poi alcuni articoli incentrati sulle abitazioni private, come negli articoli *Casa d'abitazione a Campobasso*¹⁶⁹ o *Cronaca della nuova architettura a Brescia*¹⁷⁰. Ma saggi di argomento architettonico si rinvengono anche in riviste culturali e letterarie come «La lettura», «L'Italia Letteraria», «Primato», «Stile», «Campo grafico», «Prospettive» e «La nuova Europa».

Un testo fondamentale per il “pensiero architettonico” di Sinisgalli è senza dubbio *Promenades Architecturales*, la seconda sezione di *Furor Mathematicus*, dedicata significativamente ad Adriano Olivetti¹⁷¹ e costituita da undici saggi inediti, sommati agli altri due già presenti nel piccolo *Furor*¹⁷². Il titolo francese della raccolta evoca un concetto sviluppato da Le Corbusier, il maggiore esponente del modernismo, che comprese come attraverso una camminata sia possibile percepire gli spazi e gli edifici. Questi testi hanno spesso un carattere audace, irriverente e polemico, ma ne emerge anche un'idea dell'architettura come di un'arte altissima, che deve essere rispettata.

167 L. Sinisgalli, *Negozi*, «Casabella», 101, maggio 1936, p. 27.

168 Id., *Edifici scolastici*, «Casabella», 105, settembre 1936, p. 40.

169 Id., *Casa d'abitazione a Campobasso*, «Edilizia Moderna», 23, ottobre – dicembre 1936, pp. 46 – 47.

170 Id., *Cronaca della nuova architettura a Brescia*, «Edilizia Moderna», 25 aprile – ottobre 1937, pp. 13 – 19.

171 Il rapporto con Adriano Olivetti e la sua azienda sarà approfondito nel capitolo successivo.

172 *Furor Mathematicus* fu pubblicato per la prima volta nel 1944 dall'editore Urbinati in numero limitatissimo di copie.; nel 1950 il testo fu ripubblicato da Mondadori con un notevole ampliamento.

2.2 L'idea di architettura di Sinisgalli

Un primo aspetto che emerge dagli scritti di Sinisgalli è un sentimento fortemente pessimistico nei confronti dell'architettura contemporanea: infatti dal suo punto di vista questo campo vive, a partire dall'inizio del XX secolo, una rovinosa decadenza, una crisi dovuta a numerosi fattori. Il primo è legato alla tendenza dell'uomo moderno al nomadismo e allo spostamento: con il perfezionamento dei mezzi di locomozione l'essere umano sta attraversando un'età di movimento continuo, ponendo fine a quella stabilità che l'ha contraddistinto per secoli. Questa novità ha scosso la «fede» degli architetti, che vedono davanti a sé una caduta drammatica e irreversibile¹⁷³. Sinisgalli scrive:

L'uomo moderno è destinato a perdere il suo domicilio, e il poeta dice che l'uomo si porta appresso le sue radici: non riesce ormai che ad abbarbicarsi a questa o quella dimora, a questa o a quella città. È un profugo, è un viaggiatore, è un esiliato¹⁷⁴.

È forse anche per questo che nella sua prosa così come nella poesia vengono nominati spessissimo e con grande specificità luoghi, strade e città. Certo, il concetto di movimento e di passaggio ha sempre esercitato un notevole fascino su Sinisgalli, che l'ha spesso ricollegato alla giovinezza: «Una città nuova, un libro nuovo, una donna nuova: questa era la giovinezza?»¹⁷⁵. Tuttavia un tale esasperato movimento risulta rovinoso per l'architettura. Il colpo di grazia è stato dato dalle guerre e dalla bomba atomica, perchè quest'ultima «ha posto addirittura l'umanità di fronte all'ipotesi di un possibile ritorno alla vita alle caverne».¹⁷⁶ Se la Prima Guerra Mondiale aveva portato a nuove dimore, le trincee, la seconda ha portato allo spostamento di intere città e popolazioni, ora nomadi, ora senza casa.

Una seconda motivazione di questa crisi si lega alla fredda, matematica visione dell'architettura proposta dagli accademici, di cui sono un esempio le proposte impossibili in *Lettera a una laureanda* (che termina con la frase: «Mi scusi queste facezie. Ma volevo metterla in sospetto contro le pedanterie dei professori»).

Ma questo aspetto emerge ancor più nel saggio *Laurea in Architettura*, un lunghissimo racconto scritto in prima persona in cui Sinisgalli immagina di essere un giovane studente del corso di laurea in architettura prossimo alla laurea, in procinto di concludere la sua tormentata tesi. Il laureando si rivolge a tre luminari inventati indicati come architetti A, B e C, ciascuno dei quali rappresenta una

173 Id., *Promenades Architecturales*, introduzione e immagini di Paolo Portoghesi, Pierluigi Lubrina Editore, Bergamo 1987, p. 55.

174 Ivi., pp. 35-44.

175 O. Bongarzone, introduzione in L. Sinisgalli, *Furor Mathematicus*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1995.

176 L. Sinisgalli, *Promenades Architecturales ...*, p. 55.

diversa scuola di pensiero che risulta, agli occhi del laureando, insufficiente, mortificata e limitata. L'architetto A è l' «accademico» per eccellenza, privo di ogni esperienza sul campo (non ha mai tenuto tra le mani «un filo a piombo, né una livella»). Il suo merito è di essere autore di un famoso libro sull'Arte libraria, che per la ricchezza di precisissimi contenuti e di teorie è stato adottato in molte accademie di architettura. Tuttavia anch'esso risulta, agli occhi del laureando, privo di alcune opere architettoniche e di alcuni passi scritti fondamentali (come l'*Hypnerotomachia poliphili* di Francesco Colonna¹⁷⁷). Anzi, l'accademico vede nella reggia di Mantova dei Gonzaga solo «il caos» e non ha avuto la capacità di immaginare una forma per la fantastica torre di Babele. Il suo ragionamento è incredibilmente limitato a una banale trascrizione delle «regole dei cinque ordini». L'architetto B è invece un accademico delle forme pure: riduce integralmente l'architettura a una geometria immateriale e rigorosa, come se si trattasse di un fiore geometrico astratto. L'architetto C infine è un accademico dell'utile e igienista, a cui il laureando non può che rispondere che «la Casa deve sapere di fumo, di capelli, di cane».¹⁷⁸

Un'ultima motivazione della crisi dell'architettura sta nelle proposte architettoniche a lui contemporanee, come quella fascista (ma non solo), che gli appaiono incredibilmente deboli: sembra scomparso il concetto fondamentale di organizzazione (o riorganizzazione) dello spazio urbano, non c'è più nessuna motivazione ideologica o forza creativa, mentre gli unici valori imperanti sembrano essere gli slogan pomposi, l'immobile tecnicismo, le sintetiche proposte di singole invenzioni e la scrittura progettuale eccessivamente rigida e normativa. Ma questo non è sufficiente.

Dunque, come superare tale crisi? Tra i saggi proposti in *Promenades Architecturales*, Sinisgalli suggerisce differenti percorsi che possano essere seguiti dagli architetti per oltrepassare questi limiti.

Il punto di partenza è quello di evitare rigidi inquadramenti nelle proposte architettoniche, aprendosi piuttosto a possibilità inedite. L'architettura dovrebbe infatti essere più istintiva e proporre soluzioni più bizzarre, frutto della fantasia.

Inoltre agli occhi di Sinisgalli l'architettura deve essere interpretata soprattutto come una saggia conoscenza non solo del “costruire”, ma anche dell' “abitare”: questa scienza infatti dovrebbe essere al servizio dell'uomo e soddisfare le sue quotidiane esigenze, rendendo la struttura “abitabile”.

Gli spazi architettonici sono poi considerati da Sinisgalli non solo come oggetto di analisi e interpretazione, ma anche come un'elaborazione utopica. Il concetto stesso di Utopia infatti ricorre

177 L' *Hypnerotomachia poliphili* di Colonna, stampato nel 1499 da Aldo Manuzio, non è un testo architettonico, ma un romanzo allegorico. Tuttavia la sua composizione tipografica, la ricchezza della xilografie, la nitidezza e la qualità del carattere (è ritenuto un capolavoro nella storia della stampa) devono aver colpito Sinisgalli. La passione di Sinisgalli per l'ambito tipografico emerge anche in alcune prose di *Furor Mathematicus*.

178 S. Zuliani, *Il demone della contraddizione ...* pp. 94 – 107.

molto spesso tra le pagine dedicate all'architettura: «E la poesia dell'urbanistica è l'Utopia»¹⁷⁹. Una concezione utopica infatti permetterebbe di andare oltre con il proprio lavoro, scoprendo una realtà vera e autentica.

Inoltre, coloro che ambiscono a diventare grandi architetti dovrebbero ampliare le proprie conoscenze alla filosofia e alla letteratura, alla politica e all'arte. Infatti Sinisgalli aggiunge in *Laurea in architettura*: «Non c'è dubbio che a immaginare una città riesce meglio un poeta come S.J. Perse, un pittore come Giorgio De Chirico, un filosofo come Tommaso Campanella, un vescovo come S. Agostino, che non un architetto come Le Corbusier». In particolare le leggi possono essere particolarmente utili a un architetto, come aggiunge in *Architettura e utopia*: «Ma volevo dire che una educazione giuridica, legata a una spedita conoscenza delle forme elementari può arricchire in finezza il nostro spirito»¹⁸⁰. La conoscenza deve estendersi sicuramente anche agli architetti del passato e ai loro insegnamenti, primo fra tutti Vitruvio, che pur essendo del I secolo avanti Cristo ha ancora tanto da dare: «Amici architetti, leggiamo insieme Vitruvio. Voi prenderete più gusto a costruire, io a leggere».¹⁸¹ Questo bagaglio di conoscenze risulta sempre più fondamentale perché: «L'architettura perde sempre più autonomia, diventa scienza sociale, politica, fisiologica».¹⁸²

La conoscenza deve ampliarsi anche ad alcune strutture antiche come i trulli e i Nuraghi sardi. I primi infatti hanno una struttura che si allontana al rigorismo della geometria e che dà vita a una struttura apparentemente senza canoni e senza ripetizioni. I secondi hanno affascinato moltissimo Sinisgalli, che li ricorda spesso, come in *Sensus Aditus*: «Forse gli interni dei Nuraghi, coi loro strani imbuto d'aria, coi loro cunicoli, sono stati costruiti per accogliere i Mostri, non certamente Apollo»; o in *Architettura ovvero la fenice*, in cui aggiunge relativamente alle possibili case sotterranee :

Chi ha visitato i Nuraghi in Sardegna, chi ha visto a Creta il labirinto di Cnosso, costruito da Dedalo per nascondere il Minotauro, chi è entrato dentro una tomba egizia, chi ha percorso l'appartamento dei nani (tipico esempio di “casa dentro casa”) ricavato tra le muraglie della Reggia di Mantova, può facilmente indovinare qualche aspetto di questa ipotetica esistenza.¹⁸³

Ma quale può essere l'esito futuro in campo architettonico secondo Sinisgalli? A rispondere è un testo tanto imprescindibile quanto bizzarro, pubblicato sulla rivista «L'approdo letterario» nel 1971:

179 L. Sinisgalli, *Promenades Architecturales ...*, pp. 40 – 41.

180 L. Sinisgalli, *Promenades Architecturales ...*, p. 40.

181 Ivi., p. 44.

182 Ivi., p. 39.

183 L. Sinisgalli, *Promenades Architecturales...*, p. 32.

*Quale sarà il capolavoro del XX secolo?*¹⁸⁴ In queste righe vengono proposti al lettore sessantaquattro punti di varia lunghezza in cui l'autore prova a immaginare quali possano essere le soluzioni architettoniche future. Il mondo che viene prospettato appare inquietante, con una popolazione sempre più in aumento e la necessità di stringersi sempre di più in spazi angusti. Ciò che maggiormente sorprende è la conformazione stessa della città del futuro, che risulta rigida, ipertecnologica e uniforme in modo esasperato, lontana dalla libertà naturale e dalla varietà, in cui palazzi e quartieri, persino città intere sembrano essere realizzate in serie. Afferma per esempio: «Per costruire la città ci tornerà utile montare un prototipo per la riproduzione di qualche copia in più. Si fanno navi gemelle, si possono fare due o tre città eguali»; e ancora: «Tre città identiche intorno a Roma porterebbero seri vantaggi ai municipi e qualche complicazione ai ladri» e infine: «Perché le opere utili, quelle che hanno un fine, sono figlie della geometria? Perché devono essere facilmente riproducibili e sostituibili». ¹⁸⁵

Per poterne consentirne la riproducibilità, la città del futuro deve assolutamente rispettare uno specifico grado di precisione e rigore, di «segmentazione» e di «rispetto di una metrica». ¹⁸⁶ La specificità di questa città emerge al punto trentuno:

Una città omogenea, compatta come una montagna. Questa analogia non è metaforica. Un edificio unico di (100 x 500 x 3000) metri cubi si deve reggere come una montagna. E' chiaro che dovremo andarlo a costruire dove c'è la pietra che affiora e si arrampica per un migliaio di metri. Dentro la città non ci sarà un pino, un leccio, una palma. Ma pensili terrazzi gremiti di ninfe, di vecchi rigenerati, di giovani estroversi. E chissà che non si trovi un rampicante capace di stringere nel suo viluppo, come fanno i capillari col corpo dell'uomo, tutta intera la città e le sue giunture. ¹⁸⁷

Si tratta di un'immagine terrificante, che si allontana assolutamente dall'idea di casa accogliente e a misura d'uomo tanto sottolineata in altri scritti, e che piuttosto appare simile al progetto urbanistico utopico della *Città radiosa* di Le Corbusier: la struttura descritta appariva distante dall'ambiente naturale circostante e piuttosto si caratterizzava per la presenza di una serie di edifici assolutamente identici e prefabbricati, realizzati con un'attenta pianificazione, una rigida suddivisione delle aree, una standardizzazione e principi radicali. ¹⁸⁸

184 Id., *Quale sarà il capolavoro del XX secolo?* «Approdo letterario», 55-56, 1971, pp. 136 – 147.

185 L. Sinisgalli, *Quale sarà il capolavoro del XX secolo?*..., p. 137.

186 S. Zuliani, *Il demone della contraddizione* ..., pp. 130-131.

187 L. Sinisgalli, *Quale sarà il capolavoro del XX secolo?*..., p. 140.

188 J. Jacobs, M. Barzi, *Città e libertà*, Elèuthera, Avellino 2020. A tal proposito possiamo ricordare anche *Le Città invisibili* di Italo Calvino (1972), in cui le realtà urbane descritte da Marco Polo hanno punti di contatto con le città di Sinisgalli, soprattutto per la sensazione di incertezza e inquietudine che esse trasmettono.

Sinisgalli è però prima di tutto un poeta e questa passione per l'architettura non può che condurlo a una poesia che si arricchisca di questo interesse. Così, in tutti gli scritti del poeta ingegnere, gli spazi di architettura e urbanistica si rivestono di uno spessore evocativo attraverso un'elaborazione lirica e poetica. I luoghi della città non sono solo edifici da ammirare nelle loro caratteristiche architettoniche, ma diventano per il poeta luoghi dell'anima. Non sono più semplici luoghi reali, ma assumono nuovi e personali significati, fino a essere trasfigurati in luoghi fantastici.

I tanti spazi urbani percorsi (le vie, i monumenti, i bar e le città) si caricano di ricordi autobiografici. Questo accade innanzitutto per i luoghi d'infanzia, in particolare per la campagna dell'Agri, che appare quasi mitica e magica nelle liriche di *Campi Elisi* e *Lucania*. Ma sono soprattutto i panorami delle grandi città di Roma e Milano a colorarsi di una valenza poetica forte e subito riconoscibile. Ovviamente tanti sono stati i poeti che nel '900 hanno lasciato spazio nelle proprie liriche alle città, da Caproni a Palazzeschi, da Saba a Ungaretti (dietro all'archetipo di Baudelaire, naturalmente). Le liriche di Sinisgalli in particolare si contraddistinguono per una individuazione specifica e precisa dei luoghi, soprattutto nel titolo: *Dicembre a Porta Nuova*, *Via Velasca*, *Via Rugabella*, *Santa Maria del Popolo*, *Piazza di Siena* e così via. Lo spazio architettonico sembra così fondamentale all'elaborazione poetica.

2.3 I modelli

Nonostante Sinisgalli veda intorno a sé una decadenza dell'architettura, v sono alcune eccezioni.¹⁸⁹

Tra questi è opportuno ricordare il critico d'arte Edoardo Persico, a cui il poeta dedicò il *Quaderno di Geometria*, pubblicato sulla rivista «Campo grafico» (affiancato da tavole di Luigi Veronesi) poi confluito in *Furor Mathematicus*. Persico fu per Sinisgalli una guida utopica e visionaria, che puntava a nuovi stili architettonici e a una città alternativa. Il critico è ricordato anche in uno dei saggi appartenenti alla sezione *Promenades Architecturales*, ovvero *Edoardo Persico e la crisi dell'architettura*. L'ammirazione per Persico è così spiegata: «sapeva che una grande architettura può nascere solo dalla collaborazione di un artista con una maestranza giudiziosa, progredita».¹⁹⁰ Inoltre, sotto la sua guida, anche Sinisgalli comprese come anche l'architettura potesse diventare uno strumento di contestazione al regime fascista.

Sinisgalli fu inoltre un fervido ammiratore dell'architetto americano Frank Lloyd Wright, che conobbe grazie a Edoardo Persico (il quale in “Profezia dell'architettura” aveva elogiato Wright e ne aveva riconosciuto il genio, contrapponendolo a Le Corbusier). Infondo la celebre frase «la casa

189 L. Sinisgalli, *Promenades Architecturales* ..., p. 56.

190 G. I. Bischì, Introduzione in *Furor Mathematicus* ...p. 11.

è una macchina da abitare» usata da Le Corbusier come epigrafe alla raccolta di saggi *Vers une architecture*¹⁹¹ era già stato usando da Wright¹⁹². L'architetto statunitense è osservato con grande attenzione da Sinisgalli: la sua architettura è considerata sincera ed è ammirata soprattutto perché costituisce la ricerca non tanto di un edificio elegante e perfetto (per quanto caratterizzato certamente da una graziosa simmetria), quanto piuttosto di una casa abitabile e vitale. Le sue architetture e i suoi scritti (come *Architettura organica*¹⁹³) rappresentano dunque l'opposto di ciò che viene proposto dai tre accademici protagonisti di *Laurea in architettura* e presenta un'idea di architettura assai vicina a quella di Sinisgalli.¹⁹⁴

Tra gli architetti contemporanei che più affascinarono Sinisgalli possiamo ricordare anche Antonio Gaudì, di cui apprezza soprattutto le soluzioni architettoniche fantasiose e originali. Scrisse per esempio:

Gaudì può far pensare a un'architettura da giardini zoologici. Per estrapolazione si può anche arrivare a dire che Gaudì ha costruito trappole per diavoli. Abituati come siamo alla serenità, all'equilibrio, alla misura mediterranea, imbevuti di cultura pitagorica, il lavoro di Gaudì ci dà l'impressione che affondi nella preistoria (quella che Vico chiama l'età dei bestioni) più che nella storia eroica e umana.¹⁹⁵

Sinisgalli è stato un grande estimatore anche dell'architetto e urbanista svizzero Charles - Edouard Jeanneret - Gris, meglio conosciuto come Le Courbusier, che conobbe personalmente quando lo accompagnò a visitare la mostra dell'Aeronautica esposta a Milano nel 1934. Sinisgalli rivide poi l'architetto sempre a Milano molti anni dopo, nel 1952, durante una visita al QT8¹⁹⁶ e in questa occasione poté presentarlo all'architetto D'Olivo. L'ingegner poeta riconobbe ben presto il ruolo e l'influenza che ebbe questo importante architetto e soprattutto l'innovazione delle sue proposte per evitare un'urbanistica «inaridita». A lui dedicò sia l'articolo *La torre nera di New York* del 1961¹⁹⁷, sia *Le Corbusiana* pubblicata sulla rivista «Il Mattino» nel 1977¹⁹⁸ (poi entrata a far parte di *Sinisgalliana*).¹⁹⁹

191 Le Corbusier, *Vers une architecture*, Cres, Parigi 1923.

192 M. Ragon, *Storia dell'architettura e dell'urbanistica moderne*, vol. II, trad. It., Editori Riuniti, Roma 1981.

193 F. L. Wright, *Architettura organica*, Muggiani tipografo editore, Milano 1945.

194 S. Zuliani, *Il demone della contraddizione ...*, p. 107.

195 L. Sinisgalli, *Gaudì costruiva per un altro mondo*, «Corriere d'informazione», 26 -27 gennaio 1955, p. 3.

196 D. Barillari, *Genesis di una spirale. Marcello D'Olivo e il piano di Lignano Pineta*, in «Lignan», Societat Filologiche furlane, Udine 2014 p. 1.

197 L. Sinisgalli, «La torre nera di New York», in *Viaggio a New York, 7 novembre – 18 novembre*, fascicolo di apertura delle pubblicazioni sulle mostre della Mobili Mim, Roma 1962.

198 Id., *Le Corbusiana*, «Il Mattino», 3 luglio 1977.

199 Id., *Sinisgalliana*, Edizioni della Cometa, Roma 1984.

Un altro punto di riferimento fondamentale per Sinisgalli, a tutt'altro livello si intende, è stato l'architetto latino Vitruvio e il suo trattato *De Architectura*, che invita a leggere anche nel saggio *I mattoni di Vitruvio*²⁰⁰. Come Vitruvio, anche Sinisgalli ritiene fondamentale non solo la conoscenza dei materiali edilizi, ma anche la necessaria formazione umanistica dell'architetto. Inoltre, come l'architetto latino Sinisgalli rifiuta l'idea di un edificio frutto unicamente di un semplice e freddo esercizio di calcolo, e piuttosto viene sottolineata la necessità di trovare un equilibrio pacifico tra le ragioni architettoniche da una parte e le abitudini degli abitanti della casa dall'altra.

Infine, molto spesso Sinisgalli ricorda le parole di Paul Valéry, in particolare *Eupalinos ou l'Architecte* del 1921, opera citata anche in *Laurea in Architettura*. Come Valéry, anche Sinisgalli vede l'architettura non come un astratto disegno su carta, ma come una realtà concreta e organica, a contatto con la vita, con la pioggia e con il sole. E ancor più desume dallo scrittore francese il paragone tra il corpo umano e la struttura architettonica.

Tuttavia Stefania Zuliani si è giustamente sorpresa di riscontrare una contraddizione nelle parole di Sinisgalli nel *Furor*, dove Sinisgalli rimprovera Valéry di non aver individuato la fisiologia umana come ispirazione artistica per eccellenza nel suo scritto più famoso, *L'introduzione al metodo di Leonardo Da Vinci*.²⁰¹

2.4 Le caratteristiche della prosa

Le pagine in cui Sinisgalli tratta di architettura sono, come quelle di argomento pittorico, accese, creative e incisive; e come sottolinea Lisa Ponti, si leggono «con un vero piacere, piacere che è intensissimo e variatissimo durante la lettura».²⁰² Questo stile facilita l'obiettivo didascalico, ma il lettore deve essere anche in grado di «afferrare il capo del filo» per poterne comprendere tutto il discorso.²⁰³

È importante però notare che i testi raccolti in *Promenades Architecturales* hanno uno stile proprio e ben definito. Si tratta infatti di saggi in cui l'accuratezza è imprescindibile: per quanto Sinisgalli privilegi la paratassi, il periodo risulta fitto, anche in questo caso costituito da una sequenza di frasi in *enumeratio* per lo più asindetice (Pa, p. 31: «C'è chi prevede un ritorno alle caverne, un'esistenza in fondo al "pozzo", pozzi illuminati dalle luci dei gas freddi, pozzi percorsi dai boati di velocissimi convogli», p. 38 «La città deve avere i suoi parchi, le sue piste, i suoi ricoveri, le reti di traffico, di luce, di scarico...»). Ad accentuare la raffinatezza troviamo in alcune prose esempi di

200 L. Sinisgalli, *Promenades Architecturales* ..., pp. 43 – 44.

201 S. Zuliani, *Il demone della contraddizione* ..., p. 100.

202 L. Ponti, "Il *Furor Mathematicus* di Sinisgalli", in S. Martelli, F. Vitelli, *Il Guscio della Chiocciola*..., p. 139 .

203 L. Ponti, "Il *Furor Mathematicus* di Sinisgalli", in S. Martelli, F. Vitelli, *Il Guscio della Chiocciola*..., p. 140.

anafora (Pa, p. 27: «Più che ricerche filologiche, più che analisi metriche, più che studi ritmici...») o anadiplosi (Pa, p. 38: «...Interrogheremo i poeti. I poeti, si sa, quando sono ispirati, si esprimono con le parole dei morti», p. 39 «...Bisogna rinfrescare la mente alle sorgenti della poesia. E la poesia dell'urbanistica è l'Utopia»). Le frasi si susseguono con un andamento espositivo e un intercedere scientifico. Le similitudini spesso sono legate al campo animale (Pa p. 28 : «Nè i grattacieli sono belli come alveari, né gli uomini sono saggi come formiche», p. 29 : «L'uomo è bipede come gli uccelli»).

Non ci sorprende che nel lessico abbondi il linguaggio tecnico e specifico, soprattutto attinente all'edilizia (Pa, p. 31: «lo studio dei tubi, degli imbuti, dei tunnel, delle cloache, dei cavi»; Pa, p. 17: «Facevo studiare i recipienti di misura e altre forme fossilizzate dal costume o dall'uso, otri, barili, pipe, trottole, telai, argani, barche, chiavi, sedie, sandali, zappe, piatti, ferri di cavallo») che risulta quasi la sintesi della sua formazione ed esperienza scientifica e della sua passione letteraria. A volte abbonda compiaciuto in dettagli (Pa, p. 56 «La prima locomotiva è del 1825, la dinamo è del 1831, i dagherrotipi nascono nel 1835, il telegrafo è del 1838, il pneumatico è del 1845...»), e non rifiuta anche un linguaggio accademico, quasi magniloquente, arricchito di citazioni latine (Pa, p. 29 «sensus aditus potest facile falli»).

In queste prose così articolate sono numerosissimi i riferimenti a testi letterari dei contesti e delle epoche più vari (Pa, p.18:«Hypnerotomachia», p. 19 «Il processo» di Kafka, p. 27 - 28 «La rose Publique» di Paul Eluard). Pochi anche in questo caso i termini più colloquiali (Pa, p. 15: «mucchio di osservazioni»). È interessante anche il termine “fabbrica”, che Sinisgalli amava utilizzare nei suoi scritti per designare il corpo degli edifici (Pa, p. 17 «Restrinsi il campo d'indagine alla fabbrica, trascurando Strade e Città», p. 29 : «I piani che partiscono il volume di una fabbrica hanno talvolta una consistenza virtuale»).

Ciò però che contraddistingue la raccolta è che queste scelte sono caratterizzate da un fondo leggero,, ironico e irriverente, a volte impertinente²⁰⁴, evidente soprattutto nei due testi in cui Sinisgalli si ricopre dei panni di un laureando e di una laureanda (*Laurea in Architettura e Lettera a una laureanda*).

Gli altri testi dedicati all'architettura pubblicati su riviste risultano più personali: spesso sono dedicate all'osservazione di alcune strutture o alla visita di architetti conosciuti. Anche per questo la lingua risulta più distesa, più affabile, divertita, non senza anafore e iterazioni («Quella forma legata alla terra e all'aria [...], quella forma con radice e muscoli, quella forma vivente a me dava la

204 S. Zuliani, *Il demone della contraddizione...*, pp. 93-94.

nausea»²⁰⁵). I termini non sono particolarmente tecnici e specifici (tra i rari casi troviamo «il rispetto degli angoli, dei suoi spigoli, delle sue losanghe, delle sue piramidi, delle sue superfici oblique»²⁰⁶). Anzi spesso, per sottolineare al meglio il proprio parere, utilizza un linguaggio più giocoso: «Un città come Brescia [...] non poteva accettare compromessi con la falsa scenografia dei putti dei cavolfiori» o «Questa tendenza a ornarsi la casa come un tempietto o un negozio di confettura ebbe troppo fortuna nel dopoguerra».²⁰⁷

2. 5 Commento ai testi

La casa è una vocazione, «Pirelli», 6 , dicembre 1949.

Il titolo dell'articolo «la casa è una vocazione», condensa il concetto di abitazione maturato da Sinisgalli: la casa altro non è che il riflesso, l'autoritratto di chi la abita, ne rappresenta il modo di vivere e di pensare. È per questo che un dimora non può essere creata «con un libro in mano» (come potrebbe pensare l'architetto A di *Laurea in architettura*) o immaginarla come una «scena di teatro», né è possibile costruirla «da un giorno all'altro», come spiega Sinisgalli in questo articolo. La prova maggiore dell'approccio sinisgalliano è da dall'osservazione e dalla visita di alcune case di amici, tra architetti, pittori, scultori e letterati. Tra i primi Giò Ponti, Piero Bottoni, Giovanni Muzio, Franco Albini, Fabrizio Clerici, Vincenzo Monaco, Amedeo Luccichenti, Gabriele Mucchi, Luigi Figini, Adalberto Libera, Mario De Renzi²⁰⁸: undici celebri professionisti nel campo dell'architettura e dell'urbanistica che hanno rivoluzionato in quegli anni il paesaggio urbano in Italia (e non solo). Le loro case personali, tuttavia, sono lontane dal gusto di Sinisgalli, perché ai suoi occhi le «stanze» e i loro «mobili» risultano «acrobatici, sperimentali». Sicuramente più affascinanti per lui sono alcune case di letterati a lui cari, come Ungaretti, Cecchi e Carrieri: «sono dimore tranquille, raccolte, confortevoli, intime». Ma ancora di più trova serenità e «agio» negli

205 L. Sinisgalli, Una città è nata in mezzo agli alberi e le acque – A Lignano Pineta, tra Venezia e Trieste, un architetto moderno ristabilisce l'antico accordo tra natura e geometria, «Civiltà delle Macchine», 4, 1954, pp. 37 – 40.

206 Ibidem.

207 Id., *Cronaca della nuova architettura a Brescia...*, p.13.

208 Piero Bottoni è stato un importante architetto e politico, tra le cui architetture più importanti possiamo ricordare Villa Dello Strologo a Livorno o Villa Muggia a Imola. Giovanni Muzio invece è stato un architetto esponente della corrente più tradizionalista e ha realizzato svariati edifici religiosi, come la Cappella all'Università Cattolica del Sacro Cuore. È ricordato anche Franco Albini, *designer* e architetto aderente, come Bottoni, al razionalismo; è stato anche precursore dell'architettura high- tech. Fabrizio Clerici è stato non solo un architetto, ma anche uno scenografo, costumista e fotografo. Tra gli architetti sono citati anche Fabrizio Monaco e Amedeo Luccichenti, che hanno collaborato per l'allestimento della Mostra Augustea della romanità nel 1938. E ancora sono ricordati Gabriele Mucchi, architetto e pittore, che ha realizzato gli alloggi nel quartiere QT8 di Milano; Luigi Figini, con cui Sinisgalli collaborò anche nell'industria Olivetti (Figini progettò le officine dell'industria); Adalberto Libera, che si è occupato del Palazzo delle Esposizioni di Roma nel 1932; e infine Mario De Renzi, architetto e urbanista, che per esempio ha collaborato con Libera per la realizzazione del Palazzo delle Poste di via Marmorata.

studi degli artisti, pittori e scultori, il cui rapporto di familiarità è stato sottolineato anche nel capitolo precedente. In queste piccole stanzette è proprio il «disordine tra mele e cianfrusaglie e fiori secchi» a sedurlo. Non importa se si trovino a Milano (in via Rugabella o via Garibaldi), o Roma, in via Margutta: gli studi degli artisti ancor più di quelli degli architetti permettono a Sinisgalli di percepire la vocazione abitativa degli ambienti ²⁰⁹ e assomigliano incredibilmente ai suoi domicili ideali, «la cella di un convento, una tenda, un carrozzone». Si tratta di luoghi che lo riportano con il pensiero al periodo infantile nell'Agri, non ancora devastato dal terremoto del 1857 in cui molte case furono distrutte e svariate famiglie sfollate. Scrive Sinisgalli in *Fiori pari fiori dispari*:

Chi aveva una casa in campagna rimase ancora a far figli. Gli altri salirono su un carrozzone della guardia borbonica e piantarono altrove le radici, fuori della provincia, dove la terra era più scura e nutrita²¹⁰.

Il fondamentale elemento in una casa è la sicurezza, non solo dalle catastrofi ambientali, ma anche da quelle provocate dalla mano umana, come le guerre. Alla fine dell'articolo si legge infatti: «Le guerre, ahimè, accrescono il disordine delle nostre abitazioni!». Per evitare sensazioni simili, la casa ideale di Sinisgalli dovrebbe essere simile a un carrozzone, a una tenda o a una cella di un convento, che rinviano a un luogo sicuro, certo, protettivo, quasi materno.

Il primo, essendo mobile, allontana dai pericoli e conduce verso un luogo pacifico; tuttavia è anche spesso associato ai componenti di un circo come clown e saltimbanchi. La seconda rinvia a uno spazio comunitario, in cui i confini tra i locali sono aboliti, ma in cui emerge un più stretto legame con la natura. Anche lo storico dell'architettura Rykwert ha indicato la tenda come la «forma di casa logicamente primaria». Tuttavia entrambi sembrano allo stesso tempo essere in contrasto con la necessità, spesso sottolineata da Sinisgalli, di evitare quel nomadismo che negli ultimi anni sta vivendo l'uomo, ricercando al contrario la stabilità. Stupisce l'idea della cella di un convento come casa ideale: ma si legga a questo proposito il racconto in *Fiori pari, Fiori Dispari* dove Sinisgalli afferma di essersi fermato a osservare i cambiamenti della struttura del convento di Sant'Antonio (un tempo caserma e carcere, successivamente asilo di bambini), anche grazie alla guida di Suor Anna, che gli permise di visitare l'aula che aveva frequentato da bambino.

Questo paragone permette di sottolineare l'aspetto fondamentale nella scelta della casa che è stato indicato poco fa, ovvero la sicurezza che essa può fornire, la sicurezza di «sonno e di riposo», la sicurezza di non dover ricadere in momenti difficili come lo sfratto, la paura, la minaccia della

209 A. Trimarco, *La casa come autoritratto*, in S. Martelli, F. Vitelli, *Il guscio della chiocciola...*p. 329.

210 L. Sinisgalli, *Fiori ari fiori dispari*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1945, p. 39.

devastazione e delle invasioni. La casa ideale deve essere composta anche da salute, desiderio, *clownerie* e anche musica, come ricorda Sinisgalli riprendendo l'insegnamento di Vitruvio.

Ma anche il mobilio di una casa non deve essere tralasciato. È opportuno per Sinisgalli scegliere con accuratezza i mobili, la loro disposizione, i vuoti e i pieni che si formano (pur cercando di evitare di «caricarsi troppo di ricordi, di paraventi, di ritratti», che risultano solo ingombranti). Anche per questo si sofferma nell'articolo sulla sedia, sottolineandone proprio la sua necessità, oltre alle sue modalità di fabbricazione. Nella prima parte dell'articolo ricorda alcune immagini di interni o di sedute artistiche, sia surrealiste, sia metafisiche, come la «poltromamma» rappresentata dal pittore Savinio, gli «interni metafisici» del fratello de Chirico o le «camere incantate» di Carlo Carrà (caratterizzati da geometrie scomposte e oggetti familiari che tuttavia risultano irreali):

I mobili sono tentatori, ti trascinano a divagare. Rinunziamo allora di proposito a descrivere la poltromamma di Savinio e le Camere incantate di Carlo Carrà o Gli interni metafisici di Giorgio de Chirico.

L'autore cita poi alcune tipologie di sedie diffusissime e entrate a far parte della quotidianità: la sedia classica in metallo da ufficio, la sedia di Chiavari o gli sgabelli rustici. Anch'esse, se scelte, possono dire molto del loro acquirente. Proprio riferendosi alla sedia Sinisgalli racconta un divertente aneddoto di quando, a pranzo presso un «celebre milanese» gli fu chiesto quale sedia preferisse, a cui rispose in modo spiritoso «una sedia pesante [...] ma un vino leggero».²¹¹

Le «rivoluzioni dell'ammobigliamento» osserva Sinisgalli «accadono soltanto nei periodi in cui i fabbricanti di cannoni o i generali di Stato maggiore hanno da curare il fegato o la podagra». Ossia sono il frutto della pace. Mobili come i tappeti o i lampadari possono, secondo il poeta, essere «comprati con i premi della Sisal», ma ciò che importa è avere una «rosa il ventisette del mese»: la poesia e la musica devono entrare dunque nella case per arricchirle massimamente.²¹²

Una città è nata in mezzo agli alberi e le acque - A Lignano Pineta, tra Venezia e Trieste, un architetto moderno ristabilisce l'antico accordo tra natura e geometria, «Civiltà delle Macchine», 4, 1954, pp. 37-40.

Nel 1954 Sinisgalli pubblicò un articolo sulla rivista «Civiltà delle macchine» relativo alla realizzazione architettonica e urbanistica di Lignano Pineta, una nuova città in riva al mare in Friuli

211 A. Trimarco, *La casa come autoritratto ...*, p. 329.

212 Ivi., p. 330.

Venezia Giulia (ancora oggi una delle principali mete turistiche estive del nord Italia). Italo Zannier lo ritiene un testo suggestivo, «da leggere tuttora con emozione», avendo lui vissuto quegli anni da giovinetto.²¹³

Il racconto di Sinisgalli prende avvio dall'introduzione della mente geniale di Marcello D'Olivo, un importante architetto e progettista, conosciuto al bar Cova di Milano grazie a un comune amico, il pittore Giuseppe Cesetti. Sin da subito l'ingegnere Lucano intravide in D'Olivo un possibile «nuovo architetto», che potesse incarnare l'ideale di una «tecnologia umanistica» che era veicolata tramite «Civiltà delle Macchine».²¹⁴

Il poeta ricorda inizialmente un'altra struttura di D'Olivo, ovvero il Refettorio per i fanciulli realizzato nel quartiere di Opicina, a Trieste, che renderà famoso il suo genio anche all'estero. Il villaggio nacque dall'idea del sacerdote triestino Shirza due anni prima. Si trattava di un'architettura che già sperimentava soluzioni ardite, costituita da strutture in cemento armato per la realizzazione di svariati padiglioni e in cui erano alternate pareti oblique e grandi superfici vetrate. Come ha raccontato l'architetto, gran parte del merito della realizzazione del villaggio è dovuta anche al muratore Ursella (definito «venerabile»), che comprese le intuizioni originali, per quanto stravaganti, di D'Olivo e spronò gli altri costruttori a fare altrettanto. Sinisgalli scrisse di questo edificio anche in un altro articolo pubblicato sulla medesima rivista, intitolato *Un piccolo esempio di bella architettura industriale*. In questo testo diede alcune indicazioni particolarmente precise della struttura:

Questo piccolo edificio industriale serve da scuola e laboratorio agli allievi tipografici del Villaggio del fanciullo di Trieste. Esigenze funzionali richiedevano quattro locali che pur essendo nettamente separati l'uno dall'altro fossero collegati in un medesimo edificio. Da qui è scaturita la forma a quadrifoglio della pianta. Le tre sale di composizione, d'impressione e legatoria sono realizzate con tre grandi funghi in cemento armato precompresso. La forma quadrata della piastra solcata lungo la diagonale da un'unica nervatura è incastrata al fusto.²¹⁵

Questa fabbrica imponente e originale, come racconta nel nostro saggio, è stata poi osservata direttamente da Sinisgalli con D'Olivo stesso a fargli da Cicerone. L'ingegnere ne osservò con ammirazione i quadrifogli architettonici e ne rimase affascinato. Da una parte il suo spirito matematico e cultore di geometria fu intrigato dal «misto di matematica e meccanica» e fu capace di

213 I. Zannier, "Sulla fotografia", in S. Martelli, F. Vitelli, *Il guscio della Chiocciola...*, p. 181.

214 C. De Falco, *Marcello D'Olivo tra "Le suggestioni della fantasia e i rigori del ragionamento matematico"*, "Bollettino del centro di Studi per la Storia dell'Architettura", n.s.3, 2019, p. 1.

215 L. Sinisgalli, *Un piccolo esempio di bella architettura industriale*, «Civiltà delle Macchine», II, maggio 1954, n. 3 p. 59.

cogliere con un occhio esperto le raffinatezze ingegneristiche della struttura. Dall'altra proruppe la sua anima più poetica, che vide proiettata in una struttura di calcestruzzo sorretta dalla tensione di numerosi fili addirittura l'anima umana stessa: e come la struttura è suscitata da un filo di vento e affaticata dalla neve, così l'anima lo è per un sospiro e il peso degli anni.

Come si evince dall'osservazione del Villaggio di Trieste e come si evincerà dal progetto Lignano Pineta, D'Olivo è pienamente inseribile all'interno della corrente dell'architettura organica italiana, sviluppata tra Veneto e Friuli e irradiata dallo IUAV, dove insegnarono sostenitori di Wright (tanto ammirato da Sinisgalli) come Zevi, Samonà e Scarpa. Ed è probabile che lo stesso D'Olivo abbia sfogliato le pagine della rivista «Metron», in cui alcuni articoli era dedicati proprio a una mostra proposta da Wright in Italia. E tanto più la stessa concezione di un architettura geometrica circolare che sceglierà per Lignano Pineta potrebbe essere stata attinta dalla costruzione ad anelli concentrici per l'Acquario di Pittsburgh pensata da Wright alla fine degli anni '40²¹⁶. Ma se Wright non riuscì la sua architettura utopica, Lignano Pineta ha invece preso forma ed esiste tutt'oggi.

Sinisgalli passa poi al fulcro vero e proprio dell'articolo, incentrato sulla visita alla città in costruzione di Pineta di Lignano. Si tratta di una città celebre ancora oggi per la sua struttura a chiocciola, con la separazione tra le zone residenziali e quelle dei servizi, oltre a uno studio attento delle aree di sport e di campeggio.²¹⁷

L'ingegnere e l'architetto si recano al cantiere in una domenica di pioggia e vento del 1954 e, dopo aver superato alcune città della zona, giungono alla struttura. Il percorso e i luoghi oltrepassati ricorda a Sinisgalli le ambientazioni di Svevo e soprattutto di Hemingway, che aveva visitato il 15 aprile 1954 (pochi giorni prima della pubblicazione dell'articolo su «Civiltà delle Macchine») il cantiere della città. A ricordo di questa visita il comune di Lignano ha intitolato la piazza centrale proprio a lui. E non è un caso se il titolo dell'articolo sinisgalliano rievoca il celebre romanzo *Di là dal fiume e tra gli alberi* (*Across the River and Into the trees*, 1950) di Hemingway, ambientato tra il Veneto e il Friuli, in un paesaggio lacunare.²¹⁸

Sinisgalli vede in Lignano Pineta una futura «città per le vacanze» realizzata tra il mare, gli alberi e le «dune di sabbia dorata». Ma ciò che più lo affascina è la planimetria definitiva, caratterizzata dalla forma a spirale che il progettista ha deciso di ricreare, un «trapezio sacro» che lo disorienta, una «giungla» in cui gli sembra di giocare a «moscacieca». A questo si aggiunge una grande via principale con un tracciato curvilineo. Di questo «labirinto» ha poi il permesso di osservare le mappe. In particolare la spirale e le proprietà della «sezione aurea» hanno sempre affascinato

216 D. Barillari, *Genesi di una spirale. Marcello D'Olivo ...*, p. 3.

217 Ibid.

218 Ivi., p. 1

moltissimi architetti e Sinisgalli non ne è da meno, tanto da parlarne anche nel 1953 sempre in «Civiltà delle Macchine» :

Le linee di crescita di un fiore, di una foglia, la disposizione dei semi del girasole la conoscete? Conoscete la filotassi? Uno strano numero entra come determinante in queste linee generatrici [...] ed eccoci arrivati alla spirale, quella delle pigne.²¹⁹

Nel corso dell'articolo vengono inoltre delineate le caratteristiche della case, realizzate con un'estrema semplicità: «niente sovrastrutture, niente intonaco», costituite da qualche parete, il tetto, una parte di pavimento e il letto. Per spiegare questa scelta Sinisgalli riporta le parole dell'architetto: «Chi viene qui dentro deve sentire il gusto di camminare tutto il giorno a piedi nudi [...] deve potersi sedere a terra, deve attingere il più possibile alla inesauribile fonte di vigore» che scaturisce dalla natura che circonda questa incredibile città. Tra le case, gli alberi sono elementi indispensabili agli occhi di D'Olivo, che permettono un contatto con la natura. È anche per questo che sono stati rispettati il più possibile in fase di realizzazione.

Forse ai giorni nostri questo progetto, da un punto di vista ambientale, potrebbe essere considerato attaccabile. Sinisgalli comunque ne rimane piacevolmente colpito ed elogia il progetto, tanto da definirlo una «città sulla luna». E anzi nelle sue parole si può rintracciare un racconto mitologico di fondazione, in cui all'aratro che solca il confine delle mura si sostituiscono le scavatrici guidate dagli operai.²²⁰

Ma allo stesso tempo questa città «orizzontale» lo riporta alle caratteristiche dell'architettura e del *design* orientale che aveva ispirato anche Lloyd Wright, sia nella struttura dei tetti simili a pagode, sia nell'idea di una umanità «orizzontale», che preferisce «vivere a terra», più in basso di una sedia o di un divano (e in questo caso non possono che tornarci a mente i celebri *futon* giapponesi, oltre naturalmente alle case tradizionali che hanno uno sviluppo orizzontale). E dopo il pensiero rivolto a questi luoghi lontani, «calmi e voluttuosi», Sinisgalli termina il suo articolo presagendo come Lignano Pineta sarà un luogo celebre di villeggiatura, che possa portare ai suoi ospiti una sensazione di «dormiveglia», «estasi» e «dolce farniente».

Lignano Pineta sarà ammirata anche da Pier Paolo Pasolini, che la ricordò nell'articolo *La lunga strada di sabbia* :

A Lignano i friulani hanno fatto un grande sforzo organizzativo: anche lì, come a Jesolo, tutto è sorto dal nulla. Ma devo dire, con risultati veramente rispettabili. Le architetture dei villini sono dignitose

219 L. Sinisgalli, *Linee-Guida*, «Civiltà delle Macchine», 6, novembre 1953, p.20.

220 D. Barillari, *Genesi di una spirale. Marcello D'Olivo ...*, p. 1

e garbate, c'è molto spazio: e l'aria che si respira è veramente degna di una piccola spiaggia americanizzante.²²¹

L'interesse spassionato per Lignano Pineta porterà Sinisgalli a acquistare proprio qui una casa, ovvero Villa Giorgia per omaggio alla compagna Giorgia De Cousandier e progettata dallo stesso D'Olivo, così da poter vivere in un luogo ispirato alla sua amata geometria.²²² Qui è stato fotografato dall'amico Zannier, tra gli alberi della sua casa mentre chiacchiera con gli amici: si tratta di fotografie conservate negli Archivi Alinari di Firenze, che però, come racconta il fotografo, non piacquero molto all'ingegnere.²²³

Sensus aditus, in Promenades Architecturales, Lubrina, Bergamo 1987, p. 29.

In questo breve saggio in formato epistolare, che insieme a *Laurea in architettura* era già presente nella prima edizione del *Furor*²²⁴, l'autore si rivolge allo scrittore, poeta e amico Velso Mucci. I due si conobbero nel dopoguerra, quando insieme a Nicola Ciarletta e Aldo Gaetano fondarono la rivista bimestrale «Il costume politico e letterario», su cui lo stesso Sinisgalli ha pubblicato svariati articoli.²²⁵ Mucci è stato ricordato con affetto anche dalla moglie di Sinisgalli, Giorgia de Cousandier, che nel 1965 gli dedicò un articolo su un'altra rivista sempre fondata da Sinisgalli, «La botte e il violino».

In questo testo viene ribadito ancora una volta un concetto fondamentale: le abitazioni dell'uomo devono, proprio in quanti tali, essere realizzate per essere abitate. In particolare devono avere la capacità di accogliere e ospitare la voce dell'uomo, una voce che deve e può indagare gli spazi, che permette all'uomo di trovare un equilibrio e non cadere, come ha rischiato di fare lo stesso Mucci, che come un veliero a vele spiegate, è riuscito a non cadere grazie a quei «recessi d'aria». È per questo che l'architettura è piuttosto «sorella della Musica e non della Pittura». Si tratta di un concetto che viene ripreso anche nelle parole del laureando in *Laurea in architettura*, seppur con parole un poco diverse:

221 P. P. Pasolini, *La lunga strada di sabbia*, a cura di G. Chiarcossi, Roma, Contrasto due, 2005.

222 D. Barillari, *Genesis di una spirale. Marcello D'Olivo ...*, p. 22

223 I. Zanner, «Sulla fotografia», in S. Martelli, F. Vitelli, *Il guscio della Chiocciola...*, p. 183.

224 Nella prima stampa di *Furor Mathematicus*, il saggio *Sensus Aditus* si trovava in appendice. In seguito, a partire dalla seconda edizione del 1950, acquisì una propria autonomia e fu affiancato dagli altri saggi di *Promenades Architecturales*.

225 Sinisgalli ha pubblicato più di venti articoli su «Il costume politico e letterario», da *Lungotevere* (21 giugno 1945, p. 3) a *Quadernetto alla polvere* (12 maggio 1948, p. 121, con lettera a Velso Mucci).

Gli chiesi come mai l'Architettura che Vitruvio chiama sorella della Musica, non accetta, come tutti gli altri componimenti una correzione in opera, non subisce continuamente, finché non è compiuta l'assillo dell'estro. Oh, egli mi rispose, l'Architettura non è che disegno. ²²⁶

Ovviamente questa idea sposata da Sinisgalli non viene compresa dall'architetto A, chiuso nella sua mentalità, ma si augura di trovare un sostenitore nell'amico Mucci.

La parte finale del testo è dedicata al connubio tra architettura e sogno, tema molto caro a Sinisgalli. Infatti la prima parte del saggio *Architettura e Utopia* è dedicata al sogno ricorrente di una casa alternativa, che seppure sia la più «labile» possibile (il ricordo delle strutture architettoniche è molto limitato: chi sogna ha quasi sempre solo il ricordo del «volume d'aria che li stringe» e «di qualche oggetto») risulta comunque la più vera, abitata da personaggi che possono essere morti o vivi. La casa nel sogno è essenzialmente «una casa per la nostra anima». Ed è da ricercare nei sogni «la prima origine del mito dell'architettura». Questo legame emerge anche in *Horror Vacui*:

Non ti ho mai chiesto di spiegarmi questo sogno. A me piaceva ascoltarti e descrivere la dimora immateriale, nella quale, ogni tanto e con un periodo poco discosto da un ritmo planetario, tu tornavi ad abitare... Una casa dentro una casa è un nido dentro un albero che tu sola hai aperto.

Anche in *Sensus aditus* ritorna il riferimento al sogno: «Ci sono ancora critici sensibili i quali credono che i sogni, dico i sogni, entrano in testa dalla bocca o dagli occhi! Mettiamo una pulce nei loro orecchi». Con questa frase si conclude il «piccolo Furor»: è sicuramente un invito a incitare gli architetti ad aprirsi alla fantasia anche nella vita reale, per andare oltre al semplice calcolo matematico e tuffarsi nella possibilità di strutture utopiche, da sogno.

Edoardo Persico e la crisi dell'architettura, in Promenades Architecturales, Lubrina, Bergamo 1987, pp. 47 – 54.

Sinisgalli dedica questo testo all'intellettuale, amico e maestro Edoardo Persico, di cui riesce a cogliere in poche pagine lo spessore umano e culturale.

Napoletano d'origine, Persico è stato un saggista, romanziere e critico d'arte, una figura intellettuale centrale del panorama milanese nel '900. Non fu un architetto, ma la sua abitudine alla scrittura di articoli su riviste come «Casabella», di cui fu codirettore, lo portò a interessarsi sempre più di architettura e a realizzare progetti ambiziosi in collaborazione con Marcello Nizzoli. Creò per

²²⁶ L. Sinisgalli, *Promenades Architecturales* ..., p. 18.

esempio alcune strutture espositive e allestimenti pubblicitari di spicco nel 1934, come la Costruzione metallica pubblicitaria, il Negozio Parker e la Sala della Medaglie d'oro per la Mostra dell'Aeronautica. Due anni dopo progettò il Salone d'Onore alla VI Triennale, ma non fece in tempo a vederlo realizzato, perché scomparve a soli trentacinque anni in seguito a una morte misteriosa²²⁷. Tra il 1934 e il 1935 apparvero anche alcuni suoi interventi critici d'architettura, come *Profezia dell'architettura* e *La città degli uomini d'oggi*, del 1923.²²⁸

Sinigalli non poteva non conoscere Edoardo Persico. Dopo essere giunto a Milano nel 1932, iniziò infatti un sodalizio con una folta schiera di intellettuali raccolti proprio intorno a lui. Persico è stato per Sinigalli un' illuminata guida intellettuale: grazie a lui il poeta sviluppò un interesse sempre maggiore per l'architettura, considerandola come un terreno di ricerca che può andare oltre alla progettazione e all'urbanistica e che permette un rinnovamento etico e civile, perfino una visione utopica. Grazie a lui, a Pagano e a Giò Ponti Sinigalli iniziò la sua attività di pubblicista su riviste di architettura e design come «Casabella», «Colonna» e «Domus». Inoltre nel 1936 dedicò proprio a Persico, scomparso improvvisamente a gennaio, il *Quaderno di Geometria*, con sei tavole di Luigi Veronesi, pubblicata sulla rivista «Campo Grafico»²²⁹. Con le sue parole e le sue idee, Persico contribuì all'interesse verso l'architettura di molti altri, come Carlo Levi e Alfonso Gatto. Quest'ultimo scrisse non solo la sua *Guida sentimentale di Milano*, ma propose anche alcuni saggi di architettura sulla rivista «Casabella», nella rubrica *Cronaca dell'architettura*, con cui partecipò al dibattito architettonico degli anni '30 a Milano (e su cui scrisse proprio in occasione della morte di Persico, con l'articolo *Edoardo Persico è morto: 1900-1936*).²³⁰ Sinigalli invece, per ricordare Persico scomparso l'anno prima, scrisse l'articolo *Ricordo di Persico*.²³¹

Sinigalli tornò poi a parlare dell'amico in *Furor Mathematicus*, con un testo che si trova proprio in posizione centrale nella sezione di *Promenades Architecturales*, e che quindi ha un forte valore simbolico²³². Il testo è stato inizialmente proposto sulla rivista «Domenica» il 20 maggio 1945, con il titolo *La crisi dell'architettura*.

È interessante notare alcune differenze tra il testo apparso su rivista e quello pubblicato sul *Furor*, in particolare l'eliminazione in quest'ultimo dell'attacco all'architetto e critico d'architettura Bruno

227 A. Camilleri ha realizzato il romanzo *Dentro il labirinto* proprio incentrata sulla morte di Edoardo Persico.

228 R. Cresti, *L'imminenza del "doppio". Opere e allestimenti di Edoardo Persico*, in *Il Capitale culturale*, Cuneo edizioni università di macerata, Macerata 2016.

229 L. Sinigalli, *Il Quaderno di Geometria...*

230 Zuliani, *Il demone della contraddizione ...*, pp. 114-116.

231 L. Sinigalli, *Ricordo di Persico*, «L'Italia Letteraria», 6 dicembre 1936.

232 F. Vitelli, «Il corrucciato Eupalino. Sinigalli e Persico», in S. Martelli, F. Vitelli, *Il guscio della Chiocciola...*, p. 249.

Zevi, che nel suo libro *Verso un'architettura organica*²³³ non aveva nominato l'amico Persico nonostante le sue incredibili doti. Infatti nel volume non troviamo l'esordio:

Ci dispiace che nella essenziale bibliografia che sta in coda a ogni capitolo di questo libro di Bruno Zevi [...] non sia citato mai il nome di Edoardo Persico. È vero che il contributo degli architetti italiani al progredire dell'architettura negli ultimi venticinque anni è quasi tutto negativo (poche eccezioni: terragni, Gardella, Cattaneo, ecc.); è vero anche che le correnti reazionarie di tutto il mondo, da Washington a Buenos Aires, da Berlino a Melbourne, si sono nutrite dell'accademismo dei nostri professori [...], ma è innegabile che un'analisi della nuova architettura, così profonda, così nutrita, così profetica, come quella di Edoardo Persico, non c'è stata né in Inghilterra, né in Francia, né in America.

E poco oltre aggiunge: «Bruno Zevi non cita mai la rivista “Casabella”, redatta da Edoardo Persico. Non era inferiore a nessuna rivista di architettura del mondo, e noi su quelle pagine abbiamo veduto tante cose meravigliose». Zevi è dunque critico non solo per non aver riconosciuto il genio di Persico, ma anche per non essere riuscito a individuare il ruolo storico della rivista «Casabella».

Nel saggio su volume invece questo accento aggressivo e polemico viene alleggerito e addolcito e ne rimane un'unica traccia legata al volume di Zevi *Dopo Sant'Elia*²³⁴, in cui ancora una volta Persico non viene nominato. Tuttavia qui, dopo il lavoro di tagli e eliminazioni, rimane un «neppure» («Neppure questo libro trovo citato nel recente saggio di Bruno Zevi») davanti al quale un lettore inconsapevole dei fatti rimane sorpreso. L'eliminazione dell'attacco a Zevi può essere però spiegato con l'aggiunta del critico nel suo *Storia dell'architettura moderna*²³⁵ di un ampio passaggio dedicato a Persico, in cui trova anche spazio per giustificare la sua assenza nei testi:

E se nessuno ne ha parlato all'estero e pochissimi in Italia, se il suo nome non compare neppure nelle più aggiornate storie della critica d'arte, ciò è avvenuto perché Persico non ha scritto una storia dell'architettura moderna e nemmeno una serie di sistematici articoli su di essa.

Dalle parole di Sinisgalli si crea l'immagine di un importante intellettuale vicino alla sinistra milanese, raccolta intorno alle osterie del Verziere e del Bottonuto. Persico è descritto come una persona gentile, che seppe accogliere i tanti giovani meridionali, ancora abituati al sonno pomeridiano e che avevano ancora «sulle labbra il sapore del nettare» del sud. Questo articolo dà occasione a Sinisgalli di parlare anche della situazione iniziale propria e di altri compagni

233 B. Zevi, *Verso un'architettura organica*, Einaudi, Torino 1945.

234 B. Zevi, *Dopo Sant'Elia*, Domus, Milano 1935.

235 Id., *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 1950.

meridionali, che dovettero adeguarsi a una grande città precisa e puntuale, e non «bella» (essendo così immersa nella nebbia della pianura, tra le ciminiere e il coke metallurgico). In questa fredda metropoli però Edoardo Persico seppe dar speranza a questi giovani spaesati, poté farli incontrare con intellettuali di spicco come Bramante Buffoni e Marcello Nizzoli²³⁶ e soprattutto riuscì a indirizzarli verso una cultura alta, verso una nuova e utopica visione dell'architettura.

Sinisgalli si sofferma infatti sull'idea architettonica di Persico, i cui elementi di spicco sono rintracciabili in alcune sue opere (che si contraddistinguono per una scrittura «fertile di analogie, succosa, polimaterica»), come il saggio *Punto e da capo* e il testo *Profezia dell'architettura*²³⁷.

In particolare, Persico comprese come nel momento attuale si stesse vivendo un'immensa crisi dell'architettura. Una delle principali motivazioni è la diffusione dello stile architettonico del «littorio», sostenuto dal fascismo e dai suoi discepoli, come Ugo Ojetti, Renato Ricci, Enrico Del Debbio, Vittorio Ballio Monpurgo e da slogan di Gaetano Ciocca, Pietro Maria Bardi e Massimo Bontempelli. Questa corrente architettonica particolarmente fortunata risulta però agli occhi di Persico (come a quelli di Sinisgalli) rozzamente celebrativa. Il dittatore e i suoi sostenitori erano infatti favorevoli a un'architettura estremamente veloce, capace di costruire una città in nove mesi, ma aggravata dalla mancanza di collaborazione tra un artista e una maestranza «giudiziosa e progredita». Sinisgalli infatti non vede di buon occhio i muratori romani («buoni soltanto a vendere abbacchi e a coltivare carciofi») che hanno portato a una crisi nel campo dei mestieri.

Di fronte a questo «brutto sogno», Persico si interessa piuttosto di opere architettoniche più semplici e incisive, come quelle di Luigi Cosenza, Gigi Chessa, Lucio Fontana e Marcello Nizzoli.

A livello internazionale inoltre, l'attenzione di Persico è indirizzata verso il Movimento Moderno di architettura, in particolare verso tre architetti: il tedesco Walter Gropius, lo svizzero Le Corbusier e lo statunitense Frank Lloyd Wright. L'architettura del primo, caratterizzata da un notevole tecnicismo, è stata sicuramente apprezzata da Persico. Il secondo invece è stato certamente osservato da Persico, ma la sua «gelida arcadia» e il suo «estetismo» non sono stati del tutto accolti. Tra questi illustri architetti però è sicuramente Wright quello a cui Persico guarda con più attenzione: ne è apprezzata l'architettura «flagrante, inevitabile, sincera», tanto che ne ha scritto un elogio in *Profezia dell'architettura*. Anche Sinisgalli guarda con grande ammirazione all'architetto degli Stati Uniti e lo ricorda spessissimo negli scritti, come in parte abbiamo mostrato.

236 Bramante Buffoni ha esposto le proprie mostre alle Triennali di Milano del 1933, 1936 e 1939 e ha vinto concorsi nazionali per cartelli e copertine. Marcello Nizzoli è stato un designer e pubblicitario italiano e ha lavorato in grandi aziende come la Campari, la Fiat, la Montecatini e la Olivetti (presso cui ha collaborato con Sinisgalli). Grazie al suo progetto per la macchina da cucire Mirella, Nizzoli ha vinto il premio Compasso d'oro nel 1957.

237 Gatto, nella prefazione alla prima pubblicazione del saggio, ha scritto: «La conferenza che pubblichiamo è lo scritto che più unitariamente, quasi nella facilità estemporanea di una visione, rappresenta il pensiero di Persico gravato dalle antiche speranze e dalle prossime disperazioni del mondo».

La crisi dell'architettura è anche motivata da una vera e propria crisi dell'uomo nella prima metà del XX secolo: in un mondo ben compreso da Frank Kafka (che ne ha colto l'angoscia radicata profondamente) e abitato da greggi stremate alla ricerca dell'ovile, l'intellettuale e l'amante di architettura si domandano se la costruzione della casa o i modelli della città dell'uomo possano avere importanza.

L'incontro con Persico è stato fondamentale per Sinisgalli per poter definire la sua idea: l'architettura risulta il frutto di un lavoro continuo di fantasia, di creatività e di sentimento. La «fabbrica» non è un semplice edificio costruito secondo dettami ingegneristici e matematici, ma è anche un luogo destinato ad ospitare l'uomo con le sue necessità e le sue richieste. L'insegnamento di Persico porta Sinisgalli a ricercare, nella architettura ma non solo, il sogno e l'utopico che emerge anche in svariati saggi di *Promenades Architecturales*.

Anche in questo testo compare l'idea della chiocciola. Sinisgalli sostiene infatti che Persico «fece in tempo a scoprire i termini della crisi e a capire che il modo di essere dell'architettura non è l'alveare ma il guscio della chiocciola». La chiocciola è per Sinisgalli un elemento ricorrente: ne parla nell'articolo *Chioccioline pitagoriche* pubblicato sulla rivista «Il Mattino»²³⁸ e scrisse anche *Versi per una chiocciola*. Per Sinisgalli ha un valore simbolico profondo, legato alla spirale, che può rappresentare il movimento eterno e il caos.²³⁹

Il saggio termina con un riferimento a un libro che Persico desiderò realizzare ma di cui rimane solo il titolo, *Mari e monti della luna*.

Rudowsky, in Promenades Architecturales, Lubrina, Bergamo 1987, pp. 87 – 91.

Nella seconda metà degli anni '30 Leonardo Sinisgalli conobbe l'architetto e *designer* austriaco Bernard Rudowsky, che collaborava come lui alla rivista di architettura e design «Domus».

Rudowsky ha avuto svariati interessi: si è appassionato sia all'arte (è stato consulente al MOMA di New York), sia alla moda, realizzando nuove calzature molto in voga negli anni '40 per la *Bernardo Sandals*. Ma nel corso della sua vita è stata l'architettura la sua costante principale: si è infatti specializzato nella progettazione di ville private in Italia, Brasile e Stati Uniti. Nel corso degli anni, ha plasmato un'idea personale e complessa di architettura, che affonda le radici in una cultura cosmopolita, dovuta principalmente alla sua passione per il viaggio.

La sua riflessione sull'architettura è stata per lo più invariata nel corso degli anni: per Rudowsky come per Sinisgalli è centrale l'idea dell'«abitare», ovvero il rapporto tra architettura e il modo di

238 L. Sinisgalli, *Chioccioline pitagoriche*, «Il Mattino», 16 luglio 1977.

239 Zuliani, *Il demone della contraddizione ...*, p. 135.

vivere possibile dell'uomo in essa, affermando, come illustra anche in *Architecture Without Architects* :

Il volto di un paese, di una città, non è il risultato di una pianificazione; è il riflesso di un modo di vivere. Ai suoi occhi l'architettura moderna risulta illogica proprio perché non conforme alle abitudini e alla vita umana, anzi semplicemente influenzata da tendenze effimere. Dunque ciò che deve essere rispettato nella realizzazione di una struttura architettonica è la molteplicità di attività che tale struttura permette all'uomo, per ritrovare «l'arte di vivere» e la «scienza del comportamento».²⁴⁰

E proprio in questo i punti di contatto con l'approccio di Sinisgalli sono evidenti.

L'architetto ha vissuto un periodo fondamentale per la sua formazione proprio negli anni '30 in Italia, in Campania, dove ha elaborato alcuni progetti di Ville tra Procida e Positano, spesso in collaborazione con Cosenza. Qui si è sviluppato in particolare il suo concetto di «architettura senza architetto», ovvero realizzazioni dall'aspetto rurale costruite da maestranze edili locali.

Sinisgalli nel suo scritto parla del questo lungo soggiorno presso Rudowsky, in compagnia della moglie Berta e della famiglia di Luigi Cosenza, nella grande casa a Chiaia. Di quest'ultima l'autore ci racconta il particolare curioso della rampe di scale (gradini massicci di marmo), ottenute per lo più da lastre funebri, che svelarono anche epigrafi nascoste.

L'ingegner poeta si mostra subito sostenitore dei «propositi assurdi» dell'architetto austriaco, che erano stati esposti nel corso degli anni proprio sulla rivista d'architettura a cui collaborava lui stesso. Infatti negli articoli apparsi su «Domus» nel 1938 Rudowsky aveva riflettuto sulle criticità architettoniche del periodo e aveva mostrato una vicinanza al pensiero di Sinisgalli, che riteneva un elemento non centrale, per quanto importante, il disegno geometrico, mostrandosi attento invece alla «casa funzionale e moderna» di Josef Berger. Affermò per esempio in un articolo apparso nel marzo del 1938:

Per le di gusto e sane di mente ragionatrice “modernità” è un'aristocrazia nella scelta e l'adozione di una misura e di una semplicità che si sposa alle più educate esigenze. Modernità è un atteggiamento di vivere, di pensare, di conoscere, di giudicare, prima che di arredare.²⁴¹

Sul periodico milanese fu dedicato spazio anche alla descrizione di Villa Oro (1934-1937) e Villa Campanella (1936) realizzate da Rudowsky e Cosenza presso il Golfo di Napoli. Sinisgalli ne

240 B. Rudowsky, *Architecture without architects*, Museum of Modern Art, New York 1964.

241 B. Rudowsky, *Falsi e giusti concetti nella casa*, «Domus», 123, marzo 1938, p. 1.

apprezza molto la sua proposta di architettura utopica e priva di progetto, «non blasonata, vernacolare, anonima, spontanea, indigena» e certamente anti accademica e antitradizionale.²⁴² Entrambi aspirano a un'architettura che ha l'obiettivo di creare, prima di tutto, uno spazio abitabile, in cui è possibile «muoversi da padroni». Afferma poi: «non si contentava dei dogmi del funzionalismo in voga e della mutria dei suoi colleghi cartesiani». Sinisgalli preferisce Rudowsky anche a Giuseppe Pagano (che si era concentrato sull'architettura rurale), un architetto su cui il poeta si è soffermato pochissimo²⁴³.

Ciò che Sinisgalli ha approfondito maggiormente nel saggio è la realizzazione, mai ultimata, di una villa per un certo professor X, che resta anonimo. Dopo la realizzazione di Villa Oro, Rudowsky elaborò il progetto mai terminato di una casa a Procida, descritta anche in un lungo articolo sulla rivista «Domus».²⁴⁴ Come descrive Sinisgalli, la struttura non presenta nessun corridoio, ma si organizza intorno alla stanza centrale. I locali appaiono così come «celluline» dedicate a varie mansioni. In questo caso la scelta è dettata da una visione «antropocentrica», che tenta di realizzare una struttura che sia una vera e propria casa, un rifugio per il suo abitante. Si tratta quindi di una proposta che potrebbe ben essere definita con il termine «Utopia», che tanto spesso ha usato Sinisgalli per parlare di architettura.²⁴⁵

L'autore afferma poi che gli scritti di alcuni grandi architetti del XX secolo appaiono «scialbi e noiosi» al suo confronto. In quegli anni tuttavia ci sono stati testi anche interessanti, come l'articolo *Il Vero sola ragione dell'architettura*, apparso sempre sulla rivista «Domus» di Le Corbusier che aveva pubblicato alcuni saggi molto vicini alle proposte dell'architetto austriaco, cui molto probabilmente guardava come riferimento in quel periodo.

Come succede in molti scritti d'arte di Sinisgalli, anche qui troviamo alcuni dettagli della quotidianità dei protagonisti, anche la più cruda, dal cavalletto per dipingere posto davanti alla finestra delle toilettes («Non c'era finestra («perfino quella dei cessi» precisa Rudowsky) dinanzi a cui in antichi tempi, non fosse stato disposto un cavalletto»), alle abitudini sessuali del professor X («Il celebre professor X aveva cambiato nel frattempo i gusti suoi e una decina di amanti. Aveva pure riconosciuto dei figli illegittimi, e così di seguito»).

La figura di Bernard Rudowsky compare anche in alcuni altri scritti di Sinisgalli, come *Quale sarà il capolavoro del XX secolo?* in cui afferma:

242 Zuliani, *Il demone della contraddizione ...*, pp. 125-6.

243 L'unico altro punto in cui ricorda l'architetto Pagano è ne "I mattoni di Vitruvio", in *Promenades Architecturales*: «Le costruzioni rurali che l'architetto Pagano (pace all'anima) pubblicava nelle esposizioni, nelle mostre, nelle riviste, non sono forse il risultato di un mestiere espertissimo, di una regola che bastava perfino ai costruttori delle cattedrali?». L. Sinisgalli, *Promenades Architecturales...*, pp. 43-44.

244 B. Rudowsky, *Falsi e giusti concetti nella casa ...*

245 M. Principe, *La casa dell'uomo. Il contributo di Giò Ponti e Bernard Rudowsky sul tema dell'abitazione*. pp- 16-18.

Abbiamo contato gli spazi necessari alle famiglie per i bisogni primari: nutrizione, igiene, riposo, relax. Già nel 1955 Bernard Rudofsky non possedeva un libro in casa sua a New York; solo elenchi, indici, manuali. Per il resto ricorreva alla biblioteca e riusciva nel giro di due giorni a venire in possesso di una copia fotostatica del *Polifilo*. Le nostre dimore sembrano tombe faraoniche o botteghe di robivecchi. I posterì leggeranno le nostre storie con lo stato d'animo che ci fa decifrare la data incisa col chiodo da Federico di Montefeltro sul suo balcone.²⁴⁶

Lo ricorda anche in *Architettura e architetti*, in cui afferma, paragonandolo a Scarpa:

È, come Bernard Rudowsky (il filosofo dell'abbigliamento, tornato l'altr'anno a far parlare di sé tutto il mondo con la mostra allestita al Museum of Modern Art di New York, l'architettura senza architetti), una buona forchetta.²⁴⁷

Infine, ne fa un ritratto in *Furor Mathematicus*, ricordandone la collaborazione con Cosenza, con cui realizzò una villa a Positano «Una villa per Positano e per altri lidi degli architetti Luigi Cosenza e B. Rudowsky di Napoli».

246 L. Sinisgalli, *Quale sarà il capolavoro del XX secolo?...*

247 Id., *I martedì colorati ...*, p. 30.

ANTOLOGIA DEI TESTI

In questa sezione sono riprodotti cinque testi pubblicati da Sinisgalli in volume o su rivista. La scelta è sempre orientata su base tematica: in questi scritti è possibile cogliere alcuni degli aspetti fondamentali del pensiero architettonico di Sinisgalli.

*La casa è una vocazione*²⁴⁸.

I mobili sono tentatori, ti trascinano a divagare. Rinunziamo allora di proposito a descrivere la poltromamma di Savinio e le Camere incantate di Carlo Carrà o Gl'interni metafisici di Giorgio de Chirico. Ricordiamo a qualcuno, che la Sedia Surrealista, appoggiata a due zampe di legno e a due gambe nude di donna comparve la prima volta nella Mostra di Parigi del 1926, e che il primo modello di poltrona in tubo di acciaio cromato fu disegnato da Mart Stamm e da Breuer nel 1927 e fabbricato, a Parigi, da Thonet. Senza dubbio la sedia metallica costituisce una grande invenzione: tutti gli architetti di grido hanno presentato i loro modelli di sedia flessibile, elastica. Ma non possiamo nascondere ch'essa suscita ancora in molta gente un certo fastidio. Ha fatto il suo trionfale ingresso nei sanatori, negli uffici, nei negozi, nei bar, nei cinematografi: ma è rimasta fuori casa. Non ha familiarizzato. Disegnare una sedia è un'impresa difficile: all'ultima "Triennale" dieci tecnici hanno discusso notte e giorno, e i maligni dicono che hanno tirato fuori una sedia ortopedica. Tant'è vero che la sedia di Chiavari e gli sgabelli rustici hanno ancora i loro tifosi.

Capitai una volta in casa di un celebre architetto milanese: fui pregato di trattenermi a pranzo. Quando andammo a tavola mi accorsi che ciascuno dei familiari si portava appresso la propria sedia. Erano diverse una dall'altra: la nonna, la madre, la moglie, e i figli non si erano ancora messi d'accordo su una questione così delicata. «Quale sedia preferisce?» mi domandarono in coro. «Una sedia pesante, risposi interdetto, ma un vino leggero».

Ho avuto confidenza con molti arredatori illustri del nostro tempo: conosco la casa di Gio Ponti, di Bottoni, di Muzio, di Albini, di Clerici, di Monaco, di Luccichenti, di Mucchi, di Figini, di Libera, di De Renzi. Trovo le loro stanze, i loro mobili un po' acrobatici, sperimentali. Ma le case dei miei amici letterati mi piacciono di più, la casa di Cecchi, la casa di Carrieri, o di Ungaretti. Sono dimore tranquille, raccolte, confortevoli, intime.

Ma dove mi sento davvero a mio agio è negli studi dei pittori e degli scultori: quel disordine, quelle cianfrusaglie, quelle mele e quei fiori secchi, mi seducono. Gli studi di via Margutta, a Roma, e quelli di via Rugabella, a Milano, o di corso Garibaldi, sono gli ambienti che meglio mi ricordano il mio domicilio ideale: la cella di un convento, oppure una tenda, o un carrozzone.

Una casa non s'improvvisa, né si può allestire con un libro alla mano come una scena di teatro. La casa è una vocazione. L'incontro con una scrivania o una poltrona che ci somigliano può veramente dare un significato, una piega a tutta una vita. Non saprei quindi che cosa dire a quelli che chiedono

²⁴⁸ *La casa è una vocazione*, «Pirelli», 6, dicembre 1949, p. 42.

di montare una casa da un giorno all'altro. Non ascoltate gli estranei, seguite la vostra inclinazione. Siamo tutti disposti a perdonare e a pagare i nostri errori, non quelli altrui. In ogni modo è buona norma non caricarsi troppo di ricordi, di paraventi, di ritratti. Ci sono persone che riescono a dare un aspetto cordiale anche a una camera d'albergo. Portano nelle tasche e nelle valigie la loro personalità: un libro, qualche stampa a colori. Credete a me, i tappeti e i lampadari comprateli con i premi della "Sisal": ma non trascurate di portarvi in camera una rosa il ventisette del mese! Io continuo a sostenere questo principio: bisogna prima garantire agli uomini la sicurezza del sonno e del riposo, liberarli dal "complesso" dello sfratto, dalla paura, dalla minaccia delle devastazioni, delle invasioni, e poi parlare di arredi. Le rivoluzioni nell' ammobigliamento accadono soltanto nei periodi in cui i fabbricanti di cannoni o i generali di stato Maggiore hanno da curare il fegato o la podagra. Il sofà, la cave à liqueur, la poudreuse, e tanti altri graziosi oggetti sono spuntati coi rami di ulivo, nelle grandi pasque dei popoli. I lumi olandesi, le sedie di Vienna, i mobili Cippendale hanno seguito la ratifica dei solenni trattati di amicizia tra le nazioni. Le guerre, ahimè, accrescono il disordine delle nostre abitazioni! L'incertezza dei nostri gusti è il riflesso dell'instabilità dei nostri edifici spirituali ed economici. La sagoma di un mobile è l'immagine spettrale dei costumi e delle leggi.

*Una città è nata in mezzo agli alberi e alle acque - A Lignano Pineta, tra Venezia e Trieste, un architetto moderno ristabilisce l'antico accordo tra natura e geometria*²⁴⁹.

Una freddissima notte di maggio, il corpo imbottito di giornali, mi sono spinto da Milano a Trieste. L'architetto Marcello D'Olivo aveva disegnato una città. Avevo fretta di guardare le sue carte e correre sui luoghi dove già le prime squadre di operai, nel folto della giovane pineta, scavavano trincee, piantavano pali, macinavano calcestruzzo, dopo che felicemente era stato coperto di bitume il primo nastro stradale. Due anni prima ero stato a trovare il mio amico a Udine, sua città natale. Avevamo trascorso insieme una sera sulla colline di Buia, insieme ai suoi muratori, Ursella padre e figli, le figlie del capomastro friulano e i nostri familiari e i loro amici. Avevamo mangiato e bevuto e gli adulti alla fine avevano cantato. Con la collaborazione affettuosa di quegli artigiani fuoriclasse, di quegli inarrivabili operai, D'Olivo aveva già costruito a Opicina il più bell'edificio italiano, la più geniale architettura di questo dopoguerra: il Refettorio per i fanciulli di Don Shirza. E si apprestava già a preparare il progetto per le altre fabbriche del villaggio, la Tipografia e la Chiesa. Fu proprio quella sera buia, prima di cena, che io vidi nel cortile i primi esperimenti in cemento precompresso, il primo fungo, il primo albero matematico. E D'Olivo mi confessò che non avrebbe potuto mai, senza la comprensione e la capacità del vecchio Ursella e dei suoi figli e dei suoi operai, non avrebbe potuto mai dar vita ai suoi numeri e ai suoi segni, perché il lavoro sulla carta conta assai poco nell'arte di edificare. Non avrebbe potuto certo imporre ad altri costruttori il rispetto dei suoi angoli, dei suoi spigoli, delle sue losanghe, delle sue piramidi, delle sue superfici oblique. L'architetto aveva trovato un interprete paziente e entusiasta nel venerabile muratore, e insieme avevano già costruito le opere audaci di cui avevo avuto l'onore di scrivere per primo, quello stesso anno, quando appena la palanche delle nuove casseforme erano state rimosse e le superfici nette e il contorno tagliente del cemento era venuto a nudo. Poi, a lavoro avanzato, tutto il mondo (e l'altro ieri il *New York Times*) hanno esaltato l'architettura del Villaggio come «architettura del futuro». Sono tornato con D'Olivo sul colle di Opicina, l'altra mattina, e ho visto oltre il refettorio, ormai compiuto e in servizio, lo scheletro del grande quadrifoglio della Tipografia che ho presentato nell'ultimo numero di questa rivista. Siamo andati con l'amico a guardare dal basso uno di questi fiori matematici, ci siamo spostati sotto l'ombrello, pensante circa una ventina di tonnellate, sospeso a quello stelo, vibrante, sottile, eppure resistentissimo alla bora che lassù scoperchia le case, ho visto le due serie di borchie che stringono i fasci di 42 fili d'acciaio ciascuna, alla tensione di due tonnellate per ogni filo. Quel misto di matematica, di meccanica, di scultura, quella forma legata

²⁴⁹ *Una città è nata in mezzo agli alberi e alle acque - A Lignano Pineta, tra Venezia e Trieste, un architetto moderno ristabilisce l'antico accordo tra natura e geometria*, «Civiltà delle macchine», 4, 1954, pp. 37 - 40.

alla terra e all'aria con l'energia di un albero, quella forma con radice e con muscoli, quella forma vivente a me dava le vertigini. Perché pensavo che l'anima è qualcosa di simile a quella tensione, a quell'attenzione, e basta il vento a suscitarla proprio come alla nostra anima basta un sospiro, e basta il peso della neve (o degli anni) ad affaticarla.

Ma dovevo vedere nascere una città e non potevo indugiare troppo tra quei pilastri come i pellegrini romantici sotto l'architrave del Partenone. In una domenica di pioggia e di vento, dentro un capitolo di romanzo di Svevo o di Hemingway, noi corremmo verso Monfalcone, verso Aquileia, verso Latisana e imboccammo, subito dopo, la strada che ci portava dentro la nostra piccola giungla, la Pineta di Lignano, dove un gruppo di pionieri aveva affidato a Marcello D'Olivo il compito di studiare il tracciato di una città per le vacanze, tra il fiume poco lontano – il Tagliamento – gli alberi e il mare. Una città tra le piccole dune di sabbia d'oro. Il verme di Mobius non si accorge di passare da una all'altra parte del nastro famoso, che per un'astuzia del geometra è diventato di una sola faccia; anch'io ero già entrato nel trapezio sacro e non mi accorgevo di percorrerlo, quasi fosse bendato. Mi pareva di giocare a moscacieca dentro il bosco perché non vedevo mai la strada. L'architetto infatti, a imitazione di un suo leggendario antenato, aveva rifiutato la linea dritta, per costruire il suo labirinto, e per offrire agli occhi, in ogni tratto dell'itinerario, un punto di fuga sempre diverso. Avevo visto nel suo studio delle grandi mappe che abbiamo dovuto svolgere sul pavimento per poterle guardare. In una c'erano segnati tanti piccoli cerchietti, anche poco più grandi di un puntino, gli alberi individuati sul terreno. «Non ne abbiamo dimenticato nessuno» mi ha detto, «e spero proprio di salvarli tutti». Perché egli ha già tracciato il piano di massima, con la sistemazione di circa un migliaio di appezzamenti di una media di mille metri quadrati per lotto. «Ognuno potrà diventare proprietario di una cinquantina di alberi, e avrà l'obbligo di non occupare con laffricato che una giusta quota del terreno». Le case studiate da D'Olivo per questa città orizzontale non hanno nessuna somiglianza con le case di città. Niente sovrastrutture, niente intonaco, solo il letto per dormire la notte al coperto e stare all'ombra nella controra (ma con un ricambio di aria continuo), qualche parete, o quinta, qualche pezzo di pavimento, o pista, e il minimo necessario. Insomma, una tenda, un ombrellone in cemento e in legno, un ricovero non una casa. «Chi viene qui dentro deve sentire il gusto di camminare tutto il giorno a piedi nudi, coi calcagni bagnati o asciutti, deve potersi sedere a terra, deve attingere il più possibile alla inesauribile fonte di vigore che scaturisce perennemente dal mare, dalla sabbia e dalle foglie». Lungo la spina dorsale della Grande Via, come provvisoriamente viene indicata sui progetti, sono stati costruiti i primi negozi, i primi ritrovi, le prime sale per la comunità dei villeggianti. La città sarà composta di nuclei diversi, ma saranno tutti autonomi e tra loro complementari. Non ci sarà

bisogno di filo spinto o di muri con cocci di vetro per difendere la propria libertà o la propria solitudine. Basteranno gli alberi, gli arbusti, e i crinali delle dune.

«Non sembra una città terrena, sembra piuttosto una città sulla luna», ho detto al mio amico «Flammarion spiega che gli abitanti della luna sono molto più leggeri di noi. Io credo che gli abitanti della Pineta proveranno davvero questa sensazione. Quando usciranno dall'acqua continueranno a sentirsi meno densi e un poco immortali, interplanetari, vedrai.»

Non volevo spingere agli estremi i paradossi del mio amico, che mi aveva già abbastanza sconcertato con il gioco dei chioschi satelliti disegnati su una carta intorno a un sole: era il progetto di un albergo con i servizi centrali, e i vani distribuiti intorno, dentro il bosco. «Come lo chiamerai? Ti ci vorrebbe un poeta del Settecento a dare i nomi a questi tuoi sogni». Del resto una curiosa aria di giardino per illuminati o per illuministi spirava intorno a quelle idee. Si capisce che c'entrava anche Rousseau e c'entravano i grandi viaggiatori che scoprono l'Oriente. In un lontano miraggio si intravedeva una umanità che avrebbe preferito vivere per terra, vivere molto più in basso dell'altezza di una sedia o di un divano. Una umanità che cercava un antidoto all'intelligenza, stufa di stare in piedi, di stare all'erta, una umanità orizzontale. E del resto D'Olivo non nascondeva le sue predilezioni. Bastava guardare tra le cime dei pini le linee dei suoi tetti e scoprire proprio il profilo di una pagoda. Gli ricordai che l'estate scorsa ero andato apposta a Palermo per visitare la Casina cinese costruita per la favorita del vicerè. Parlammo degli orizzonti così cari a Baudelaire, di paesi calmi e voluttuosi. Stavamo coi piedi premuti su una breve striscia di terra che nel giro di qualche anno sarebbe diventata almeno per una estate, lunga o corta, un luogo di pace se non proprio di delizie. Venezia era a un braccio da noi e l'altro braccio indicava laggiù il Regno della saggezza seduta, del dormiveglia, dell'estasi, dal farniente.

*Sensus aditus*²⁵⁰.

Carissimo Velso,

forse tutto il segreto dell'Architettura, come tu osservi, può spiegarsi rifacendoci a una fisiologia, a una fisica, a una metafisica dell'orecchio, o meglio degli organi dell'equilibrio (canali semicircolari e nervi ampollari che stanno sull'orecchio).

Che l'architettura sia piuttosto sorella della Musica e non della Pittura, è verità accettata ormai dai più. Ma è pur vero: *sensus auditus potest facile falli*, e questa sarebbe la ragione della grande difficoltà e illusoria a un tempo. Una brutta architettura ci fa incespicare, non offre appoggi all'uomo che vi entra in piedi. Dà le vertigini. L'uomo è bipede come gli uccelli, ma non ha ali, né può sedere in aria come i cherubini. I piani che spartiscono il volume di una fabbrica hanno talvolta una consistenza virtuale che solo la voce può scoprire. Ed ecco un'altra conseguenza pressoché mirabile: l'Architettura dev'essere fatta per accogliere la voce, è come la cassa di uno strumento destinato a vibrare nell'aria. Voglio dirti che le esigenze di una casa per gli uomini sono diverse da quelle intrinseche a una dimora per i cavalli o per i conigli, o per le galline (E mi sarebbe piaciuto poterti citare degli esempi diversi dalla Casa del Minotauro a Creta e dalle grotte per i Nani che ho visto in Sardegna. Forse gli interni dei Nuraghi, coi loro strani imbuti d'aria, coi loro cunicoli, sono stati costruiti per accogliere i Mostri, non certamente Apollo). Mi dicevi giorni fa, che camminando lunga la pista concava di un corridoio (*nella Villa di Caprarola o nel Palazzo Tè, non ricordo*), ti era accaduto di perdere l'equilibrio; ma l'avevi ritrovato subito, appoggiando le mani all'aria come un ballerino sulla corda, o meglio appoggiandoti, ma senza toccarla, a una volta curva che di quella pista era il complemento. Successe a te come a un veliero che ritrova la stabilità e il moto solo a braccia spiegate. Hai osservato nelle vecchie costruzioni quei recessi d'aria, inservibili, dei quali a prima vista non sappiamo capire la funzione? Sono camere di aria inerte, spugne di suono che hanno, rispetto all'equilibrio di tutto l'edificio, il compito del volano nei riguardi dell'asse di un motore: costringerlo alla monotonia.

Ora basta con questa appendice: vi sono ancora critici sensibili i quali credono che sogni, dico i sogni, entrano in testa dalla bocca o dagli occhi! Mettiamo una pulce nei loro orecchi.

250 *Sensus aditus*, in *Promenades Architecturales*, Lubrina, Bergamo 1987, p. 29.

*Edoardo Persico e la crisi dell'architettura*²⁵¹.

A circa dieci anni di distanza dalla sua morte ci tornano in mente le sue parole. Persico non era un esteta, era qualcosa di più di un Apollinaire italiano. Egli soffrì e capì di più di tutti noi, che allora eravamo soltanto ragazzi, la grande crisi dell'architettura come il sintomo di una incertezza più grave e oscura che pesava sulla nostra sorte. Egli si accorse per primo che il sogno di un'architettura di Stato, come s'andava formando nella coscienza e nelle ambizioni del dittatore e dei suoi vassalli, da Ogetti a Renato Ricci, da del Debbio a Morpurgo, fomentato dagli *slogans* non soltanto di Pensabene ma perfino di Ciocca, di Bardi e di Bontempelli, era un brutto sogno, un sogno spaventoso; e allora, per distrarsi da quell'incubo, egli commentava le vive e gracili strutture di una cabina di Luigi Cosenza, o il gusto di alcune vetrine di Gigi Chessa, o le sculture astratte di Lucio Fontana, o i manifesti di Nizzoli. In quell'epoca, quando la rivista «Quadrante» aveva lanciato la tesi di una architettura ispirata ai principi dello Statuto Corporativo, egli scrisse un saggio, *Punto e da capo*, che resterà un modello di critica spinta al di là delle analisi formali, in una zona di interessi umani, religiosi, politici. Fu allora che col suo inseparabile Nizzoli (un artigiano degno della nostra vera tradizione, piccolo, tarchiato, con le mani sporche ma con una intelligenza penetrantissima, non inferiore a quella di Cassandre, di Bayer, di Bill) egli progettò i due negozi *Paker*, al Corso e in Via Santa Margherita, che restano (se le bombe non li hanno frantumati) gli esempi più belli della sua capacità creativa. Persico si opponeva coi fatti ai dogmi meschini dei cortigiani casalinghi, i quali trafficavano coi Castiglioni, con gli Scalera, coi Vaselli, con gli Innocenti, coi Lasa, con tutti gli imprenditori e fornitori di pietre untuose, di intonachi rancidi, e costruiva, soltanto con qualche chilo di ferro e alcune spanne di vetro, due interni di negozio che stavano a dire, nel cuore di Milano, poche chiare parole, consolanti parole, a chi credeva ancora nell'energia dell'intelligenza europea. Si sa quanto i satrapi di Roma avessero in sospetto quest'aggettivo, che affiorava ogni tanto nei rapporti che l'Ovra di Torino, di Genova, o di Milano spediva al Viminale. Ma mi preme dire altro. Non voglio far la storia dei *clans* milanesi, i piccoli covi della sinistra intellettuale che si adunavano sempre al di qua di Via Solferino e preferivano a Bagutta le osterie del Verziere e del Bottonuto. Di quella sinistra Persico è stato, fino alla morte, l'animatore. Persico che a noi emigranti offrì asilo e aiuto, ma soprattutto la speranza di poter lassù mettere alla prova qualcosa che avesse più valore della nostra intelligenza, non la pigra capacità di scrivere una buona pagina, ma la attiva e affettuosa collaborazione con gli uomini: tipografi, vetrai, disegnatori, architetti, industriali. Persico presentandoci degli artigiani come Lucini, come Nizzoli, come Buffoni (anziché le eminenze della città: Padre Gemelli, Mattioli e la signora Ruskaja), sapeva di farci un dono che ci

251 *Edoardo Persico e la crisi dell'architettura*, in *Promenades Architecturales*, Lubrina, Bergamo 1987, p. 47 – 54.

avrebbe giovato per tutta la vita, sapeva di allargare la nostra educazione nell'unico senso veramente utile. Così il miraggio dell'architettura significò per noi tante cose, più che un problema di stile, la possibilità di adeguare la vita nostra, le nostre aspirazioni, le nostre virtù, a quelle di tutti gli uomini. Il frutto di una civiltà ci offriva da spremere il suo succo: succo amaro per noi meridionali terragni che avevamo ancora sulle labbra il sapore del nettare. Un critico, se ci sarà, un critico che non si farà sedurre soltanto dalle crisi della metrica, potrà scoprire molti fenomeni curiosi nelle pagine di quei tre o quattro poeti del Regno delle Due Sicilie, trapiantati dal destino in una città di pianura, carica di nebbia, di ciminiere e di coke metallurgico. Quegli emigranti che per otto ore al giorno stavano chiusi in una camera d'affitto a tradurre romanzi americani, o si alzavano alle cinque per raggiungere l'ufficio del Genio Civile di Sondrio, o correggevano le bozze degli annunci economici del *Corriere*, o giravano tra Mantova, Varese e Pavia con la borsa piena di campioni di linoleum, incontravano Persico, a tarda ora, al caffè Donini. Milano non è una bella città, ma i lombardi sono una grande razza. Gli alberi sparsi e radi di Porta Nuova, di Piazza Tricolore, i tigli di Porta Venezia, di Piazza Tricolore, i tigli di Porta Venezia ti aprono il cuore. Noi ci affezionammo ai bagni popolari, alle mense a prezzo fisso, alla grande sala della *Pelota*. Per più di un anno, il mio primo anno di lavoro, io riuscii a scrollare il torpore triste del mio sangue e la mia terribile avidità di sonno: dovevo tornare in ufficio alle due del pomeriggio, e ricordo l'affanno di quelle giornate. Riuscii a cronometrare tutti i miei passi, tutti gli itinerari, la durata dei pasti, il tempo per lavarmi, per vestirmi, per fare le scale, per fumare una sigaretta. Mi fidavo della grande precisione degli orologi della città, del buon funzionamento delle sveglie: dormivo dieci minuti dall'una e mezzo alle due meno venti. Lo squillo delle due sveglie nella piccola stanza al sesto piano di Via Rugabella metteva in allegria tutti i miei vicini. Prendevo gusto alla precisione, mi costruivo un'attitudine alla puntualità, insensibilmente, come le giraffe riescono a farsi il collo lungo. Ero addoloratissimo della rinuncia al sonno pomeridiano e Persico mi spiegò che il sonno non ha durata, ha invece una profondità. «Basta toccar fondo, basta addormentarsi. E' come girare un interruttore. Un secondo vale un tempo infinito». A quell'epoca, verso il 1935, egli raccolse in un volume delle Edizioni Domus alcuni scritti di Venturi, di Levi, di Argan, di Pica, di Pasquali, di Pacchioni, di Pagano, di Marangoni, sotto il titolo: *Dopo Sant'Elia*. (Neppure questo libro trovo citato nel recente saggio di Bruno Zevi, che brulica di nomi inglesi, scandinavi, francesi, americani, russi, australiani; ed io non so come rammaricarmi di questo con l'autore. Vorrei dirgli che egli ci fa fare la figura dei Persiani di Montesquieu di fronte al mistero della Trinità. Ma anche Giasone credeva di trovar barbari, quando mise piede nell'isola irsuta e trovò invece triangoli disegnati sulla sabbia. «Qui ci sono degli uomini» avranno esclamato gli ufficiali dei *commandos* nell'avvistare a poca distanza da Battipaglia il Tempio di *Pesto*). Persico fu eccessivamente discreto: fino all'ultimo aveva promesso d'includervi

un suo saggio, ma il libro uscì senza il suo nome. E' un bel libro lo stesso, è un libro di Persico, che allora aveva preso molto a cuore i problemi della tipografia. Tra il dannunzianesimo di Bertieri e il surrealismo libertino di Longanesi, egli trovò soluzioni più serie, e tutti sappiamo quanto le sue esperienze abbiano giovato a Modiano, a Frassinelli, a Einaudi. Alcuni manifesti impaginati con la collaborazione di Nizzoli, restano tra i pochi documenti capaci di reggere il confronto con i cartelli di propaganda sovietica. Una casa, un libro, una sedia, un film, un manifesto, un'insegna di negozio, erano per lui testimonianze molto serie, testimonianze positive di un modo di vivere, di sentire, di vedere. Si sa che gli infissi delle case romane non sono seri, si sa che un giornale stampato a Roma non è un giornale serio, si sa che i libri sfornati dalle tipografie romane sono mal rilegati, mal cuciti, mal stampati, zeppi di refusi. Persico sapeva che una grande architettura può nascere solo dalla collaborazione di un artista con una maestranza giudiziosa, progredita; che il *magutt* milanese e il mastro salernitano costruirono i duomi e le terme; che la crisi dell'architettura in Italia è stata pure inasprita dalla fretta imposta dal Calendario del Regime che stabiliva un termine di nove mesi per costruire una città. E io credo che uno studio utile, uno studio da tentare, degno della memoria di Persico, degno della memoria di Gramsci, sarebbe una storia dei muratori italiani, gli unici che, a differenza dei meccanici e dei contadini, hanno saldato il genio del Nord e del Sud, hanno risolto il dissidio tra il benessere e la povertà, tra le macchine e la terra. Mi spiego: sarebbe utile conoscere la provenienza, l'ingaggio, i contratti, il regolamento di lavoro degli operai che hanno lavorato a Roma con Bernini, con Borromini, con Della Porta, con Vignola. Sarebbe utile conoscere la provenienza, l'ingaggio, ecc., degli operai che hanno lavorato a Roma con Valadier. E così via, fino a quelli che hanno lavorato con Morpurgo, con Del Debbio e con Piacentini. Ebbene io ho l'impressione che la manodopera al servizio degli architetti fascisti fosse costituita di bulli, di burini raccoglittici, che scelsero un mestiere più lucroso degli altri, semplicemente perché non si chiedeva loro un impegno o un'abilità particolare. Mentre gli operai di Bernini, di Borromini o di Michelangelo forse non erano di Roma. Il romano di Roma è nato per vendere abbacchi, per coltivare carciofi, per spegnere moccoli nelle chiese; nel migliore dei casi può fare il cortigiano o lo scriba; non credo sia nato per fare il muratore. Per questo io vorrei sapere se il barocco di Roma è romano come è leccese il barocco di Lecce. Il fallimento dello Stile Littorio io me lo spiego così, ricordando i ciabattini, i sarti, i contadini che al mio paese furono reclutati dai fratelli Del Fante per costruire le tristi case degli impiegati del capoluogo. L'Arte Muraria non aveva subito mai una così grave umiliazione. Problemi del genere nascono tutte le volte che l'esecuzione di un'opera affidata a un medium che lega l'idea di una cosa alla cosa creata. Più che l'insufficienza degli architetti io credo che noi scontiamo ancora la crisi provocata dallo standard nel campo dei mestieri. E' il destino delle arti

applicate, ed è merito della *Bauhaus* aver insistito sulla necessità di creare un artigianato capace, progredito.

Questo spiega le simpatie di Persico per Gropius e le sue preferenze per il gotico piuttosto che per il rinascimento. Persico insomma aveva già superato la stasi decadentistica, geometrica, il muro lirico dei discepoli di Le Corbusier. Uno dei suoi ultimi scritti: *Profezia dell'architettura* (questa sera lavoro a memoria, all'ottavo piano, senza libri, con le jeeps e gli usignoli che mi danno fastidio) contiene un elogio commosso dell'opera di Frank Lloyd Wright. In quella *Profezia* Persico parlava con commozione del grande pioniere, del Patriarca di Taliesin, e citava a commento della sua opera, non so se una favola di Andersen o un racconto di Anderson: ma al centro c'era un personaggio felice, una ragazza, questo ricordo bene, una specie di Virginia viva e poetica, che gli pareva l'abitatrice ideale di una casa di Wright. Così che alla gelida Arcadia di Le Corbusier, al mito della *machine à habiter*, ai *poncifs* della *réaction poétique* e della *costruction spirituelle*, alla magia di Eupalino, egli opponeva alcune semplici verità che potevano apparire barbare ed erano umane e innocenti. Wright aveva scritto: «Portare il buon senso nel regno sacro dell'arte è cosa offensiva e quanto mai impopolare nei circoli accademici. Una specie di volgarità...». E gli illuministi di Europa, i mistici del lucido ordine si trovarono confusi di fronte all'ostinazione, alla sincerità del *yankee* che aveva osato dir male della cupola di Michelangelo. Persico fece in tempo a scoprire i termini della crisi e a capire che il modo di essere dell'architettura non è l'alveare ma il guscio della chiocciola. A distanza di dieci anni molti dogmi, molti idoli sono tramontati, molte posizioni si sono chiarite. Nessuno pensa più a fabbricare Templi, fossero pure i Templi della Pace, della Giustizia, della Libertà; tutti si affannano a predisporre materiali e maestranze e progetti per ricostruire la casa dell'uomo. Non so se gli ideali modelli di città pensate da Le Corbusier, in un momento di euforia protestante, finiranno nei musei, con quelle grame alberature posticce che fingevano le zone verdi tra le immaginarie case di gesso, non so quanto la cura dell'«aria esatta» potrà consolare ancora gli impiegati della Montecatini o della Viscosa; e come hanno resistito alla guerra le serrature di alluminio, le batterie di ascensori e le pareti a *coulisse*. Il pessimismo cattolico ha mostrato agli uomini l'insania di molte chimere, le profonde e inesauste sorgenti del male nella coscienza dei popoli. *Les splendides villes* delusero anche Rimbaud. Io credo che un immenso flusso a ritroso ricondurrà le genti verso la campagna. Roma, Gerusalemme, Babilonia, La Mecca, non avranno che la consistenza di un miraggio agli occhi delusi dei pellegrini. Verrà un'era di grandi esodi, di sciame di popoli che ritroveranno intorno a un cespo di rose il principio di una più ardente carità? Spetterà al nostro secolo, dopo un avvio così oscuro e catastrofico, ricondurre agli ovili le greggi stremate? Nessuno meglio di Kafka ha espresso l'angoscia di noi povere bestie, strette nelle prigioni che i nostri padri progressisti murarono per offrire ai loro figli una felicità positiva. Kafka era un semita e

conosceva più di tutti le nostre colpe. Così come le conosceva Persico che era sinceramente cristiano e cattolico. Vorrei avere sotto gli occhi, questa sera, le lettere scritte da Persico a Garrone, da Persico a Garbari. Potrei definire meglio la sua religione. Vorrei poter citare qualcuna di quelle presentazioni che egli scrisse per artisti come Manzù, Sassu, Birolli, Del Bon, Menzio, Cantatore, Broggin, Spazzapan, e la sua nota su Zandomenighi. Persico diffidava della critica dei professori e dei poeti. Gli piaceva definire un clima, un costume, un vizio di gusto. La sua stessa scrittura non era mai uno sterile esercizio, non girava mai a vuoto intorno a un'idea o a un oggetto, era fertile di analogie, succosa, polimaterica. Egli pensava che l'arte deve agire sulla coscienza degli uomini, sulla vita degli uomini, veramente aiutarli a vivere. Pensava che un'opera d'arte, un libro, una statua, un quadro, una casa valgono nella storia dei popoli più di un trattato di alleanza. Si capisce come l'architettura, infine, dovesse assorbire tutti i suoi pensieri. Tutti gli ingredienti spurii, tecnici, giuridici, biologici, lo interessavano enormemente. Come Loos, come Breuer, come Aalto, egli avrebbe lavorato dieci anni per costruire il modello di una sedia o di una serranda o di una maniglia, ma non avrebbe perso un minuto per stabilire la preminenza del quadrato sul rettangolo o del cilindro sul prisma. Tanto che all'estetismo di Le Corbusier egli preferì il tecnicismo di Gropius, e più tardi, primo fra tutti i critici europei, riconobbe il genio di Frank Lloyd Wright. Ma ora non c'è più luogo a equivoci: quella di Wright è architettura flagrante, inevitabile, sincera. Non è pseudo-architettura, para-architettura, ultra-architettura.

Oggi noi sappiamo che egli ha voluto dire sempre la verità. Non sappiamo invece se la poesia che ci viene dall'America, la poesia pseudo metafisica, pseudo-eroica degli allievi di Eliot contenga la stessa garanzia di autenticità delle case di Wright o dei racconti di Anderson. A noi puzza un po' di surrogato, di poesia in scatola. Noi pensiamo che Eliot e Auden e Mac Leish, in confronto alla Bibbia, all'*Illiade*, alla *Divina Commedia* stanno nello stesso rapporto di Jules Verne e di Flammarion ai *Paralipomena* di Keplero, al *Nuncius* di Galileo, ai *Principia* di Newton. Persico ci ha lasciato il titolo di un suo libro, forse un libro mai scritto, un libro di quelli che si potrebbero scrivere in fin di vita e tante volte non si fa in tempo a scrivere, il libro in cui si vorrebbe dire la verità ultima. Quel libro si chiamava: *Mari e Monti della Luna*.

*Rudowsky*²⁵².

È venuto l'estate scorsa, da New York, con Berta, la sua gentilissima moglie, il nostro vecchio amico Bernard Rudofsky, viennese di nascita, napoletano di merito. Mancava da dieci anni giusti. Prima del 1938 aveva trascorso alcuni mesi a Milano, povero in canna ma ricco di idee e di propositi assurdi. Una serie di articoli scritti per «Domus», dimostrano che Rudowsky non contentava dei dogmi del funzionalismo in voga e della mutria dei suoi colleghi cartesiani: egli poneva il problema dell'architettura in termini non accademici, era solo a cercare delle soluzioni poetiche, eliminando le sovrastrutture d'ogni genere e considerando la casa dell'uomo un po' la maniera dei filosofi cinesi, dei sacerdoti indiani, o semplicemente dei nostri contadini italici.

Si era creata una piccola leggenda intorno ai nostri due amici: si diceva che girassero nudi per le stanze. E la cosa sembrava ancora inaudita, dieci anni fa. Rudowsky sosteneva nei suoi scritti che dentro casa bisognava muoversi da padroni: ma non ricordo bene con che argomenti, perché, ripeto, le sue idee si prestavano a facili storture. Forse erano soltanto intuizioni fondamentalmente innocue il cui significato veniva tradito dagli interpreti: cosa che succede spessissimo a chi si esprime per immagini in una lingua che non è quella di origine.

Ma la fama di Rudowsky non era soltanto affidata ai suoi *slogans*: la casa senza tetto, l'erba nelle camere, le finestre girevoli e altre diavolerie.

Bernardo e Berta avevano vissuto parecchi anni tra Ischia Napoli e Positano, ospiti dell'ingegner Luigi Cosenza, che con la madre e i fratelli abitavano allora nella più bella casa della Riviera di Chiaia. In quell'antico palazzo avevano trovato ricetto i Dalbono, i Toma, i Gemito. Non c'era finestra («perfino quella dei cessi» precisa Rudowsky) dinanzi a cui in antichi tempi, non fosse stato disposto un cavalletto. Lo scalone era imponente coi suoi larghi e massicci gradini di marmo, talmente ben connessi da formare un sol corpo monolitico. Un giorno quando si scoprì un'incrinatura in una lastra, l'intero apparecchio venne rimosso. Fu in quell'occasione che, tra la sorpresa dei padroni e la meraviglia degli inquilini, si venne a sapere che le splendide rampe erano tutte costruite con pietre tombali: si trovarono infatti molte epigrafi sul rovescio delle lapidi, dettate in memoria di illustri cittadini della vecchia Napoli.

A quell'epoca, qualche anno prima della guerra etiopica, ebbe inizio lo studio del progetto per la Villa del celebre professore X ricchissimo ostetrico partenopeo. Bisognerà che Rudowsky e Cosenza si decidano a raccontarci per intero questa storia mirabolante. Spetta a uno di loro o a entrambi, l'obbligo di tramandare alle generazioni future il romanzo dell'architettura moderna. Gli scritti di Le Corbusier o di Giedion, di Argan o di Zevi, di Wright o di Bill diventano scialbi e noiosi

252 *Rudowsky*, in *Promenades Architecturales*, Lubrina, Bergamo 1987, pp. 87 – 91.

al confronto. Per quel poco che io ne so, posso assicurare gli amici che si tratta di una materia, a dir poco, incredibile. Napoli e i napoletani, la pigrizia, l'astuzia, la diffidenza dei vecchi muratori e carpentieri, i capricci, le bizzarrie, gli entusiasmi e le delusioni del cliente, e i nidi di gatti, le muffe, il sale marino, l'insolazione e l'alta mare ecc.

La Villa crebbe a picco sulla roccia senza un metro quadrato di corridoio, con le terrazze pensili, e finestre doppie, le scale a sbalzo. Sembrava costruita per una figlia di Babilonia, per una *Fille de Feu*, non per un artista del forcipe e del bisturi. I coniugi Rudowsky durante la campagna abissina ripararono a Buenos Aires. Il celebre professor X aveva cambiato nel frattempo i gusti suoi e una diecina di amanti. Aveva pure riconosciuto dei figli illegittimi, e così di seguito. "Il professore" disse un giorno la cameriera a Rudowsky, che le aveva mostrato il disegno di un esile baldacchino «fa l'amore tre o quattro volte al giorno, lo fa a terra, su una sedia, su un divano, mai a letto; non vuole essere disturbato da nessuno quando dorme».

La Villa rimase sempre incompiuta, e questo è un privilegio, forse un destino, di tanti capolavori. Ma credo che l'ultima guerra l'abbia distrutta.

Luigi Cosenza ha trascorso due anni a Roma presso gli uffici dello Stato Maggiore. È venuto a conoscenza di molti segreti militari. Sapeva l'ubicazione di molte fabbriche di esplosivi. Ha vissuto con la moglie e i figli dentro una camera angusta, in una pensione di via Sistina. Andavo a trovarlo dopo cena e quasi sempre parlavamo di Rudowsky che viveva in Brasile. Cosenza riuscì a trasferirsi a Napoli poco prima dell'8 settembre 1943. Così per qualche anno io non ho avuto un amico a Roma con cui parlare di architettura.

CAPITOLO 3: SINISGALLI TRA ATTIVITÀ PUBBLICITARIE E EDITORIALI

3.1 La carriera pubblicitaria di Sinisgalli

Tra i numerosi ambiti a cui Sinisgalli si è avvicinato, non si può tralasciare la pubblicità. Il poeta ingegnere infatti ha ricoperto per circa trent'anni il ruolo di *art director* di numerose e prestigiose aziende industriali italiane, contribuendo alla formazione della comunicazione e della pubblicità moderna in Italia.²⁵³

Ma quali erano le caratteristiche del settore pubblicitario in Italia? Nel corso della prima metà del XX secolo gli ambiti della comunicazione visiva, della grafica, del *design* e della pubblicità iniziarono ad assumere una maggiore importanza. Il 1933 è un anno di svolta, con l'inaugurazione della V Triennale a Milano e con la nascita della rivista «Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica» di Carlo Dradi e Attilio Rossi. Nello stesso anno fu inoltre fondato a Milano lo Studio di Antonio Boggeri, il primo grande studio italiano di grafica moderna e comunicazione pubblicitaria, che ebbe tra i propri clienti grandi aziende come l'Olivetti e la Pirelli (in cui lavorò proprio Sinisgalli)²⁵⁴.

La Milano degli anni '30 fu per ovvie ragioni il terreno in cui si sviluppò questa nuova attività. Nell'ambiente milanese, come abbiamo già ricordato, Sinisgalli si fece strada e intraprese una carriera legata al mondo industriale, sicuramente agevolato dalla sua formazione di ingegnere. Si informò sul mondo grafico e pubblicitario, leggendo avidamente numerose riviste di pubblicità e architettura che, secondo l'amico Cantatore, riempirono il tavolo del suo appartamento in via Rugabella.²⁵⁵ E così dalla fine degli anni '30 Sinisgalli si aprì al mondo della pubblicità fino a divenirne un vero protagonista, lavorando per numerosissime aziende e i loro prodotti: l'edilizia di Linoleum, le macchine da scrivere dell'Olivetti, le gomme di Pirelli, i prodotti meccanici di Finmeccanica, gli automezzi Alfa Romeo, della Eni e dell'Alitalia.²⁵⁶

Il contributo maggiore a queste ditte è avvenuto tramite la scrittura di articoli e la direzione di riviste aziendali, definite *house organ*, di cui la più importante fu «Civiltà delle macchine» (secondo l'amico e collega Luraghi «le riviste erano nel suo destino!»).²⁵⁷

Come ricorda l'amico e collega Tedeschi, Sinisgalli fu puntiglioso e dirigista nel suo lavoro:

253 G. Lacorazza, *Sinisgalli e il poeta del marketing moderno*, «CdM. Civiltà delle Macchine: rivista trimestrale», 3, settembre 2020, pp. 104 – 107.

254 P. Fuccella, *Sinisgalli, Il poeta della pubblicità* in S. Martelli, F. Vitelli, *Il guscio della chiocciola...*, p.195.

255 Ivi., p. 198.

256 G. E. Luraghi, *Sinisgalli e l'industria*, in B. Russo, *Leonardo Sinisgalli. Un geniaccio tutto fare...*, p. 112.

257 Ivi., p. 113.

Una volta che mi azzardai a qualificarmi «capo-writer», mi urlò schifato: «Non fare il coglione, qui c'è un solo capo, voi altri – eravamo, tra architetti, grafici, giornalisti, amministrativi, segretarie, una quarantina di persone – siete tutti e soltanto miei collaboratori, punto e basta».²⁵⁸

Il suo esordio in campo pubblicitario, avvenuto poco dopo il conseguimento della laurea, è stato nel 1937 presso la società Linoleum (allora nel gruppo Pirelli), dove lavorò nel Servizio Propaganda, assumendo per la prima volta l'incarico di ingegnere-giornalista. Qui Sinisgalli apprese i primi concetti fondamentali dell'arte pubblicitaria, soprattutto grazie all'esperienza maturata con la sua prima rivista aziendale, «Edilizia Moderna». Iniziò inoltre a riflettere sul rapporto da instaurare con il cliente: comprese come non fosse necessario aggredirlo o sottovalutarlo.²⁵⁹

Sinisgalli ricorda il suo lavoro di questo periodo nell'articolo *Le mie stagioni milanesi*, pubblicato nel 1955 su «Civiltà delle Macchine»:

Un giorno il poeta Alfonso Gatto mi indicò un avviso su una colonna del «Corriere». «Può darsi che t'interessi» mi disse. Lo lessi : cercavano un ingegnere – giornalista per il Servizio Propaganda di una Società. Andai in via Macedonio Melloni a presentare le mie carte. Dopo qualche mese mi chiamarono e mi dissero di organizzare lezioni e conferenze sull'arredamento e l'architettura moderna. Mi riempiii la borsa di campioni linoleum [...] il lavoro mi restituiva il piacere di starmene qualche volta a scrivere e a sognare, il piacere di vivere che avevo quasi perduto.

Successivamente Sinisgalli si dedicò a uno degli incarichi più importanti della sua vita, quando nel 1938 presso l'industria dell'ingegnere Adriano Olivetti con sede in via Clerici ricoprì il ruolo di Direttore dell'Ufficio tecnico di pubblicità. Sinisgalli ebbe così modo di rapportarsi direttamente con il giovane Adriano, che impresse uno stile caratteristico alla propria azienda e la rese un esemplare unico nel suo genere nel panorama italiano e mondiale. Inoltre conobbe qui Marcello Nizzoli, che all'epoca lavorava da almeno vent'anni nello studio in via Rossini. Questo il ricordo del primo incontro con l'azienda:

Un pomeriggio d'estate del 1936 mi presentai all'ingegnere Adriano Olivetti che mi aveva chiamato, per un colloquio, nel suo ufficio di via Clerici. Gli portavo il mio *Quaderno di Geometria* in un estratto della rivista «Campo Grafico»; l'avevo scritto l'inverno prima a Montemurro, quand'ero quasi deciso a non tornare mai più in città.

258 G. Tedeschi, *Sinisgalli pubblicitario e inventore di riviste*, in B. Russo, *Leonardo Sinisgalli. Un geniaccio tutto fare...*p. 242.

259 P. Fuccella, *Sinisgalli, il poeta della pubblicità*, in S. Martelli, F. Vitelli, *Il guscio della chiocciola ...*, p. 198

La sede Olivetti era allora un luogo carico di una nuova tensione creativa, un laboratorio di idee e immagini innovative e risultava una tappa fondamentale non solo per tanti *designer* e pubblicitari, ma anche per poeti e scrittori, artisti e architetti.

L'Olivetti era un'azienda dallo spirito forse utopico e molto moderno, in cui veniva rispettata e sostenuta la vita umana. Pertanto non stupisce che presso questa azienda Sinisgalli si interessò al rapporto tra prodotto, consumatore e bisogni del mercato. Il contributo non si limitò alla realizzazione di manifesti e *slogan*, ma si estese all'allestimento ogni quindici giorni delle vetrine dei negozi di Milano in Galleria Vittorio Emanuele, e a Roma in via del Tritone, creando un evento mondano particolarmente atteso. Molti dedicarono alcune pagine all'osservazione di queste vetrine, come il giornalista Corrado Alvaro, il quale su «La Stampa» sottolineò come queste attività fossero prove «di un gusto senza compromessi, senza retorica, senza piaggeria».²⁶⁰

In questo periodo Sinisgalli si mosse alla ricerca di uno stile pubblicitario proprio e seducente, che riuscisse a richiamare il lettore, una pubblicità che fosse un testimone della cultura dell'uomo.²⁶¹ Apparve evidente sin da subito l'influenza fondamentale nella sua attività pubblicitaria del Bauhaus.

Uno dei lavori più riusciti presso la Olivetti fu sicuramente il manifesto della *Rosa nel calamaio*, realizzato nel 1939 insieme a Costantino Nivola e Giovanni Pintori per la pubblicizzazione della macchina da scrivere Olivetti degli Studi 42 e 44, chiamata *Lexikon* e definita da Sinisgalli come la «macchina da scrivere più bella al mondo»²⁶². Negli anni precedenti l'azienda aveva già dedicato del tempo alla pubblicizzazione di questo prodotto: nel 1912, per desiderio di Camillo Olivetti, l'artista veneto Teodoro Wolf aveva realizzato un manifesto di impostazione *liberty* e dal carattere lapidario; nel 1935 il pittore e *designer* Xanti Schawinsky aveva preferito accostare la macchina da scrivere a un'elegante signora ben truccata e vestita, eliminando ogni scritta. Il manifesto sinisgalliano invece mostrava un calamaio, oggetto reso desueto proprio dalla macchina da scrivere, ma elegantemente convertito in contenitore di bellezza, e accompagnato dalla scritta «Olivetti studio 42. Un bel regalo un oggetto elegante e duraturo». Fu un'intuizione particolarmente fortunata, definita da Gianni Lacorazza «innovativa e poetica»²⁶³. Questa elegante pagina di *advertising* si contraddistingue per il modello *decò* e un'attenta geometrizzazione della pagina; inoltre, pur non esaltando direttamente il prodotto Olivetti, riesce a catturare l'attenzione dell'acquirente, intrigandolo. Anche Elio Vittorini commentò la trovata pubblicitaria, ritenendo che

260 L. Sinisgalli, *Le mie stagioni milanesi*, «Civiltà delle macchine», 5, settembre 1955, pp. 22-24.

261 S. Zuliani, *Il demone della contraddizione ...*, pp. 177-9.

262 L. Sinisgalli, *Le mie stagioni milanesi ...*, p. 23.

263 G. Lacorazza, *Sinisgalli e il poeta del marketing moderno...*p. 105.

questa potesse aver portato a un «nuovo umanesimo pubblicitario» e riuscisse a veicolare il proprio messaggio in maniera raffinata anziché sguaiata.²⁶⁴ Già in questo momento le sue idee grafiche e pubblicitarie si caratterizzano per una semplicità apprezzata ancora oggi.²⁶⁵

Nonostante alcune critiche mosse nei confronti dell'approccio pedagogico delle strategie pubblicitarie dell'azienda, lo stile Olivetti per la propaganda si diffonderà a macchia d'occhio e sarà ammirato anche a New York, dove il MOMA presentò l'esposizione chiamata «Olivetti, design in industry», con il contributo di John Hay Whitney.²⁶⁶

L'Olivetti sarà però una delle poche aziende presso cui Sinisgalli non proporrà una rivista *house organ*, poiché Adriano Olivetti in persona dirigeva «Human Relations»

Gli anni milanesi alla Olivetti furono ricordati con molto affetto da Sinisgalli, che li rammentò come i suoi «anni più belli».²⁶⁷

Nel 1940 Sinisgalli curò anche l'allestimento della prima Mostra Grafica alla VII Triennale insieme al *designer* Giovanni Pintori e al grafico Albe Steiner. Qui venne proposto un coerente percorso composto da sette sezioni che trasportava l'osservatore attraverso le caratteristiche della grafica italiana, dando spazio per esempio alle tecniche antiche usate per i manoscritti, all'importanza dell'industria della stampa e alle nuove tecniche. Uno spazio era dedicato anche agli artisti che «hanno saputo tradurre in termini grafici il gusto moderno», mostrando lavori eterogenei.²⁶⁸ Sulla rivista «Domus» uscì un servizio fotografico della mostra, accompagnato dalla didascalia: «Sono chiari i valori che han reso egregia la mostra d'arte grafica alla Triennale; valori spaziali, rigorosi di geometria e mossi, nell'albero, di un elemento naturale reso simbolo».²⁶⁹

La guerra interruppe queste esperienze, quando Sinisgalli prestò servizio militare con il grado di tenente. Dopo il conflitto si trasferì a Roma, dove si occupò tra il 1947 e il 1949 delle breve e fortunatissima esperienza radiofonica chiamata *Il Teatro dell'usignolo* insieme a Giandomenico Giagni, in cui veniva trasmesso durante le ore notturne un programma dedicato alla poesia (il primo intrattenimento culturale della storia italiana).

Con il Boom post-bellico, la pubblicità rivestì una funzione sempre più importante. Le ditte italiane, soprattutto quelle produttrici di beni di grande consumo, si affidarono allora agli intellettuali più creativi per proporre nelle forme più accattivanti i loro prodotti.

264 P. Fuccella, *Sinisgalli, il poeta della pubblicità* in S. Martelli, F. Vitelli, *Il guscio della chiocciola ...*, p. 199.

265 G. Lacorazza, *Sinisgalli e il poeta del marketing moderno...*p. 105.

266 J. H. Whitney scrive nel catalogo del MOMA : «No company has designed a typewriter as handsome as the *Lexicon 80*; none surely has commissioned a building more distinguished than the Nursery School at Ivrea. Even *Fortune* magazine joins the critics concerning Olivetti's excellent advertising». Lo stile europeo infatti si diffonderà per molti anni in America.

267 L. Sinisgalli, *Le mie stagioni milanesi ...*, p. 23.

268 Catalogo della VII Triennale.

269 «Domus», 156, dicembre 1940, pp. 85-87.

Questo accadde anche alla Pirelli in un periodo in cui l'azienda, nel dopoguerra, stava modificando non solo la sua struttura e la sua organizzazione complessiva interna, ma anche la sua immagine esterna. Proprio per questo le molteplici capacità e la fantasia dell'esperto Sinisgalli furono essenziali. La sua presenza come *art director* per l'Ufficio pubblicitario fu consigliata alla Pirelli dall'ingegner Giuseppe Luraghi (con cui iniziò una profonda amicizia). Ancora una volta Sinisgalli ci racconta di questo periodo nell'articolo *Le mie stagioni milanesi*:

Ogni gesto doveva da allora diventare pubblico, manifestarsi, chiamare, soccorrere, spingere, urtare, sedurre. Fu allora, novembre 1948, che intorno a noi, Luraghi, Tofanelli e io, cominciammo a radunare gli amici e a coinvolgerli nelle nostre stesse responsabilità.²⁷⁰

Inoltre, alla fine del 1948, il poeta ingegnere fondò l'*house organ* «Pirelli. Rivista bimestrale d'informazione tecnica», che diresse fino al 1952 con Arturo Tofanelli. Il periodico aveva la capacità di esaltare il marchio Pirelli attraverso la pubblicizzazione dei suoi prodotti senza l'approccio aggressivo che caratterizzava le altre riviste dello stesso settore. Così infatti lo stesso Alberto Pirelli dichiara in apertura al primo numero:

Ed oggi la rivista nasce, che il primo numero sta per andare in macchina e che vengono scritte queste righe di presentazione, nasce in noi la speranza di essere riusciti, così come tenderemo in avvenire, a darle il tono di una manifestazione diversa – e se volete complementare – da quella più aggressiva che caratterizza la moderna pubblicità”. Il periodico fu uno strumento pubblicitario potentissimo, che consentì di apprezzare le migliori realizzazioni tanto nel campo della produzione quanto nel campo delle arti e la sua produzione continuò con profitto.²⁷¹

Come sottolinea Sinisgalli stesso, l'intenzione sua e dei colleghi era di allontanarsi nettamente da esempi di riviste pubblicitarie come «Ferrania», «Edilizia Moderna», «Rivista del Vetri» o «Tecnica e Organizzazione»: la neonata rivista aveva l'obiettivo di mantenere in equilibrio «tecnica e cultura, problemi e suggestioni, inchieste e letteratura, concretezza e divagazione». E aggiunge: «Convincere letterati e giornalisti (e tra i più illustri) a scoprire i segreti della tecnica, della scienza, del progresso [...] è stato un vanto della Rivista».

Sinisgalli ha diretto il fortunato periodico per 5 anni, dal 1948 all'ottobre del 1952 (con sei numeri all'anno) insieme a Luraghi. Agli occhi del lettore la rivista appariva accattivante per la sua forza persuasiva raffinata, per il linguaggio grafico innovativo e per la varietà di argomenti, che

270 L. Sinisgalli, *Le mie stagioni milanesi...* p.23.

271 G. E. Luraghi, *Sinisgalli e l'industria*, in in B. Russo, *Leonardo Sinisgalli. Un geniaccio tutto fare...*, p. 115.

spaziavano dall'ambito tecnico-scientifico a quello letterario e artistico. Ricordiamo le collaborazioni di spicco con Ungaretti, Montale, Quasimodo, Gatto; gli interventi di Dorfles, Guido Ballo, Giò Ponti. Il motivo principale era quello di presentare e mostrare al pubblico i prodotti Pirelli per incoraggiarne l'acquisto, ma sin da subito si distinse anche per alcune divagazioni poetiche e artistiche (un esempio è l'elogio svolto da Munari per la gommapiuma²⁷²). In questo modo era possibile aprire un dialogo con tutti, dagli operai di fabbrica agli intellettuali. Anche per questo, Alessandra Ottieri ha paragonato la «Pirelli» di Sinisgalli al «Politecnico» di Vittorini, per quanto quest'ultimo sia riuscito a affrontare con maggior attenzione il tema dei risvolti negativi dello sviluppo dell'industrializzazione.²⁷³ Tra i limiti del periodico sinisgalliano, si può infatti rilevare la visione ingenuamente idilliaca del lavoro operaio e la mancanza di un riferimento ai risvolti sociali o ambientali che potrebbe scatenare uno sviluppo meccanico incontrollato.²⁷⁴

In un momento complesso dell'ambiente pubblicitario in cui i tecnici americani esternavano alcuni dubbi nei confronti delle scelte italiane, risultò invece particolarmente efficace il manifesto *Camminate Pirelli* realizzato da Sinisgalli con il fotografo Ermanno Scopinich nel 1948. L'idea è semplice ma geniale e moderna: il soggetto del manifesto (lo stesso Scopinich) viene fotografato dal basso mentre cammina su una lastra di vetro, mettendo così in evidenza le soles Pirelli designate per la metonimia nella parte verbale.

Nello stesso anno Sinisgalli ebbe inoltre l'intuizione di organizzare un concorso pubblico, con la richiesta di inventare un motto e un'immagine per le campagne pubblicitarie di *Gommapiuma* e *Stella bianca*. Giudici, oltre a Sinisgalli, Nizzoli, Carpi, Borgese, Calzini, Luraghi. Il successo dell'iniziativa è evidente dai numeri, come sottolinea Sinisgalli nel celebre articolo *Il demone della contraddizione*: 801 manifesti e 40 mila motti furono presentati. Claretta Breschi vinse con lo slogan "Gommapiuma Pirelli: 10 nuvole nel guanciale", mentre l'ingegnere Polvara vinse con lo slogan "Stella Bianca : guida chi guida": due motti efficaci e vincenti perché «mnemonici e automatici»; l'ultima apprezzata particolarmente per la sua «reversibilità».²⁷⁵

Nel 1953 Sinisgalli passò a Finmeccanica insieme a Luraghi, che ricorda:

Sinisgalli mi seguì e anche in quella occasione la sua impronta nei settori affidatigli fu decisiva. Il complesso delle produzioni da far conoscere era assai vasto e assai interessante: l'ingegnere poeta ci si trovò pienamente a suo agio²⁷⁶.

272 S. Zuliani, *Il demone della contraddizione ...*, p. 185

273 A. Ottieri, *Il regno dell'utile. Le riviste aziendali di Sinisgalli*, in S. Martelli, F. Vitelli, *Il guscio della chiocciola...*, p.262.

274 Ivi., p.263 – 4.

275 L. Sinisgalli, *Il demone dell'analogia*, «Pirelli», 1, gennaio 1949, pp. 11-13.

276 G. E. Luraghi, *Sinisgalli e l'industria* in in B. Russo, *Leonardo Sinisgalli. Un geniaccio tutto fare...*, p. 115.

La sua attività di consulente pubblicitario (o meglio Dirigente dei Settori Propaganda e Pubblicità) continuò a Roma, con l'Eni di Mattei. Le parole di Giuseppe Tedeschi ci riportano a quali devono essere state le sue abitudini lavorative e soprattutto a uno degli slogan più famosi di Sinisgalli:

Un giorno che Mattei si mise in testa di far sapere agli italiani che la rete dei distributori AGIP era la più estesa rispetto a quella di tutta la concorrenza, Sinisgalli ci impose un ritmo di lavoro senza pause; ma, visto che nessuno di noi *copywriter*, dopo valanghe di testi, riuscì a fornirgli qualcosa che lo convincesse, ci esonerò dal continuare. L'indomani, alle 9.30 in punto, ci chiama nel suo ufficio: non ci invita a sederci; non ci rivolge la solita frase «come va, novità»; mette una mano in tasca, tira fuori uno dei suoi consueti foglietti 10x15 e legge: «C'è sempre un distributore AGIP a pochi metri più in là».²⁷⁷

Uno slogan accattivante, subito apprezzato da Enrico Mattei, che vi investì milioni e che viene ricordato ancora oggi.

È stato anche ritenuto che Sinisgalli abbia contribuito all'ideazione del fortunato marchio del “cane a sei zampe” ancora oggi in uso, vincitore al concorso del 1953, per quanto la vittoria (e dunque la paternità dell'idea) sia stata attribuita ufficialmente a Luigi Broggin. Sarà comunque Sinisgalli a sfruttare questo marchio per le sue soluzioni pubblicitarie, personalizzando con esso tutte le attività, dalle stazioni di servizio ai materiali d'arredo ai Motel Agip.

Sinisgalli poi, nel 1961, senza abbandonare gli impegni all'Eni, iniziò una collaborazione con l'Alitalia, mentre tra il 1963 e il 1965 lavorò per l'azienda tessile Bassetti, nella sua sede milanese. La sua esperienza in ambito grafico e pubblicitario è fondamentale per la direzione artistica dell'azienda: Sinisgalli capì subito che «non basta presentare le camicie da notte addosso a una attrice o a una ballerina per beneficiare di una pubblicità occulta», perché l'acquirente dovrebbe riconoscere immediatamente la lingerie Bassetti, cosa più difficile rispetto al riconoscimento di «un'automobile o una bottiglia di Verdicchio»²⁷⁸. In tal caso ritiene sufficiente evidenziare nella campagna pubblicitaria il binomio notte-Bassetti, oltre a creare nuovi slogan accattivanti, come “Vestite per la notte, vestite per le stelle, vestite per sognare”.

Uno sguardo più approfondito al lavoro svolto da Sinisgalli presso la Bassetti è possibile grazie ad alcune lettere custodite presso il Centro Maria Corti di Pavia. La stessa Corti, fondatrice del centro, ricorda in un articolo del 2000 alcuni nomi a cui Sinisgalli aveva pensato per le camicie da notte, da

²⁷⁷ G. Tedeschi, *Sinisgalli pubblicitario e inventore di riviste* in B. Russo, *Leonardo Sinisgalli. Un geniaccio tutto fare...*, p. 242.

²⁷⁸ L. Sinisgalli, lettera del 10 settembre 1963 al dottor Cattaneo.

denominazioni di farfalle notturne (Vanessa 001), di stelle (Sirio 001) o di orchidee (Cattleya 001), o ancora il nome del campionario «Una visita in sogno», perché «Bassetti vuole vestire i sogni della gente»²⁷⁹ Nello stesso articolo riporta un commento che mostra un'attenzione stilistica da poeta al linguaggio dello slogan:

Non mi suona bene né risultano chiari gli attributi “elegantemente finite, resistenti e finitissime”. Ho cercato una soluzione: finitissime, resistenti, e spero che vada meglio come senso e come suono...Non so se il superlativo è canonico, ma sostituisce insieme i tre aggettivi: “Elegantemente finite e finitissime”, che è una frase un po' cacofonica....²⁸⁰

Tra il 1964 e il 1966 collaborò anche con l'azienda Mobili Mim, fondando e dirigendo per due anni l'*house organ* dal titolo «La botte e il violino. Repertorio bimestrale di Design e Disegno», una rivista legata al disegno industriale, di vita breve (ne sono stati pubblicati solo otto volumi) ma raffinatissima e diretta con il fratello Vincenzo. Ritornarono per questo periodico i collaboratori di un tempo, come Dorfles, Argan, Nizzoli e Munari, ma anche Portoghesi, Crispoldi e Menna.

L'ultima esperienza pubblicitaria di Sinisgalli venne svolta presso l'Alfa Romeo, per cui fondò e diresse anche tra il 1966 e il 1973 «Il Quadrifoglio», rivista che prese il nome dall'emblema portato dalle vetture sportive dell'azienda come segno beneaugurante. Lo *slogan* del 1963 “Disegnata dal vento” ideato da Sinisgalli per l'automobile Giulia, fu stato utilizzato per decenni. Il contributo di Sinisgalli fu essenziale per riportare il prestigio all'azienda. Ed è giusto ricordare, come ha fatto l'amico e collega Luraghi, che è stato proprio Sinisgalli a ideare il famoso nome “Giulietta” per una delle automobili più famose dell'azienda.²⁸¹

Le capacità di Sinisgalli emersero anche nei consigli dati agli amici. A Giuseppe Tedeschi suggerì di adottare un formato rettangolare e tascabile per la rivista «Notiziario Curcio», e i titoli su due righe “a bandiera” per il quindicinale «La voce della libreria»; inoltre disegnò lui la testata de «Il Bimestre» e migliorò l'impaginazione della rivista «Chevron Club».²⁸²

Dopo questa lunga carriera, irruppe nel panorama pubblicitario le agenzie pubblicitarie, soprattutto americane, e Sinisgalli avvertì che la sua epoca di avviava alla fine. Nel corso degli anni, lontano dalle scrivanie d'azienda ma sempre appassionato al campo pubblicitario, Sinisgalli scuote

279 I nomi scelti da Sinisgalli si caricano di echi letterari: Vanessa rinvia alla *Storia di cinquecento Vanesse* di Guido Gozzano, mentre Cattleya si collega alla *Recherche* di Marcel Prosut, poiché Cattleya il nome scelto da Swann e la futura moglie per alludere all'atto sessuale.

280 M. Corti, *Sinisgalli intimo notte. Quando il poeta lavorava per la pubblicità*, «La Repubblica», 14 dicembre 2000.

281 G. E. Luraghi, *Sinisgalli e l'industria* in B. Russo, *Leonardo Sinisgalli. Un geniaccio tutto fare...*, p. 115.

282 G. Tedeschi, *Sinisgalli pubblicitario e inventore di riviste* in B. Russo, *Leonardo Sinisgalli. Un geniaccio tutto fare.....*, p. 245.

la testa di fronte ai grandi cambiamenti che investono anche le aziende a cui ha dedicato tanto tempo:

C'è una certa differenza tra la gestione della Olivetti, tenuta da Adriano Olivetti, e le successive gestioni[...]. La Olivetti si è andata normalizzando, appiattendo, ha perduto di anno in anno il lustro della sua *image*[...]. Anche all'Alitalia, con cui ho avuto a che fare per qualche anno, si pensò di affidare la difesa dell'*image* a un'agenzia americana. Temo che abbia fatto la stessa cosa la Basetti. E non so bene cosa è successo alla Pirelli.²⁸³

3.2 «Civiltà delle Macchine»

Sinisgalli ideò e fondò nel 1953 con la collaborazione di Luraghi la rivista «Civiltà delle Macchine», un *house organ* bimestrale della Finmeccanica con sede a Piazza del Popolo a Roma. Il periodico ha avuto un grande successo ed è stato un vero e proprio capolavoro rivoluzionario di comunicazione ²⁸⁴, considerato da Zuliani come «la più nota e importante fra le invenzioni sinisgalliane»²⁸⁵.

Il titolo della rivista, che è stato definito una «locuzione bellissima, perfetta», permette di indicare subito il tema affrontato. Da una parte il termine «Civiltà», più impegnativo di «era», contiene non solo l'idea di un lasso di tempo, ma anche di progresso scientifico, artistico, di gusto e cultura. Dall'altra le «Macchine», anziché «meccanica», evoca l'idea di una civiltà cui le macchine appartengono, non viceversa.²⁸⁶

Come aveva già fatto per la rivista «Pirelli», Sinisgalli coinvolse nell'impresa intellettuali provenienti da ogni campo: non solo matematici, architetti e ingegneri, ma anche poeti, filosofi, scrittori, pittori, artisti, grafici, illustratori, *designer*. Per esempio collaborarono al primo numero Ungaretti, Caproni, Argan, Boggeri, Munari, Mangiarotti, Mumford, Banham e Maldonado, i cui testi furono accompagnati da tavole di Manzi, Vespignani, Gentilini e Nizzoli. Nel 1954 collaborò in particolare con il *designer* milanese Pino Tovaglia, con cui organizzò un programma pubblicitario e di comunicazione premiato dalla rivista «Graphis».

«Civiltà delle Macchine» presentava numerosi articoli divisi per argomento, i cui temi erano vari e eterogenei: elettronica, cibernetica, missilistica, astronautica. Venivano accostati testi e immagini

283 L. Sinisgalli, *Le mie stagioni milanesi...* p.23.

284 Sinisgalli ha scritto di Pino Tovaglia proprio sulla rivista «Graphis» qualche anno dopo, nel n. 96 del luglio-agosto 1961: «He has been a exemplary clarity which has never veered toward either extreme, cold abstraction ora facile realism».

285 S. Zuliani, *Il demone della contraddizione ...*, p. 186.

286 G. Ponti, *Disegno per l'industria*, «Domus», 288, novembre 1953.

relativi a grandi invenzioni contemporanee e passate, come turbonavi, aerei, gruppi motorizzati, ma anche il motorino “”Paperino. Nella rubrica fissa *Semaforo* venivano proposte poesie spesso anonime, riflessioni sull’arte pubblicitaria, lettere di ammiratori e curiosità scientifiche. Questo perchè la rivista essenzialmente promuoveva l’incontro tra industria, arte e poesia. L’obiettivo infatti era quello di creare un periodico che potesse unire tra loro di cultura umanistica e scientifica, istituendo una via intermedia tra il periodico di pubblicità industriale vero e proprio e la rivista letteraria. È proprio la continua alternanza tra poesia e matematica a fornire il cardine dell’opera sinisgalliana. Scrisse infatti lo stesso Sinisgalli:

L’inverno del 1953 a Roma in un Ufficio di Piazza del Popolo, quando io misi a fuoco il progetto di «Civiltà delle Macchine» [...]. Io volevo sfondare le porte dei laboratori, delle specole, delle celle. Mi ero convinto che c’è una simbiosi tra intelletto e istinto, tra ragione e passione, tra reale e immaginario. C’era urgente tentare una commistione, un innesto, anche a costo di sacrificare la purezza.²⁸⁷

Così si sarebbero potuti avvicinare non solo un pubblico tecnico colto di intellettuali, ma qualunque lettore «attento, curioso»²⁸⁸, Tutti si sarebbero potuti accostare alle macchine e riflettere su di esse, comprendendone pregi e difetti.²⁸⁹

La macchina era al centro delle riflessioni in moltissimi articoli: essa era vista non tanto come un tabù da idolatrare (i limiti infatti venivano sottolineati), ma come Oggetto che potesse simboleggiare la civiltà umana progredita. La macchina aveva sempre affascinato Sinisgalli sin dalla sua formazione e l’aveva sempre considerata come il «segno fondamentale della nostra epoca»²⁹⁰. Ma la difficoltà che tenta di superare Sinisgalli con la rivista non è un’impresa da poco: possono le macchine interessare e affascinare il poeta, o si rivelano in contrasto con la sua vocazione?

È la stessa domanda che si pone anche Ungaretti nel primo numero di «Civiltà delle Macchine»: «Mi chiedi quali riflessioni mi vengono suggerite dal progresso moderno, irrefrenabile, della macchina. Tocca esso l’arte del poeta? È implicita in esso un’ispirazione poetica?». A questa domanda sembra dare la risposta che Sinisgalli desiderava: «La macchina richiamava la mia attenzione perché racchiude in sé ritmo: cioè lo sviluppo d’una misura che l’uomo ha tratto dal

287 G. Lupo, *Leonardo Sinisgalli e Civiltà delle Macchine*, Lucarini Editore, p. 186.

288 L. Sinisgalli, *Civiltà delle Macchine*, in «Mattino», 10 giugno 1978.

289 Scrive Sinisgalli «Bisognava spiegare le macchine agli ingegneri e ai poeti». F. Camon, *Il Mestiere del Poeta*, Milano, Lerici editore, 1965, p. 100.

290 L. Sinisgalli, *Ritratti di macchine*.

mistero della natura, [...] da quel punto del mistero dove è venuta a mancargli l'innocenza»²⁹¹. Per Ungaretti la macchina dunque può affascinare anche il poeta, perché risulta un «passo dell'intelletto». Alla fine delle sua *Lettera* tuttavia mostra un dubbio, uno smarrimento, una paura davanti a questo progresso inarrestabile e nuovo, forse non del tutto accettato, che potrebbe portare a un «conflitto tra metrica e natura». ²⁹²

Anche Carlo Bo, nel suo articolo *Il poeta e la macchina* del 1955, si sofferma sul rapporto tra macchine e poesia, ricordando come lo sguardo sia stato a volte positivo, verso macchine accettate come sintomo di un progresso, ma anche a volte negativo nei confronti di veri e propri «mostri»; eppure la macchina, dal suo punto di vista, nel corso del tempo ha «vinto la diffidenza dei poeti». ²⁹³ Lo spirito della rivista è comunque chiaro: offrire spunti di riflessione (spesso di poeti e scrittori) affinché il lettore possa interpretare la presenza innovativa delle macchine. ²⁹⁴

La pubblicazione della rivista ebbe subito un notevole successo e una risonanza degna di nota anche fuori dai confini nazionali, grazie alla chiarezza delle idee e delle macchine illustrate, oltre al rispetto della pagina scritta. Nel primo numero del 1953 della rivista «Pirelli» si apprezzò molto il lavoro svolto, soprattutto perché fu ritenuto che la rivista riuscisse a sottrarre «all'aridità della pura enunciazione o della cronaca» i «fatti della scienza, della tecnica»²⁹⁵.

La copertina era un elemento di punta della rivista: doveva essere colorata e d'impatto grafici. Sul primo numero, ad esempio, essa recava venticinque disegni di uccelli tratti dalla raccolta del Comandante Giacomelli, l'interprete più acuto degli studi leonardeschi sul volo. Con questa copertina e l'articolo *Leonardo restituito*²⁹⁶ la rivista dichiarava immediatamente il suo debito (il debito sinisgalliano) con Leonardo da Vinci, per via dei suoi molteplici interessi (arte, architettura, musica, ingegneria, scienza). Sinisgalli aveva tributato un omaggio a Leonardo anche nel suo ultimo articolo pubblicato sulla rivista «Pirelli», ma il riferimento è costante anche in altri articoli a firma di altri autori su «Civiltà delle Macchine», come in *La ricostruzione delle macchine leonardesche* di Vittorio Somenzi²⁹⁷ o *I disegni tecnici di Leonardo* di Paolo Portoghesi.²⁹⁸ Sinisgalli ha dedicato allo scienziato toscano anche alcuni saggi pubblicati sulla rivista «Sapere» nel 1939. Da Vinci rappresentava la modernità culturale, il raggiungimento tanto auspicato da Sinisgalli di una «alleanza» tra mondo scientifico e umanistico.²⁹⁹

291 G. Ungaretti, *Lettera*, «Civiltà delle Macchine», 1, 1953, p. 7.

292 G. Lupo, *Leonardo Sinisgalli e Civiltà delle Macchine ...*, p. 188.

293 Ivi., p. 196.

294 C. Bo, *Il poeta e la macchina*, «Civiltà delle Macchine», 1, 1955, p. 16.

295 R.G., *Riviste e pubblicazioni varie*, «Pirelli», 1, 1953, p. 61.

296 L. Sinisgalli, *Leonardo restituito*, «Civiltà delle macchine», 1, 1953, pp. 66-69. Si tratta di un saggio lungo quattro pagine accompagnato da immagini di ricostruzioni di invenzioni leonardesche.

297 V. Somenzi, *La ricostruzione delle macchine leonardesche*, «Civiltà delle Macchine», 1, 1955, p. 25.

298 P. Portoghesi, *I disegni tecnici di Leonardo*, «Civiltà delle Macchine» 1, 1955, p. 30.

299 G. Lupo, *Sinisgalli e le riviste tecnico - industriali*, in «Poesia», febbraio 2001, n. 147.

La rivista era particolarmente ammirata dai giovani *copywriters* come Giuseppe Tedeschi, che scrisse come la «Civiltà delle Macchine» fosse considerata da lui e dai suoi giovani colleghi come «il meglio che esistesse al mondo, addirittura non al di sotto delle riviste svizzere «Graphis» e «Du»».³⁰⁰

La rivista, che presentava anche una sezione in inglese, ebbe subito risonanza internazionale; e questo aspetto non sfuggì a Sinisgalli, che affermò in un articolo pubblicato su «Il Mattino»: «Il miglior elogio non venne dall'Italia. La più esaltante presentazione fu fatta dal terzo Programma della BBC i una conversazione di quindici minuti di Reyner Banham».³⁰¹ Ne scrissero anche entusiasti intellettuali europei di spicco come Mumford, Gropius e Bill.

Il primo anno, ad apertura della rivista, venne inoltre proposta la sezione «Lettere», in cui alcuni poeti sono invitati a riflettere sulla realtà industriale e sulle macchine, rivolgendosi direttamente a Leonardo Sinisgalli. Il primo a esprimere il proprio parere, come si è ricordato, fu Giuseppe Ungaretti. Le parole che condensano il senso della rivista si ritrovano proprio nel suo intervento (gennaio 1953):

La rivista [...] si propone di richiamare l'attenzione dei lettori anche sulle facoltà strabilianti di innovamento estetico della macchina. Vorrei anche che essa richiamasse l'attenzione su un altro ordine di problemi: i problemi legati all'ispirazione umana di giustizia e di libertà.³⁰²

A seguirlo nella rubrica «Lettere» fu Carlo Emilio Gadda, come Sinisgalli ingegnere di professione. Gadda considera la macchina come un arto esteso dell'essere umano (una «longa manus pragmatica» del suo creatore, come una «lunga grinfia» dell'uomo) perché esegue l'operazione richiest. Essa però risulta sconvolgente perché supportata da un' «energia extraumana» che in principio non apparteneva all'essere umano³⁰³.

Nel numero successivo Alberto Moravia, in una lettera breve ma incisiva, esprime un concetto molto chiaro: le macchine sono utili, prodigiose, comode, portatrici di «infiniti benefizi», il vero pericolo è l'uomo che se ne serve, che «si è servito di aeroplani per distruggere città e popoli, della stampa e della radio per diffondere la menzogna e l'odio», e pertanto «non si deve riformare, limitare, moralizzare la macchina bensì l'uomo».³⁰⁴

Anche lo scrittore e giornalista Arturo Tofanelli, al tempo nuovo direttore della rivista «Pirelli», esprime il proprio parere: ammette che la macchina sia «l'invincibile protagonista» del nostro

300 G. Tedeschi, *Sinisgalli pubblicitario e inventore di riviste ...*, p. 241.

301 G. Lupo, *Leonardo Sinisgalli e Civiltà delle Macchine ...*, p. 198.

302 G. Ungaretti, *Lettera*, «Civiltà delle Macchine», 1, gennaio – febbraio 1953, p. 7.

303 C. E. Gadda, *Lettera*, «Civiltà delle Macchine», 1, marzo – aprile 1953, p. 11.

304 A. Moravia, *Lettera*, «Civiltà della Macchine», 1, maggio – giugno 1953, p. 11.

mondo e della nostra storia, ammette «l'incalzante progresso meccanico» e industriale, ma non può che scorgere nelle macchine un qualcosa di «raccapricciante, di diabolico», che rendono l'uomo che ne fa uso in balia delle proprie inquietudini e ansie.³⁰⁵

Lo sguardo indagatore di scrittori e poeti non si ferma alla sezione *Lettera*, ma continua per tutta la rivista in alcuni articoli dedicati a scrittori e artisti che visitano alcune officine e cantieri. L'intento del direttore del periodico non è quello di promuovere un sentimento di spaesamento negli intellettuali, che anzi avvertono davanti alle macchine uno stupore infantile positivo, ma è sostenere l'incontro di due mondi apparentemente opposti affinché l'uno tragga benefici dall'altro e viceversa. Giorgio Caproni scrive sul primo numero del periodico un affascinante articolo in cui racconta il suo spaesamento quando, giunto a Genova per osservare i cantieri navali dell'Ansaldo insieme al pittore Renzo Vespignani, si accorge solo grazie alla loro guida che «il cantiere inizia dal cielo», ovvero con il tetto di un edificio del cantiere. La sorpresa dello scrittore aumenta sempre più durante la visita, fra scafi di lamiera, gru e carrucole, fino a ritenere che «un cantiere è veramente [...] una nazione». Caproni non può che ammettere la sua ignoranza di fronte a questo mondo sconosciuto, ma ne rimane anche affascinato.³⁰⁶ Un altro esempio è l'amico Domenico Cantatore, che in *Impressioni di fonderia* paragona i poeti nelle officine a dei bambini.³⁰⁷ L'artista Mario Maffai, dopo aver visitato gli stabilimenti siderurgici a Pozzuoli, ammette che anche l'arte figurativa ne è rimasta incantata e anzi ha assunto un «aspetto meccanizzato».³⁰⁸ Anche Solmi riflettè su «Civiltà delle Macchine» e scrisse:

Non si può [...] pretendere che l'artista si trasformi in scienziato, o viceversa. Ma che scrittori descrivano officine, che pittori dipingano macchine, che filosofi si pongano i problemi della cibernetica, o quelli dell'automazione, non è certo un fatto privo di conseguenze. È la scienza che, dal chiuso ambito degli specialisti, entra nella coscienza e nella storia comune. Insomma, mi pare che con «Civiltà delle macchine», sia stato gettato un ardito ponte fra i due grandi territori dello spirito contemporaneo.³⁰⁹

«Civiltà delle macchine» è stato sicuramente il capolavoro di Sinisgalli, tuttavia nel 1958 rassegnò proprio sulle pagine della rivista le sue dimissioni attraverso una breve nota della Redazione, a cinque anni dall'inizio delle sue attività. La rivista continuò a essere pubblicata, ma dopo l'allontanamento di Sinisgalli il periodico assunse una diversa impostazione, quasi un diverso

305 A. Tofanelli, *Lettera*, «Civiltà delle Macchine», 1, settembre – ottobre 1953, p. 11.

306 G. Caproni, *Un poeta e un pittore in visita ai cantieri dell'Ansaldo*, «Civiltà delle macchine», 1, 1953.

307 D. Cantatore, *Impressioni di fonderia*, «Civiltà delle macchine», 1, 1954.

308 M. Maffai, *Sono stato a Pozzuoli*, «Civiltà delle macchine», 5, 1953.

309 S. Solmi, *Una lettera di Sergio Solmi*, «Civiltà delle Macchine», 1957, n. 3.

spirito, e molti hanno ritenuto che «Civiltà delle Macchine» da allora subì una perdita notevole di valore, fino al 1979, anno di chiusura definitiva. In particolare, diminuirono sempre più gli interventi di cui è stato fatto cenno incentrati sul connubio macchine – poesia, che inizialmente avevano animato la rivista.³¹⁰

3.3 Il pensiero pubblicitario di Sinisgalli

Leonardo Sinisgalli, essendosi occupato per decenni del reparto grafico, comunicativo e pubblicitario di aziende italiane di prima importanza sviluppa un proprio pensiero relativo a questo campo. Le sue idee vengono sottolineate in alcuni articoli proposti ai lettori su riviste da lui dirette, in particolare «Civiltà delle macchine» e «Pirelli».

L'idea dominante è la convinzione che la pubblicità in tutte le sue forme (una pagina stampata, una vetrina, un fotomontaggio) sia un aspetto ormai fondamentale della società contemporanea e una testimonianza della civiltà. Pertanto l'inserito pubblicitario deve essere elevato a forma d'arte, e la merce deve essere così elevata rispetto al mero consumo, grazie proprio al connubio di valori imprenditoriali e umanistici, e sfruttando la fantasia e la collaborazione dei saperi. Scrive infatti : «La pubblicità deve essere alimentata da una invenzione ininterrotta, da formule antimunizzanti, come gli insetticidi».³¹¹

Certamente Sinisgalli nel corso della sua attività si allontana dalla logica della grafica di regime, seguita (probabilmente per motivi economici) da altre ditte come la torinese Fiat, che propose slogan mussoliniani come «Fiat: terra, mare, cielo».³¹² Un modello a cui guarda sempre è invece Persico (di cui osserva soprattutto i negozi Parker):

Persico era morto qualche anno prima e noi ci consideravamo tutti suoi discepoli, perché fu lui, fu il suo esempio, i suoi discorsi, i suoi incoraggiamenti a farci considerare allo stesso livello la dignità del lavoro e la responsabilità dell'arte. Ci sentivamo sempre confortati e ammoniti dalla sua cara ombra.³¹³

L'altra critica mossa in questo ambito è nei confronti dell'approccio pubblicitario americano, sostenitore di scelte eccessivamente semplici e banali, spersonalizzate, prive di una sfumatura fantasiosa e creativa. Per Sinisgalli c'è una effettiva identità tra poesia e pubblicità, quando il

310 G. E. Luraghi, *Sinisgalli e l'industria* in B. Russo, *Leonardo Sinisgalli. Un geniaccio tutto fare.....*, p. 116.

311 L. Sinisgalli, *Messaggi pubblicitari*, «Civiltà delle macchine», 4, luglio 1954, pp. 30-31.

312 P. Fuccella, *Sinisgalli, il poeta della pubblicità* in S. Martelli, F. Vitelli, *Il guscio della chiocciola.....*, p. 201.

313 L. Sinisgalli, *Le mie stagioni milanesi*, p. 24.

copywriter gioca con il linguaggio attraverso i suoi «scarabocchi» per inventare slogan accattivanti e giocare con il linguaggio, che deve e può sedurre.

3.4 Le caratteristiche della prosa

Nei testi di Sinisgalli dedicati al design pubblicitario emergono caratteristiche stilistiche distintive. Non si tratta più di lunghi saggi, come quelli dedicati ad arte e ad architettura, ma di agili e brevi scritti apparsi su alcune riviste, spesso destinati all'osservazione di trovate pubblicitarie altrui e, per questo, affiancati da ampie riproduzioni fotografiche. Ma alcune caratteristiche distintive dello stile sinisgalliano restano inalterate: la sintassi paratattica, spesso scandita da periodi brevi che si susseguono in asindeto (It: «Le pianificazioni, le statistiche, le norme, i preventivi, i decaloghi, i precetti: l'aritmetica, insomma, è una bella cosa», It: «i miei scritti difendono, purtroppo, la grazia, l'istinto, la improvvisazione, il colpo di fulmine, la freccia di delizia, lo scatto, l'ispirazione, l'invenzione»), l'utilizzo di alcune figure retoriche, come l'anafora (Va: «Niente scorcio e niente prospettiva, niente autobus con gente ai finestrini e niente palloncini colorati»). Ma la prosa risulta più accattivante, più discorsiva, più semplificata e volentieri scherzosa (It: «le idee, come le uova, non si covano col sedere; Op «i simboli gratuiti [...] hanno fatto da frasca»). A livello lessicale si osserva un incremento nell'utilizzo di parole o espressioni straniere francesi (Va: «*rèclames*», It: «*plaisanteries*», It: «*La méthode*») e inglesi (Va: «*industrial designer*», Op «*scooters*», Pi: «*human engineering*»). Questo aspetto non ci stupisce: si tratta di un campo che proprio in quegli anni stava vivendo una diffusione in costante aumento in tutto il mondo, a partire soprattutto dai paesi anglosassoni e dalla Francia.

Nei testi l'autore fa un esplicito riferimento alle aziende (tra cui Salmoiraghi, Ansaldo, Alfa Romeo, San Giorgio, Spica), ai pubblicitari di spicco (come Grisotti, Baldessarri, Benea, Tovaglia) e ai loro lavori, che giudica con un occhio attento e una penna brillante e sintetica. Non manca la precisione nel ricordare i dettagli delle proposte pubblicitarie, anche per quanto riguarda i colori o le dimensioni (Op: «Circa 200.000 millimetri impegnati sui giornali politici e sportivi e una quindicina di pagine sui settimanali a rotocalco»; Op: «Annunci quasi tutti rettangolari di cinque colonne di base per 12 cm. di altezza»; Da: «copertura media di 5 colonne di giornali, circa 2700 millimetri ciascuno»; Da «sagome nere, alte fino a 540 mm»).

3. 5 Commento ai testi

Vocazione alla pubblicità, in «Civiltà delle macchine», 4, luglio 1953, p. 56.

Il messaggio del testo è chiaro: tanti ragazzi come Eduardo Monaco, un bambino di soli otto anni, possono avere le capacità per realizzare una pubblicità brillante, che potrebbe essere al pari di Marcello Nizzoli o di Cassandre³¹⁴. Le sue tavole, nonostante la mancanza di prospettiva o la riproduzione del solo «scheletro» dell'oggetto, si distinguono per una «nobiltà e aggressività» pubblicitaria, per un'«un'astrazione» sorprendente, per una forma semplificata, per una spontaneità d'esecuzione. La sua maturità si evince anche dalla comprensione di strumenti difficili, come la candela d'accensione. Monaco può essere dunque un grafico e un comunicatore pubblicitario efficace, nonostante la giovane età.

Sinigalli ha sempre avuto molta fiducia nelle capacità grafiche dei bambini, in particolare quando arrivarono sulla sua scrivania i disegni dei bambini di piccole scuole di campagna, sotto la guida di maestri all'avanguardia (che Sinigalli chiamerà «magiciens») come Carlo Piantoni e Moroni³¹⁵. Da allora Sinigalli offrì ad alcuni alunni la possibilità di visitare e illustrare alcuni impianti industriali e alcuni stabilimenti. Notando le brillanti capacità dei ragazzi nel cogliere i meccanismi delle macchine, comprese come fosse possibile proporre al pubblico, sulle riviste o sui cartelloni pubblicitari, i disegni dei ragazzi, perché grazie alla loro semplicità, fantasia e dinamicità, grazie alla loro aperta mentalità e ai loro occhi innocenti potevano cogliere l'obiettivo.³¹⁶ Ma anche perché di fronte alle macchine i fanciulli riuscirono a coglierne l'idea, la forma e l'essenza funzionale, come Eduardo.

A tal proposito possiamo ricordare anche l'entusiasmo di Sinigalli dopo aver ricevuto nel maggio del 1954 tre pacchetti con alcune lineografie sulle macchine realizzate dai bambini della scuola di S. Andrea di Badia Calavera, guidati dal maestro Gianni Faè. Sinigalli donò in seguito alla scuola un piccolo torchio per la stampa e una cassetta a caratteri mobili e scrisse per loro un articolo sul settimanale «Il Mondo».³¹⁷

Sinigalli commissionò inoltre ad alcuni bambini dei disegni in bianco e nero per pubblicizzare la Margarina Flavina o il detersivo Trim. Non si può dimenticare poi il concorso del 1962 *Bambini e*

314 Cassandre è considerato un maestro della grafica pubblicitaria francese e un acuto osservatore della tradizione cartellonistica. Tra le realizzazioni più famose, possiamo ricordare il poster per il quotidiano francese «L'Intransigeant» del 1925.

315 Il gruppo dei *magiciens* si arricchì di anno in anno: ricordiamo anche i maestri Bontadi, Navone, Faè.

316 C. Piantoni, *Ali di Fantasia. Leonardo Sinigalli, i bambini e la pubblicità*, in S. Martelli, F. Vitelli, *Il guscio della Chiocciola...*, p. 251 – 254.

317 B. Russo, *Leonardo Sinigalli e i bambini incisori*, Fondazione Leonardo Sinigalli, Montemurro 2018, p. 334.

Jet lanciato con Pino Tovaglia per l'Alitalia, che invogliava i fanciulli di tutto il mondo a creare disegni destinati a affiancare la campagna pubblicitaria. L'operazione è stata elogiata anche dall'importante rivista «Graphis». La campagna pubblicitaria aveva l'obiettivo di allontanare l'idea di una tecnologia pericolosa e alienante, risaltandone invece il lato giocoso: nei disegni infatti comparivano farfalle e pesci. I disegni sono stati fotografati e accompagnati da slogan semplici di Sinisgalli, ma senza la necessità di un ampio apporto linguistico.

L'apprezzamento delle intuizioni dei bambini, in particolare in ambito pubblicitario, è stato sottolineato spessissimo. Per esempio in un articolo apparso su «Pirelli» Sinisgalli ha affermato, riferendosi alla nascita delle idee pubblicitarie: «I bambini sono eloquentissimi coi loro strilli, coi loro scarabocchi, come sono “parlanti” le bestie col loro miagolio, coi loro muggiti e nitriti, le loro carezze».³¹⁸ Inoltre molte volte ha dato spazio alle realizzazioni dei ragazzi sulle pagine di «Civiltà delle Macchine»: sono spesso comparsi disegni dei bambini, come un dipinto collettivo realizzato da dodici alunni,³¹⁹ o articoli dedicati alle capacità pubblicitarie dei ragazzi, come *Macchine di ragazzo* di Luciano Moretti, che alla fine del suo articolo afferma:

Noi conosciamo altri ragazzi che riempiono le ore libere con questi giochi; che disegnano macchine «vere» o «inventate», che sognano di realizzare costruzioni che rivoluzioneranno il mondo. Parleremo anche di essi; altri ne cercheremo; solleciteremo confidenze, sicuri della «utilità» di queste indagini; l'intelligenza umana perviene alla creazione attraverso vie misteriose, analogie insospettabili, imprevedibili simpatie di forme.³²⁰

Il contatto tra il mondo tecnologico e industriale e la realtà infantile e scolastica aveva un'ulteriore finalità: il desiderio di promuovere un rapporto positivo tra i fruitori comuni e le macchine.

Operazioni pubblicitarie, «Civiltà delle Macchine», 5, settembre 1953, pp. 68- 69.

Sinisgalli molto spesso dedica alcuni brevi paragrafi all'osservazione e al commento di alcune campagne pubblicitarie. Un esempio è dato proprio dall'articolo *Operazioni pubblicitarie* del 1953, in cui osserva le soluzioni pubblicitarie di quattro importanti aziende italiane: l'Industria Meccanica Napoletana, Salmoiraghi, San Giorgio e Spica. Sinisgalli in queste brevi descrizioni indica gli elementi fondamentali delle scelte pubblicitarie anche con molta precisione, riportando per esempio

318 L. Sinisgalli, *Le idee pubblicitarie*, «Pirelli», 2, aprile 1950, p.38.

319 E. Wolf, *Bambinate avanguardistiche. La tecnologia vista dai bambini nella parabola artistica di Leonardo Sinisgalli*, in Edito, inedito, riedito. Saggi dall'XI Congresso degli Italianisti Scandinavi, Università del Dalarna, Falun, 9-11 giugno 2016, Pisa University press.

320 L. Moretti, *Macchine di ragazzo*, «Civiltà delle Macchine», 4, luglio 1953, p. 51 – 52.

la grandezza o i colori, ma anche i loro ideatori. La sua prosa è caratterizzata da un linguaggio incisivo e colloquiale, perfetta per l'osservazione di oggetti quotidiani e modesti come un robot da cucina o una motocicletta.

Il primo paragrafo è dedicato al Paperino, una bicicletta a motore abbastanza sicura ed economica. Sinisgalli nota come la campagna pubblicitaria sia stata distribuita su numerosi giornali, per poter diffondere al massimo la sua immagine. Per cogliere l'attenzione dei suoi futuri probabili acquirenti, ovvero la gente comune come gli operai, gli annunci erano realizzati con dimensioni medie, colore bianco brillante per attirare l'occhio, inserimento del prezzo conveniente, eccellenza meccanica e slogan semplici come «Paperino va piano va sano e va vicino» per sottolinearne la sicurezza. Su «Civiltà delle Macchine» comparvero vari articoli sul Paperino realizzati sia da colleghi, come Riccardo Manzi³²¹, sia dallo stesso Sinisgalli, che pubblicò nello stesso anno, qualche mese prima, l'articolo *Il paperino è una bicicletta a motore...*³²²

Nel suo articolo Sinisgalli passa poi alle scelte dell'azienda di occhiali Salmoiraghi, conosciuta ancora oggi, che decide di accompagnare i suoi prodotti con alcuni disegni del pittore Benedetti. L'artista ha optato per una pubblicità più razionale, più caratteristica, più sofisticata. L'autore però descrive la pubblicità Salmoiraghi con un lessico anche giocoso e colloquiale, tra «sgorbi» e «segnacci».

Sinisgalli coglie anche le scelte psicologiche che hanno dettato le proposte pubblicitarie:

Doveva indurre le belle donne miopi ad accrescere i motivi del loro fascino, gli uomini a liberarsi da un «complesso», i bambini a difendersi per tempo contro i vizi degli occhi, gli anziani a ritrovare con la vista una memoria della giovinezza.

Si tratta di un aspetto modernissimo e non scontato, che mostra l'avanzato grado di complessità della pubblicità italiana.

L'azienda San Giorgio si è affidata alle doti del pittore e grafico Sergio Ruffolo, che lavorò anche per la revisione grafica di «Civiltà delle Macchine». Ma la complessità e la vastità del suo lavoro fanno demordere Sinisgalli nel suo tentativo di descriverle o almeno di riportarle in foto. Preferisce

321 R. Manzi, *Paperino vecchio amico*, «Civiltà delle Macchine», 4, 1954, pp. 32-33.

322 L. Sinisgalli, *Il paperino è una bicicletta a motore...* 3, maggio 1953, p. 22. Eccone un estratto: «Il Paperino è una bicicletta a motore, d'accordo, ma non è nato così: lo è diventato. Il punto di partenza è stato quello di fare un veicolo atto al trasporto su strada di una persona con bagaglio (oppure due persone all'occorrenza) che avesse la caratteristica di rispondere nel modo migliore alle cinque condizioni stabilite: libertà, economia, velocità, comodità, risparmio di energia. Visto che millenni esiste la ruota ed incapaci di inventar di meglio non ci resta che partire da questa, e considerato anche che i doni naturali di equilibrio consentano solo a pochi eletti di andare con una ruota sola, ne abbiamo prese due, disposte in linea, anziché affiancate, sfruttando l'invenzione del vecchio Drais. A questo punto le soluzioni possibili cominciano a moltiplicarsi.»

allora semplicemente mostrare le riproduzioni delle grafiche pubblicitarie di due prodotti, il Proteus (un robot da cucina) e il ventilatore, rappresentati come un polpo e un istrice.

Infine, Sinisgalli descrive le grafiche pubblicitarie della candela Lodge realizzata dall'azienda Spica. In questo caso ciò che è maggiormente evidenziato da Sinisgalli è la varietà e la vastità di soluzioni pubblicitarie adottate per la candela:

La grande stampa, la stampa sportiva e la rivista di automobilismo e motociclismo, le riviste a rotocalco, con proporzionate aliquote di presenza: cinque tavole articolate su pagine intere per i quotidiani politici, dieci richiami piuttosto acrobatici sui giornali sportivi, due serie di annunci per la stampa a rotocalco.

Tanti sono gli esempi di articoli destinati al commento di scelte pubblicitarie. Ricordiamo per esempio *Dieci annunci*³²³, in cui descrive la decina di proposte pubblicitarie proposte sul «Corriere della Sera», e focalizzandosi in particolare su tre di essi, realizzati dall'Alfa Romeo:

Dentro questa sequenza si sono inseriti tre annunci dell'Alfa Romeo per il lancio delle tre novità. La tattica adottata ha sorpreso non poco i lettori e i tecnici della propaganda. I primi hanno potuto finalmente farsi un'idea di alcuni settori vitali dell'industria nazionale, generalmente riservati alla competenza di una strettissima cerchia di tecnici e economisti e, finalmente, dopo l'indigestione di saponette, acque minerali, olio di oliva e lubrificanti, avranno potuto identificare anch'essi, come Rimbaud, il sapore del ferro. I secondi sono rimasti un po' sconcertati da questo attacco frontale.

***Architettura pubblicitaria*, «Civiltà delle Macchine», 1, gennaio 1954, pp. 76 – 77.**

Nel breve articolo *Architettura pubblicitaria* Sinisgalli commenta un'innovazione pubblicitaria per la Breda. Si trattava di una grande azienda operante nel settore metalmeccanico, metallurgico, siderurgico e navale fondata nel 1886 da Ernesto Breda, che proprio nel secondo dopoguerra si organizzò in una *holding*, le cui sezioni vennero suddivise in otto società.

Oltre a dare alcune informazioni sulla ditta, l'autore si focalizza sulla struttura pubblicitaria di cui il lettore della rivista può avere un'idea anche grazie alle immagini che affiancano il testo.

Si tratta di una struttura al contempo architettonica e pubblicitaria, che quindi attraverso la sua conformazione riesce a illustrare l'azienda che rappresenta: una sfera e una coclea rappresentano la società sorta alla fine dell'800, mentre un nastro che si svolge intorno simboleggia la suddivisione dell'azienda in otto società. Non si tratta quindi di un'immagine su un giornale, ma di una struttura

323 L. Sinisgalli, *Dieci annunci*, «Civiltà delle Macchine», 4, luglio 1954, p. 26.

concreta di acciaio e intonaco che riesce ugualmente a pubblicizzare e rendere noto il volto dell'azienda.

Sinisgalli sottolinea anche i nomi dei creatori di questa grandiosa struttura: gli architetti Luciano Baldassari e Marcello Grisotti. Il merito va soprattutto al primo, un importante *designer* italiano celebre per numerose esposizioni alle Triennali milanesi.

Dobbiamo ricordare che Sinisgalli aveva già ammirato la struttura in un articolo pubblicato sulla rivista «Pirelli» nel 1952 e aveva descritto la struttura con parole molto simili:

Il padiglione Breda 1952 alla fiera di Milano, opera dell'architetto Baldassari, era costituito essenzialmente da una poderosa struttura metallica, che ha richiesto l'impiego di circa 50 tonnellate di acciaio, rivestite di reticolo e intonaco. Anche l'ossatura del nastro era interamente metallica, realizzata con quattro tondini d'acciaio dello spessore di 35 mm. La coclea raggiunge l'altezza massima di 16 metri fuori terra.³²⁴

In entrambi gli articoli Sinisgalli coglie un elemento essenziale di questa struttura pubblicitaria: la possibilità per i visitatori di viverla, avvicinandosi e prendendo parte, come degli attori, all'esposizione, percorrendo un itinerario non obbligato.

Lo stupore e l'approvazione per questa soluzione emerge sia in *Architettura pubblicitaria* sia in *Plastica pubblicitaria*, e in entrambi i casi Sinisgalli non può che notare un punto d'incontro con il mondo del cinema:

Ha creato qualcosa che nell'insieme, scena e personaggi, potesse dar l'idea di spettacolo, una processione, una sfilata, un corteo, una passeggiata è il termine giusto, une promenades architecturale et metallurgique. [...] Voglio dire che Baldassari ha fatto recitare una parte ai visitatori, la parte appunto della massa, della pantomima, come un balletto, senza imporre un ruolo obbligato³²⁵.

I tecnici pubblicitari italiani rispondono a Frank Backinger. Una rosa, una gallina e qualche scarabocchio, «Pirelli» 2, marzo-aprile 1954, pp. 54-55.

324 L. Sinisgalli, *Plastica pubblicitaria*, «Pirelli», 3, giugno 1952, p. 42.

325 Ivi., p. 43.

Franco Vitelli ha definito questo articolo come il «compendio o manifesto della poetica sinisgalliana in fatto di pubblicità»³²⁶ e in effetti si distanzia da tutti gli altri testi che abbiamo letto finora. E tanto più che sembra avvicinarsi, per lunghezza e stile, ad alcuni testi di *Promenades Architecturales* (si veda per esempio l'uso delle maiuscole per enfatizzare alcuni concetti).

In questo articolo pubblicato su «Pirelli» nel numero di marzo-aprile del 1954, Sinisgalli sottolinea la propria visione in merito all'ambito pubblicitario, che si distacca nettamente da quello diffuso oltre oceano e di cui si fa promotore Frank Backinger, qui nominato espressamente, un noto tecnico pubblicitario americano, copywriter e dirigente di una agenzia pubblicitaria.

Le agenzie americane infatti, in quegli anni, avevano preso una posizione ben definita: la pubblicità non può essere considerata un mezzo di espressione artistica, e anzi dovrebbero essere istituite delle scuole per formare tecnici pubblicitari specializzati. Le soluzioni pubblicitarie nascevano dalla cultura del denaro e del consumo, non erano fatte per emozionare, ma piuttosto per convincere all'acquisto attraverso semplici argomentazioni razionali. David James affermò per esempio sulle pagine di «Panorama delle Pubblicità» che gli uffici di propaganda italiani non avevano le capacità per realizzare una campagna pubblicitaria ben riuscita.

La stessa opinione era stata ribadita proprio sulla rivista «Pirelli» da Backinger, il quale pubblicò l'articolo *Evoluzione o rivoluzione*, in cui propose uno stile contraddistinto da un'assoluta semplicità. Per quanto riconosca infatti lo sviluppo della pubblicità italiana rispetto ad altri paesi europei, ritiene che possa avere davvero successo solo una pubblicità facile e lineare, priva di «bei disegni e fotografie artistiche». Pochi quindi gli elementi necessari secondo Backinger: immagini del prodotto di grande formato, un'intestazione che miri direttamente alla vendita e un'«illustrazione che sottolinei l'idea di vendita». Backinger è consapevole che caratteristiche tali possano risultare criticabili perché sgradevoli alla vista e di linguaggio modesto, ma ritiene che il pubblico a cui è destinato non sarebbe comunque in grado di apprezzare una scelta più raffinata.³²⁷

Dopo pochi mesi arriva la pronta, tagliente risposta di Sinisgalli: il pensiero proposto dal collega americano, che presuppone l'accettazione di sole «tabelle tristi come ossari, numeri rossi e numeri neri», con una scelta grafica tanto fredda e semplice da «disprezzare» la bellezza, non può essere accettata dai tecnici italiani. Infatti la semplificazione totale non fa altro che svelare la «pigrizia del cervello», e non è sufficiente per mostrare la verità in tutte le sue sfumature.

Paragonando questo dibattito culturale a una sede di un tribunale davanti a severi giudici americani, Sinisgalli immagina una linea di difesa. Pur ammettendo di aver usato, in parte, la logica e il razionalismo in alcune scelte pubblicitarie, sfrutta le sue amate *enumerationes* per indicare in cosa

326 Id., *Pneumatica*, a cura di Franco Vitelli, Edizioni 10/17, Salerno 2003.

327 A. F. Backinger, *Evoluzione o rivoluzione?* «Pirelli», 1, 1954, p. 26.

stia la sua arte pubblicitaria: «grazia, l'istinto, l'improvvisazione, il colpo di fulmine, la freccia di delizia, lo scatto, l'ispirazione, l'invenzione». Nel suo lavoro apprezza le soluzioni inedite, creative, difficili, intellettuali e multi-sensoriali, che non solo mostrino l'oggetto nel quotidiano e nella realtà, ma propongano analogie con l'oggetto e ciò che lo circonda. Alcune soluzioni passate ne sono una prova inconfutabile, come l'immagine della rosa per promuovere la macchina da scrivere, la gallina per i pneumatici Pirelli, gli scarabocchi per mezzi di trasporto; o ancora il divertimento nell'affidare alcune scelte pubblicitarie, anziché a ingegneri e tecnici, a bambini e filosofi.

Il parere pubblicitario di Sinisgalli non può che essere all'opposto di quello prospettato dagli americani in Italia.

Sinisgalli dedica nel saggio anche molto spazio al sostegno del lettore – acquirente che non può essere considerato solo come solo un consumatore (aggiunge davanti a questo termine l'esclamazione: «Che orrore!») come un «sacco pieno di voglie» di cui bisogna soddisfare i bisogni, come un essere mummificato. L'immagine della mummia tornerà anche nel volume *Pubblicità in Italia 1954 – 1956*, in cui scrive : «Checchè se ne dica la pubblicità è ancora alla fase puerile e sarebbe una sciagura imbavagliarla così bambina, irrigidirne le mosse, mummificarla nelle convenzioni»³²⁸. Al contrario, l'acquirente deve essere considerato come un uomo intelligente a cui portare rispetto, che può essere in grado di apprezzare la raffinatezza della grafica italiana, e che possa essere preso «la testa piuttosto che per le parti basse». Il cliente dunque può essere certo umile di mente, ma non necessariamente stupido.

Quest'ultima pungente frase riecheggia in un altro articolo di pochi mesi dopo, *Messaggi pubblicitari*, quando afferma: «L'uomo cliente, utente, proselite, va preso per la testa non per le parti basse»³²⁹. Anche in questo breve testo infatti Sinisgalli vuole allontanarsi dalle proposte pubblicitarie delle agenzie americane, che vincono «gridando» con più forza e più insistenza, una soluzione vincente ma solo momentaneamente e che condurrebbe alla diffidenza, non mostrando altro che disprezzo per il cliente. Anche in questo momento a Sinisgalli preme sottolineare come sia la qualità a poter far breccia nella mente dell'uomo, perché: «L'uomo è qualità. E se un atto di forza vuol essere veramente vitale bisogna che impegni l'uomo in umanità, in qualità» sottolinea riprendendo le parole di Elio Vittorini.³³⁰ Pertanto per il poeta l'arte pubblicitaria deve essere intelligente, raffinata, «enigmatica e sorprendente», non deve solo colpire la ragione ma anche l'immaginazione del futuro cliente.

Sul consumatore torna spesso:

328 L. Sinisgalli, *Pubblicità in Italia 1954 – 1956*, editrice l'Ufficio Moderno, Milano 1956.

329 Id., *Messaggi pubblicitari*, «Civiltà delle macchine», 4, luglio 1954, pp. 30-31.

330 Ibidem.

Il consumatore non deve più masticare, deve soltanto ingoiare. Da ghiotto assaggiatore di paste all'uovo, aspirazione che pur dando un'anima al commercio lo pratica di qualsiasi leggerezza, egli diventa una entità, talvolta soltanto statica, comunque spirituale e spesso inconscia. Sull'inconscio le immagini devono agire appunto in pillole, con una cura lenta e non di colpo, guai a quella pubblicità che non fosse continua e distribuita senza grano salis. All'acino di sale rassomigliano i marchi di fabbrica che dal volume abbiamo preso e qui riproduciamo.³³¹

In definitiva il rispetto per il fruitore deve essere massimo e continuo e deve essere stimolato a una partecipazione reattiva, non invogliato a una pigra lettura.

Infine, qui Sinisgalli utilizza la parola «scarabocchio» per indicare la sua forma d'arte, anche quella pubblicitaria: «Ho preferito servirmi di grandi scarabocchi per far conoscere trattori, locomotive, controlli elettronici, apparecchi di precisione». Si tratta di un termine sfruttato molto spesso, che torna per esempio nell'articolo *Il demone dell'analogia*: «Che cos'è un manifesto tutti lo sapete: è uno sgorbio, uno scarabocchio, un'insegna». Anche per i bambini viene utilizzata la stessa parola: «I bambini sono eloquentissimi coi loro strilli, coi loro scarabocchi, come sono “parlanti” le bestie col loro miagolio, coi loro muggiti e nitriti, le loro carezze.»³³²

Pubblicità in Italia 1957 – 1958, «Civiltà delle Macchine», 2, marzo – aprile 1958, pp. 40 – 41.

In questo articolo della fine degli anni '50 Sinisgalli rende nota la pubblicazione del terzo volume a cura della società editrice *Ufficio Moderno – La pubblicità* in cui vengono mostrate tutte le tipologie di soluzioni pubblicitarie (manifesti, annunci, copertine, vetrine e così via) realizzate in Italia negli ultimi anni. Si tratta di una edizione molto apprezzata dall'autore, perché gli artisti e i *grafic designer* qui indicati (che sono per lo più gli stessi degli ultimi anni) contraddistinguono il loro lavoro per un'osservazione del «gusto e intelligenza» contemporanei.

Sinisgalli fa probabilmente riferimento ai grafici svizzeri Ilio Negri e Walter Balmer e al pubblicitario Roberto Sambonet (probabilmente ben conosciuto dall'autore perché lavorò per la Pirelli e realizzò nel 1970 il nuovo logo per la Olivetti). Si tratta di pubblicitari di spicco, nominati o premiati all'ambito riconoscimento Compasso d'oro. Alcune loro realizzazioni pubblicitarie affiancano l'articolo sulla pagina della rivista: per il primo si riporta il marchio della Silkrom di Milano, per il secondo il simbolo della Arson Sisi, del terzo il marchio della Sambonet. Sinisgalli apprezza particolarmente le soluzioni di questi grafici, soprattutto per elementi come «composizioni astratte, colori nuovi, nuovi segni, stampe impeccabili, testi precisi».

331 Id., *Pubblicità in Italia*, «Civiltà delle macchine», 2, marzo 1958, p. 40.

332 Id., *Vocazione alla pubblicità* ...p. 56.

Vengono ricordati anche altri importanti periodici legati al mondo della pubblicità: lo svizzero «Graphis Annual», l'inglese «Penrose» e l'americano «Modern Publicity», in cui sono indicati i migliori grafici pubblicitari, non solo per onorare e incitare il loro lavoro, ma anche per veicolare il loro nome alle grandi aziende. Nella prima rivista anche Sinisgalli pubblicò alcuni saggi, dedicati per esempio a Riccardo Manzi³³³ e Pino Tovaglia³³⁴.

L'autore cita anche come punto di riferimento un volume fondamentale dell'ambito pubblicitario, ovvero *50 anni di pubblicità in Italia*³³⁵ di Dino Villani. Si tratta di un importantissimo grafico e pubblicitario italiano³³⁶, amministratore negli anni trenta proprio dell'Ufficio Moderno e maestro di vari aspetti della comunicazione, dallo *slogan* alla valorizzazione del prodotto alle operazioni di *marketing* (tanto che inventerà, per la sponsorizzazione di una marca di dentifricio, il concorso "5000 lire per un sorriso", oggi conosciuto come "Miss Italia"). In particolare, Sinisgalli ricorda una frase presente in questo volume del giornalista Orio Vergani relativa all'innovativa pubblicità in Italia: «crea le bandiere di quegli eserciti di pace che ci aiutano a marciare verso la civiltà».

Le caratteristiche delle soluzioni pubblicitarie del tempo italiane vedono, come abbiamo già sottolineato, il cliente al centro delle scelte: egli non può e non deve essere una semplice «entità inconscia» e «statica», costretto a ingoiare di fretta i nuovi prodotti, come accade per esempio per le ditte Serafino Castagna. Il consumatore deve invece poter gustare con calma le proposte delle aziende, anche nella loro semplicità o stringatezza. Si tratta di un aspetto più volte sottolineato, come anche nell'articolo *Messaggi pubblicitari*: «Abbiamo detto che la pubblicità dev'essere sorprendente e perfino enigmatica, che deve colpire l'immaginazione oltre che la ragione, e che non ci può essere una formuletta valida in ogni caso».³³⁷

333 Id., Riccardo Manzi, «Graphis», 50, 1953, pp. 454 – 461.

334 Id., Pino Tovaglia, «Graphis», 96, 1961, pp. 300 – 309.

335 D. Villani, *50 anni di pubblicità in Italia*, Editrice l'Ufficio Moderno, Milano 1957.

336 Di Dino Villani ricordiamo anche *La pubblicità e i suoi segreti*, Editoriale Domus, Milano 1946; *La pubblicità e i suoi mezzi*, Giuffrè Editore, Milano 1955; *Storia del manifesto pubblicitario*, Omnia, Milano 1964.

337 L. Sinisgalli, *Messaggi pubblicitari...*, p. 30.

ANTOLOGIA DEI TESTI

In questa sezione sono riprodotti cinque testi pubblicati da Sinisgalli su rivista. La scelta è sempre orientata su base tematica: in questi scritti è possibile cogliere gli elementi più importanti del pensiero pubblicitario di Sinisgalli. I testi si presentano in ordine cronologico.

*Vocazione alla pubblicità*³³⁸.

Eduardo Monaco ha 8 anni. Fra tanti bambini che vorrebbero diventare Klee pare che lui sia il solo a voler diventare disegnatore di tavole pubblicitarie, Nizzoli è il nostro *industrial designer*, Cassandre vive a Parigi, Nizzoli a Milano, Eduardo abita a Roma, eppure come certi disegni di ragazzi danno testimonianza della pittura moderna, le *rèclames* di Eduardo potrebbero confortare la pubblicità intelligente. I genitori del bambino gareggiano nel lasciarlo libero di fare come vuole e come può. Niente scorcio e niente prospettiva, niente autobus con gente ai finestrini e niente palloncini colorati. Eduardo ha già raggiunto quel tanto di astrazione sufficiente a raccomandare la utilità di una candela d'accensione e di una bottiglia di spumante con dei turaccioli e una canna affumicata. L'interesse dei suoi componimenti che riproduciamo sta nella loro aggressività pubblicitaria e nella loro aderenza al gusto delle forme d'avanguardia. Nelle due tavole soltanto il colore e lo spazio neutro fanno da magma alle varie monadi rappresentate, viene riprodotto lo scheletro dell'oggetto più che l'oggetto. La vocazione del bambino è un modo di dire a molti adulti che fanno pubblicità come si ripudia la qualità più trita di un prodotto e si distingue la più nobile, come questa si scopre senza memoria, quasi per scherzo.

338 *Vocazione alla pubblicità*, «Civiltà delle Macchine», 4, luglio 1953, p. 56.

*Operazioni pubblicitarie*³³⁹.

Industria meccanica napoletana

Circa 200.000 millimetri impegnati sui giornali politici e sportivi e una quindicina di pagine sui settimanali a rotocalco è l'area complessiva occupata dalla serie di annunci di aziende della Finmeccanica che qui sono riprodotti solo in parte. Per cercare clienti al Paperino tra gli operai, i ragazzi, gli impiegati che non vogliono correre rischi, la gente che vuol andare sicura senza farsi prendere dall'orgasmo della velocità e del pericolo, gli appelli sono stati distribuiti tra i grandi giornali, la stampa sportiva, gli organi dei partiti operai, le riviste e le rivistine di categoria. Dopo tre annunci in attesa (i primi a sinistra) usciti alla vigilia della Fiera di Milano, c'è stata la mezza pagina riprodotta una ventina di volte con l'indicazione del prezzo del veicolo e imperniata su due motivi, dal siluro al Paperino, per vantarne l'origine e garantirne la eccellenza meccanica e poi «Paperino va piano va sano e va vicino» per dichiarare subito, senza sottintesi, che Paperino non è un bolide, ma un comodo, robusto, docile veicolo fabbricato per chi vuol risparmiare tempo e fatica. A una a una le virtù del Paperino sono state elencate in 10 annunci, centrati sopra un disegno di Manzi, nuovo, bizzarro e cordiale ogni volta: annunci di dimensioni non vistose (750 millimetri su tre colonne in genere) eppure evidentissimi per il richiamo di bianco, quasi una cornea introno alla pupilla. Paperino si è così inserito nello sciame del pubblico minuto, tra gli *scooters* e le biciclette che, con bonaria impertinenza, ha un po' preso in giro.

Filotecnica Salmoiraghi

Più razionale, un tantino più caratteristica, sofisticata nelle ragioni, urtante nelle immagini, l'operazione Salmoiraghi doveva indurre le belle donne miopi ad accrescere i motivi del loro fascino, gli uomini a liberarsi da un «complesso», i bambini a difendersi per tempo contro i vizi degli occhi, gli anziani a ritrovare con la vista una memoria della giovinezza. Il pittore Benedetti ha dovuto concedere qualcosa al caramellato, disegnando dame di picche, virago, esistenzialiste, *vamps*, e trasformando un vizio in vezzo, una debolezza in seduzione. Ma con alcuni segnacci (il miope, il presbite e altri) ha ritrovato la forza di convinzione di certi sgorbi sui muri, la foga di un caricaturista che ha guardato insieme Picasso e Steinberg, il «Travaso» e il «New Yorker». Annunci quasi tutti rettangolari di cinque colonne di base per 12 cm. di altezza.

San Giorgio

339 *Operazioni pubblicitarie*, «Civiltà delle Macchine», 5, settembre 1953, pp. 68 – 69.

Gli annunci San Giorgio sono opera del pittore Ruffolo che s'è trovato tra le mani un difficile tema, l'obbligo di una elencazione (6 prodotti) che indubitabilmente non incoraggia neppure un tentativo di sintesi. L'idea del reticolato di tubi, dell'impalcatura ha dato alle tavole della San Giorgio qui non riprodotte, una certa aria peregrina. Meglio, forse, i simboli gratuiti ma discretamente suggestivi che hanno fatto da frasca (la frasca sulle porte delle osterie) alle tavole per i settimanali a rotocalco, queste riprodotte: l'octopodo per il Proteus, l'istrice per i ventilatori.

Spica

Per la candela Lodge, fabbricata in esclusiva dalla Spica di Livorno, si sono battute tre piste pressoché complementari, la grande stampa, la stampa sportiva e la rivista di automobilismo e motociclismo, le riviste a rotocalco, con proporzionate aliquote di presenza: cinque tavole articolate su pagine intere per i quotidiani politici, dieci richiami piuttosto acrobatici sui giornali sportivi, due serie di annunci per la stampa a rotocalco. Il pittore Benea ha interpretato le argomentazioni più convincenti, mischiando dov'era necessario il romanzo popolare e il libro d'avventura. Prelibatezza e sommarietà, secondo il posto dell'utente, patrizio o plebeo, colto o inedita, riflessivo o impetuoso. Una pubblicità che doveva colpire l'istinto, la vanità, la brutalità del tifoso motorizzato.

*Architettura pubblicitaria*³⁴⁰.

Le architetture pubblicitarie che si vedono in queste due pagine sono state disegnate e realizzate per la Breda dall'architetto Luciano Baldessari, ritratto qui sotto, in collaborazione con l' arch. Grisotti. Esse furono presentate alle due ultime fiere di Milano, quella di sinistra nel '53 e quella di destra nel '52, come sintesi della trasformazione avvenuta in quel complesso industriale. Nata nel 1886 e sviluppatasi fino al '51 come organismo unico, la Breda si presenta oggi sui mercati mondiali come un gruppo di otto società coordinate da una finanziaria capogruppo e caratterizzate ciascuna da produzioni tipiche. Dalla coclea (a destra) o dal centro della sfera, che indicano l'origine stessa della società, si svolge un nastro o dei raggi che collegano idealmente le otto società sorte dalla vecchia Breda. La coclea, il nastro e la sfera vennero realizzati con struttura di acciaio ricoperta da rete ed intonaco. Abbandonati gli assi ortogonali, classici dell'architettura, questi due monumenti sono stati concepiti sulla bellezza, di gusto molto recente, delle parabole, delle iperboli, delle conoidi. Baldessari, scenografo nato ed educato alla scuola dei più celebri registi europei, si è trovato d'accordo altresì con le recenti conquiste del cinema spettacolare. Ed è questa la novità delle sue architetture: che i visitatori, come le masse dei cori greci e le processioni di comparse sullo schermo panoramico, hanno una precisa funzione plastica che si rinnova a ogni colpo d'occhio. Baldessari ha inventato dei "monumenti" senza retorica.

340 *Architettura pubblicitaria*, «Civiltà delle Macchine», 1, gennaio 1954, pp. 76 – 77.

*I tecnici pubblicitari italiani rispondono a Frank Backinger. Una rosa, una gallina e qualche scarabocchio*³⁴¹

Cari amici,

Circe vuole proprio trasformarci tutti in porci. Da quanti anni ci disperiamo per aver guardato in faccia la Bellezza? Ora tutti vogliono convincerci che ci tocca insultarla. Ci pongono davanti agli occhi tabelle, tabelle tristi come ossari, numeri rossi e numeri neri, per dimostrarci che abbiamo sprecato il fosforo inutilmente, che anzi abbiamo fatto sprecare inutilmente milioni a tanta brava gente, ed è un miracolo che non ci portino davanti a una Corte, che non ci mandino in gabbia davanti a un Tribunale Pubblicitario. Sembra un incubo, e io confesso che avrei paura del verdetto, tanto bene conosco i Giudici che verrebbero prescelti. Con i competenti che ci sono sulla piazza io prego Iddio che questa denuncia spiccata contro di noi rimanga ancora metaforica. Ma per prudenza sarà bene preoccuparci di congegnare una difesa.

Quello che potrei dire in mia difesa non avrebbe forse molto valore. La mia posizione è in fondo equivoca. I miei argomenti sono tutti rilevabili dai miei scritti, e i miei scritti difendono, purtroppo, la grazia, l'istinto, la improvvisazione, il colpo di fulmine, la freccia di delizia, lo scatto, l'ispirazione, l'invenzione. Malgrado la cura che io ho fatto di razionalismo, di logica, malgrado Cartesio, sono rimasto fermo all'idea che esistono ragioni che la ragione non comprende. *Il y a des raisons que la raison ne comprend pas*³⁴². Sono rimasto attaccato al mio Pascal, malgrado tanto calcolo e tanta geometria.

La méthode, oh il metodo! Ho faticato tutta la vita per farmi un'abitudine, un sistema, per fissare delle regole. Avrebbero potuto giovarmi, mi avrebbero fatto risparmiare l'orgasmo di risolvere ogni problema cominciando sempre dal principio, avrei evitato tanti scempi di energia, di nervi. Non sono riuscito mai a convincermi di poter risolvere un caso con l'esperienza che mi ero fatta prima risolvendo un caso simile. Mi sono troppo piaciute le soluzioni nuove, le vie inedite.

Ho sempre accettato come una condanna legata al mio destino questa attitudine comune a pochi mortali di considerare le soluzioni difficili come le più belle. Dunque io non posso deporre a mio favore, finirei col compromettere, col peggiorare la mia posizione.

341 *I tecnici pubblicitari rispondono a Frank Backinger. Una rosa, una gallina e qualche scarabocchio*, «Pirelli», 2, marzo – aprile 1954, pp. 54 – 55.

342 Sinisgalli fa probabilmente riferimento a un celebre aforisma di Pascal: «Le coeur a ses raisons que la raison ne connaît point», tratto dai suoi *Pensées*.

Si sa, ho trafficato con libri, con idee, con personaggi troppo irregolari. Ho frequentato la compagnia di gente che se ne infischia del buon senso. Tutto sommato mi sono seduto soltanto quando mi ci hanno costretto, ed è ridicolo che io mi sia fatto legare non per scrivere versi o inseguire fole e disegnare castelli. Mi hanno fatto sedere per lavorare, per produrre. Mi hanno legato a un tavolo (un tavolo di ufficio non è una scrivania; il foglio bianco che io mi son trovato davanti quasi ogni giorno non mi veniva offerto per lasciarvi la bella immagine, la stella, ma uno schema grafico, un'operazione, un'insegna, un appello capace di convincere, di sedurre, di spingere a una decisione, di provocare un interesse, di sollecitare una domanda e addirittura una richiesta). Sì, mi hanno legato a un tavolo e mi sono sforzato di starmene seduto il meno possibile. Contrariamente a quello che tutti credono le idee, come le uova, non si covano col sedere.

E' chiaro che una difesa condotta con questi argomenti non farebbe che approvare i sospetti contro di me. Ho avuto la sfacciataggine di far desiderare una macchina per scrivere servendomi di una rosa. Ho avuto la sfrontatezza di ricorrere a una gallina per spiegare la tenuta di strada di un pneumatico. E non più tardi di ieri ho preferito servirmi di grandi scarabocchi per far conoscere trattori, locomotive, controlli elettronici, apparecchi di precisione. Ho affidato la difesa della Civiltà delle Macchine ai bambini, ai poeti, ai filosofi, piuttosto che agli ingegneri, piuttosto che ai tecnici. Difficilmente riuscirei a convincere i severi giudici del Tribunale Pubblicitario d'aver agito con ponderatezza, con riflessione, con onestà. Mi accuserebbero di aver confuso i miei tic, i miei poncifs le mie fissazioni con i miei doveri.

Bisogna proprio che io ricorra a qualche testimone e che questi testimoni non si rifiutino di rispondere. Bisogna che qualcuno dica per me che non c'è nessuna insania a prendere la gente per la testa piuttosto che per le parti basse. Ci sarà certamente una persona disposta a sostenere che il bello e il brutto hanno almeno la stessa forza di persuasione e che tante volte val meglio colpire l'immaginazione o l'intelletto piuttosto che i sensi buoni e cattivi. Un messaggio, si dice, per essere capito, dev'essere scritto per i più umili di mente. Ma nessuno riuscirà a convincermi che i più umili di mente sono necessariamente i più idioti. Del resto Gesù Cristo e Confucio, Budda e Maometto non hanno fatto ricorso allo stile che ci viene raccomandato da Mr. Backinger! Questa riduzione di tutti i problemi ai minimi termini mi ripugna profondamente. Sotto la semplificazione di ogni cosa quasi sempre è nascosta una, straordinaria pigritia del cervello. Semplificare significa raccogliere il massimo di energia nel minor numero di segni, significa scoprire le leggi, i teoremi, i versi, la verità. E la verità è stata sempre sorprendente, enigmatica, peregrina. La verità non è mai ovvia.

Ma bisogna ricorrere ad altri testimoni. Io rischio di intorbidare le acque. Bisogna far rispondere i Nizzoli, i Pintori, i Boggeri, i Crippa, i Weiss, i Pellizzari. Bisogna scrivere al signor Herdeg,

direttore di «Graphis», e chiedergli che cosa si è proposto in tanti anni di presentare al pubblico di tutto il mondo. Dei pazzi, dei degenerati, dei fanatici? Bisogna chiedere a Shawinsky, a Breur, a Lionni, perchè hanno accettato tanti sofismi, tante stramberie per far vendere cappelli, materiali di imballaggio, vitamine?

Per concludere vorrei raccomandare a tutti gli amici che hanno la possibilità di comunicare attraverso i giornali, attraverso il cinema, o la radio, o il manifesto, o l'opuscolo, di considerare con rispetto i milioni di interlocutori sconosciuti. Non mummificarli nelle rigide sembianze del cliente, dell'utente, possibile o eventuale. Non pensare solo ai loro bisogni. Non considerarli come sacchi pieni di voglie: consumatori (che orrore!), consideriamoli uomini.

Rivolgiamoci a loro senza pretendere di piegarli sempre alle nostre ragioni. Supponiamo pure che qualcuno ci sfugga, che qualcuno metta in dubbio le nostre parole. E' bene che ci sia sempre un uomo che non entra, un uomo che resta fuori del Tempio, un nemico che non si arrende, un rivale che ci mette in imbarazzo. Le pianificazioni, le statistiche, le norme, i preventivi, i decaloghi, i precetti: l'aritmetica, insomma, è una bella cosa. E' una cosa necessaria. Ma non è sufficiente. Dov'è in ballo la personalità, la scelta, l'obbligo di distinguere, c'è poco da aspettarsi dalle regole generali, dai consigli generici. Sarebbe comodo andare avanti coi manuali, con i vademecum. Le rivoluzioni (anche quelle pubblicitarie) non si fanno con le regolette. Queste «regolette» andrebbero cambiate caso per caso. Olivetti non può usare il linguaggio del Clorodont. L'Alfa Romeo non può ricorrere alla retorica Durban's. Un sapone non è un cuscinetto a sfere. Una nave non si vende come un apparecchio Phonola. Bisognerebbe fare troppe distinzioni. E allora non bastano le uova schiacciate (uova di Colombo) di Mr. Backinger e le mie *plaisanteries*.

È uscito il volume dell'«Ufficio Moderno» dedicato al 1957, terzo della serie, di manifesti, cartelli, annunci, pieghevoli, prospetti, copertine, calendari, confezioni, carta da lettere, marchi, mostre, vetrine, fotogrammi, scelta da un gruppo di esperti milanesi per rappresentare il meglio della «Pubblicità in Italia».

Sono noti anche ai profani i precedenti immediati di questa antologia: vanno dalla rassegna internazionale svizzera «Graphis Annual», dove si possono trovare gli esempi di tutto il mondo e nella quale ogni artista grafico una volta segnalato si può considerare laureato, al «Penrose» inglese, probabilmente il più vecchio del genere, al «Modern Publicity» americano, raccolta diretta per ogni sezione da un *art director* e ordinata da un comitato. Scopo delle raccolte a quello di segnalare i migliori artisti pubblicitari agli uffici propaganda e ai direttori commerciali delle aziende, ma pure di onorare il loro lavoro e le aziende che li hanno fatti lavorare. Qui non si troveranno mai quelle ditte Serafino Castagna che si contentano di associare la buona tavola alla lasagna né quei disegnatori che annunciano, ad esempio, l'incremento delle esportazioni con una bella cassa che galleggia in mare verso il porto di destinazione. Perciò i nomi sono quasi sempre gli stessi e il volume «Pubblicità in Italia» di quest'anno non differisce molto da quello dell'anno scorso. C'è un gusto e una mano in quest'arte minore che per qualificarsi non può far a meno di seguire il gusto e l'intelligenza del tempo»: si hanno così composizioni astratte, colori nuovi, nuovi segni, stampe impeccabili, testi precisi, tutte ancelle di quella pubblicità che, secondo quanto ha scritto Orio Vergani nel volume «50 anni di pubblicità in Italia» di Dino Villani, «crea le bandiere di quegli eserciti di pace che ci aiutano a marciare verso la civiltà». Inutile ricordare Toulouse-Lautrec e Cappiello, si parla ora di *human engineering*. Il consumatore non deve più masticare, deve soltanto ingoiare. Da ghiotto assaggiatore di paste all'uovo, operazione che pur dando un'anima al commercio lo privava di qualsiasi leggerezza, egli diventa una entità, talvolta soltanto statistica, comunque spirituale e spesso inconscia. Sull'inconscio le immagini devono agire appunto in pillole, con una cura lenta e non di colpo, guai a quella pubblicità che non fosse continua e distribuita senza *grano salis*. All'acino di sale rassomigliano i marchi di fabbrica che dal volume abbiamo preso e qui riproduciamo. Confermando la nostra simpatia per il bianco e nero, hanno almeno la stringatezza di chi è obbligato a contenere in una sola parola le facili frasi di elogio della propria merce.

343 *Pubblicità in Italia 1957 – 1958*, «Civiltà delle Macchine», 2, marzo – aprile 1958, pp. 40 – 41.

APPENDICE ICONOGRAFICA

In questa sezione sono mostrate alcune immagini che possono essere di supporto alla comprensione dei temi trattati nei capitoli precedenti. Le immagini relative al primo capitolo mostrano alcuni esempi delle creazioni di Domenico Cantatore, Lucio Fontana e Scipione. Quelle inerenti al secondo capitolo sono di aiuto alla visione delle strutture architettoniche trattate. Infine, le immagine selezionate per il terzo capitolo mostrano grafiche pubblicitarie realizzate da Sinisgalli o da altri e commentate da Sinisgalli.

CAPITOLO PRIMO: SINISGALLI CRITICO D'ARTE

1.1 Sinisgalli e Cantatore



Figura 1: D. Cantatore, *Odalisca*, 1950 - 1953, 35 x 50 cm, olio su tela, Palazzo Ricci.

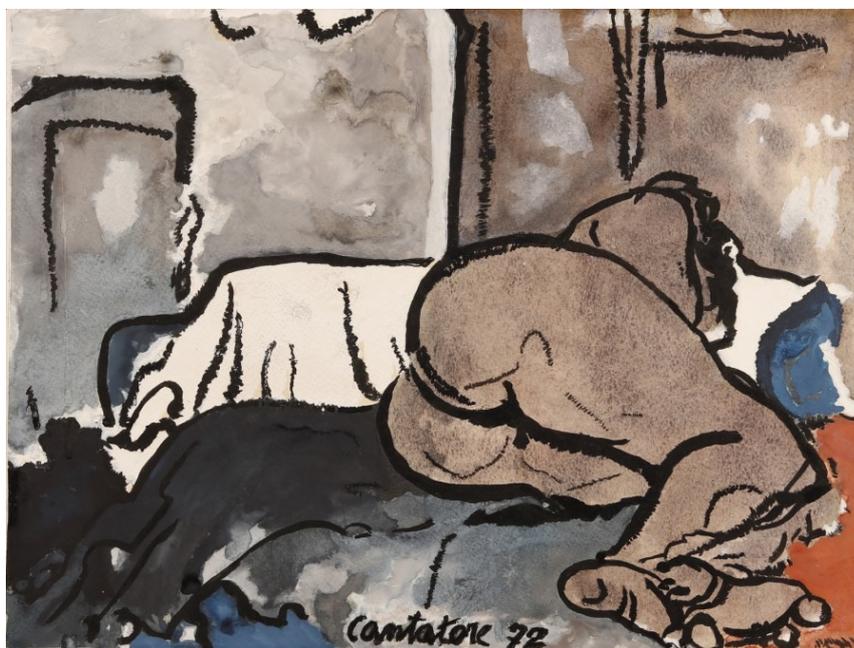


Figura 2: D. Cantatore, *senza titolo*, 1972, 28.4 x 37.3, olio su tela, Galleria Il Mappamondo.



Figura 3: D. Cantatore, *Poesie con sei disegni di Cantatore*, p. 17.



Figura 4: D. Cantatore, *Poesie di L. Sinisgalli con sei disegni di Cantatore*, p. 64.

1.2 Sinisgalli e Fontana



Figura 5: L. Fontana, *Concetto Spaziale*, 1951, 85,1 x 66 cm., olio su tela, R. Guggenheim Museum.



Figura 6: L. Fontana, *Concetto Spaziale*, 1965, 130 x 97 cm., idropittura su tela, Guggenheim Museum.



Figura 7: L. Fontana, *Concetto Spaziale*, 1955, 70 x 60 cm., olio su tela, R. Guggenheim Museum.

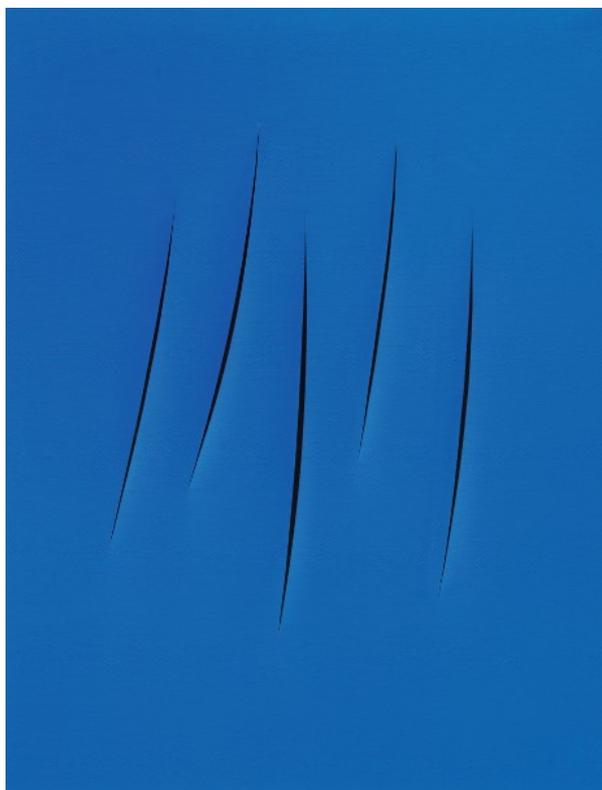


Figura 8: L. Fontana, *Concetto Spaziale, Attese*, 1964, idropittura e tagli su tela, 95 x 74 cm., R. Guggenheim Museum.

1.3 Sinisgalli e Scipione

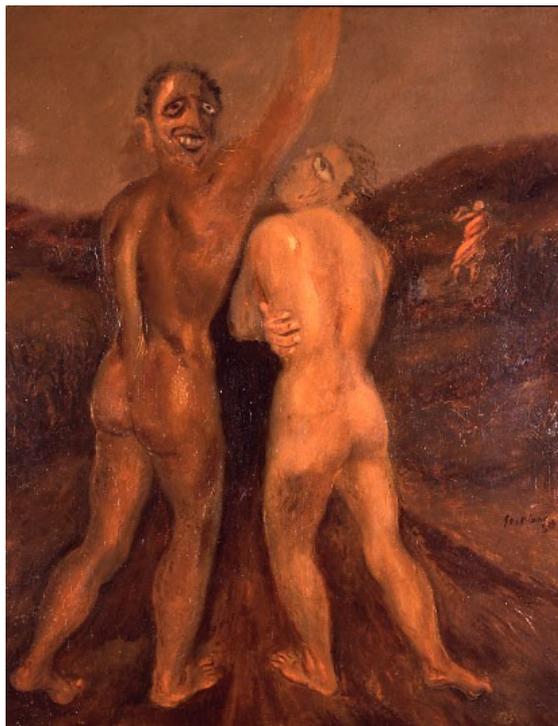


Figura 9: Scipione Bonichi, *Uomini che si voltano*, 1930, 99,8 x 79,5 cm., olio su tavola, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma.



Figura 10: Scipione Bonichi, *Il Cardinal Decano*, 1930, 133,7 x 117,3 cm., olio su tavola, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma.



Figura 11: Scipione Bonichi, *Apocalisse (Il sesto suggello)*, 1930, 65 x 78 cm., olio su tavola, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna.



Figura 12: Scipione Bonichi, *Piazza Navona*, 1930, 79 x 80 cm., olio su tavola, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma.

CAPITOLO SECONDO: SINISGALLI CRITICO DI ARCHITETTURA



Figura 13: M. D'Olivo, Piano per Lignano Pineta, studio della planimetria con forma a spirale, 1952.



Figura 14: Leonardo Sinisgalli davanti a Villa Giorgia.

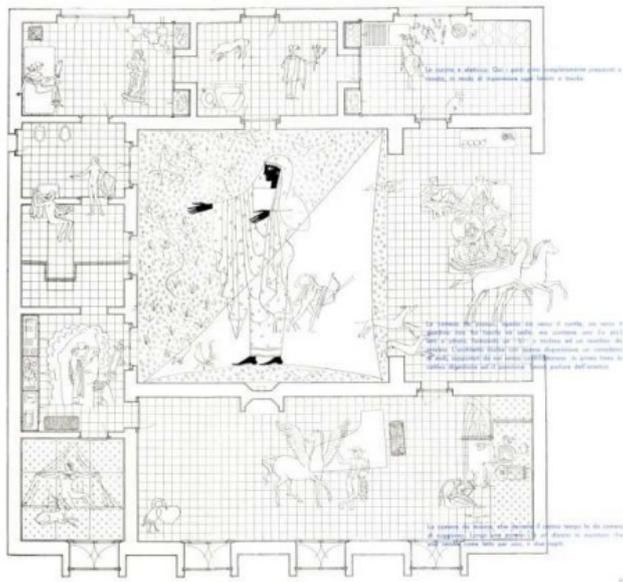


Figura 15: Progetto della casa di Procida di Rudowsky.



Figura 16: Esempi di architetture sviluppate nei dintorni di Brescia. Immagini che accompagnano l'articolo di Sinisgalli: *Cronaca della nuova architettura a Brescia*, «Edilizia Moderna», aprile – ottobre 1937, p. 21.

CAPITOLO 3: SINISGALLI TRA ATTIVITÀ PUBBLICITARIE E EDITORIALI

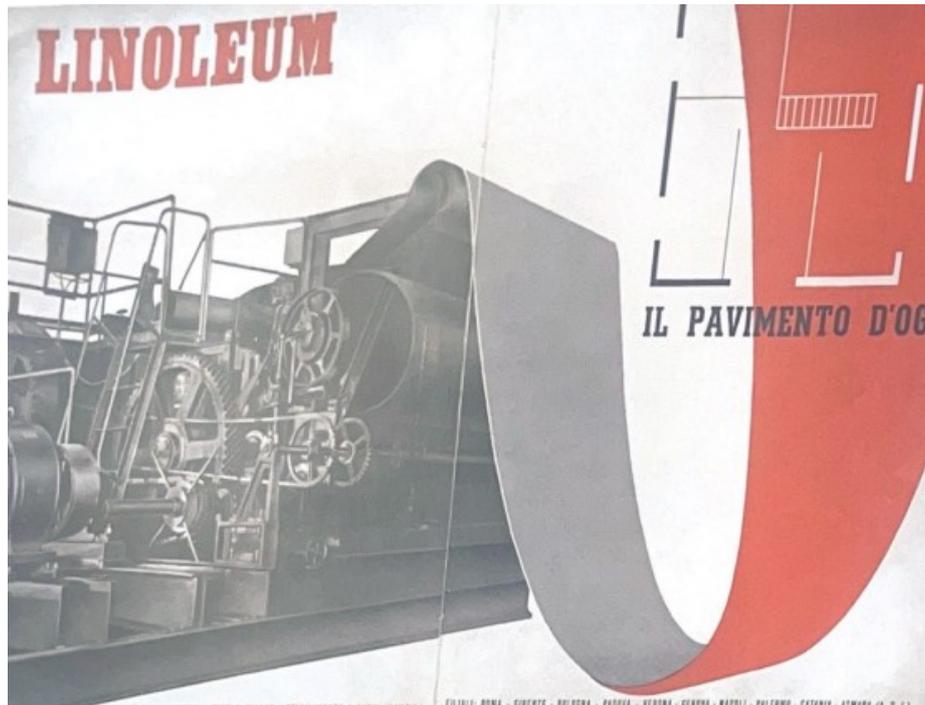


Figura 17: Pubblicità Linoleum.



Figura 18: Pubblicità Olivetti, L. Sinisgalli, G. Pintori.



Figura 19: Pubblicità Pirelli *Camminate Pirelli*, 1948.



Figura 20: Esempio di sedia di Chiavari, o Chiavarina, solitamente in legno e tipica dell'artigianato ligure.

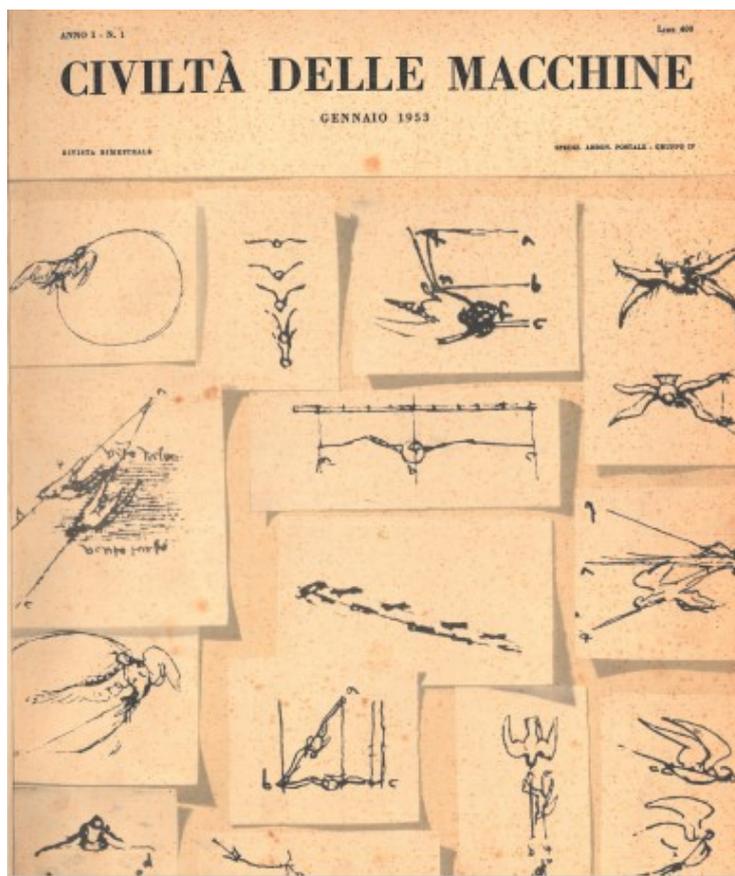


Figura 21: «Civiltà delle Macchine», n.1, 1953, copertina.



Figura 22: «Civiltà delle Macchine», n.2, 1953, copertina.

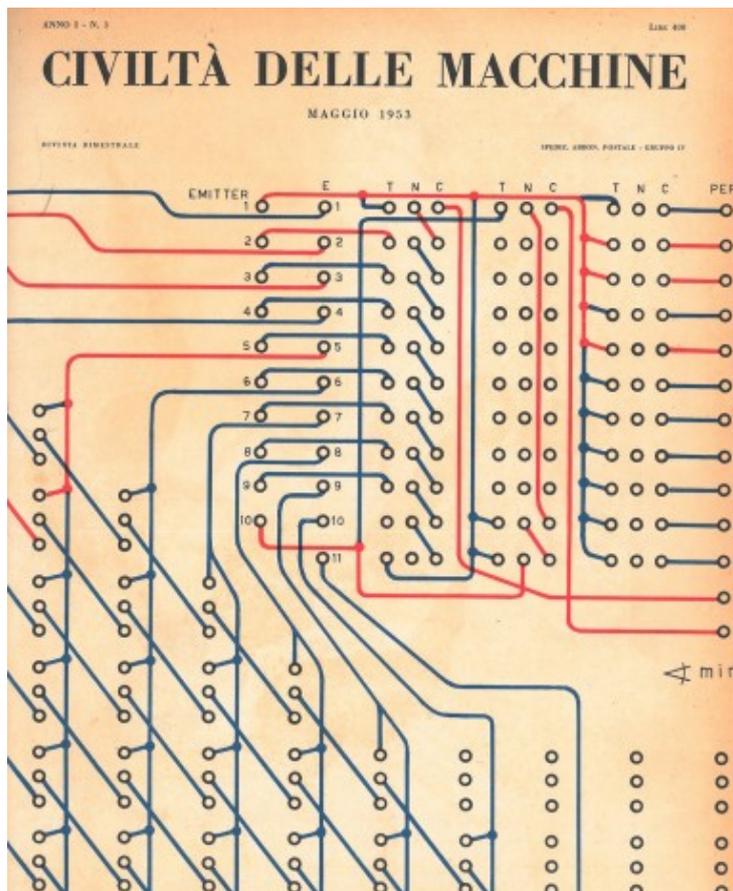


Figura 23: «Civiltà delle Macchine», n. 3, 1953, copertina.

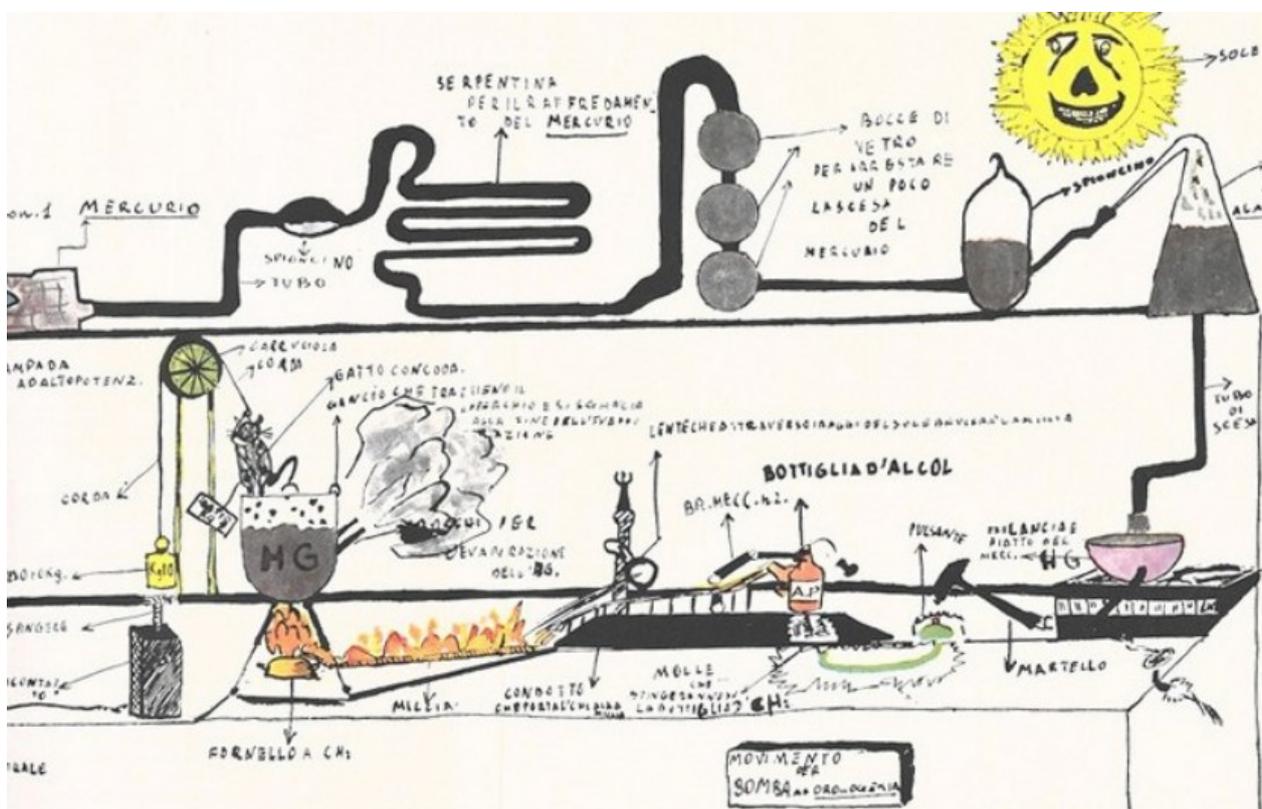


Figura 24: Disegno di macchine del giovane, che accompagna l'articolo di L. Moretti, *Macchine di ragazzo*, «Civiltà delle Macchine», 4, luglio 1953, p. 51 – 52.

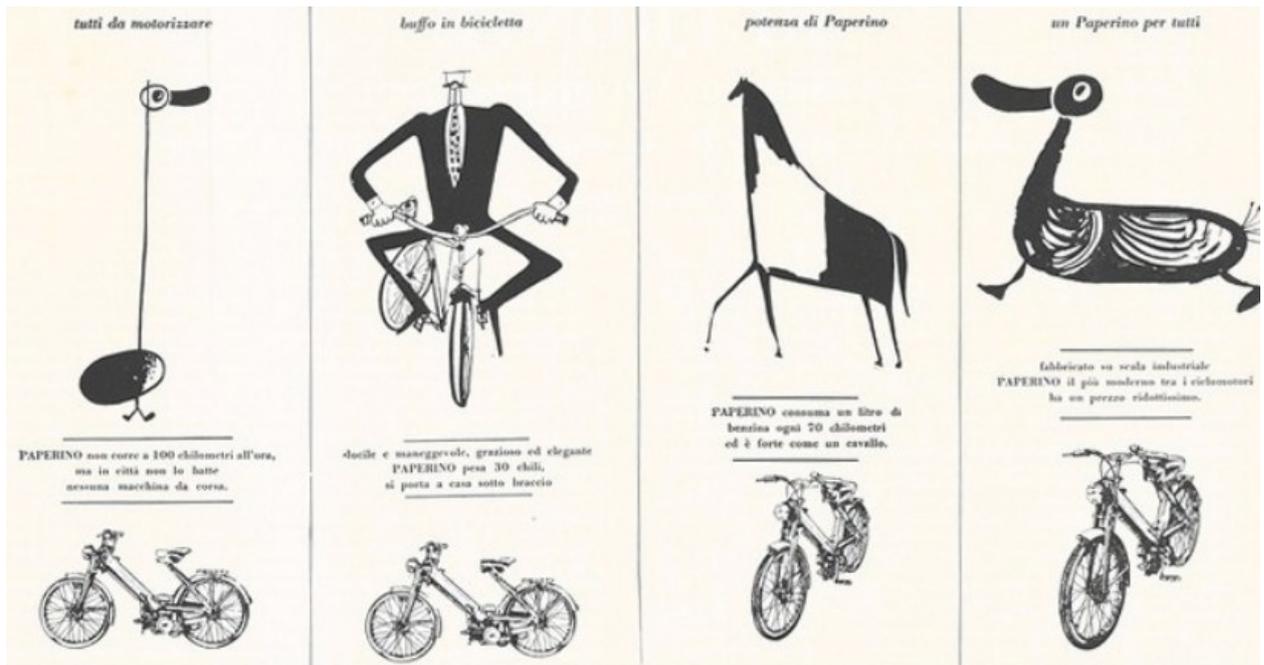


Figura 25: Pubblicità Paperino. Immagine che accompagna l'articolo di L. Sinisgalli: *Operazioni pubblicitarie*, «Civiltà delle Macchine», 5, settembre 1953, pp. 68- 69.



Figura 26: Pubblicità Lodge. Immagine che accompagna l'articolo di L. Sinisgalli: *Operazioni pubblicitarie*, «Civiltà delle Macchine», 5, settembre 1953, pp. 68- 69.



Figura 27: Immagine che accompagna l'articolo di Sinisgalli: *Architettura pubblicitaria*, «Civiltà delle macchine», 1, gennaio 1954, p.76.

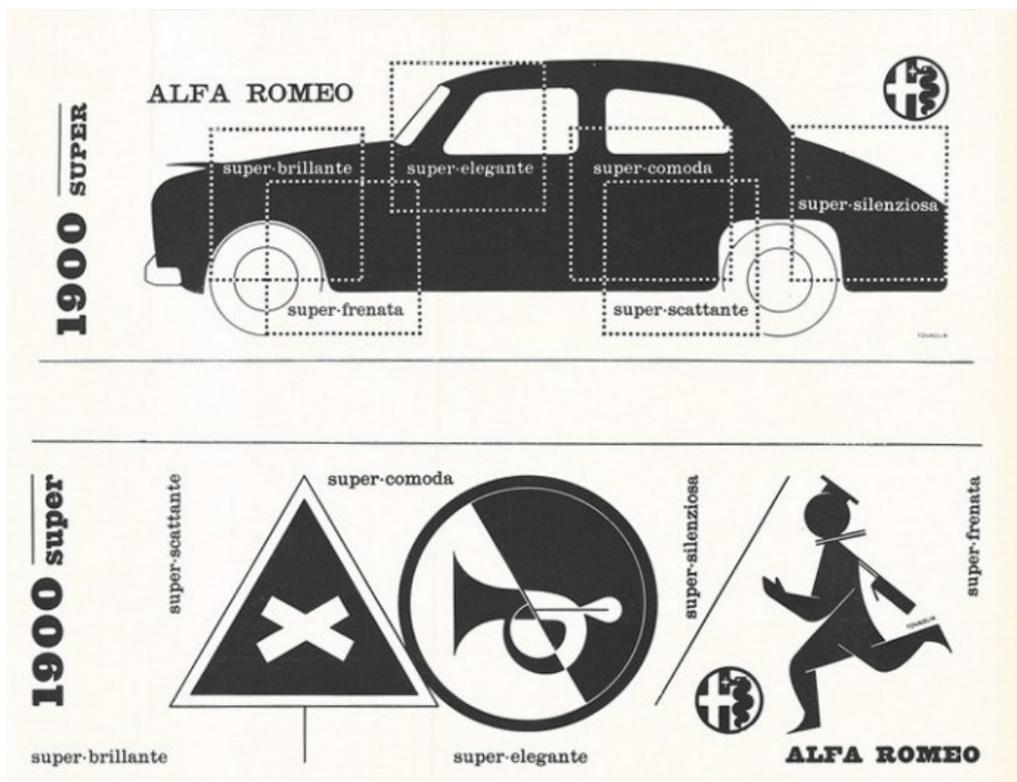


Figura 28: Pubblicità Alfa Romeo. Immagine che accompagna l'articolo di L. Sinisgalli: *Messaggi pubblicitari*, «Civiltà delle macchine», 4, luglio 1954, p. 31.

Bibliografia

Opere di Leonardo Sinisgalli:

- A. Atanasio Soldati*, Edizioni di Campo Grafico, Milano 1934.
- Astrattisti*, «L'Italia Letteraria», 8 dicembre 1934, p. 4.
- Disegni di Cantatore*, «Il Milione», 33, 6 – 20 dicembre 1934, p. 3.
- Quattro siciliani al Milione*, «L'Italia Letteraria», 23, 9 giugno 1934, p. 4.
- Vagabondaggi araldici*, «Regime fascista», 4 novembre 1934.
- Ricordo di Scipione*, «L'Italia Letteraria», 7, 16 febbraio 1935, p.5.
- Vagabondaggi araldici*, «Il Milione», 36, 30 gennaio – 15 febbraio 1935, p. 7.
- Casa d'abitazione a Campobasso*, «Edilizia Moderna», 23, ottobre – dicembre 1936, pp. 46 – 47.
- Quaderno di Geometria, alla memoria di Edoardo Persico*, «Campo grafico» 9-10-11-12, settembre/ottobre/novembre/dicembre 1936, pp. 91-196.
- Ricordo di Persico*, «L'Italia Letteraria», 6 dicembre 1936.
- Scipione*, «Il Frontespizio», 5, maggio 1936, p. 6.
- Cronaca della nuova architettura a Brescia*, «Edilizia Moderna», 25, aprile – ottobre 1937, pp. 13 – 19.
- 18 poesie*, Edizioni del Cavallino, Venezia 1938 [con sei disegni di D. Cantatore].
- Piazza Castello*, «Il Quadrivio», 9, 25 dicembre 1938, p. 7 [con un disegno di Domenico Cantatore].
- Campi Elisi, Poesie 1937 – 1938*, a cura di G. Scheiwiller, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1939.
- Due disegni di Cantatore*, «Domus», settembre 1939, p. 51.
- Simpatie per Cantatore*, «Primato. Lettere e arti d'Italia», 23, 1 dicembre 1942, p. 442.
- Vidi le Muse*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1943 [con un saggio di G. Contini] .
- Furor Mathematicus*, Editore Urbinati, Roma 1944, poi *Furor Mathamaticus*, introduzione di O. Borgarzone, Firenze, Ponte alle Grazie, 1995 e *Furor Mathematicus*, Mondadori, Milano 2019.
- Fiori pari fiori dispari*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1945.
- La casa è una vocazione*, «Pirelli», 6, dicembre 1949, p. 42.
- Le idee pubblicitarie*, «Pirelli», 2, aprile 1950, p.38.
- Plastica pubblicitaria*, «Pirelli», 3, giugno 1952, p. 42 – 43.
- Il paperino è una bicicletta a motore....* , «Civiltà delle macchine», 3, maggio 1953, p.22.
- Linee-Guida*, «Civiltà delle Macchine», 6 novembre 1953, p. 20.
- Operazioni pubblicitarie*, «Civiltà delle Macchine», 5, settembre 1953, pp. 68 – 69.

Riccardo Manzi, «Graphis», 50, 1953, pp. 454 – 461.

Vocazione alla pubblicità, «Civiltà delle Macchine», 4, luglio 1953, p. 56.

Architettura pubblicitaria, «Civiltà delle Macchine», 1, gennaio 1954, pp. 76 – 77.

I tecnici pubblicitari rispondono a Frank Backinger. Una rosa, una gallina e qualche scarabocchio, «Pirelli», 2, marzo – aprile 1954, pp. 54 – 55.

Posta di Milano. La settimana artistica. Visita a Cantatore, «L'Italia Letteraria», 6, 11 febbraio 1954, p. 6.

Messaggi pubblicitari, «Civiltà delle Macchine», 4, luglio 1954, pp. 30 – 31.

Pittori che scrivono: antologia di scritti e disegni, Edizioni della meridiana, Milano 1954.

Sempre inventando [dedicato a Lucio Fontana], «Civiltà delle Macchine», 5, settembre 1954, pp. 37 – 38.

Un piccolo esempio di bella architettura industriale, «Civiltà delle Macchine», 3, maggio 1954, p. 59.

Una città è nata in mezzo agli alberi e alle acque – A Lignano Pineta, tra Venezia e Trieste, un architetto moderno ristabilisce l'antico accordo tra natura e geometria, «Civiltà delle macchine», 4, 1954, pp. 37 – 40.

Gaudi costruiva per un altro mondo, «Corriere d'informazione», 26 -27 gennaio 1955, p. 3.

Le mie stagioni milanesi, «Civiltà delle Macchine», 5, settembre 1955, pp. 22 – 24.

Pubblicità in Italia 1954 – 1956, editrice l'Ufficio moderno, Milano 1956.

Pubblicità in Italia 1957 – 1958, «Civiltà delle Macchine», 2, marzo – aprile 1958, pp. 40 – 41.

Pino Tovaglia, «Graphis», 96, 1961, pp. 300 – 309.

L'età della luna. Prose e poesie 1956 – 1962, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1962.

Viaggio a New York, 7 novembre – 18 novembre, fascicolo di apertura delle pubblicazioni sulle mostre della Mobili Mim, Roma 1962.

I martedì colorati, Immordino, Genova 1967.

Quale sarà il capolavoro del XX secolo? «Approdo letterario», 55-56, 1971, pp. 136 – 147.

Un disegno di Scipione e altri racconti, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1975.

Chioccioline pitagoriche, «Il Mattino», 16 luglio 1977.

I poeti e la poesia, «Il Mattino», 29 marzo 1977.

Le Corbusiana, «Il Mattino», 3 luglio 1977.

Picassiana, «Il Mattino», 9 aprile 1977.

Civiltà delle Macchine, in «Mattino», 10 giugno 1978.

Ventiquattro prose d'arte, introduzione di Giuseppe Appella, Edizioni della Cometa, Roma 1983.

Sinigalliana, Edizioni della Cometa, Roma 1984.

Promenades Architecturales, introduzione e immagini di Paolo Portoghesi, Bergamo, Pierluigi Lubrina Editore, 1987.

Carte lacere, a cura di G. Appella, Edizioni della Cometa, Roma 2001.

Pneumatica, a cura di F. Vitelli, Edizioni 10/17, Salerno 2003.

Pagine Milanesi, a cura di G. Lupo, Hacca Edizioni, Macerata 2010.

Bibliografia della critica principale

- G. Appella, *Le muse irrequiete di Leonardo Sinisgalli: 1908-1981*, Catalogo della mostra di Macerata, De Luca Edizioni d'arte, Roma 1988.
- G. Appella, *Leonardo Sinisgalli tra poesia e scienza*, Catalogo della Mostra di Potenza, Edizioni della Cometa, Roma 1992.
- D. Cantatore, *Quartiere Rugabella*, in *Piccolo Archivio*, Pellicani, Roma 1987.
- M. Corti, *Sinisgalli intimo notte. Quando il poeta lavorava per la pubblicità*, «La Repubblica», 14 dicembre 2000.
- G. Lacorazza, *Sinisgalli e il poeta del marketing moderno*, «CdM. Civiltà delle Macchine: rivista trimestrale», 3, settembre 2020, pp. 104 – 107.
- G. Lupo, *Sinisgalli a Milano: poesia, pittura, architettura e industria dagli anni Trenta agli anni Sessanta: con testi inediti*, Interlinea, Milano 2002.
- G. Lupo, *Sinisgalli e la cultura utopica degli anni Trenta*, Vita e Pensiero, Milano 1996.
- G. Lupo, *Sinisgalli e le riviste tecnico – industriali*, «Poesia», 147, febbraio 2001.
- C. Martignoni, *Per Vidi le Muse (e oltre): le complessità di Sinisgalli*, in S. Ramat, C. Martignoni, L. Stefanelli, *Tra ghiande e coccole, omaggio a più voci per Leonardo Sinisgalli*, a cura di Biagio Russo, Osanna Edizioni, Fondazione Leonardo Sinisgalli, Venosa, Montemurro 2016.
- S. Martelli, F. Vitelli, *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, con la collaborazione di Giulia Dell'Aquila e Laura Pesola, ricerca iconografica di P. Fuccella, EDISUD Salerno – Forum Italicum Publishing, Stony Brook New York 2012, vol. 1 (I. Zannier, *Sulla fotografia*, pp 180 - 190. P. Fuccella, *Sinisgalli, il poeta della pubblicità*, pp. 195 – 211; A. Trimarco, *La casa come autoritratto*, pp. 327 - 330 ; G. Dell'Aquila, *Gli amici dei tempi arcaici, Sinisgalli e Domenico Cantatore*, pp. 331 – 338.; M. Ciccuto, *Nel flusso di segni dell'Informale: Sinisgalli e Lucio Fontana*, pp. 369 – 376; C. Piantoni, *Ali di Fantasia. Leonardo Sinisgalli, i bambini e la pubblicità*, pp. 251 – 254).
- S. Martelli, F. Vitelli (a cura di), *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, con la collaborazione di Giulia Dell'Aquila e Laura Pesola, ricerca iconografica di P. Fuccella, EDISUD Salerno – Forum Italicum Publishing, Stony Brook New York 2012, vol. 2 (F. Vitelli, *Il corrucciato Eupalino. Sinisgalli e Persico*, pp. 249 – 273; L. Ponti, *Il Furor Mathematicus di Sinisgalli*, pp. 139 – 145).
- A. Mirabile, “*In mutande corte e maglietta*”: *Leonardo Sinisgalli e L'ode a Lucio Fontana*, MLN Italian Issue, vol. 138, p. 145-166, Project MUSE.
- B. Russo, *Leonardo Sinisgalli e i bambini incisori*, Fondazione Leonardo Sinisgalli, Montemurro 2018.

- B. Russo, *Leonardo Sinisgalli. Un geniaccio tutto fare tra poesia e scienza. Atti del convegno di studi. Matera – Montemurro 14 – 15 – 16 maggio 1982*, Osanna Edizioni, Fondazione Leonardo Sinisgalli, Venosa, Montemurro 2014 (G. E. Luraghi, *Sinisgalli e l'industria*, pp. 111 -118, G. Tedeschi, *Sinisgalli pubblicitario e inventore di riviste*, pp. 242 – 246, D. Cantatore, *Quelle Notti*, pp. 327 – 329).
- E. Wolf, *Bambinate avanguardistiche. La tecnologia vista dai bambini nella parabola artistica di Leonardo Sinisgalli*, in Editto, inedito, riedito. Saggi dall'XI Congresso degli Italianisti Scandinavi, Università del Dalarna, Falun, 9-11 giugno 2016, Pisa University press.
- S. Zuliani, *Il demone della contraddizione, Sinisgalli critico d'arte*, Edizione Angelo Guerini e associati, Milano 1997.
- S. Zuliani, *È la vita che fa crepare le forme. Leonardo Sinisgalli interprete delle poetiche dell'Informale*, in C. Galassi, *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, Perugia 2015.

Altri testi consultati

- G. C. Argan, *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, in M. Passaro, *L'Informale*, Mimesis, Milano – Udine 2010, pp. 15-45.
- A. F. Backinger, *Evoluzione o rivoluzione?* «Pirelli», 1, 1954, p. 26.
- G. Ballo, *Idea per un ritratto*, Edizioni Ilte, Torino 1970.
- G. Ballo, *Fontana. Mostra antologica*, Garattoni, Rimini 1982.
- D. Barillari, *Genesi di una spirale. Marcello D'Olivo e il piano di Lignano Pineta*, «Lignan», Societat Filologjiche furlane, Udine 2014.
- G. Bassotti, *La Scuola Romana di via Cavour agli anni '50*, Fondazione Cassa di risparmio di Jesi, Jesi 2016.
- C. Bo, *Il poeta e la macchina*, «Civiltà delle Macchine», 1, 1955, p. 16.
- D. Cantatore, *Impressioni di fonderia*, «Civiltà delle macchine», 2, 1953, p.54.
- G. Caproni, *Un poeta e un pittore in visita ai cantieri dell'Ansaldo*, «Civiltà delle macchine», 1, 1953, p. 27.
- L. Carluccio, *Domenico Cantatore*, La Rosa & Barallas editori, Torino 1977.
- A. Cortellessa, *Una nuova scienza dell'occhio rovesciato. Emilio Villa scrive l'arte in Su Emilio Villa*, «Il Verri», 7-8 novembre 1998, pp. 87 – 104.
- R. Cresti, *L'imminenza del "doppio". Opere e allestimenti di Edoardo Persico*, in *Il Capitale culturale*, Cune edizioni università di macerata, Macerata 2016.
- Le Corbusier, *Vers une architecture*, Cres, Parigi 1923.

- L. De Libero, *Enotrio*, Edizioni della Barcaccia, Roma 1962.
- L. De Libero, *Il mio amico Mafai, presentazione al catalogo Mario Mafai*, De Luca editore, Roma 1949.
- L. De Libero, *Roma 1935*, Roma 1981.
- P. De Vecchi, *I colori del tempo. Un percorso nella pittura italiana attraverso venticinque capolavori dal XIV al XVIII secolo*, Silvana Editoriale S.p.a. Milano 1999.
- R. De Grada, *Il movimento di Corrente*, Edizioni del Milione, Milano 1952.
- C. De Falco, *Marcello D'Olivo tra "Le suggestioni della fantasia e i rigori del ragionamento matematico"*, "Bollettino del centro di Studi per la Storia dell'Architettura", n.s.3, 2019.
- F. Fergonzi, *La critica militante*, in C. Pirovano (a cura di) *Pittura in Italia, Il Novecento*, t. II, vol. 2, 1945 – 1900, Milano, Electa 1993.
- U. Fracassa, *Per Emilio Villa, 5 referti tardivi*, [con una nota di Aldo Tagliaferri], Lithos editrice, Roma 2014.
- A. Gatto, *Ritratto di Cantatore*, «Il Milione», 33, 6-20 dicembre 1934, p. 2
- J. Jacobs, M. Barzi, *Città e libertà*, Elèuthera, Avellino 2020.
- M. Maffai, *Sono stato a Pozzuoli*, «Civiltà delle macchine», 5, 1953, p. 51.
- R. Manzi, *Paperino vecchio amico*, «Civiltà delle macchine», 4, 1954, pp. 32-33.
- F. Menna, *Cari critici, leggete queste prose e imparate...*, «Paese sera», 10 marzo 1983, p. 3.
- E. Montale, *Ossi di seppia*, Mondadori, Milano 2023.
- L. Moretti, *Macchine di ragazzo*, «Civiltà delle Macchine», 4, luglio 1953, p. 51 – 52.
- G. Nifosi, *L'arte contemporanea in 10 artisti*, Laterza, Bari 2022.
- P. P. Pasolini, *La lunga strada di sabbia*, a cura di G. Chiarocossi, Roma, Contrasto due, 2005.
- G. Ponti, *Disegno per l'industria*, «Domus», 288, novembre 1953.
- P. Portoghesi, *I disegni tecnici di Leonardo*, «Civiltà delle Macchine» 1, 1955, p. 30.
- G. Patrizi, *Narrare l'immagine, la tradizione degli scrittori d'arte*, Donzelli, Roma 2000.
- M. Principe, *La casa dell'uomo. Il contributo di Giò Ponti e Bernard Rudowsky sul tema dell'abitazione*. pp- 16-18.
- M. Ragon, *Storia dell'architettura e dell'urbanistica moderne*, vol. II, trad. It., Editori Riuniti, Roma 1981.
- B. Rudowsky, *Architecture without architects*, Museum of Modern Art, New York 1964.
- B. Rudowsky, *Falsi e giusti concetti nella casa*, «Domus», 123, marzo 1938, p. 1.
- S. Solmi, *Una lettera di Sergio Solmi*, «Civiltà delle Macchine», 3, 1957, p.50.
- V. Somenzi, *La ricostruzione delle macchine leonardesche*, «Civiltà delle Macchine», 1, 1955, p. 25.

- V. Somenzi, *Leonardo restituito*, «Civiltà delle macchine», 1, 1953, pp. 66-69.
- A. Tedone, *Ruvo di Puglia, Uomini illustri*. Giovinazzo, Litografia Serigrafia Levante, Bari 1997.
- G. Ungaretti, Lettera, «Civiltà delle Macchine», 1, 1953, p. 7.
- E. Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, a cura di Aldo Tagliaferri, Feltrinelli, Milano 1970.
- D. Villani, *50 anni di pubblicità in Italia*, Editrice l'Ufficio Moderno, Milano 1957.
- F. L. Wright, *Architettura organica*, Muggiani tipografo editore, Milano 1945.
- B. Zevi, *Dopo Sant'Elia*, Domus, Milano 1935.
- B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 1950.
- B. Zevi, *Verso un'architettura organica*, Einaudi, Torino 1945.

Altre opere citate

Lautrémont, *I canti di Maldoror*, Edizioni del Cavallino, Venezia 1944.