



## *Leonardo Sinisgalli, tra barocco e illuminismo*

di Marino Faggella



Sinisgalli mentre riceve il Premio Basilicata (1975)

### **Il problema delle due culture**

1. A tutti quelli che studiano o si accingono a studiare Sinisgalli accade di essere trascinati all'interno dell'opera dell'autore e della sua vicenda, dividendo con lui la faticosa ricerca di un sapere unitario, capace di affrontare come altre volte in passato (Grecità, Rinascimento, Illuminismo) tutti i problemi dell'uomo. Probabilmente, una delle ragioni più profonde della crisi della cultura del nostro tempo, che coinvolge soprattutto gli intellettuali, sta proprio nel fatto che pare si sia smarrita la pretesa di una conoscenza globale. A metà degli anni Cinquanta l'Inghilterra, sempre all'avanguardia nel dibattito delle idee, era stata teatro di dispute tra scienziati e teorici sulle nuove istanze metodologiche della scienza. Uno dei problemi che gli addetti alla ricerca teorica si trovarono ad affrontare



fu, prima di tutto, quello della difficoltà concettuale e filosofica che ostacolava la semplice comprensione teorico-linguistica dei fatti scientifici. Del resto il mondo dell'arte sotto l'influsso delle avanguardie non poteva rimanere insensibile alle trasformazioni radicali che in potenza e in atto si verificavano nella realtà e nella cultura per effetto della rivoluzione in corso. Era inevitabile, pertanto, una interrelazione culturale tra arte e scienza.

Nel 1959 lo scrittore scienziato Charles Percy Snow pubblicò un saggio dal titolo *Le due culture*, con il quale l'autore richiamava l'attenzione dei lettori sul fossato, sempre più incolmabile, che si era venuto scavando tra la cultura umanistica e quella scientifica.

Il libro di Snow, che venne tradotto in Italia da Feltrinelli solo nel 1964, ebbe subito una vasta risonanza in tutto il mondo e diede vita ad un acceso dibattito al quale parteciparono letterati e scienziati. Ci limiteremo a riportare, a mo' di esempio, due posizioni che ci sembrano particolarmente significative: quella del letterato Moravia e quella del filosofo-scienziato Ludovico Geymonat. In uno scritto del '65, *Gli errori di Snow*, il cui titolo è emblematico, commentando il famoso paradosso dello scrittore inglese, secondo il quale la conoscenza della seconda legge della termodinamica era perfettamente equivalente sul terreno culturale a conoscere un dramma di Shakespeare, Moravia ribadiva la sua opposta convinzione: « Vi è una differenza capitale tra scienza e arte, perché carattere principale della scienza è di essere dominio della ragione, dell'arte di essere dominio della soggettività, dell'irrazionale, dalla prima si ricaverà una cognizione razionale, dalla seconda un'intuizione». Geymonat scelse, non senza significato, di rispondere a Moravia sulle pagine di *Civiltà delle Macchine*, ("Moravia ha sbagliato", aprile 1965) la rivista fondata da Leonardo Sinisgalli nel 1953. L'ingegnere-poeta, così amavano chiamarlo, già dodici anni prima aveva cercato di dare una risposta all'assillante *querelle* di una cultura fratturata in due mondi contrapposti, che ancora oggi fanno fatica ad intendersi: quello scientifico-tecnico e l'umanistico ed estetico. Il problema oltre che culturale era anche esistenziale: si trattava di affrontare uno dei più grandi enigmi ancora irrisolto dell'uomo del nostro tempo, diviso dall'insanabile contrasto tra un malessere di tipo esistenziale, l'angoscia ( che per la felice invenzione di un poeta è stata definita "il male di vivere") e la fiduciosa attesa che viene dal cammino della scienza. Sinisgalli tentò di dare una soluzione a questo contrasto col progetto di una cultura totale.



## La Weltanschauung di L. Sinisgalli

2. In effetti al tempo di *Civiltà delle Macchine* a Sinisgalli sembrò di poter far rivivere altre età: quella dei Greci, l'epoca di Leonardo o il più recente Illuminismo, momenti della storia nei quali avrebbe desiderato forse di vivere. Ma era figlio del suo tempo, che è anche il nostro, assimilabile per molti aspetti all'età del Barocco, civiltà nella quale, dopo la rottura della sintesi rinascimentale, l'uomo rimase incerto sulla strada da compiere, dominato dal senso cosmico. Ed intese, soprattutto con l'arte, ricercare una sintesi tra finito ed infinito, fra mondo dello spirito e mondo della natura.

Il poeta- scienziato visse in un'età dominata dai contrasti e cercò con la ragione (matematica), e con la fantasia (arte), di effettuare una nuova sintesi, e di promuovere una nuova cultura nella quale tutte le differenze fossero bruciate ed annullate: «Avevo poco più di vent'anni, e dovevo laurearmi in architettura. Qualcosa...una piccola povera polla sorgiva, doveva scorrere in qualche punto della terra: forse sulle vette del Tibet, forse tra i monasteri di Lima...Io mi posi dunque alla ricerca di questo fonte, sicuro che non l'avrei trovato né alla Sorbona, né alla Sapienza, né a Cambridge, né a Salamanca. E cominciai proprio come un raddomante. La cosa mi pareva di estremo vantaggio per tutti: cercavo in giro qualche compagno ben disposto a perdere tutta la vita dietro questa dolce follia: dovevo viaggiare, dovevo leggere, dovevo crescere»<sup>1</sup>.

Un giorno ebbe un'illuminazione improvvisa: «un'opera d'arte compiuta contiene in sé tutte le altre» e gli sembrò di aver scoperto «la conoscenza esatta di tutte le regole del gioco», per cui «un'intelligenza che per un dato istante conoscesse tutte le forze da cui la natura è animata, e la situazione rispettiva degli esseri che la compongono...abbraccerebbe nella stessa formula i movimenti dei più grandi corpi e quelli del più leggero atomo: niente sarebbe incerto, allora, e l'avvenire come il passato sarebbero presenti ai suoi occhi» e precedentemente: «Mediante il calcolo sublime degli indivisibili (...) ogni esperienza naturale viene fermata nell'attimo in cui la natura in un certo senso non trova il tempo di pentirsi. Nelle sue formule numeri e figure diventano leggi di natura, i vari modi di esprimersi del tempo in ogni attimo della sua caduta»<sup>2</sup>. Ma il suo tentativo euristico non sempre fu coronato dal successo, giacché in Sinisgalli anche l'idea

---

<sup>1</sup> L. Sinisgalli, *Laurea in Architettura in Furor mathematicus*, Edizioni della Cometa, Roma 1982, pp.114-15.

<sup>2</sup> L.Sinisgalli, *Quaderno di Geometria*, in *Furor mathematicus*, cit., pp.44-49 e passim.



della vita e il significato del tempo non sono univoci ma tridimensionali: «noi dobbiamo giustificarci lo stato presente dell'universo come l'effetto del suo stato anteriore e come la causa di quello che sta per succedergli». Sicché non sempre gli riuscì di collegare al presente un mondo ancestrale recuperato con la memoria e l'inesorabile fuga del tempo che gli suggeriva la scienza: "Il tempo è scorso infinito/prima che tu nascessi/e infinito è il tempo che /ti aspetta dopo la morte./Quale frazione di esistenza/ti rimane, se non giusto/lo spazio di un punto/o meno ancora?"<sup>3</sup> Non gli rimase allora che rifugiarsi nel procedimento analogico di *Furor Mathematicus*, quando non gli riuscì di dare espressione alla sua più autentica voce dell'anima, che fu voce di poesia. Ma in Sinisgalli il binomio scienza-arte, componenti fondamentali della sua cultura, messo alla prova della creazione poetica, produce una singolare dialettica tra essere e non essere, tra visibile ed invisibile.

«Credo - dice - che l'esattezza sia necessaria; ma il nostro compito non può fermarsi al visibile, E le leggi che noi conosciamo meglio (geometria, chimica, ottica) riguardano il campo delle masse, delle forze, degli scambi non riguardano in fantasmi, le immagini. Io dico che c'è un scienza dell'inesistente, o una scienza del non essere che la poesia e l'arte devono conoscere. Io so che le parole possono fare accadere quello che non è mai accaduto, che non accadrà mai. Tutto ciò che la scienza non registra e non registra la storia dovrebbe registrarlo la poesia».

Perciò, come Leonardo studiava le specifiche qualità di una goccia d'acqua, così egli penetra all'interno dell'essere, ne coglie le voci e le trasforma in parole. Per Sinisgalli la poesia è una specie di scienza superiore, per cui egli riserva al fare poetico «un compito immane, come scoprire l'antimateria, o la materia pura». Pertanto il compito del poeta-scienziato è quello di andare alla radice della vita, ma non secondo il solito andare del tempo (*entropia*), ma procedendo *a rebour*, a ritroso della vita stessa (*sintropia*)<sup>4</sup>. Solo così, per via di rigressione egli tocca l'assoluto e colloca la sua lirica a livello dei grandi poeti del suo secolo (Baudelaire, Lautréamont, Valéry) che, a parte la lezione di Leopardi e dei Crepuscolari, furono suoi modelli e maestri.

<sup>3</sup> L.Sinisgalli, *Meditazione* da (*Leonida*), *Imitazioni dall'Antologia Palatina*, Edizioni della Cometa, Roma 1980.

<sup>4</sup> Sinisgalli, dopo aver perso fiducia nella scienza, in *Carte lacere* dirà che la natura e l'arte pur avendo la stessa funzione non hanno però la stessa forma; concludendo: «La natura è dispersiva, entropica, l'arte è costruttiva, sintropica. L'arte è la nascita (la vita), la natura la morte».



Per comprendere la scaturigine di questo concetto dell'arte poetica sinisgalliana come memoria e ricerca che procede in senso inverso rispetto al normale procedere del tempo è necessario pensare non tanto a Proust e alla sua *recherche* quanto piuttosto agli originali esperimenti dei filmini del maestro-amico Fantappiè che montati alla rovescia fascinosamente gli svelavano il germinare della vita di un pulcino o di un fiore.

Dice di lui Contini: «Nessuno dei suoi maestri lasciò tanta orma quanto Luigi Fantappiè, insegnante di analisi, elaboratore di quella teoria unitaria del cosmo, alla quale è dedicato un saggio contenuto nel *Furor*. Il concetto che guidava Fantappiè era quello di *sintropia*, opposto alla fatale *entropia*<sup>5</sup> del secondo principio della termodinamica, per cui l'universo tende allo zero assoluto. All'entropia legata alla causalità Fantappiè opponeva i fenomeni sintropici retti dalla finalità, tra i quali rientrerebbe la vita stessa. Sinisgalli era innamorato delle filmine sintropiche di Fantappiè, in cui erano invertiti i procedimenti secondo dimensione normale del germoglio di un seme, della nascita di un pulcino ecc.: rovesciata la direzione, il pulcino raccoglieva le sue ali, rientrava nel guscio, ne saldava i cocci infranti»<sup>6</sup>. Più innanzi lo stesso critico, pur lasciando agli specialisti il compito di verificare l'attendibilità scientifica di tale teoria, giungeva alla felice conclusione che essa rappresentava per Sinisgalli «quasi uno scongiuro al determinismo dell'entropia e della condanna alla fine a cui lo portava la fisica tradizionale», in quanto traduceva in termini scientifici «*La sua lotta contro la morte*».

## La pluridimensionalità

3. L'analisi critica di Sinisgalli non si esaurisce solo nel trattare il problema e il rapporto delle "due culture", ma induce anche a considerare le sue molteplici

---

<sup>5</sup> Il termine *entropia* fu coniato per la prima volta dal fisico tedesco Rudolf Julius Emanuel Clausius (1822-1888), che motivava così la sua scelta: « Poiché sono dell'opinione che i nomi di quantità di questo tipo che sono importanti per la scienza debbano essere ricavati dai linguaggi antichi al fine di introdurli senza modificazioni nei linguaggi moderni, propongo...il nome entropia...partendo dalla parola greca *entropè* che significa trasformazione. Intenzionalmente ho formato il termine in modo tale renderlo il più simile possibile al termine energia: infatti entrambe queste quantità...sono così strettamente connesse l'una all'altra dal punto di vista del significato fisico che mi pare utile una certa analogia anche nei loro nomi». La fisica del XX secolo però, pur ribadendo le connessioni fra i due termini, è arrivata ad una loro precisa distinzione ritenendo che il secondo principio della termodinamica, secondo il quale l'energia tende semplicemente a degradarsi, fosse un'interpretazione applicabile generalmente ai cosiddetti sistemi semplici; mentre per i sistemi complessi, cioè quelli formati da un numero molto grande di componenti, primo tra i quali è l'universo, era necessario ricorrere a spiegazioni più complesse di quelle adottate dalla termodinamica dei sistemi, che nel caso di semplici sistemi prevede che l'energia non cambi o addirittura si conservi. La "fisica del probabile" nata dopo Einstein ha abbattuto la "fisica assoluta" del XX secolo enunciando più complesse teorie tra le quali la cosiddetta *entropia cosmica* applicata allo studio dell'universo ed elaborata per conoscere i cosiddetti "sistemi complessi", formati cioè da un numero molto grande di costituenti semplici. Il teorema fondamentale di un sistema complesso prevede che esso tenda ad evolversi spontaneamente dalla forma dell'ordine verso il disordine e che anzi aumentando esso progressivamente porti prima all'invecchiamento e poi alla morte del sistema stesso. Nella fisica moderna con la parola Entropia si intende generalmente la misura del disordine.

<sup>6</sup> G. Contini, *Introduzione in Atti del Simposio di studi su L.S.* 1982, pp.20-22.



esperienze, che certamente corrispondono ad un carattere originale, versatile, per non dire eccezionale.

Carlo Bernari, un suo compagno d'armi e di sperimentazione, così lo definisce: « Abbiamo attraversato quasi un'intera esistenza a tentare di coglierlo sul fatto; ma ogni qual volta ci sembrava di averlo raggiunto - proprio sul punto di dire: ecco, Leonardo è questo che vi sto ritraendo - lui era già un altro. Mutato l'atteggiamento, mutato l'umore; da imbronciato fattosi sorridente, da scienziato poeta, da prosatore pittore, da matematico trasformatosi in lirico-evocatore...Non avevi neppure abbozzato le prime linee dell'immaginario ritratto che lui te le aveva già scompigliata sotto gli occhi nella furia di apparire un altro e sottrarsi ad un'immagine che poteva sembrare definitiva...si disuniva sotto lo sguardo pregustando il piacere di vederti impazzire a cercare fra tanta molteplicità la dominante del suo carattere».

« La pluridimensionalità », pertanto, fu in Sinisgalli prima di tutto una componente del carattere che ci fornisce già una prima spiegazione della sua straordinaria versatilità, che si tradusse in una molteplicità di esperienze (poeta e matematico, tecnicissimo ingegnere e pubblicitario, creatore e curatore di riviste, sottile critico d'arte, esperto di tecniche della comunicazione, compresi il cinema e la radio, ed in ultimo pittore). Finita la guerra Sinisgalli si dedicò infatti ad una serie di attività culturali dando un'ulteriore dimostrazione della sua straordinaria adattabilità alle più diverse forme di arte e di espressione, tra le quali vanno ricordate: *Il teatro dell'usignolo*, rubrica radiofonica ideata insieme a G. Giagni, dedicata nella sua prima puntata (12 nov. 1947) alla lettura delle *Operette morali* di Leopardi e i fortunati documentari cinematografici, *La lezione di geometria* ed *Un millesimo di millimetro*, premiati al Festival del Cinema di Venezia.

In tali attività egli mise tutto se stesso come era abituato a fare e come gli suggeriva la sua natura di lucano: «Il lucano, egli dice, non si consola mai di quello che ha fatto, non gli basta mai quello che fa. Il lucano è perseguitato dal demone dell'insoddisfazione..come gli etruschi egli pure pensa che la perfezione non è di questo mondo. E difatti, scolari e bottai, tagliapietre e sarti, muratori e fornaci ari si fanno seppellire con tutti gli arnesi. Essi pensano di poter compiere l'opera in un'altra vita. Quando avranno pace. Non trovano in terra le condizioni necessarie per poter fare il meglio che sanno



fare. Strana etica. L'ultimo tocco, il tocco della grazia, il lucano non lo troverà mai. Eppure nella nitidezza del disegno ti parrà di intravedere l'opera compiuta...(strana etica). Questo è un popolo che la saggezza ha portato alle soglie dell'insensatezza»<sup>7</sup>

In queste parole vi è la molla del progresso ed il segreto del successo di Sinisgalli e della sua straordinaria poliedricità.

Non si può non rimanere affascinati da questa figura di intellettuale molteplice, caratterizzata dal complesso miscuglio dei dati della poesia cui mirabilmente si consertano altre e diverse esperienze intellettuali che certamente meritano di essere indagate e conosciute a fondo. Ma, a parte qualche occasionale riconoscimento, non mi pare che la personalità e l'opera di Leonardo Sinisgalli abbiano il dovuto apprezzamento; anzi in questi ultimi anni a lui è toccata la sorte di essere un po' dimenticato o addirittura ignorato dalla critica. Eppure la notevole statura del personaggio intellettuale e del poeta meriterebbero un trattamento migliore di quello che attualmente gli riserva la nostra cultura ufficiale. Se fossimo in Francia con questi dati si farebbe certamente il "club" di Sinisgalli, come esistono già gli "amici" di Stendhal e quelli di Baudelaire. Ma è risaputo che i francesi su di un autore si sforzano di sapere tutto, non solo ciò che ha scritto, ma anche i dati minimi, finanche le note spese di un anno o addirittura quelle di un giorno. Queste erano cose che piacevano anche a Leonardo. In effetti nell'opera di Sinisgalli, proprio per la vastità della materia, si riscontrano diversi filoni, per cui sarebbe tempo che ce se ne occupasse. Non è certamente sufficiente intitolare qualche scuola con il suo nome; egli andrebbe conosciuto più a fondo, e una tale conoscenza può derivare solo da attenti studi. Comunque non pochi problemi sorgono ancora oggi dalla difficoltà di rintracciare le opere dello scrittore, prevalentemente pubblicate in passato da Mondadori e riedite talvolta da altri editori solo a centoni e in antologie scolastiche, che certamente fanno sentire la mancanza dell'opera omnia<sup>8</sup>. Sinisgalli è un autore che merita di essere conosciuto integralmente, e per fare ciò occorre partire dalla storia. In questa prospettiva assume particolare rilievo la sua posizione di intellettuale e la risposta che egli ha saputo dare ai problemi del suo tempo.

---

<sup>7</sup> L. Sinisgalli, *Un disegno di Scipione*, Mondadori, Milano 1975.

<sup>8</sup> L'edizione completa delle opere di Sinisgalli, già da tempo annunciata da diversi studiosi, purtroppo non ha visto ancora la luce. A parte le buone intenzioni e le affrettate promesse di F. Vitelli la montagna non ha neppure partorito un topolino. Non ci rimane, pertanto, che aver fede sperando nel *veni sancte spiritus*.



A tal proposito risulta fondamentale considerare la sua "pluridimensionalità", cioè la concordia discorde delle sue molteplici attività di pubblicitario, di designer etc., di addetto ai lavori, che cronologicamente corrispondono al periodo della Milano degli anni Trenta a *Civiltà delle Macchine*, durante il quale si consumò anche la sua fondamentale esperienza a contatto con le avanguardie. Bisogna tuttavia ricordare che la prima formazione di Leonardo, non solo quella tecnica ma anche artistico-letteraria, si svolse precedentemente a Roma tra il 1926 e il 1932 a contatto dei pittori surrealisti della Scuola Romana e degli ermetici, *in primis* Ungaretti che tenne a battesimo quasi tutti gli ermetici meridionali. Tale momento sinisgalliano fu anche caratterizzato dall'incontro con grandissimi matematici, fra i quali spicca la figura di Fantappiè, sostenitore di quella originale teoria (sintropia) che, come si è detto, affascinò a tal punto il giovane da lasciare una traccia profonda nella formazione del suo poesia. In effetti Sinisgalli ha applicato in senso lirico la teoria del suo maestro quando ha concepito l'arte delle muse come un cammino *a rebour* nel tempo, col proposito di sostituire all'entropia, cioè alla distruzione cosmica, la ricostruzione estetica.

## La lezione ermetica

Al suo esordio la poesia del giovane Leonardo, a parte l'iniziale influsso dei Crepuscolari che mise a profitto nella prima raccolta (*Cuore* 1927), risentì del clima ermetico ed in particolare della lezione congiunta di Ungaretti e Montale, che è avvertibile soprattutto nelle *18 Poesie* (1935). Anche da una semplice lettura di queste liriche si deducono le seguenti caratteristiche:

- 1) La rottura degli schemi metrici della tradizione, in particolare le rime sono spesso variate, talvolta sapientemente occultate, sicché non sempre risulta agevole individuarle;
- 2) L'uso della parola poetica con i suoi richiami icastici e suggestivi che, più che definirli, evoca gli oggetti che sembrano essere disposti dal poeta in ordine di importanza, ma in effetti sono isolati ed assoluti;
- 3) La presenza folgorante di analogie e l'uso frequente della sinestesia;
- 4) L'accensione emotiva che nasce dallo scatto analogico e dalla presenza di oggetti-simbolo;
- 5) Un panorama desolato, talvolta mortale, privo di compiacimenti retorici e descrittivi.





Ma successivamente assistiamo nella vicenda artistica di Sinisgalli, come sostiene Spagnoletti, «ad un allontanamento dagli indirizzi principali dell'Ermetismo., dal quale lo dividevano diverse incompatibilità, prima di tutto la sua passione per i numeri»<sup>9</sup>. Vista nel suo complesso, comunque la si voglia considerare, non è facile inquadrare generalmente la poesia di Sinisgalli. Se proprio volessimo arrivare a definirla dovremmo parlare (a parte l'iniziale bagno crepuscolare e pascoliano) di una poesia che oltre a lontane origini ermetiche (Sinisgalli comunque non fu assolutamente calato con le sue radici nel terreno di questa poetica, in quanto già nella seconda raccolta del '35 (*18 Poesie*) venne progressivamente affrancandosi dall'Ermetismo almeno per una ragione fondamentale: non concepì la poesia come assoluto supervalore (*Letteratura come vita*) né intese la parola poetica come assoluto; al contrario, dopo l'iniziale condivisione, si ripropose generalmente lo scopo di costruire una poesia comunicabile, cosa che non si può dire certamente degli ermetici.

## La ricerca di una poetica

4. Se non è facile inquadrare la poesia dell'autore del *Furor* entro schemi precostituiti, neppure è agevole arrivare ad una definizione della poetica di un poeta come Sinisgalli, perché per svelarla occorre prima di tutto liberarla dalle incrostazioni del pensiero, anche dove, come *Intorno alla figura del poeta*, egli sembra volerla riassumere interamente.

Sinisgalli non fu un poeta qualsiasi, almeno non lo fu come gli altri, perché - come scrive a Contini nel 1942 in occasione di un suo onomastico - s'era fatta un'idea tutta sua della poesia, «esprimibile mediante un numero complesso  $a+bj$ » come « somma di un reale o di un numero immaginario»<sup>10</sup>. E stabilì quanto dovesse essere difficile fissare le regole, le leggi di una materia così sfuggente: « Tu hai capito - scrive sempre al Contini - meglio di ogni altro che la poesia ha una sua misteriosa finalità, che nell'azione del poeta, per la nascita e lo sviluppo della poesia entrano in gioco delle cariche di energie incommensurabili che vivono magari per attimi infinitesimi e si consumano in un

<sup>9</sup> G. Spagnoletti, *Sinisgalli e la poetica dell'Ermetismo*, in *Atti del Convegno di studi su L. Sinisgalli*, cit., p.345.

<sup>10</sup> Già nel *Quadernetto di Geometria* del '35, Sinisgalli, affascinato dal cosiddetto "numero immaginario" era andato alla sua ricerca: «E' molto interessante ricercare il germe dell'immaginario, nella storia dei numeri e vedere con quanta diffidenza fu scartato dapprima». Ma, "come il grano nella tomba dei faraoni..." il suo seme si era conservato, finché con stupore, dopo "l'esplorazione più intricata e faticosa che sia stata fatta dal pensiero" fu ritrovato nel nostro '500 ad opera di Gerolamo Cardano.



soffio». Perciò decise di adottare come Valéry l'analogia, arrivando alla conclusione che le artificiose macchine di Erone avrebbero potuto spiegare i versi della chioma di Berenice.

Non è facile definire la poetica di un poeta così originale come Sinisgalli, anche critici autorevoli talvolta vacillano di fronte alle sue astruserie metafisiche, come riconosce G. Mariani: «Indicare gli antefatti dell'ispirazione, indicare le componenti della poesia (di Sinisgalli) è qui il problema; forse essa deve nascere davvero da una geometrizzazione e da una organizzazione matematica dell'ingegno o piuttosto dal disprezzo della saggezza, forse essa, sono parole di Sinisgalli, "è un'operazione più semplice di un'alchimia, di un'algebra. Forse è più vicina a un arabesco che a una costruzione" e "il poeta non deve edificare, deve soltanto allineare"; Sinisgalli non sa dare, - né alcuno saprebbe - indicazioni sufficienti a definire l'immagine del Poeta»<sup>11</sup>.

Confesso che mi hanno letteralmente mandato in crisi le trentadue definizioni della poesia dell'*Horror vacui* tratte dai famosi cristalli di Killian. Anche chi legge con grandissima attenzione non capisce molto, e si ha il sospetto che il poeta voglia ingarbugliare il lettore per confondergli le idee piuttosto che fornirgli gli elementi necessari per comprendere la sua poesia. Queste erano cose che irritavano anche maestri accreditati, come ad esempio quel famoso Bertolucci con il quale Leonardo ebbe qualche consuetudine. Comunque, pur senza tralasciare il resto dell'opera sinisgalliana, v'è un solo modo secondo noi per arrivare a comprendere la poetica di Sinisgalli: leggere a fondo e non una sola volta il *Furor Mathematicus*, l'opera sua più originale. Devo dire che questo faticoso *divertissement* è forse la ragione più importante che mi ha indotto a leggere e rileggere l'opera sinisgalliana.

## Centralità del Furor

5. E' sua idea fondamentale che il poeta nasce in una condizione solitaria<sup>12</sup> e appartata nella quale interagiscono, fra di loro il mondo dell'immaginario, che si traduce nell'opera della fantasia ( che miticamente gli riporta alla memoria

---

<sup>11</sup> Cfr. G. Mariani, *Atti del Simposio di Studi su Sinisgalli*, cit., pp.54-55.

<sup>12</sup> Così egli dice intorno alla figura del poeta nel *Quadernetto alla polvere*: « Nell'anima di un giovane poeta la poesia si annunzia come l'amore, con grande spavento, il giovane avverte la precarietà di tutti i legami terrestri, sente di essere stato chiamato da una voce che si fida solo delle sue capacità di ascolto. Non può stabilire gerarchie nei suoi affetti, nei suoi interessi, nelle sue passioni: tutte le cose presenti, passate e future stanno lì a eguale distanza. Ricordare, sentire, indovinare, sono facoltà che lo obbligano a un'incatenata immobilità. Il giovane che nasce alla poesia crede fermamente di essere l'unica creatura della terra...Egli è perduto da quel giorno, dal giorno che gli accadde di trascrivere i primi versetti, egli è perduto per la famiglia e per gli amici...Il ragazzo che la Poesia ha con tanta astuzia rapito.....gode di rimanere solo...»



tante immagini, sentimenti, sensazioni, luoghi, persone e cose che formano la sua straordinaria mitografia, a cominciare dalla fanciullezza, la casa, la terra natia, il paese, la madre, il padre. Sono questi i *miti* che egli si porterà dietro per tutta la vita, ai quali aggiungerà più tardi le immagini delle sue città, Roma e poi Milano, prima odiate in quanto lo staccavano dal suo mondo e poi progressivamente amate) e il pensiero che insieme danno origine, come dice Frattini<sup>13</sup> «ad una sorta di precipitato illuministico-romantico, ad una specie di irrazionalismo favoloso».

A parte il *Quadernetto alla polvere*, *Cineraccio* e altre prose, è fondamentale il *Furor Mathematicus* ad offrirci la migliore spiegazione della genesi della poesia sinisgalliana. Il problema, a mio modo di vedere, è quello di scoprire come l'ispirazione si manifesti nel poeta e quali forze mette in moto. In questi termini essa non può essere spiegata in modo banale, ma ha a che fare col profondo. Per Sinisgalli, come accade per tutti i poeti autentici, la poesia è inizialmente una discesa nell'irrazionale, secondo l'accezione romantica o platonica. È stato Platone, infatti, ad indicare, accanto al furore teletico o rituale, il cosiddetto furore poetico. Per capire fino a che punto questa influenza platonica faccia sentire i suoi effetti su Sinisgalli occorre riandare al *Furor*, che, come si è detto, è il testo essenziale per intendere la poetica sinisgalliana.

Lo stesso titolo certamente si presenta nella forma dell'analogia (anche qui Valéry fa sentire la sua suggestione): da una parte il *furor* quale dato dell'irrazionalità pura, d'altro canto l'attributo *mathematicus* ci riporta alla necessità di razionalizzare il momento dell'inconscio: cioè vi è prima la discesa al di sotto della linea razionale, nell'incoscio freudiano, e poi l'intervento della ragione. Queste due componenti, secondo me, spiegano fino in fondo la genesi della particolare ed originalissima musa del poeta. Sinisgalli è convinto che al poeta sono necessari la solitudine e il vuoto. Ma questa è solo la condizione iniziale e non basta. Neppure è sufficiente all'ispirazione poetica l'assoluto e irriflesso recupero memoriale; (difatti quando il poeta si affida solo ad esso produce forse le cose più brutte, le poesie in un certo senso meno chiare nelle quali malamente mescola ermetismo e surrealismo<sup>14</sup>) poiché come dice nel suo *Quaderno di geometria* «l'attrito è il vero germe della nostra memoria».

<sup>13</sup> A. Frattini, *Leonardo Sinisgalli*, in *I Maggiori*, Marzorati, Milano pp.1490 sgg.

<sup>14</sup> Si veda ad esempio *Quando torna l'autunno si fatenera*, in *Vidi le Muse*.



E perciò, finché dura il giorno egli si esamina, ripassa gli atti della sua giornata, risveglia i ricordi più remoti. Per evitare il pericolo il pericolo dell'insincerità («l'unico nostro vero delitto è alterare la nostra sincerità») affina l'esercizio della conoscenza, effettuando secondo la pratica pitagorica l'inevitabile esame serale nel quale anche Leonardo «si trovò impegnato tutta la vita». Perché egli dice: «vedere chiaro in noi stessi è un lavoro di spaventosa pazienza». Pertanto, per fare poesia occorre, oltre al vuoto e alla solitudine, l'azione congiunta della memoria e del pensiero, che si presentano inizialmente nella forma di un magma indistinto. Ma, «l'atto della poetica creazione è (anche) un atto di equilibramento, di decantazione: è come pietrificare un vortice, gelare una fiamma<sup>15</sup> ». Pertanto, come dice lo stesso Sinisgalli, «bisogna evitare per quanto è possibile l'infiammazione, portare la nostra ispirazione a un clima di luce e di calore latente», perché il poeta non è un invasato e nemmeno un posseduto che delira, ma solamente uno che si trova in uno stato d'incantesimo.

Se il *Quaderno di geometria e Furor Mathematicus* sono le prose dalle quali meglio si comprende la difficile poetica del Nostro, o piuttosto si coglie lo stesso momento in cui l'atto poetico nasce, quasi liberandosi da un magma indistinto ( non è agevole molte volte sciogliere i vortici in cui s'ingorga il suo pensiero in continue ed originali creazioni metafisiche), è nell'*Immobilità dello scriba* e in *Cineraccio* che egli riesce ad enunciare la sua difficile poetica. E' qui che Sinisgalli qualifica in modo personale il poeta e il suo stato sociale col proposito di rovesciare sia l'immagine del *poeta vate* del Romanticismo sia quella decadente del *veggente*: «Nell'età della scienza non è più possibile fabbricare un poeta da un vagabondo, da un lazzarone, da un degenerato. E' più probabile che spuntino dai seminari e dai politecnici. Perché il poeta non deve edificare, deve soltanto allineare».

Questo lo portò in seguito alla *reductio* dell'immagine del poeta ed alla sua esclusione dalla speciale categoria dei figli del sole. Ciò è testimoniato anche dalla smitizzazione di un poeta come Mallarmé: «Che Mallarmé prendesse tanto sul serio i suoi uffici di inventore e direttore di una rivistucola dedicata alle signore, e scrivesse (lui che aveva incarnato la figura del poeta «onnipotente, in privilegiato rapporto con l'assoluto) tutte le rubriche dalla cosmetica alla biancheria intima senza vergognarsi (...) Questo agire coraggioso, questo accogliere impegni balordi rendono il Fauno assai più

---

<sup>15</sup> A.Frattini, cit., p.1493.



amabile, più umano del teologo spiritualista fabbricato dagli Ermetici fiorentini e dal malato di catanoia, contrabbandato dai surrealisti<sup>16</sup> ». A questo proposito G. Mariani giustamente sottolinea: «L'adeguamento di se stesso a Mallarmé proprio nel trito fatto quotidiano dell'ascoltazione dedicata alle voci della strada, ("ora, mentre scrivo, in questa terra di nessuno, corre rapido e lacerante l'appello del Sanapurcedde"<sup>17</sup>) ovviamente le strade della sua terra desolata»<sup>18</sup>.

Ma quand'anche la poesia si riducesse a minuta descrizione di fatti minimi e di cose qualsiasi, dice Sinisgalli in un'intervista a Milena Milani (1980), è comunque «una cattiva compagna, è una compagna esigente, vuole la dedizione totale e non ti dà nessuna sicurezza, ti fa vivere sulle spine, è inoltre sempre pronta a fuggire». Perché allora egli si assoggetta al difficile mestiere del poeta?

*Esiste un disegno  
che non è compiuto  
una mano lo riprende ogni giorno,  
non lo chiude, non può.  
Dove ho atteso e vissuto,  
dove non ho più voluto,  
dove non ho potuto,  
non so morire, non so.  
Scrivere è necessario  
più che vivere più che partire,  
io non mi muoverò.<sup>19</sup>*

Scrivere versi è divenuto per lui un compito faticoso, una giornaliera follia che comunque non è senza ragione; perché in fondo «non c'è bene, non c'è profitto che valga questa illusione: scrivere per prepararsi a morire, scrivere per non morire».

<sup>16</sup> L.Sinisgalli, *Tre pietre trovate*, pp.19 sgg.

<sup>17</sup> Il castratore di maiali.

<sup>18</sup> G. Mariani, *L'orologio del Pincio*, cit., p.89.

<sup>19</sup> *Davanti alla statua dello scriba*, in *Età della luna*.