



Università degli Studi di Cagliari

DOTTORATO DI RICERCA

Studi Filologici e Letterari

Ciclo XXVI

**SUL PARAGONE DELLE ARTI NELLA RIVISTA
«CIVILTÀ DELLE MACCHINE»
LA DIREZIONE DI LEONARDO SINISGALLI (1953-1958)**

Settore scientifico disciplinare di afferenza

L-FIL-LET/11 - LETTERATURA ITALIANA CONTEMPORANEA

Presentata da:	Dott. ^{ssa} Simona Campus
Coordinatore Dottorato	Prof. ^{ssa} Cristina Lavinio
Tutor	Prof. ^{ssa} Giovanna Caltagirone

Esame finale anno accademico 2012 – 2013



Università degli Studi di Cagliari

La presente tesi è stata prodotta durante la frequenza del corso di Dottorato in Studi filologici e letterari dell'Università degli Studi di Cagliari, a.a. 2010/11, 2011/12, 2012/13 – XXVI ciclo, con il supporto di una borsa di studio finanziata con le risorse del P.O.R. SARDEGNA F.S.E. 2007-2013 - Obiettivo competitività regionale e occupazione, Asse IV Capitale umano, Linea di Attività I.3.1 “Finanziamento di corsi di dottorato finalizzati alla formazione di capitale umano altamente specializzato, in particolare per i settori dell’ICT, delle nanotecnologie e delle biotecnologie, dell’energia e dello sviluppo sostenibile, dell’agroalimentare e dei materiali tradizionali”.

Simona Campus gratefully acknowledges Sardinia Regional Government for the financial support of her PhD scholarship (P.O.R. Sardegna F.S.E. Operational Programme of the Autonomous Region of Sardinia, European Social Fund 2007-2013 - Axis IV Human Resources, Objective I.3, Line of Activity I.3.1.).

Avvertenza

Tutte le immagini inserite nella tesi sono state appositamente degradate o hanno comunque una bassa risoluzione, in ottemperanza alle norme di tutela del diritto d'Autore. La provenienza delle immagini viene sempre indicata.

INDICE

INTRODUZIONE	p. 5
CAPITOLO PRIMO: UN NUOVO PUNTO DI VISTA	
I.1 Roma, 1953	p. 19
I.2 <i>A new point of view</i>	p. 26
I.3 Sotto l'egida di Leonardo	p. 38
I.4 Il demone dell'analogia	p. 63
CAPITOLO SECONDO: SINISGALLIANA	
II.1 Via Panisperna e dintorni	p. 81
APPENDICE I	p. 94
II.2 <i>Giovani surrealisti romani</i>	p. 98
II.3 Analogie olivettiane	p. 113
II.4 Barocco (post) moderno	p. 135
CAPITOLO TERZO: CONTESTI, TESTI E IMMAGINI DI UNA RIVISTA	
III.1 Politecnicità	p. 153
III.2 Le riviste aziendali	p. 161
III.3 Morfologia e struttura di «Civiltà delle macchine»	p. 172

CAPITOLO QUARTO: LE MACCHINE, GLI UOMINI, LE FABBRICHE

IV.1 Le macchine p. 217

IV.2 Le macchine e gli uomini p. 249

IV.3 Cattedrali del futuro p. 274

APPENDICE II p. 305

CONCLUSIONI p. 311

BIBLIOGRAFIA p. 317

INTRODUZIONE

Il presente lavoro assume quale oggetto d'indagine la rivista «Civiltà delle macchine», *house organ* di Finmeccanica, per quanto attiene al periodo della direzione di Leonardo Sinisgalli (1908-1981), compreso tra gli inizi del 1953 e gli inizi del 1958.

La direzione della rivista, cui Sinisgalli approda in virtù di una progettazione condivisa con Giuseppe Eugenio Luraghi (1905-1991), già avviata con il rotocalco «Pirelli», s'inquadra nel periodo della sua raggiunta maturità intellettuale, punto di ricaduta di molteplici e poliedriche esperienze, attraverso le quali era andata definendosi la fisionomia anticonvenzionale delle sue concezioni letterarie e posizioni culturali, tese al superamento della dicotomia tra sapere scientifico e sapere umanistico.

Il superamento della dicotomia fa spazio, tra le pagine della rivista, ad uno spettro amplissimo di argomenti, ben oltre la consuetudine delle riviste aziendali: cercheremo di riflettere sul come siffatta apertura determini l'elaborazione di un prodotto editoriale innovativo, in cui alla varietà delle tematiche corrisponde la scelta di formule che nulla concedono alla banalizzazione dei contenuti, mostrandosi inoltre originali sul fronte della comunicazione. Gli articoli sono spesso veri e propri approfondimenti tematici, affrontati con il rigore del saggio: possono riguardare la produzione industriale italiana, analizzata da un'ottica economica, tecnologica, socio-antropologica; la storia e le scoperte della scienza; l'energia atomica; l'urbanistica e l'architettura, non soltanto degli stabilimenti produttivi; la forma e la funzione del *design*; le strategie e i linguaggi della pubblicità. Sullo stesso piano d'importanza e accuratezza si pongono le antologie letterarie e gli interventi

degli scrittori contemporanei, gli articoli dedicati all'arte e agli artisti, grandi maestri e protagonisti emergenti.

Intorno alle condizioni e agli effetti della presenza, compresenza e interazione di aspetti letterari e aspetti artistici si concentra la nostra ricerca, con l'obiettivo di dimostrare che attraverso tale presenza, compresenza e interazione passano alcuni degli elementi di maggior innovazione della rivista, destinata a distinguersi non soltanto nell'editoria di settore ma nel più ampio contesto culturale, al tempo in cui la storia letteraria annuncia la transizione dal Neorealismo alle nuove avanguardie e nella storia dell'arte aleggia il passaggio dalle pratiche dell'Informale all'egemonia massmediatica. La qual cosa equivale a puntualizzare come la rivista abbia rappresentato un *unicum* entro i confini nazionali e per quanto ci è dato sapere anche nel panorama internazionale.

Il titolo che abbiamo scelto per la tesi, citando quel *Paragone delle arti* che apre le annotazioni di Leonardo da Vinci note come *Trattato della pittura*, allestite postume dal discepolo Francesco Melzi e tramandateci dal *Codex Urbinas Latinus* 1270 della Biblioteca Apostolica Vaticana, si giustifica con almeno un duplice ordine di motivazioni. Innanzitutto focalizza dal principio e segnatamente la centralità e la rilevanza del genio leonardiano sia nella elaborazione intellettuale sinisgalliana, sia in «Civiltà delle macchine», la pubblicazione del primo numero della quale coincide con l'allestimento di una grande mostra che a Milano celebra il cinquecentenario dalla nascita dell'artista e scienziato.

Nella *Introduzione* all'edizione del 1993 del *Paragone delle arti*, l'unica moderna italiana a seguire quella di Angelo Borzelli presso Carabba del 1914,¹ Claudio Scarpati indica, quale dato più rilevante affiorante dal testo, la scossa impressa da Leonardo alla topografia delle discipline.² Portando a compimento quanto intrapreso da Leon Battista Alberti nel *De pictura* ancor prima della metà del

¹ Di questa esiste una ristampa anastatica: Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, a cura di A. Zevi, Savelli, Roma 1982.

² Leonardo da Vinci, *Il paragone delle arti*, a cura di C. Scarpati, Vita e pensiero, Milano 1993, p. 10.

Quattrocento, egli infatti sottrae definitivamente *l'ars pingendi* al novero delle arti meccaniche per conferirle lo statuto di scienza e una dimensione speculativa che la spinge «in alto, fuori dalle *artes*, al disopra del trivio e del quadrivio»: ³ si tratta di una rivoluzione a tutti gli effetti epocale, asseverativa di modernità, foriera di quell'ulteriore modernità che sarebbe cominciata con *l'Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert e la caduta definitiva della distinzione tra arti meccaniche e arti liberali. E deve essere stata certamente questa ridefinizione topografica dei limiti e riattribuzione delle prerogative ad ammalare in special misura Sinisgalli, impegnato dal canto suo a rimescoliar le carte. Non soltanto. È noto, infatti, che le rivendicazioni sulla pittura preludono, nel primo dei due Leonardo, ⁴ al *paragone* vero e proprio che essa pittura ingaggia con le altre discipline, e non soltanto con la scultura, ma anche, *in primis*, con la poesia; a tutto svantaggio di quest'ultima, in quanto *il poeta serve al senso per la via de l'orechio, il pittore per l'occhio, più degno senso*. Eppure, al di là della contesa, puntualizza ancora Scarpati, il *paragone* presuppone «un interesse iniziale di Leonardo verso il rapporto tra pittura e scrittura, tra linguaggio verbale e linguaggio iconico o figurativo»: intorno a tale interesse, considerato nell'ottica dei possibili riverberi in «Civiltà delle macchine», graviteranno alcune considerazioni non marginali all'interno di questo lavoro. Attiene al secondo ordine di motivi che ci hanno guidato nell'impiego del termine *paragone* il fatto che esso possa anche riferirsi ad uno dei luoghi più significativi dell'incontro e del confronto interartistico nella cultura italiana del Novecento: alludiamo alla rivista fondata dallo storico dell'arte Roberto Longhi nel 1950, intitolata appunto «Paragone» e articolata in una duplice serie, con l'alternanza dei fascicoli dedicati all'arte e quelli dedicati alla letteratura. La figura di Longhi appare

³ Ivi, p. 19.

⁴ Degna di nota l'omonimia tra Sinisgalli e il suo nume tutelare, quasi un presagio, che peraltro non costituisce un caso unico nella storia culturale: si pensi alla devozione del pittore preraffaellita Dante Gabriel Rossetti nei confronti del *Sommo Poeta*.

ineludibile nel contesto di un qualsiasi discorso che intenda affrontare le relazioni di verbale e visuale; e quantunque il complesso articolarsi della scrittura ecfrastica longhiana sia argomento soltanto tangenziale al procedere della nostra dissertazione, nondimeno rimane esemplare, anche per Sinisgalli, dell'opportunità di abbracciare con la scrittura letteraria altri codici espressivi e della possibilità di risolvere in unità l'incontro tra le arti sorelle. Le parole degli scrittori e le immagini degli artisti – queste ultime sono sovente realizzazioni grafiche inedite appositamente realizzate – concorrono in «Civiltà delle macchine» all'espressione della multidisciplinarietà e della interdisciplinarietà in virtù delle quali la letteratura e l'arte guardano verso l'orizzonte della scienza: le convergenze si esprimono nei contenuti come nella morfologia della rivista, in cui ad una impostazione essenziale sul fronte della scelta dei caratteri e degli altri elementi tipografici fa riscontro la profusione e la pregevolezza dell'apparato illustrativo.

Per quanto riguarda la metodologia utilizzata, si ritroveranno in questo lavoro elementi di storia, teoria e critica della letteratura come di storia, teoria e critica dell'arte, nozioni di comparatistica, sullo sfondo lineamenti di filosofia e filosofia dell'arte. Alcune indicazioni abbiamo lasciato ci provenissero dalla storia sociale dell'arte, in particolare per gli aspetti legati alle trasformazioni culturali intervenute con l'industrializzazione, i cui effetti si leggono anche, e forse soprattutto, nel processo di produzione del fatto estetico e nell'affermarsi – evocando il saggio per il quale Walter Benjamin rimane universalmente noto – della riproducibilità dell'opera d'arte. Né si ignorano le possibili aperture semiotiche, cui di tanto in tanto occorrerà riferirsi, evitando però accertamente inopportuni sconfinamenti che non rientrano nelle nostre competenze. Mai abbiamo abbandonato, nello svolgimento del lavoro, la consapevolezza che il verbale, l'iconico e il loro rapporto reciproco, anche per la semiotica naturalmente, costituiscono questione centrale che si dipana lungo tutta la storia della cultura occidentale, fino alle sperimentazioni del primo Novecento e al trionfo del visuale nella contemporaneità, laddove il *paragone* diventa urgenza di perseguite e inevitabili contaminazioni. Infatti,

appartengono al nostro patrimonio d'idee, anche quando non citati, i contributi in materia di relazioni tra scrittura e immagine, che dal precedente tanto rilevante quanto atipico di Mario Praz – quel *Parallelo tra la letteratura e le arti visive*⁵ che segue a distanza di quarant'anni *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* –⁶ conducono all'asserzione di John Mitchell, secondo la quale «in short, all arts are 'composite' arts (both text and image), all media are mixed media, combining different codes, discursive conventions, channels, sensory and cognitive modes».⁷

Si constaterà dunque come in questa tesi, la multidisciplinarietà e l'interdisciplinarietà dei messaggi veicolati in «Civiltà delle macchine» hanno reso necessario privilegiare parametri di riferimento e approcci metodologici mobili, con intenzionali alternanze, intrecci, digressioni, che rispondano, per richiamare non fortuitamente Thomas Kuhn, ai *nuovi paradigmi* imposti dalla materia, anzi dalle materie, della rivista, considerando peraltro come essa si disponga lungo una inconsueta linea di intersezione tra prodotto editoriale con finalità divulgative e forte progettualità culturale. Scaturiscono da questa deliberata mobilità i quattro capitoli nei quali si articola la tesi, che non hanno alcuna pretesa di porre il punto sulle questioni affrontate ma al contrario sono stati concepiti con la speranza di poter fornire alcuni utili spunti al proseguire degli studi.

Dello stato degli studi occorre dire che alla personalità poetica e culturale di Sinisgalli, talvolta negletta nella nostra storia letteraria e culturale, è stato rivolto negli ultimi tre decenni un rinnovato interesse, i cui estremi cronologici possono ricomprendersi tra il «Simposio di Studi su Leonardo Sinisgalli» celebratosi nel 1982⁸ e la pubblicazione nel 2012 dei due ricchi volumi intitolati *Il guscio della chiocciola*.

⁵ M. Praz, *Mnemosyne. Parallelo tra letteratura e arti visive*, Mondadori, Milano 1971.

⁶ M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze 1930.

⁷ J. Mitchell, *Picture Theory*, University of Chicago Press, Chicago 1994, p. 95.

⁸ AA.VV., *Atti del Simposio di Studi su Leonardo Sinisgalli* (Matera-Montemurro, 14-15-16 maggio 1982), Liantonio, Matera 1987.

Studi su Leonardo Sinisgalli, a cura di Sebastiano Martelli e Franco Vitelli, che si distingue come studioso sinisgalliano di lunga data.⁹ Si deve soprattutto a Giuseppe Lupo l'aver affrontato in un gran numero di lavori la composita produzione sinisgalliana, nella sua complessità e in tutte le sue sfaccettature, determinando un discriminante avanzamento delle conoscenze sull'autore, sia sotto il profilo filologico-documentario, sia sotto il profilo critico, avanzamento che dura ininterrotto almeno dall'uscita del volume *Sinisgalli e la cultura utopica degli anni Trenta*, ma alcuni apporti sono anche precedenti, pubblicato nel 1996 e in seconda edizione nel 2011.¹⁰ Lupo si è occupato specificamente anche della rivista «Civiltà delle macchine», in particolare con l'antologia delle *visite in fabbrica* intitolata *L'anima meccanica*, curata nel 2008 con Gianni Lacorazza,¹¹ che segue a vent'anni di distanza un'altra antologia, dall'elegante veste editoriale, curata e pubblicata da Vanni Scheiwiller per conto di Finmeccanica e introdotta da Gillo Dorfles.¹² Per quanto riguarda in particolare le relazioni di letteratura e scienza in Sinisgalli e in «Civiltà delle macchine»,¹³ assumiamo quale autore di riferimento Pierpaolo Antonello, egli stesso peraltro interessato, come vedremo, anche agli aspetti della produzione sinisgalliana maggiormente attinenti alle arti visive.

La tesi si apre con un mosaico restituito per tessere generali dell'ambiente romano all'aprirsi degli anni Cinquanta, quando si inaugura la rivista, e dell'atmosfera di collaborazione interartistica che trova accoglienza nelle gallerie d'arte, per passare

⁹ S. Martelli, F. Vitelli, a cura di, *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, Edisud-Forum Italicum Publishing Stony Brook New York, Salerno-New York 2012.

¹⁰ G. Lupo, *Sinisgalli e la cultura utopica degli anni Trenta*, Vita e Pensiero, Milano 1996. Nuova edizione aggiornata 2011.

¹¹ G. Lupo, G. Lacorazza, a cura di, *L'anima meccanica. Le visite in fabbrica in «Civiltà delle Macchine» (1953-1957)*, Avagliano editore, Roma 2008.

¹² V. Scheiwiller, a cura di, *Civiltà delle macchine. Antologia di una rivista 1953-1957*, Introduzione di G. Dorfles, Libri Scheiwiller, Milano 1988.

¹³ P. Antonello, *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Le Monnier Università, Firenze 2005.

al più ampio contesto culturale e alla considerazione delle ragioni che determinano la nascita e la linea editoriale di «Civiltà delle macchine», anche attraverso la vicenda pregressa di «Pirelli». Al centro del primo capitolo stanno due indagini basilari: la prima, si anticipava, riguarda l'egida di Leonardo, che viene affrontata da uno specifico e particolare punto di vista, o meglio da una prospettiva preminentemente visuale; in particolare, ci si sofferma sulle mostre – ampiamente esperite da Sinisgalli – che, tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta, contribuiscono ad affermare della figura di Leonardo una nuova esegesi; si approda ad una rilettura, attraverso spunti interpretativi forniti, oltre che da Sinisgalli, da Gadda e da Calvino, dell'interrelazione esistente tra segno scritto e segno disegnato nelle pagine vinciane, ipotizzando in siffatta interrelazione uno dei motivi di non secondaria ispirazione per la rivista. La seconda indagine riguarda il ricorso all'analogia, in tutte le sue accezioni, nella rivista come nell'elaborazione culturale sinisgalliana: tale dato, ampiamente riconosciuto dalla critica, viene riconsiderato al fine di comprendere il significato di tante e sistematiche occorrenze analogiche. Ne deriva una interessante, a nostro avviso, possibilità di paragonare «Civiltà delle macchine» – perché in fondo, l'analogia è prima di ogni altra cosa un paragone – ad un campo di forze culturali in costante e proficua tensione dialettica.

Non ripercorreremo l'intero percorso umano di Sinisgalli, che si dà per acquisito, né ci soffermeremo, perché sarebbe un'altra tesi, anzi mille altre potenziali tesi, sulla sua produzione poetica. Consideriamo però la storia e le circostanze della rivista inestricabili e in reciproca dipendenza con la storia e le circostanze della vita intellettuale del suo direttore: per questo nel secondo capitolo ne recupereremo alcuni momenti, che abbiamo ritenuto discriminanti per le successive scelte effettuate in «Civiltà delle macchine». Oltre al dovuto ragguaglio sulla formazione scientifica di colui che sarebbe stato appellato come il poeta-ingegnere, guarderemo alle frequentazioni di poeti e pittori nei primi anni romani e nella prima delle sue *stagioni milanesi*, poiché deriva da quei sodalizi l'attitudine al confronto che sarebbe rimasta per lui una costante di comportamento e di pensiero; da quelle

frequentazioni discende, inoltre, una parte del ricchissimo consesso di professionalità che avrebbero contribuito con propri interventi alla rivista. A questo secondo capitolo abbiamo dato il titolo *Sinisgalliana*, ricalcando il titolo di una raccolta pubblicata postuma¹⁴ nel 1984 per le Edizioni della Cometa, che raduna alcune pagine dedicate da Sinisgalli ai suoi scrittori d'affezione: ci è parso un titolo adatto a ripercorrere le tappe dell'acquisizione della lezione ermetica prima, della conquista del moderno linguaggio pubblicitario poi, anch'esso analogico, senza mai perdere di vista l'importanza dei rapporti umani e culturali. Al discorso analogico si connette quello sul barocco, un'altra categoria fortemente presente nella critica sinisgalliana, che abbiamo desiderato e ritenuto utile approfondire, avvalendoci di un impianto teorico autorevole, compresa, in questo caso, anche l'angolazione semiologica.

Determinato così il quadro storico e concettuale, il terzo e il quarto capitolo si concentrano sull'*hic et nunc* della rivista, della quale non si trascura l'appartenenza alla stampa aziendale – affrontata in un paragrafo specifico – e al settore delle relazioni pubbliche, appartenenza che ancor più fa risaltare la capacità di farsi centro propulsore di quella che Vittorini, all'indomani della Liberazione, aveva chiamato una «nuova cultura», connotata da politecnicità. Nel terzo capitolo si offre una ricostruzione della morfologia e dei contenuti della rivista, facendo delle brevissime incursioni, a titolo esemplificativo, anche tra gli articoli di argomento non umanistico, che ci sono sembrate doverose per avere un quadro quanto più possibile preciso della struttura e della portata in termini di innovazione di questo bimestrale così fuori dall'ordinario. Se anche nei precedenti capitoli i testi della rivista costituiscono sempre il punto di partenza e di ricaduta di ogni argomentazione, nel quarto capitolo conquistano una centralità assoluta. Quando parliamo di testi intendiamo naturalmente riferirci sia ai testi scritti sia alle immagini: a proposito di questi ultime, andrà precisato fin da ora che alla fotografia,

¹⁴ L. Sinisgalli, *Sinisgalliana*, Edizioni della Cometa, Roma 1984.

che pure viene impiegata, per una precisa scelta editoriale si preferisce la pubblicazione di tavole grafiche appositamente realizzate dagli artisti che gravitano intorno a «Civiltà delle macchine»; lo avrebbe ricordato Luraghi e lo avrebbe spiegato lo stesso Sinisgalli in un articolo scritto per «Il Mattino» di Napoli nel 1978. Attraverso l'analisi dei testi, svilupperemo i nuclei tematici portanti della rivista – le macchine, il rapporto tra gli uomini e le macchine, le fabbriche – e faremo conseguire alcune deduzioni di natura critica, in particolare in merito ai nessi tra «Civiltà delle macchine» e l'estetica macchinistica del Futurismo. L'ultima parte sarà riservata alle *visite in fabbrica*, emblema della compresenza e dell'interrelazione di scrittura e immagine, di letteratura e arte, dell'utopia che ancora nutriva la speranza nel futuro e nel progresso.

Nel concludere queste note introduttive, vorremmo rilevare che tra gli aspetti maggiormente complessi del lavoro affrontato per questa tesi è stato il dover governare una mole eccezionalmente ampia di materiali, per cui molta cura abbiamo riposto nella selezione di quanto potesse essere funzionale al nostro discorso e nella individuazione di una strada che avesse una sua specificità, ma sempre poggiando su solidi riscontri. Siamo consapevoli che il risultato è certo eterodosso, come eterodossa era «Civiltà delle macchine». Come in «Civiltà delle macchine», all'eterodossia abbiamo provato a far corrispondere il rigore dei ragionamenti e la serietà dell'impegno.



Leonardo Sinigalli davanti alla riproduzione della prima copertina di «Civiltà delle macchine»¹⁵

¹⁵ Fonte immagine: fotografia in copertina al volume: G.I. Bischi, P. Nastasi, a cura di, *Un Leonardo del Novecento. Leonardo Sinigalli (1908-1981)*, Pristem/Storia, Note di matematica, storia, cultura, nn. 23-24, Università Commerciale Luigi Bocconi, Centro Pristem, Milano 2009.

*PERCHÉ INTRIGAVANO TANTO LEONARDO I CONGEGNI, I PERNI, I GLIFI, LE VITI, I TENDINI, LE OSSA, I
CADAVERI? PER LA SUA BRAMA DI TROVARE UN DIO DOVE NOI NON PENSIAMO CHE SIA.*

LEONARDO SINISGALLI

CAPITOLO PRIMO

UN NUOVO PUNTO DI VISTA

I.1

Roma, 1953

La rivista «Civiltà delle macchine», *house organ* di Finmeccanica, nasce a Roma nel gennaio del 1953, per iniziativa e dall'impegno congiunto di un manager illuminato, Giuseppe Eugenio Luraghi, e di Leonardo Sinisgalli, il quale la dirige fino al numero di marzo-aprile del 1958, per un totale di trentadue numeri¹⁶ a cadenza bimestrale, in coerenza e quale ulteriore sviluppo di un precedente, condiviso progetto editoriale aziendale, il rotocalco «Pirelli». Sarà uno tra i compiti di questo studio richiamare continuità e discontinuità tra i due progetti, nella loro impostazione generale e nello specifico per quanto attiene alla presenza e alle relazioni di aspetti letterari e aspetti artistici, che costituiscono l'assunto della nostra ricerca.

Se il rotocalco «Pirelli», diretto da Arturo Tofanelli con Sinisgalli medesimo, veniva pubblicato a Milano (si stampava presso le rotative di «Tempo Illustrato», settimanale anch'esso diretto da Tofanelli) perché il quartiere milanese Bicocca era – e continua ad essere – sede dell'azienda degli pneumatici e della gommapiuma, la redazione di «Civiltà delle macchine», coincidente con la sede della direzione generale di Finmeccanica, si trova a Roma, al numero 18 della valadieriana piazza del Popolo, snodo fondamentale per la vita culturale della capitale negli anni Cinquanta, nello stabile accanto a quello che fu lo studio del massimo scultore del

¹⁶ I numeri sono trentadue ma le copertine trentuno, in quanto esce doppio il numero 5-6, settembre-novembre 1957.

Neoclassicismo, Antonio Canova, poi del suo epigono Adamo Tadolini, e al rimpetto del Caffè Rosati, ritrovo privilegiato di letterati, artisti, cineasti nel secondo dopoguerra come fino alla metà degli anni Quaranta erano stati il Caffè Aragno e il Caffè Greco.

Poco distante, al numero 146 di via Sistina, nel novembre del 1946 s'inaugurava con una mostra dedicata a Giorgio Morandi la galleria L'Obelisco,¹⁷ la cui attività, nel corso dei successivi trent'anni, e particolarmente incisiva negli anni Cinquanta, sarebbe stata impegnata a valorizzare gli artisti italiani e promuovere la conoscenza dei protagonisti internazionali. Tra i vertici d'eccellenza, le personali di Alberto Burri nel 1952 – *Neri e Muffe* –¹⁸, nel 1954¹⁹ e nel 1957 – *Combustioni* –;²⁰ la prima esposizione italiana di René Magritte e la prima in Europa di Robert Rauschenberg, nel 1953, lo stesso anno di fondazione di «Civiltà delle macchine» e anno in cui Palma Bucarelli, Soprintendente alla Galleria nazionale d'arte moderna e

¹⁷ R. Camerlingo, *L'Obelisco di Irene Brin e Gaspero Del Corso (1946-1978)*, documento disponibile *online*, in «Soprintendenza alla Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea. Le ricerche e gli studi»: <http://www.ufficiam.beniculturali.it/index.php?it/154/lobelisco>.

¹⁸ Cfr. R. Camerlingo, M. D'Alesio, a cura di, *Regesto delle mostre de L'Obelisco (1946-1978)*, pp. 30-31, documento disponibile *online*, in «Soprintendenza alla Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea. Le ricerche e gli studi»:

<http://www.ufficiam.beniculturali.it/index.php?it/154/lobelisco>.

¹⁹ *Ivi*, p. 48.

²⁰ *Ivi*, p. 65. All'Obelisco Burri espone anche in alcune mostre collettive, tra le quali *Twenty imaginary views of the American Scene by Twenty Young Italian Artists*, citata poco più avanti nel testo. Cfr. ancora: R. Camerlingo, M. D'Alesio, a cura di, *Regesto delle mostre de L'Obelisco (1946-1978)* cit., pp. 43, 56, 104, 110.

contemporanea, con la grande mostra su Picasso²¹ intraprende la svolta nella politica museale del nostro paese, sotto il segno dell'avanguardia.²²

È anche lo stesso anno, il 1953, in cui, nella Roma dove allo scoccare del decennio hanno preso dimora Carlo Emilio Gadda²³ e Pier Paolo Pasolini, Alberto Carocci, già durante l'autarchia fautore di una accentuata apertura alle esperienze europee nel ruolo di direttore di «Solaria», con Alberto Moravia comincia le pubblicazioni di «Nuovi argomenti» – la redazione si trova al numero 47 di via dei Due Macelli – confermando il sorgere di una rinnovata stagione di confronti culturali.

Alla galleria L'Obelisco s'instaura la consuetudine, che ha un precedente romano degli anni Trenta nelle attività della Galleria la Cometa,²⁴ di produrre piccoli

²¹ Nell'aprile dello stesso anno 1953, di Picasso la galleria L'Obelisco propone le tredici illustrazioni all'acquaforte realizzate nel 1931 per *Le Chef d'Oeuvre Inconnu* di Honoré de Balzac. Cfr: R. Camerlingo, M. D'Alesio, a cura di, *Regesto delle mostre de L'Obelisco (1946-1978)* cit., p. 41.

²² Come vedremo, l'evento trova spazio nel numero di luglio 1953 di «Civiltà delle macchine», che presenta una fotografia a tutta pagina in cui le opere del genio spagnolo diventano motivo di un discorso basato, come spesso nella rivista, sull'analogia. Alla mostra di Picasso, fanno seguito, negli anni Cinquanta, alla Galleria nazionale d'arte moderna, la retrospettiva su Scipione (1954), l'esposizione dedicata a Piet Mondrian allestita da Carlo Scarpa (1956) e quella dedicata a Jackson Pollock (1958). Del 1959, l'interrogazione parlamentare del senatore comunista Umberto Terracini, letta dal vicepresidente del Senato Ettore Ribaldi e tesa a difendere le certezze della tradizione, sull'acquisizione del *Grande Sacco* di Burri (1952) per le collezioni della Galleria nazionale d'arte moderna. Sulla figura di Palma Bucarelli: M. Margozzi, *Palma Bucarelli. Il museo come avanguardia*, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 26 giugno-1 novembre 2009), Electa, Milano 2009.

²³ Gadda, cui Sinigalli affida, dopo la prima ungarrettiana, la seconda delle *Lettere* al direttore in «Civiltà delle macchine», si stabilisce a Roma nel 1950 per lavorare al Terzo programma radiofonico della RAI.

²⁴ Inaugurata nell'aprile del 1935 in piazza della Tribuna di Tor de'Specchi n. 18 dalla nobildonna Laetitia Pecci Blunt, discendente di papa Leone XIII, con la direzione di Libero De Libero nel corso delle sua breve ma intensa attività aveva svolto un importante lavoro per la valorizzazione degli artisti romani dell'epoca, fino al 1938, anno della chiusura. Già nel 1935, per la personale del pittore Guglielmo Janni a redigere il testo in catalogo è Giuseppe Ungaretti. Cfr. P. Daverio, M. Fagiolo

cataloghi, costituiti da un unico foglio piegato in quattro a forma di locandina, oppure da un semplice *dépliant*,²⁵ i cui testi sono affidati a insigni storici dell'arte e critici, come anche a poeti e scrittori, secondo una prassi di collaborazione e confronto interartistici che ritroveremo fondamentali tra le pagine di «Civiltà delle macchine»: così, per esempio, la menzionata mostra di Magritte viene presentata da Libero De Libero, quella di Yves Tanguy da André Breton, mentre Moravia introduce *Twenty imaginary views of the American Scene by Twenty Young Italian Artists*, opere dalla collezione Helena Rubinstein; si annoverano, ancora, i nomi di Giuseppe Ungaretti e Giorgio Bassani; Pasolini nel 1956 scrive sull'esposizione intitolata *Periferia di Roma*,²⁶ di Renzo Vespignani, artista particolarmente assiduo alla galleria di via Sistina,²⁷ anche in veste di critico, i *paesaggi industriali* del quale incontreremo più avanti. Anche Sinisgalli risulta tra coloro che gravitano intorno agli eventi espositivi de L'Obelisco,²⁸ redigendo la presentazione per: *Fotografie* di Enzo Sellerio (1956), *Fotografie astratte* di Pasquale De Antonis (1957), e introducendo con una poesia, accanto ad un testo di Guido Ballo, la personale di Pietro Cascella; sua è inoltre la recensione su «Il Tempo» dell'evento consacrato da L'Obelisco a Giacomo Balla e alla *Ricostruzione futurista dell'universo*.²⁹ Egualmente, Sinisgalli avrebbe prestato la sua attenzione di recensore e critico per gli eventi espositivi

dell'Arco, N. Vespignani, *Roma tra espressionismo barocco e pittura tonale: 1929-1943*, catalogo della mostra (Roma, Archivio della Scuola Romana, dicembre 1984-gennaio 1985), Mondadori, Milano 1984, pp. 34-35.

²⁵ R. Camerlingo, *L'Obelisco di Irene Brin e Gaspero Del Corso (1946-1978)* cit., p. 3.

²⁶ È nota la frequentazione di Pasolini con la pittura e la «fulgurazione figurativa» che al regista proviene dagli insegnamenti di Roberti Longhi appresi negli anni universitari bolognesi. Le recensioni e gli scritti pasoliniani sull'arte sono reperibili in P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1999.

²⁷ R. Camerlingo, M. D'Alesio, a cura di, *Regesto delle mostre de L'Obelisco (1946-1978)* cit., pp. 1, 6, 10, 12, 30, 31, 41, 43, 52, 55, 60, 73, 84, 85.

²⁸ Ivi, pp. 58, 62, 88, 108.

²⁹ L. Sinisgalli, *Balla è stato il primo a lavorare con la lamiera*, in «Il Tempo», Milano, 18 giugno 1968.

della galleria La Tartaruga, intorno alla quale si sarebbe riunita la Scuola di Piazza del Popolo e la cui apertura, infatti, nel 1954,³⁰ seguita nel 1957 dall'apertura della galleria La Salita³¹ e della galleria L'Attico,³² dopo l'affermazione dell'Informale

³⁰ Il nome della galleria La Tartaruga, inizialmente avente sede in via del Babuino n. 196, è frutto dell'amicizia del suo fondatore Plinio De Martiis con gli artisti: proposto da Mino Maccari, viene estratto a sorte tra altri bigliettini dal cappello di Mario Mafai. La galleria diventa luogo di ritrovo, non soltanto di artisti, ma anche di critici e letterati. Grazie alle collaborazioni internazionali, soprattutto con New York per il tramite di Leo Castelli, De Martiis presenta a Roma le ricerche dell'avanguardia americana: quasi un passaggio di consegne, dalla galleria L'Obelisco alla galleria La Tartaruga, la seconda mostra italiana di Rauschenberg, nel 1959. Con il trasferimento in piazza del Popolo n. 3, all'aprirsi del nuovo decennio, La Tartaruga diventa epicentro del movimento, riunito intorno a Mario Schifano, in seguito definito Scuola di Piazza del Popolo, i cui esponenti hanno un altro luogo di ritrovo privilegiato nel Caffè Rosati. L'attività della galleria termina nel 1984, dopo ulteriori trasferimenti: le ultime mostre importanti sono del 1983, sulla Scuola Romana e sulla Scuola di Piazza del Popolo. L'archivio della galleria La Tartaruga è stato acquisito nel 2008 dall'Archivio di Stato di Latina. Cfr. S. Pegoraro, a cura di, *L'Arte e la Tartaruga: omaggio a Plinio De Martiis. Da Rauschenberg a Warhol, da Burri a Schifano*, catalogo della mostra (Pescara, Museo d'Arte Moderna «Vittoria Colonna», 3 marzo-20 maggio 2007), Skira, Milano 2007; S. Grossi, N. Santarelli, *La Tartaruga: breve storia di una galleria*, in «Il Mondo degli Archivi on line», Associazione nazionale archivistica italiana – Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per gli archivi, nn. 1-2, 2008. *Online*: <http://archive.is/EEHB>.

³¹ La galleria La Salita di Gian Tomaso Liverani apre in salita San Sebastianello n. 16/c, nei pressi dell'Accademia di Francia, con una mostra collettiva di artisti informali curata da Lionello Venturi. Nel novembre del 1960, Pierre Restany presenta la collettiva *5 pittori. Roma '60*, protagonisti Franco Angeli, Tano Festa, Francesco Lo Savio, Mario Schifano e Giuseppe Uncini, rimarcando il superamento dell'Informale e l'adesione di questi giovani artisti al clima del New Dada e del Nouveau Réalisme: P. Restany, *5 pittori. Roma '60*, catalogo della mostra (Roma, Galleria La Salita, 18 novembre 1960). Cfr. G. Casini, *5 pittori alla Galleria La Salita: il problema della pittura monocroma a Roma intorno al 1960*, in «Studi di Memofonte», n. 9, 2012, pp. 38-64. Reperibile *online*: <http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-n.9/g.-casini-5-pittori-alla-galleria-la-salita-il-problema-della-pittura-monocroma-a-roma.html>. Nello stesso anno si tengono le personali di Mimmo Rotella, Tano Festa e Ettore Colla, la mostra «Miriorama 10» del Gruppo T, curata da Lucio Fontana. Nel 1967, La Salita si trasferisce in via Gregoriana n. 5, in un momento in cui le sue proposte, come

prelude ai mutamenti degli anni Sessanta e all'avvento della cultura *pop* e massmediatica. Di Mimmo Rotella, protagonista, a Roma, di quel periodo di transizione, e dei suoi componimenti *epistaltici*, sperimentazioni di poesia visiva elaborate a partire dal 1949, che catturano l'attenzione di Sinisgalli e di Emilio Villa,³³ si parla in «Civiltà delle macchine», nel 1955.³⁴

La qual cosa ci induce a sottolineare fin d'ora l'idea di cultura che ispira e permea la rivista: moderna, partecipata, contaminata. Gli articoli sono tradotti nelle principali lingue straniere, la redazione si configura, secondo quella che ci appare una precisa scelta di Luraghi e Sinisgalli, come un laboratorio nel quale convergono le

quelle de La Tartaruga, risultano offuscate dalla supremazia della galleria L'Attico, nell'ambito della quale si affermano le istanze dell'Arte Povera. Dal 1971 La Salita si trasferisce ancora, in via Garibaldi n. 86, dove prosegue la propria attività fino al 1986. Cfr. M. Calvesi, R. Siligato, a cura di, *Roma anni '60. Al di là della pittura*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 20 dicembre 1990-15 febbraio 1991), Carte Segrete, Roma 1990. *Online*: L. Schermi, *La Salita, Storia di una galleria*, in «Merzbau. Il Portale dell'arte contemporanea a Roma»:

<http://www.merzbau.it/appunti.php?mrcnsn=0000000013>.

³² La galleria L'Attico viene fondata in Piazza di Spagna n. 20 da Bruno Sargentini, insieme con il figlio Fabio, appena diciottenne. Nel 1966, Bruno apre una galleria senior in via del Babuino, Fabio continua a dirigere la sede di Piazza di Spagna, dando avvio alla stagione delle mostre che ne avrebbero fatto la storia, promuovendo gli artisti più innovativi del contesto sia italiano sia internazionale. Nel 1968 il trasferimento de L'Attico da Piazza di Spagna in un garage di via Beccaria n. 22 determina nuove riflessioni sulla concezione degli spazi espositivi. In via Beccaria, nel 1969, ha luogo la celebre e discussa mostra-performance di Jannis Kounellis con i *Cavalli* legati alle pareti della galleria. Nel 1972 al garage di via Beccaria Sargentini affianca un altro spazio, completamente diverso, in via del Paradiso n. 41, nei pressi di Campo dei Fiori, immerso nella storia e nella storia dell'arte. Cfr. G. Politi, a cura di, *Fabio Sargentini*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1990; L.M. Barbero, F. Pola, *L'Attico di Fabio Sargentini. 1966-1978*, Mondadori Electa, Milano 2010. Si veda, inoltre, *online*: http://www.fabiosargentini.it/l_attico_fabio_sargentini_storia.

³³ P. Restany, *Mezzo secolo di cultura urbana*, in D. Stella, C. Elkar, a cura di, *Gli 'Affichistes' tra Milano e Bretagna*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Refettorio delle Stelline, 18 novembre 2005-21 gennaio 2006), Fondazione Gruppo Credito Valtellinese, Milano 2005, pp. 76-85.

³⁴ *Le carte lacerate di Rotella*, in «Civiltà delle Macchine», n. 5, 1955, p. 25.

professionalità e le riflessioni di scienziati, intellettuali, letterati e artisti. Trovano spazio, all'interno di questa idea, le istanze espressive di giovani artisti in quegli anni in fase di affermazione, quali Rotella, oppure, a Milano, i fratelli Giò e Arnaldo Pomodoro,³⁵ accanto ai contributi di personalità tra le più autorevoli sul piano internazionale, afferenti a quasi ogni ambito del sapere.

³⁵ G. Pomodoro, *Lavoriamo i metalli e anche il legno*, in «Civiltà delle Macchine», n. 1, 1955, p. 53.

I.2

A new point of view

Comparabili alle testimonianze di Sinisgalli e alle molteplici di altri collaboratori, relative alla nascita e all'elaborazione di «Pirelli» e «Civiltà delle macchine», Luraghi ha riferito presupposti e obiettivi connessi alla loro ideazione, in un intervento tenuto al Simposio di Studi su Leonardo Sinisgalli celebratosi nel 1982, in occasione del primo anniversario dalla scomparsa del poeta-ingegnere, reperibile negli *Atti* pubblicati nel 1987,³⁶ che saranno più volte citati nel corso di questo studio. Luraghi, nel 1982 presidente della Arnoldo Mondadori Editore,³⁷ traccia in

³⁶ AA.VV., *Atti del Simposio di Studi su Leonardo Sinisgalli* cit.

³⁷ Nato a Milano nel 1905, Luraghi nel 1927 si laurea in Economia all'Università Bocconi. Dal 1930 entra nel gruppo Pirelli; incaricato del risanamento della Società del Linoleum, incontra per la prima volta Sinisgalli, che deve però lasciare l'azienda e comincia a lavorare in Olivetti. I due si ritrovano nella seconda metà degli anni Quaranta: compiuta l'esperienza del rotocalco «Pirelli», quando Luraghi approda al gruppo IRI, nel 1951, assumendo la direzione generale di Finmeccanica, chiama Sinisgalli a quella collaborazione che determina la nascita di «Civiltà delle macchine». Dal 1956 al 1959 Luraghi è amministratore delegato di Lanerossi; nel 1960, tornato in IRI, diventa presidente dell'Alfa Romeo per quattordici anni. Dopo alcune altre esperienze manageriali, dal 1977 al 1982, si accennava, ricopre il ruolo di presidente della Arnoldo Mondadori Editore. Già nel 1947 aveva fondato le Edizioni della Meridiana, dirigendole fino al 1956.

Al principio degli anni Quaranta risalgono le sue prime prove in versi: pubblica, nel corso di quel decennio, *Presentimento di poesia* (Garzanti, Milano 1940), *Gli angeli* (Guanda, Parma 1941), *Cipressi di Van Gogh* (All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1944), *Stagioni* (Edizioni della Meridiana, Roma 1947). Nel 1967 dà alle stampe il romanzo *Due milanesi alle piramidi* (Arnoldo Mondadori Editore, Milano), seguito, negli anni Settanta, da una nuova stagione poetica. Tra i suoi saggi, ricordiamo *Le macchine della libertà* (Bompiani, Milano 1967). Manager e intellettuale, Luraghi coltiva, inoltre, la passione per il disegno e la pittura. Muore a Milano nel 1991. Nel 2000, il suo archivio viene affidato all'Istituto di Storia Economica dell'Università Bocconi, per la parte economica, e al Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia, per la parte più segnatamente culturale. Ne conseguono due recenti pubblicazioni: R. Cremante, C. Martignoni, a cura di, *Un manager tra le lettere e le arti. Giuseppe Eugenio Luraghi e le Edizioni della Meridiana*, catalogo della mostra (Pavia, Scuderie del

quell'intervento, *Sinigalli e l'industria*,³⁸ la sintesi del lavoro condotto da Sinigalli per l'industria italiana – spesso in collaborazione con Luraghi medesimo – dall'impiego alla Società del Linoleum fino alle consulenze per Alfa Romeo, passando attraverso le fondamentali esperienze in Olivetti, e, appunto, Pirelli e Finmeccanica; lavoro per l'industria cui Giuseppe Lupo ha, nel 2002, dedicato il circostanziato *Sinigalli e le industrie milanesi (1934-1973)*.³⁹ Qui interessa subito ribadire, attraverso le parole di Luraghi, l'ampiezza e l'apertura di quegli obiettivi, connessi a «Pirelli» prima, «Civiltà delle macchine» poi, miranti ad apportare trasformazioni significative nel contesto culturale di un'Italia che transitava dal secondo dopoguerra al tempo, ancora irripetuto, del suo *boom economico*.⁴⁰

Ecco le parole di Luraghi:

Poiché la quotidiana esperienza di contatti col mondo della tecnica e del lavoro e col mondo della cultura, dell'arte, ci facevano battere continuamente il naso contro la strana barriera di incomprendimento che divideva – e purtroppo ancora divide con qualche eccezione – i due mondi, ci proponemmo l'ambizioso compito di darci da fare per stabilire rapporti capaci di aprire proficue relazioni ed abbattere la dannosa barriera.

Castello Visconteo, 1 dicembre 2005-15 gennaio 2006), Mondadori Electa, Milano 2005; D. Pozzi, *Giuseppe Luraghi: Una sfida al capitalismo italiano*, Marsilio, Venezia 2012.

³⁸ G.E. Luraghi, *Sinigalli e l'industria*, in AA.VV., *Atti del Simposio di Studi su Leonardo Sinigalli* cit., pp. 125-135.

³⁹ G. Lupo, *Sinigalli e le industrie milanesi (1934-1973)*, in ID., a cura di, *Sinigalli a Milano. Poesia, pittura, architettura e industria dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Interlinea, Novara 2002, pp. 213-242.

⁴⁰ Gianni Lacorazza, nel suo studio dedicato a «Civiltà delle macchine» e in particolare alla presenza del *design* nella rivista, connettendola al contesto della «terza rivoluzione industriale», nota come tra i meriti da ascrivere a Luraghi e Sinigalli sia la capacità di «aver saputo leggere a fondo il momento storico, interpretando la sete di conoscenze di un pubblico ben definito e soddisfacendone appieno le esigenze»: G. Lacorazza, *Meccanima. «Civiltà delle macchine» negli anni di Leonardo Sinigalli (1953-1958)*, Consiglio Regionale della Basilicata, Potenza 2005, p. 16.

Ancora oggi alla Mondadori trovandomi a convivere con operatori economici, con tecnici e con poeti e pittori, constato che fra gli intellettuali, fra gli artisti, si riscontra frequentemente incomprensione e a volte addirittura avversione per tutto ciò che sa di macchine e di utilità, cioè per tutto ciò che passa sotto il nome di tecnica. D'altro canto, nel mondo economico, nel mondo della produzione, altrettanto spesso si parla di arte con tollerante sopportazione, magari ammantata di belle parole, per non fare la figura di non essere 'à la page'. Uomini abituati ad analizzare i problemi con grande serietà, si accontentano invece di giudicare con superficialità e con incomprensione cultura, fantasia ed arte e coloro che vi si dedicano sono considerati strani esseri con la testa nelle nuvole, parassiti più o meno simpatici da mantenere, come i politici. Del pari non poche volte ho constatato atteggiamenti di superiorità indisponente da parte di artisti nei riguardi di tecnici, di produttori che dedicano la loro vita a creare mezzi dei quali tutti si servono e non possono fare a meno.

Pensammo che il miglior strumento potesse essere costituito da una rivista che sistematicamente portasse ad apprezzare le migliori realizzazioni sia nel campo della produzione come nel campo delle arti. Nacque così il rotocalco Pirelli di cui era direttore responsabile Arturo Tofanelli, ma che veniva sostanzialmente curato da Sinisgalli.

[...] Lasciato nel 1957 [Sic! Dovrebbe essere 1951: N.d.A.] dopo 20 anni il Gruppo Pirelli, – dopo un breve intervento alla SIP – mi fu affidata la Direzione della Finmeccanica, un gruppo di una cinquantina di aziende a partecipazione statale che allora comprendevano cantieri navali, costruzioni di aerei, automobili, macchine utensili e prodotti meccanici ed elettromeccanici di ogni tipo. 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 perfettamente a suo agio. Il programma avviato con la rivista Pirelli, per una maggiore comprensione, e l'integrazione tra tecnica e cultura, ora poteva essere ampliato e completato spaziando in settori diversi di attività di ricerca e di produzione estesi, diversificati, stimolanti: nacque così nel 1953 la rivista *Civiltà delle macchine*. La pubblicazione ebbe subito un rilevante successo e risonanza internazionale. Il disegno – questo grande amore di Sinisgalli – fu introdotto con grande dovizia a fianco della fotografia per illustrare con spontaneità e fantasia vecchi arnesi prodotti dalla mano dell'uomo, ingegnose macchine artigianali, così come nuovi potenti e sofisticati gruppi automatizzati, aerei a getto, turbonavi. Cantatore, Mafai, Gentilini, Tamburi, Caruso, Burri eccetera furono invitati a visitare le sconosciute fabbriche e ne uscirono tavole fantastiche.⁴¹

⁴¹ G.E. Luraghi, *Sinisgalli e l'industria* cit., pp. 130-132.

La citazione da Luraghi consente, come sopra accennato, di cogliere ed enucleare alcuni elementi di riflessione fondamentali ai fini del nostro discorso, a partire dall'esigenza della «commistione» e dell'«innesto» – «commistione» e «innesto» sono termini sinisgalliani – tra tecnica e arte, e più latamente tra scienza e umanesimo, propri della linea editoriale Luraghi-Sinisgalli, in «Pirelli» e «Civiltà delle macchine». Tale esigenza si configura dichiaratamente come funzionale alla innovazione del clima intellettuale italiano e all'abbattimento dei pregiudizi, secondo le coordinate e le vaste prospettive del dibattito internazionale che proprio in quegli anni affrontava il tema delle «due culture».

Sarebbe stato pubblicato nel 1959, ampliamento di un precedente articolo apparso su «New Statesman» il 6 ottobre del 1956 e di una lezione tenuta nell'ambito delle "Rede Lecture Series" al Senato Accademico della University of Cambridge il 7 maggio dello stesso 1959, il saggio dello scienziato e romanziere britannico Charles Percy Snow, *The Two Cultures and the Scientific Revolution*,⁴² nel quale la suddivisione e l'incomunicabilità tra scienza e umanesimo perpetrate nella storia culturale dell'Occidente sono considerate un grande ostacolo alla risoluzione dei problemi del mondo. Le considerazioni di Snow sulla reciproca diffidenza e incomunicabilità tra scienziati e umanisti non sono troppo dissimili da quelle di Luraghi:

A good many times I have been present at gatherings of people who, by the standards of the traditional culture, are thought highly educated and who have with considerable gusto been expressing their incredulity at the illiteracy of scientists. Once or twice I have been provoked

⁴² Ch.P. Snow, *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, Cambridge University Press, Cambridge 1959. Una seconda edizione ampliata del saggio data 1963: Ch.P. Snow, *The Two Cultures: And a Second Look: An Expanded Version of The Two Cultures and the Scientific Revolution*, Cambridge University Press, Cambridge 1963. Edizione consultata: Cambridge University Press, New York 1993. Nel 2008, «The Times Literary Supplement» ha incluso *The Two Cultures and the Scientific Revolution* tra i cento libri scritti dopo la seconda guerra mondiale più influenti in Occidente: *The hundred most influential books since the war*, in «The Times», London, 30 dicembre 2008.

and have asked the company how many of them could describe the Second Law of Thermodynamics. The response was cold: it was also negative. Yet I was asking something which is the scientific equivalent of: *Have you read a work of Shakespeare's?* I now believe that if I had asked an even simpler question — such as, *What do you mean by mass, or acceleration*, which is the scientific equivalent of saying, *Can you read?* — not more than one in ten of the highly educated would have felt that I was speaking the same language.⁴³

Alla pubblicazione del saggio di Snow seguono polemiche sia in Gran Bretagna sia negli Stati Uniti; anche in Italia, il libro, tradotto da Feltrinelli con l'introduzione di Ludovico Geymonat,⁴⁴ non manca di produrre discussioni e prese di posizione; il filosofo Giulio Preti, nel suo *Retorica e logica* del 1968, rigetta le posizioni di Snow come superficiali.⁴⁵ Tali discussioni e prese di posizione si trovano ampiamente argomentate nell'articolo del 2009, *Un inglese in Italia: Charles Percy Snow, Le due culture e il dibattito degli anni Sessanta*,⁴⁶ di Pierpaolo Antonello.⁴⁷

⁴³ Ch. P. Snow, *The Two Cultures and the Scientific Revolution* cit. (1993), pp. 14-15.

⁴⁴ Ch.P. Snow, *Le due culture*, Feltrinelli, Milano 1964. Per una recente edizione: Ch.P. Snow, *Le due culture*, a cura di A. Lanni, Marsilio, Venezia 2005.

⁴⁵ G. Preti, *Retorica e logica*, Einaudi, Torino 1968.

⁴⁶ P. Antonello, *Un inglese in Italia: Charles Percy Snow, Le due culture e il dibattito degli anni Sessanta*, in «Pianeta Galileo: 2009», a cura di A. Peruzzi, Regione Toscana: Consiglio Regionale della Toscana, Firenze 2010, pp. 515-529. Reperibile *online*:

http://www.consiglio.regione.toscana.it:8085/news-ed-eventi/pianeta-galileo/atti/2009/37_antonello.pdf.

Si veda anche, nella stessa pubblicazione: A. La Vergata, *Sulle due culture*, pp. 509-513:

http://www.consiglio.regione.toscana.it:8085/news-ed-eventi/pianeta-galileo/atti/2009/36_la_vergata.pdf.

⁴⁷ Il volume P. Antonello, *Contro il materialismo. Le 'due culture' in Italia: bilancio di un secolo*, Aragno, Torino 2012 è il più recente dei lavori dedicati dallo studioso ai rapporti tra cultura umanistica e scienza.

Se le considerazioni proposte da Snow, pur nel carattere “cursorio” del suo *pamphlet*, ritenuto da alcuni ampiamente sopravvalutato,⁴⁸ permangono a tutt’oggi degne di attenzione in quanto pongono problematiche non ancora risolte sul versante epistemologico – per rimanere in Italia, nel 2003 Carlo Bernardini e Tullio De Mauro tornano a parlare del dialogo delle «due culture»; l’anno successivo esce il volume a cura di Giorgio Olcese, *Cultura scientifica e cultura umanistica: contrasto o integrazione?*; nel 2011 Remo Bodei parla della necessità di recuperare gli *Incroci* della nostra migliore tradizione culturale –,⁴⁹ a noi interessa evincere come i precedenti del dibattito risalissero almeno alla seconda metà dell’Ottocento e all’affermarsi del Positivismo,⁵⁰ per diventare di nuovo centrali intorno alla metà del XX secolo, tra il razionalismo critico di Karl Raimund Popper e la *New philosophy of science* di Thomas Kuhn e Paul Karl Feyerabend. Cadute inesorabilmente le certezze ottocentesche, «contrariamente alla convinzione di Heidegger che la scienza non pensa (Croce, a sua volta, parlava di ‘pseudo-concetto’) gli scienziati appartengono di pieno diritto al paesaggio del pensiero del Novecento, da Henri Poincaré a Albert Einstein, da Werner Karl Heisenberg a Ilya Prigogine, da Peter Medawar a Gregory Bateson, solo per rammentarne qualcuno. È lo scienziato che dialoga con il non-specialista, che si sente responsabile attraverso il proprio sapere del destino dell’uomo e della possibile razionalità dei suoi valori; e spesso è anche scrittore, con l’originalità e la chiarezza riflessiva che gli vengono dall’esame rigoroso ma

⁴⁸ G. Bigatti, *Paesaggi industriali e trasformazioni sociali*, in G. Bigatti, G. Lupo, a cura di, *Fabbriche di carta. I libri che raccontano l’Italia industriale*, Laterza, Roma –Bari 2013, p. 32.

⁴⁹ C. Bernardini, T. De Mauro, *Contare e raccontare. Dialogo sulle due culture*, Laterza, Roma-Bari 2003; G. Olcese, a cura di, *Cultura scientifica e cultura umanistica: contrasto o integrazione*, San Marco dei Giustiniani, Genova 2004: contiene il saggio di G. Lupo, *Sinisgalli e Leonardo*, pp. 193- 216; R. Bodei, *Incroci*, in V. Lingiardi, N. Vassallo, a cura di, *Terza Cultura. Idee per un futuro sostenibile*, Il Saggiatore, Milano 2011, pp. 53-55.

⁵⁰ Riferimenti sono in A. La Vergata, *Sulle due culture* cit.

spregiudicato dei fatti e dei loro rapporti interni».⁵¹ Il libro di Snow deve dunque considerarsi come parte di un'esigenza diffusa e di un più ampio confronto, teso alla definizione della interdisciplinarietà e alla ridefinizione dei confini epistemici del sapere.⁵²

E quantunque certe posizioni italiane, causa la difesa dell'elitarismo accademico, negli anni Sessanta rimangano estranee alle problematiche sollevate da Snow, deve considerarsi tutt'altro che secondario il ruolo svolto da «Civiltà delle macchine» nel dibattito internazionale, già negli anni Cinquanta. «Prima ancora che il saggio di Snow fosse tradotto in Italia» afferma Lupo in *Il luogo delle "due culture"*, introduzione a *L'anima meccanica*, antologia delle *visite in fabbrica* pubblicate su «Civiltà delle macchine»,⁵³ «Sinisgalli ipotizzava un'idea politecnica del sapere e individuava nell'immagine della 'commistione' e dell'"innesto' (due termini che

⁵¹ G. Fenocchio, *La società postindustriale. Tra utopia e disincanto*, in AA.VV., *La letteratura italiana diretta da Ezio Raimondi. Il Novecento. Dal neorealismo alla globalizzazione*, a cura di G. Fenocchio, Paravia Bruno Mondadori Editore, Milano 2004, p. 14.

⁵² P. Antonello, *Un inglese in Italia: Charles Percy Snow, Le due culture e il dibattito degli anni Sessanta* cit., p. 526, nota n. 3, parla di «studi ormai diventati dei classici dell'epistemologia contemporanea», che dimostrano, rispetto al *pamphlet* di Snow, «in maniera più filosoficamente sofisticata la maggiore permeabilità dei due campi della contesa». Tra i quali: N.R. Hanson, *Patterns of Discovery: An Inquiry into the Conceptual Foundations of Science*, Cambridge University Press, Cambridge 1958; M. Black, *Models and Methaphors: Studies in Language and Philosophy*, Cornell University Press, Ithaca N.Y. 1962 (edizione italiana *Modelli, archetipi e metafore*, Pratiche, Parma 1983); gli studi dei due scienziati già citati Kuhn e Feyerabend: Th. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolution*, University of Chicago Press, Chicago IL. 1962 (edizione italiana *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Einaudi, Torino 1989); P.K. Feyerabend, *Explanation, Reduction, and Empiricism*, in *Minnesota Studies in the Philosophy of Science: Scientific Explanation, Space and Time*, a cura di H. Feigl, G. Maxwell, III, University of Minnesota press, Minneapolis 1962, pp. 28-97. Infine: I. Lakatos, *Proofs and Refutations*, Cambridge University Press, Cambridge 1976, precedentemente in «The British Journal for the Philosophy of Science», n. 14, 1963-1964, pp. 1-117.

⁵³ G. Lupo, G. Lacorazza, a cura di, *L'anima meccanica. Le visite in fabbrica in «Civiltà delle Macchine» (1953-1957)* cit.

alludono certo alla mescolanza di sostanze ma anche a delicate operazioni botaniche) il metodo attraverso cui favorire questo rapporto dialettico. Si trattava di operare lungo una direttrice che minava il carattere dell'ortodossia intellettuale, optando per una contaminazione di temi e discipline – nel 1964 Montale, per indicare un tipo di poesia impura, sarebbe ricorso alla categoria dell'inclusività –, e nello stesso tempo inaugurava un ambizioso programma di rinnovamento, capace di sondare i segnali della modernità».⁵⁴

Le affermazioni di Lupo poggiano sul riscontro di un'intervista rilasciata da Sinisgalli a Ferdinando Camon, nel 1965, cui appartengono i termini «commistione» e «innesto»:

L'inverno del 1953, a Roma in un Ufficio di Piazza del Popolo, quando misi a fuoco il progetto di 'Civiltà delle macchine' [...] la cultura dell'Occidente era rimasta incredibilmente arretrata e scettica nei confronti della tecnica, dell'ingegneria. Voglio dire che erano sfuggite alla cultura le scoperte di Archimede e di Leonardo, di Cardano e di Galilei, di Newton e di Einstein. 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. Ch'era urgente tentare una commistione, un innesto, anche a costo di sacrificare la purezza.⁵⁵

Nelle parole di Sinisgalli, dunque, come nella citazione di Luraghi dalla quale siamo partiti, risiede la consapevolezza della portata innovatrice dei progetti editoriali «Pirelli» e, in misura maggiore, «Civiltà delle macchine». L'innovazione mira a «comprendere non solo il valore conoscitivo ma soprattutto il potenziale emancipativo, in senso etico-politico, della scienza, contestando agli umanisti

⁵⁴ Ivi, p. 6.

⁵⁵ F. Camon, *Leonardo Sinisgalli*, in ID., *Il mestiere di poeta*, Lerici, Milano 1965 (seconda edizione Garzanti, Milano 1982). Citato da G. Lupo, *Il luogo delle "due culture". Introduzione* a G. Lupo, G. Lacorazza, a cura di, *L'anima meccanica. Le visite in fabbrica in «Civiltà delle Macchine» (1953-1957)* cit., p. 5.

l'incapacità di pensare e di progettare il futuro o di riuscire a dare un contributo fattivo nella risoluzione di problemi che affliggevano e affliggono l'umanità».⁵⁶

Non sfugga, nella prima parte della citazione da Luraghi, il riferimento alla formazione matematica e più latamente scientifica di Sinisgalli, senza la quale non si spiegherebbe il bisogno dell'«innesto» e della «commistione» tra le «due culture». E non sfugga come, nel merito specifico di «Civiltà delle macchine», Luraghi non manchi di sottolineare l'introduzione del disegno «con grande dovizia a fianco della fotografia». Questo particolare aspetto – della presenza della grafica in rapporto di complementarità con la scrittura, strettamente interrelata al rapporto di analogia proposto tra le immagini dell'arte e le immagini carpite alla scienza – viene rilevato come discriminante al di là di ogni possibile dubbio anche da Sinisgalli in un passaggio dell'articolo scritto per «Il Mattino» di Napoli nel 1978, dedicato a riassumere gli elementi di più forte caratterizzazione della rivista:

La direzione s'era proposta di ridurre al minimo indispensabile l'utilizzazione della fotografia e di beneficiare dell'aggressività del segno e del disegno e del colore, nonché di tutto l'immenso materiale – visivamente inedito – che si poteva attingere nei laboratori e negli studi di progettazione.⁵⁷

Alla endiadi di scienza e umanesimo, corrisponde, dunque, in «Civiltà delle macchine» – ed è questo uno dei nostri assunti sostanziali – il binomio letteratura e arte: non soltanto i contributi degli scienziati vivono accanto a quelli degli intellettuali, ma scrittori e artisti lavorano in collaborazione diretta, sovente inviati speciali per i *reportage delle visite in fabbrica*.

Mettendo in dialogo scienza e umanesimo, arte e letteratura, pubblicità e *design*, «Civiltà delle macchine» rappresenta il progetto sinisgalliano che meglio sintetizza e

⁵⁶ P. Antonello, *Un inglese in Italia: Charles Percy Snow, Le due culture e il dibattito degli anni Sessanta* cit., p. 516.

⁵⁷ Cfr. L. Sinisgalli, *Civiltà delle macchine*, in *Civiltà della cronaca. «Il Mattino» (1976-79). Antologia degli articoli*, a cura di F. D'Episcopo, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2005, p. 157.

interpreta la multidisciplinarietà e l'interdisciplinarietà proprie del pensiero e dell'opera del poeta-ingegnere.

In virtù di queste ragioni si spiega il commento di Walter Gropius, padre ideale con Le Corbusier e Mies van der Rohe del Movimento Moderno in architettura e fondatore della Bauhaus, che laconico e incisivo, fa cadere l'accento sul punto di vista innovativo proposto da «Civiltà delle macchine»:

I am delighted with it. It was a really point of view.

Il commento si trova in una pagina del numero di maggio-giugno 1957,⁵⁸ che dà notizia di una seconda serie di molti ed eccellenti valutazioni sulla rivista, *all over the world*. Una prima serie di giudizi compare nel numero precedente,⁵⁹ mentre uno stralcio dell'ottima recensione andata in onda sul Terzo programma radiofonico della BBC alla fine di agosto 1955 e in parte trascritta il primo settembre su «The Listener», rivista d'arte dell'emittente inglese, è riportata nel numero di settembre-ottobre, con il titolo *La BBC ha presentato agli inglesi "Civiltà delle macchine"*:

Il 28 agosto in una trasmissione del Terzo Programma, il famoso «Third Programme» della radio inglese, «Civiltà delle macchine» è stata presentata al pubblico da Roger Banham, redattore di «The Architectural Review». La rivista si stampa da circa tre anni e proprio in questi giorni Lewis Mumford scrivendo ad un amico italiano dice: «"Civiltà delle Macchine", which comes to me regularly, continues to interest and fascinates me: each number is a further invitation to improve my very meagre equipment in Italian! I envy the country that can produce such a magazine... ».

La conversazione di Roger Banham alla radio inglese è stata pubblicata sul numero del 1° settembre di «The Listener», col titolo «Where Man Meets Machine». Stralciamo qualche brano:

«"Civiltà delle Macchine", è una rivista seria, ma a leggersi entusiasmante, come lo era "Horizon", nel '40, o doveva esserlo "L'Esprit Nouveau" nel '20.

⁵⁸ Una seconda serie di giudizi su "Civiltà delle macchine", in «Civiltà delle macchine», n. 3, 1957, p. 1.

⁵⁹ Hanno scritto di "Civiltà delle macchine", in «Civiltà delle macchine», n. 2, 1957, p. 1.

«Niente parlare spicciolo; niente mera volgarizzazione. Sebbene lo stile debba tenersi su un piano giornalistico, pure non ricordo articoli o particolari della rivista che nel loro genere non risultassero tutti eccellenti.

«Questa universalità e adattabilità raggiungono un clima spirituale tipicamente italiano, una quadratura di mente che ha profonde radici nel Rinascimento e nel concetto di Uomo Universale. Con ciò non intendo tanto l'umanista, l'adepto dell'estetismo e del neoplatonismo, ma piuttosto quei genii politecnici, quei costruttori di città al tempo stesso architetti, ingegneri, pittori sul tipo di Filarete, Francesco di Giorgio e Leonardo. Questi precursori del quindicesimo secolo rappresentano un lato vitale ma poco studiato della cultura italiana. Non la cultura delle belle arti che al giorno d'oggi affiora in un esangue ed ultraraffinato stile di prosa, o che appare nei tentativi correnti di imprigionare in puri estetismi ogni schema produttivo; ma il lato dinamico, geniale, pratico, popolare che origina le macchine del Brunelleschi per le feste fiorentine, che irrompe nella fiorita architettura barocca del Borromini e torna a manifestarsi nella molteplicità delle macchine minori; telefoni, pianole, motorette, radio, macchine per il caffè che sembrano correntemente rappresentare la più vitale espressione del carattere nazionale italiano. Gli italiani d'oggi si sono impadroniti di questi piccoli apparecchi domestici con una fiducia, una passione ed un entusiasmo non riscontrabili in altre parti d'Europa.

«Il mondo delle macchine è lo specchio più perfidamente accurato che sia stato mai posto di fronte all'umana natura, non contenendo nulla di conseguenziale che non vi abbiano messo gli uomini in esecuzione di propri desideri e decisioni. Le crisi della tecnica sono unicamente il riflesso di crisi umane, e rifiutare l'uso di questo specchio autocritico è relegarsi volontariamente tra i culturalmente sprovveduti. Avere fatto tanto in Italia è qualcosa che altrove non si è raggiunto. Ed anche se non portasse ad altro, "Civiltà delle Macchine" avrà sempre fatto molto per superare una delle più pericolose fratture del nostro tempo».⁶⁰

Sui caratteri di innovazione propri di «Civiltà delle macchine» gli studiosi sinisgalliani concordano con gli osservatori contemporanei alla rivista e con Roger Banham, che nella sua recensione coglie alcuni punti nevralgici ancora oggi di grande interesse: il registro comunicativo alieno da ogni «mera volgarizzazione», i riferimenti agli artisti scienziati del Rinascimento e al sapere politecnico, il rapporto tra uomini e macchine. Recentemente, l'innovazione avente connotazioni di politecnicità è stata

⁶⁰ «Civiltà delle macchine», n. 5, 1955, p. 8.

ribadita da Lupo in *L'utopia del moderno in Civiltà delle Macchine (1953-1958)*, contenuto in un volume curato, per l'Università Bocconi, nell'occasione del centenario dalla nascita di Sinisgalli, da Gian Italo Bischi e Piero Nastasi,⁶¹ i quali definiscono le prerogative intellettuali del poeta-ingegnere con terminologia mutuata dalla matematica: «prendendo ancora a prestito il linguaggio della teoria della complessità e ricordando che una rete (o grafo) è un insieme di nodi connessi fra loro da uno o più legami (archi) e che un *hub* non è altro che un nodo caratterizzato dal confluire in esso di un numero particolarmente elevato di archi (che connettono fra loro parti anche lontane di una rete), possiamo definire Sinisgalli come un *hub* della cultura italiana del Novecento. Nella teoria delle reti gli *hub* hanno la funzione di collegare zone del grafo che sarebbero altrimenti separate, e in effetti Sinisgalli rappresenta un punto di connessione, o di confluenza di contatti, fra settori della cultura in apparenza lontani fra loro: arte e tecnica, poesia e industria, innovazione e tradizione».⁶²

⁶¹ G. Lupo, *L'utopia del moderno in Civiltà delle macchine (1953-1958)*, in G.I. Bischi, P. Nastasi, *Un Leonardo del Novecento. Leonardo Sinisgalli (1908-1981)* cit., pp. 61-69.

⁶² G.I. Bischi, P. Nastasi, *Un hub della cultura italiana del Novecento. Presentazione* a G.I. Bischi, P. Nastasi, *Un Leonardo del Novecento. Leonardo Sinisgalli (1908-1981)* cit., pp. VII-XI: IX.

I.3

Sotto l'egida di Leonardo

Tradizione e innovazione non siano dunque da intendersi in accezione antitetica. Né stupisca il riferimento, di cui sopra nella recensione di Banham, a Filarete, Francesco di Giorgio e Leonardo, Brunelleschi e Borromini.

Secondo Bischi e Nastasi, confortati in merito dalla unanimità della critica, «la sintesi di culture e esperienze realizzata da Sinisgalli non può non farci pensare a un personaggio del Rinascimento, quando era del tutto naturale intendere la cultura come un corpo unico, senza separazioni fra i vari saperi e arti. E tra le figure del Rinascimento è sicuramente immediato, con un fin troppo semplice gioco di nomi, accostarlo a Leonardo da Vinci, l'uomo rinascimentale e poliedrico per eccellenza, a cui effettivamente lo stesso Sinisgalli si ispirò considerandolo proprio ispiratore e nume tutelare».⁶³

L'interdisciplinarietà, dunque, per Sinisgalli, ha un nume tutelare, Leonardo da Vinci: dalla grandezza del profilo scientifico e artistico leonardiano giunge l'esempio per conciliare, nel XX secolo, la scienza e l'umanesimo.

Egida leonardiana e modernità, che ad una analisi superficiale potrebbero apparire in antinomia, si mostrano immediatamente coerenti quando si pensi al fatto che soltanto nel Novecento, dopo che, tra il 1894 e il 1904, Ulrico Hoepli con la curatela di Giovanni Piumati ha pubblicato in *facsimile*, rendendolo disponibile agli studi, il *Codice Atlantico* conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, la figura di Leonardo smette di essere ad esclusivo appannaggio della storia dell'arte per essere acquisita alla storia della scienza e della tecnica, mentre alla critica letteraria, ma anche all'estetica contemporanea, pone il problema dello scrittore, e del pensatore, *omo senza lettere*:

⁶³ G.I. Bischi, P. Nastasi, *Un hub della cultura italiana del Novecento* cit., p. VIII.

So bene che, per non essere io letterato, che alcuno prosuntuoso gli parrà ragionevolmente potermi biasimare coll'allegare io essere omo senza lettere. Gente stolta! Non sanno questi tali ch'io potrei, sì come Mario rispose contro a' patrizi romani, io sì rispondere, dicendo: 'Quelli che dall'altrui fatiche se medesimi fanno ornati, le mie a me medesimo non vogliono concedere'. Or non sanno questi che le mie cose son più da esser tratte dalla sperienza, che d'altrui parola, la quale fu maestra di chi bene scrisse, e così per maestra la piglio e quella in tutti i casi allegherò.⁶⁴

La copertina del primo numero di «Civiltà delle macchine» si offre ai lettori con *Il volo degli uccelli di Leonardo da Vinci*, disegni dal *Codice sul volo degli uccelli* riprodotti dalla raccolta pubblicata da Raffaele Giacomelli.⁶⁵ All'interno dello stesso primo numero, un articolo del filosofo della scienza Vittorio Somenzi, intitolato *Leonardo restituito*, propone una disamina specialistica sulla figura di Leonardo scienziato, riconoscendo alle ricerche del francese Pierre Duhem e alle successive dell'italiano Roberto Marcolongo⁶⁶ il merito di aver messo in luce i rapporti di Leonardo con le discipline fisico-matematiche, ma ammonendo sulla necessità di valutare l'attività scientifica vinciana non come una indistinta generalità quanto piuttosto nella singolarità dei contributi specifici. Grazie alle riproduzioni

⁶⁴ Leonardo da Vinci, *Codice Atlantico* a 119 v.

⁶⁵ Il *Codice sul volo degli uccelli* data al 1505 circa e si trova conservato alla Biblioteca Reale di Torino. Ripetuta attenzione viene riservata a questi studi da Raffaele Giacomelli. Cfr. R. Giacomelli, *Gli scritti di Leonardo da Vinci sul Volo*, Tipografia G. Bardi Editore, Roma 1936. Dalla raccolta Giacomelli sono tratte le riproduzioni per la copertina e la quarta di copertina del primo numero di «Civiltà delle macchine», secondo la testimonianza dello stesso Sinisgalli: cfr. G. Lupo, *Sinisgalli e la cultura utopica degli anni Trenta* cit., p. 235, nota 57. Tra le successive pubblicazioni sul *Codice del Volo*: A. Marinoni, *Il Codice del Volo degli uccelli nella Biblioteca reale di Torino*, Giunti, Firenze 1976. Numerose quelle recenti.

⁶⁶ I numerosi studi su Leonardo sono portati a sintesi in: R. Marcolongo *Leonardo artista scienziato*, Ulrico Hoepli, Milano 1939 (seconda edizione 1943). Membro della Reale Commissione Vinciana, Marcolongo partecipa all'organizzazione della mostra «Leonardo da Vinci e le invenzioni italiane», nel 1939, della quale parleremo nelle prossime pagine. Ricordiamo che la Reale Commissione Vinciana era presieduta da Giovanni Gentile.

fotografiche delle macchine leonardiane ricostruite, l'articolo rimanda inoltre alla grande mostra – «Scienza e tecnica di Leonardo» – che si andava in quei mesi allestendo, a Milano, negli spazi del Museo della Scienza e della Tecnologia “Leonardo da Vinci”, inaugurato per celebrare i cinquecento anni dalla nascita (nel 1952) dello scienziato e artista rinascimentale.⁶⁷ Anche a Roma, nel 1952, in quell'atmosfera dinamica che abbiamo sinteticamente abbozzato, la prima mostra organizzata dalla Fondazione Origine si intitola «Omaggio a Leonardo»: vi partecipano Ettore Colla e gli altri artisti del Gruppo Origine, gli astrattisti di *Forma 1*, oltre a Burri e molti altri, tra i quali Enrico Prampolini.⁶⁸

È noto come sul principio del XX secolo l'interesse per Leonardo fosse stato rafforzato, oltre che dagli studi scientifici indicati, in specie dalla pubblicazione della *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, scritta da Paul Valéry⁶⁹ nel 1894 e ristampata nel 1919, fondamentale per l'aver sottratto Leonardo dalla leggenda indistinta al fine di riconsegnarlo alla storia, come ben riconosce Sinisgalli:

⁶⁷ L'apertura della mostra, il 15 febbraio 1953, alla presenza del presidente del Consiglio dei Ministri Alcide De Gasperi, ha costituito l'atto di fondazione del Museo, che opera a Milano.

⁶⁸ Nello stesso anno 1952 esce il primo numero di «Arti Visive», rivista della Fondazione Origine diretta da Ettore Colla e Emilio Villa, nel quale viene presentata la mostra: G. De Marchis, *L'arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale* in AA.VV., *Storia dell'arte italiana. Il Novecento*, Einaudi, Torino 1982, pp. 551-625: 595.

⁶⁹ Non sarà inutile ricordare che un'altra opera di Valéry, *Eupalinos ou l'Architecte* (1923) viene pubblicata in Italia nel 1932 con commento di Giuseppe Ungaretti e traduzione di Rafaele Contu: P. Valéry, *Eupalino o dell'architettura*, traduzione di R. Contu, con una nota di P. Valéry e un commento di G. Ungaretti, Carabba, Lanciano 1932. Una successiva edizione con traduzione di Vittorio Sereni si trova in P. Valéry, *Tre dialoghi*, Einaudi, Torino 1990. Il ruolo di Contu e dell'operazione culturale da lui condotta al fine di costruire un rapporto dialettico tra poesia e scienza nel contesto culturale romano degli anni Trenta è analizzato da Lupo in uno studio incentrato su Libero De Libero: G. Lupo, *Poesia come pittura. De Libero e la cultura romana (1930-1940)*, Vita e Pensiero, Milano 2002, in particolare pp. 184-193. Nella nota 109 a p. 192 Lupo dà conto dei contributi che accompagnano la traduzione di *Eupalino*. Si veda inoltre: *Ricordo di Contu*, in «Civiltà delle macchine», rubrica *Semaforo*, n. 2, 1953, p. 78.

‘Quanto al vero Leonardo, egli fu quel che fu... questo mito più strano di tutti gli altri, guadagna infinitamente ad esser trasposto dalla favola nella storia. Più il tempo ci allontana da lui, più sicuramente egli grandeggia. Le esperienze di Adler e dei Wright hanno illuminato di gloria postuma il Codice sul volo degli uccelli; il germe delle teorie di Fresnel si trova in taluni passi del manoscritto dell’Istituto di Francia. In questi ultimi anni, poi, le ricerche di Duhem sulle origini della statica hanno permesso di attribuire a Leonardo il teorema fondamentale della composizione delle forze e una nozione già assai chiara, sebbene incompleta, del principio del lavoro virtuale’. Così nel 1919 si chiudeva il primo capitolo preposto da Valéry a una ristampa della famosa Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, che porta la data del 1894: con un omaggio a Leonardo meccanico [...]’⁷⁰

Ma, poiché di mostre abbiamo appena cominciato a parlare, non può trascurarsi il ruolo di due esposizioni che, negli anni Trenta, assai prima delle celebrazioni per il cinquecentenario, avevano contribuito all’inizio della moderna ricerca storico-critica sulla figura di Leonardo, con il riconoscimento dell’importanza scientifica, oltre che artistica del genio vinciano: nel 1934 l’«Esposizione aeronautica italiana», al Palazzo dell’Arte di Milano costruito poco tempo prima da Giovanni Muzio; nel 1939, ancora al Palazzo dell’Arte, la grande mostra «Leonardo e le invenzioni italiane».

L’«Esposizione aeronautica italiana» appartiene al novero delle esposizioni temporanee del Ventennio – la «Mostra della Rivoluzione Fascista» (1932), la «Mostra nazionale delle bonifiche» (1932), la «Mostra nazionale dello sport» (1935), la «Mostra autarchica del minerale italiano» (1938) – implicate nella acquisizione del consenso e spettacolarizzazione della politica, per i cui allestimenti vengono adottate soluzioni tra le più aggiornate del *design* espositivo.⁷¹

Ideata da Marcello Visconti di Modrone, podestà di Milano e appassionato pilota, presentava i successi nazionali nel settore dell’aviazione, dalle origini fino alle ardite

⁷⁰ L. Sinisgalli, *Meccanica, Paradiso...*, in «La Ruota. Rivista mensile di Letteratura e Arte», n. 1, 1943, pp. 18-19.

⁷¹ A. Russo, *Il fascismo in mostra*, Editori Riuniti, Roma 1999.

gesta di Gabriele D'Annunzio e Italo Balbo, articolandosi in ventotto sezioni disposte sui due piani del Palazzo, progettate da numerosi architetti, *designers* e artisti.

All'atrio d'ingresso allestito da Pagano con il contributo di Costantino Nivola e Giovanni Pintori, seguiva la prima sala, allestita da Luigi Figini e Gino Pollini, intitolata ai "precursori", ovvero scienziati e filosofi distintisi per gli studi sul volo. Tra loro, naturalmente, Leonardo. Antonella Russo non manca di rilevare l'atmosfera metafisica e semi-onirica, quasi surreale, che dominava l'ambiente.⁷² Particolarmente eloquenti apparivano anche la cosiddetta sala di Icaro, progettata da Pagano, il cui nome si deve alla grande scultura, opera di Marcello Mascherini, librantesi dalle pareti ricurve con gli interventi pittorico-fotografici di Bruno Munari, e la sala delle Medaglie d'oro, allestita da Marcello Nizzoli e Edoardo Persico, «una delle sale più compiute e architettonicamente finite dell'intera esposizione e un raro esempio di connubio tra architettura e fotografia».⁷³

Donde, non possiamo esimerci dal notare, come al di là dell'argomento leonardiano, siffatti modi di concepire lo spazio e le sue potenzialità comunicative, la ricerca del connubio tra codici espressivi differenti e reciprocamente integrati, le scansioni ritmiche di Persico e Pagano, l'efficacia modernista dei fotomurali⁷⁴ debbano esser stati parte non trascurabile del sostrato dal quale sarebbe scaturita la concezione delle riviste sinisgalliane, compreso, in «Civiltà delle macchine», il comporsi grafico e tipografico di testi e immagini. Vale a dire, che quel *new point of view* indicato da Gropius non attiene soltanto ai contenuti della rivista, ma anche alla sua forma e alla rilevanza che in quella forma assumono gli aspetti visivi. Il *nuovo punto di vista*, possiamo inferire, si basa sul potere attribuito alla

⁷² Ivi, p. 29.

⁷³ Ivi, p. 30.

⁷⁴ Sul significato dei fotomurali in rapporto alla pittura modernista: R. Golan, *Muralnomad. The Paradox of Wall Painting, Europe 1927–1957*, Yale University Press, New Haven 2009.

complementarietà di testi scritti e immagini, sull'efficacia del *medium* e sulla considerazione delle modalità di ricezione.⁷⁵

Non ci appare elemento marginale che Sinisgalli visiti la mostra con l'illustre compagnia di Le Corbusier. Il racconto si trova in un articolo apparso nel 1938 sulla rivista di divulgazione scientifica «Sapere»,⁷⁶ che in realtà introduce alla mostra leonardiana che si sarebbe inaugurata nel maggio 1939, marcando definitivamente il riconoscimento dell'importanza scientifica del genio vinciano:

Quando alcuni anni fa, in occasione della Mostra dell'Aeronautica, ci trovammo con Le Corbusier a fare il giro delle diverse sale di esposizione ricordo la sorpresa e la meraviglia che colse l'architetto ginevrino davanti agli schizzi di Leonardo, quelli tratti dal *Codice sul volo degli uccelli*, ingranditi e distesi sulle pareti. Le Corbusier era turbato, "esasperato" davanti al mistero di quei segni e di quella scrittura mancina, che gremivano le pagine del più meraviglioso documento dell'umana intelligenza e pazienza. Leonardo, che disegna macchine ed uccelli, monumenti e fortezze con la stessa curiosità, la stessa astuzia con cui risolve i corpi in "chiaroscuro", con la magia che gli permise di rendere materiale quel che il volto umano ha di più ineffabile, lo sguardo e il sorriso; lo ritroveremo in questa mostra che si va preparando in suo onore, così come egli si è confessato 'ho lionardo perché tanto penate', angelo sapiente, 'grande cigno'. Perché non sappiamo ancora immaginare un genio diverso da lui che possa fare al cielo tanta invidia. Nessuno più di lui ha saputo farsi un'arma della solitudine e una muraglia, nessuno ha saputo ridurre al minimo lo sperpero dei sensi e dell'intelligenza, ritrovare in ogni attimo della vita una attenzione così desta.

⁷⁵ Qualcosa di simile a quanto negli attuali studi di *visual culture* si chiama regime scopico e include oltre alle immagini, gli sguardi e i dispositivi della visione. Cfr. M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012.

⁷⁶ L. Sinisgalli, *Note vinciane minori*, in «Sapere», 15 dicembre 1938, p. 419, ora in L. Sinisgalli, *Furor geometricus*, a cura di G. Lupo, con introduzione del curatore intitolata *Un poeta ingegnere alla scuola di Leonardo* (pp. 9-20), Nino Aragno Editore, Torino 2001, pp. 131-133. Fondata negli anni Trenta da Carlo Hoepli, tra il 1963 e il 1967 la rivista sarebbe stata pubblicata dalle Edizioni di Comunità. L'esperienza della visita alla mostra in compagnia del celebre architetto si trova già in un precedente articolo: L. Sinisgalli, *Giornata con Le Corbusier*, in «L'Italia letteraria», 7 luglio 1934, ora in L. Sinisgalli, *Furor geometricus* cit., pp. 31-33.

In questa Mostra leonardesca la presenza superba di questo genio dell'“invenzione” e della “misura” avrà una documentazione esauriente e per i profani e per gli iniziati. Da molti mesi un centinaio di studiosi e di specialisti si sono messi alla ricerca delle fonti e dei documenti vinciani: pitture, sculture e disegni sparsi nei musei e negli archivi di tutto il mondo. Un ufficio tecnico competente è addetto alla ricostruzione plastica degli strumenti e delle macchine, tratti dalle pagine del *Codice Atlantico*. Si potranno così avere i modelli e qualche composizione meccanica sarà presentata in grandezza naturale (Leonardo ha concepito macchine grandi come case). Ma ecco quali saranno le principali sezioni della Mostra la cui regia è affidata all'architetto Gio Ponti [...].⁷⁷

L'articolo prosegue con la descrizione minuziosamente informata dell'itinerario espositivo, corrispondente alla fisionomia che la mostra del 1939 avrebbe effettivamente avuto. La regia non sarebbe stata però di Gio Ponti: quando i lavori preliminari sono già ad uno stadio avanzato viene infatti chiamato a sovrintendere al progetto Giuseppe Pagano.

Definita «abominevole» da Roberto Longhi, anch'essa concepita per celebrare il genio italico secondo i dettami della propaganda di regime – infatti le è associata un'ampia rassegna delle invenzioni italiane contemporanee –, la mostra pur vive di un impianto culturale inedito e delle scelte di Pagano, renitenti alla retorica, intimamente legate ai valori del Razionalismo. L'architetto istriano esalta il rigore e conferisce unitarietà alle sezioni, articolate intorno a tre nuclei principali: gli ambienti che furono contesto della vita e dell'arte di Leonardo; Leonardo scienziato e tecnico; Leonardo artista e gli artisti leonardeschi. Con le inestimabili opere d'arte, grazie ai prestiti di numerose istituzioni – si citi qui soltanto il *San Giovanni Battista* (1513-1516 circa) del Louvre, le cui chiome fluenti, così distanti dall'iconografia

⁷⁷ L. Sinisgalli, *Note vinciane minori* cit. L'articolo è anche citato da G.I. Bischi, *Il gusto estetico tra letteratura e matematica. Sinisgalli e Calvino*, in L. Nicotra, R. Salina Borello, *Nello specchio dell'altro. Riflessi della bellezza tra arte e scienza*, UniversItalia, Roma 2011, pp. 153-180: 166-167 e si trova ripotato integralmente con il titolo *La Mostra di Leonardo da Vinci* in appendice a G.I. Bischi, P. Nastasi, *Un Leonardo del Novecento. Leonardo Sinisgalli (1908-1981)* cit., pp. 199-201.

classica, sono state ricondotte agli studi sull'acqua e sui moti dei fluidi –⁷⁸ si ammiravano la riproduzione in larga scala dei disegni e delle pagine leonardiane e circa duecento modelli di macchine costruite, a cura di un comitato di studiosi, sulla base di quei disegni e di quelle pagine.

Pagano presenta la mostra in un *dossier* su «Casabella-Costruzioni», rivista della quale è direttore, spiegando come tali macchine, ineccepibilmente costruite in base ad una profusione di apparati documentari, venissero interpretate in accezione estetica ed esposte alla stregua delle opere d'arte:

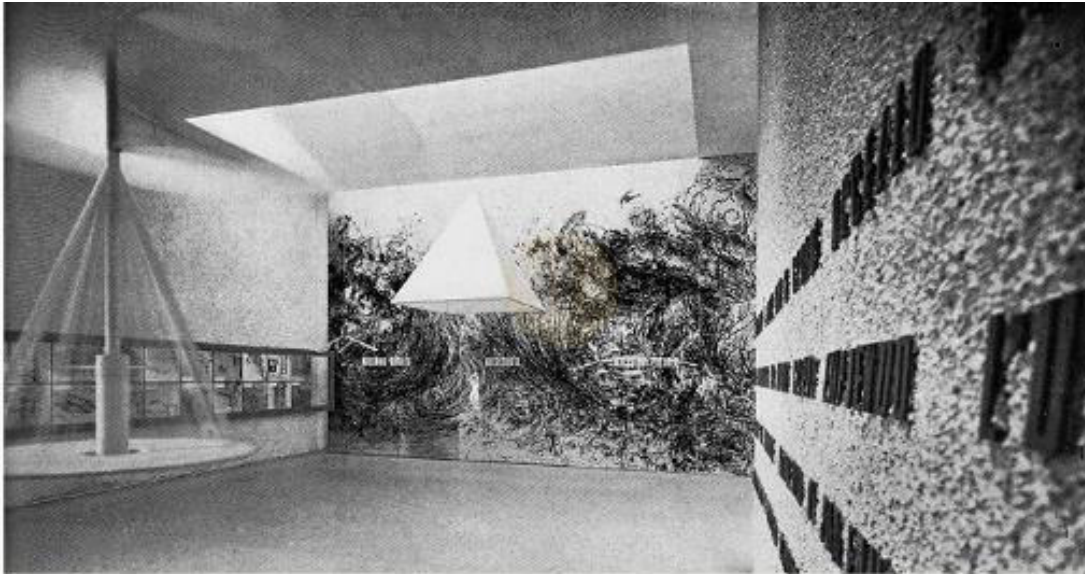
Lontano da ogni idea di immediata utilizzazione, da ogni sfondo di falso cantiere o di falsa tessoria o di falsa tipografia, i telai, i torchi, le macchine di bonifica, ogni più normale o eccezionale costruito riprese la stessa ragione che aveva prima destato l'interesse di Leonardo: la stessa ragione disinteressata. Invece di macchine da brevettare, diventarono dei congegni razionali, degli esperimenti meccanici di valore sublime. Ci piacque, allora, dare a più d'una di queste macchine un colore inatteso, rosso sangue, rosa pastello, nero fondo, in modo da animarle anche come valore di linea e di massa, contro le pareti candide. Questo sembrò ad alcuno un sacrilegio contro la scienza, ma molti intesero che le colorazioni vestivano di un accento illuminatore i gruppi meccanici suddividendoli in logici raggruppamenti suggeriti solo dal colore e conducendoli a vivere un poco più in là della loro ormai delusa prepotenza.⁷⁹

Non potendoci soffermare sul dettaglio dell'itinerario, ci limiteremo a fissare per un attimo l'attenzione sul fatto che le testimonianze relative a Leonardo scienziato, parte centrale e cuore dell'esposizione, si incontravano distribuite attraverso la sala dell'Idraulica, la sala della Marina e della Cartografia, la sala dell'Anatomia, la sala della Botanica, la sala dell'Ottica, la sala delle Arti Meccaniche, che ospitava la maggior parte dei modelli di macchine, e infine la sala del Volo, allestita, come la

⁷⁸ V. Merlini, D. Storti, *Leonardo a Milano. San Giovanni Battista*, Skira, Milano 2009, p. 33.

⁷⁹ G. Pagano, *La Mostra di Leonardo a Milano nel Palazzo dell'Arte*, in «Casabella-Costruzioni», n. 141, 1939, pp. 6-19.

sala dei Precursori all'«Esposizione aeronautica» italiana del 1934, dagli architetti Figini e Pollini, dominata da un grande modello di ala per misure di portanza.⁸⁰



Milano, Palazzo dell'Arte, 1939, Mostra «Leonardo e le invenzioni italiane»

Sala del Volo, architetti Luigi Figini e Gino Pollini

Da «Casabella-Costruzioni», n. 141, 1939

Gli studi sul volo rivestono, è facile intuirlo, un ruolo significativo anche nella mostra «Scienza e tecnica di Leonardo» del 1953 e ad occuparsene, in seno al Comitato Scientifico Nazionale appositamente istituito, viene chiamato, insieme con Alberto Mario Soldatini, il già menzionato Vittorio Somenzi, autore del *Leonardo restituito* nel primo numero di «Civiltà delle macchine».

⁸⁰ Una dettagliata descrizione della mostra, a cura di Claudio Sangiorgi, condotta sulla base del dossier di Pagano su «Casabella-Costruzioni», è reperibile *online*: C. Sangiorgi, *La mostra di Leonardo del 1939*, in «InfoBuild. Il portale per l'edilizia e l'architettura»:

<http://www.infobuild.it/approfondimenti/la-mostra-di-leonardo-del-1939/>.

Intanto, tra i recensori d'eccezione della mostra del 1939 c'è Carlo Emilio Gadda, il quale, in *La «Mostra leonardesca» a Milano*, saggio pubblicato in «Nuova Antologia»,⁸¹ condivide, e non avrebbe potuto essere altrimenti, di contro all'esegesi prevalente ancora fino al primo Novecento,⁸² la scansione interpretativa di Leonardo, che presuppone Valéry, «nella sua poliedrica dimensione intellettuale, come osservatore e naturalista, come matematico e ingegnere, come scienziato e tecnico»:⁸³

appare anche confermata una misura di ragione, un rigore dell'osservazione: una conoscenza faticata e vissuta, e infine assai propria, di molte cose della natura. Non arbitrio o giuoco; ma un lento cammino della indagine, verso lontane, forse, ma già intravedute verità.⁸⁴

Ci si è interrogati⁸⁵ riguardo l'ascendente esercitato su Sinisgalli da Valéry, sovente per puntualizzare che se da un lato tale ascendente, dichiarato dall'autore,

⁸¹ C.E. Gadda, *Esposizioni, La «Mostra Leonardesca» a Milano*, in «Nuova Antologia», f. 1618, 1939, pp. 470-479. Incluso, nel 1964, in C.E. Gadda, *Le meraviglie d'Italia. Gli anni*. Einaudi, Torino 1964, ora in *Saggi giornali favole e altri scritti*, I, Garzanti, Milano 1991.

⁸² Osserva P. Antonello, *La nuova civiltà delle macchine di Leonardo Sinisgalli*, in ID., *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento* cit., p. 163, nota 49, che Benedetto Croce in *Leonardo filosofo*, Treves, Milano 1919, respinge l'ipotesi di Leonardo pensatore mentre Leo Olschki in *Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur*, I, *Die Literatur der Technik und der angewandten Wissenschaften vom Mittelalter bis zur Renaissance*, Leipzig 1919, ne mette in discussione perfino il profilo scientifico.

⁸³ Cfr. P. Antonello, *Leonardo*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2008: <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/leonardoantonello.php>, dove si rinvia anche alle *Note ai testi* di Liliana Orlando in C.E. Gadda, *Saggi giornali favole e altri scritti*, I, cit., pp. 1278 ss.

⁸⁴ C.E. Gadda, *Saggi giornali favole e altri scritti*, I, cit., p. 408.

⁸⁵ Tra gli altri, Stefania Zuliani, nel suo lavoro incentrato sulla scrittura artistica di Sinisgalli: cfr. S. Zuliani, *Il demone della contraddizione. Sinisgalli critico d'arte*, Guerini studio, Milano 1997, pp. 27-30. Per una articolata disamina della presenza di Valéry in Sinisgalli: D. Valli, *Sinisgalli, la mobilità, l'animazione*, in AA.VV., *Atti del Simposio di Studi su Leonardo Sinisgalli* cit., pp. 101-124.

costituisce uno dei punti imprescindibili dai quali muovere nella interpretazione della figura di Leonardo, d'altro canto risulta di segno opposto nei due autori l'esegesi della coesistenza, nel pensiero vinciano, di razionalità e irrazionalità. La qual cosa significa, in estrema semplificazione, che se Valéry ritiene il rigore del metodo matematico capace di arginare e regolare il caos della creazione insieme al tormento costante sulle *choses divines*, Sinisgalli non concepisce metodo, né tantomeno poesia, che non siano minati dal caos della creazione. Paradigmatico, il saggio *Poetica di Leonardo*, contenuto in quella *summa* del pensiero sinisgalliano che va sotto il titolo di *Furor mathematicus*,⁸⁶ dove si rimprovera a Valéry di aver voluto ridurre Leonardo a un metodo.⁸⁷ Approfondire questa distinzione, che pure reca con sé estremo fascino, esula dai limiti del nostro studio.⁸⁸ Per il quale sarà

⁸⁶ Pubblicato una prima volta per Urbinati, Roma, 1944 (rist. anast. Edizioni della Cometa, Roma 1995), il libro si presenta notevolmente ampliato nell'edizione Mondadori del 1950, che raccoglie numerosi scritti apparsi in rivista e poi rivisitati per la pubblicazione in volume. Nella terza edizione, Silva, Milano 1967 (rist. Ponte alle Grazie, Firenze 1992 e 1995), si riscontrano rimaneggiamenti ed espunzioni. Edizione consultata: L. Sinisgalli, *Furor mathematicus*, Mondadori, Milano 1950. «Il volume (mi riferisco all'edizione 1950, da lui curata nei minimi particolari) porta l'impaginazione e la grafica tra le componenti espressive: diversi i corpi tipografici a secondo degli argomenti, scelte con gusto raffinato le tavole che accompagnano il testo, due libriccini inseriti fuori testo ('L'indovino' e 'Horror vacui') con carta e numerazione di pagina speciali; un terzo, il già ricordato 'Intorno alla figura del poeta' è consigliato ai lettori come opportuna integrazione del testo, e probabilmente non vi è stato incluso per ragioni pratiche»: così G. Pampaloni, *Sinisgalli prosatore*, in AA.VV., *Atti del Simposio di Studi su Leonardo Sinisgalli* cit., pp. 60-76: p. 72.

⁸⁷ L. Sinisgalli, *Poetica di Leonardo*, in *Furor mathematicus* cit. (1950), pp. 53-56.

⁸⁸ Dell'impostazione metodologica di Valéry parla in, «Civiltà delle macchine», G. Raimondi, *Paul Valéry e Monsieur Teste. L'educazione matematica di un grande poeta*, n. 4, 1954, pp. 34-35: 35: «Tutti ricordano le amare parole che, in una sua 'Variation', che sta alla base di ogni sua morale ed estetica, Valéry rivolge a Pascal a proposito della famosa *pensée*: 'Le silence éternel...'. Pensiero che a Valéry suggerisce l'immagine di una 'bête traquée' che geme e si lamenta. Questa umanità in dolore lo annoia, e lo fa pensare all'abbaiare insopportabile del cane alla luna. Questo parlare e ragionare col cuore in mano; questo mostrare le ferite e il sangue. Già sappiamo quanto Valéry abbia orrore di ogni fisiologia. Egli detesta il dolore, il pianto e ogni riflessione a tale proposito. Il suo è

invece elemento di chiarificazione riprendere l'analisi, pertinente all'indagine filosofica e alla genesi del mito di Leonardo, avanzata da Elio Franzini.⁸⁹ Valéry individua in Leonardo il precursore della scienza moderna, riprendendo a sua volta la teoria della «normalità» del genio di Gabriel Séailles.⁹⁰ E la ripresa risulta particolarmente significativa in un'epoca, quella moderna, di frammentazione culturale, «che ha perduto il sogno dell'unità ma che tuttavia, con Leonardo che l'ha teorizzata, vede *nell'arte* la possibilità di una 'sintesi' dei saperi, sintesi che non è annullamento delle loro differenze bensì, al contrario, teorizzazione del loro *dialogare*. Sia Leonardo sia Valéry colgono nell'arte un insieme di significati che, nell'unità concreta dell'opera, è in grado di 'unificare' finito e infinito, lo studio rigoroso delle 'cose astratte' e l'originaria, 'vichiana', 'emozione estetica' di fronte alle forme del mondo e dell'arte».⁹¹ Il discorso su Leonardo, diventa così per Valéry – e per Sinisgalli – un discorso di estetica, di filosofia dell'arte, che indaga il rapporto tra l'arte e la scienza, fra l'arte e la natura, aspirando, nella fenomenologia dell'opera, alla ricomposizione e all'unità.

Discorso cui fa da contrappunto il rapporto, problematico in Leonardo, tra il testo scritto e quello figurato e l'accreditamento di un Leonardo poeta.

Se nell'opinione di Valéry il disegno e l'analisi hanno salvato Leonardo dai «miraggi ingannevoli delle parole», neppure Sinisgalli, malgrado le sue affermazioni in merito

dunque un ideale, un calcolo, di morale impassibile, spartana, che si potrebbe ricondurre allo spirito della geometria con cui, a suo parere, i greci hanno toccato l'altezza dell'arte. Un ideale da cui è lontano ogni sospetto di amore e carità».

⁸⁹ E. Franzini, *Il mito di Leonardo. Sulla fenomenologia della creazione artistica*, Unicopli, Milano 1987. Edizione digitale Spazio Filosofico, 2007, reperibile *online*:

<http://www.lettere.unimi.it/dodeca/franzini07/franzini07.pdf>.

⁹⁰ G. Séailles, *L'esthétique et l'art de Léonard de Vinci*, in «Revue des deux mondes», CXI, 1892, pp. 302-330; G. Séailles, *Léonard de Vinci. L'artiste et le savant (1452-1519). Essai de biographie psychologique*, Librairie académique D. Perrin, Paris 1892.

⁹¹ Franzini cit., p. 176.

non sempre risultino del tutto coerenti,⁹² sembra accreditare il valore poetico della parola leonardiana, che pure è una strada percorsa dalla critica negli anni Trenta.⁹³ Così, riprendendo l'articolo scritto in occasione dell'«Esposizione aeronautica italiana» tra le pagine di *Horror vacui*, pubblicato per la prima volta nel 1945 e nel 1950 inserito in *Furor mathematicus*, tre capitoletti del quale «costituiscono un settore rilevante d'indagine» riguardo la figura vinciana,⁹⁴ Sinisgalli rigetta, in accordo con Valéry, la strada del Leonardo poeta per asseverare la preminenza, ancora una volta, del Leonardo scienziato:

Intorno alle parole di Leonardo oggi si cerca di scavare un vuoto abbacinante. Si cerca d'isolare quelle parole dal loro magma, di mettere tutta a nudo la loro epidermide. Gli eretici sono già stati in parte sconfessati; ma occorre insistere, occorre ripetere che Leonardo poeta ci costringe a una immagine troppo ristretta ed eccessivamente ingenua del suo genio. Le sue parole non hanno che il valore di arabeschi, e a guardarle così specchiate e a prima vista 'illeggibili', ci si scoprono come dei commenti casuali e puramente accessori a quella che era la sua fatica quotidiana.⁹⁵

Nondimeno, ed è il dato più rilevante, i segni e le parole di Leonardo esistono in una inscindibile simbiosi e complementarietà, fondate sul principio delle analogie e delle equivalenze:

Leonardo nel Codice Trivulziano ci ha aperto l'ingresso ai suoi magazzini. Ha raggruppato in pile i suoi materiali, le sue parole. È difficile trovare la ragione che gli ha suggerito certi avvicinamenti, certe parentele. Qualche volta si scopre che sono ragioni di analogia grafica, oppure son vocaboli di suono che esprimono la stessa azione o le fasi di un'azione progressiva, e talvolta ci sono serie di equivalenze acustiche. C'è un metodo, certo, un ordine.

⁹² G. Lupo, *Sinisgalli e la cultura utopica degli anni Trenta* cit., p. 231 ss.

⁹³ Ivi, p. 231, nota 50.

⁹⁴ Ivi, p. 230.

⁹⁵ L. Sinisgalli, *Macchine emozionanti*, in *Horror vacui*, in *Furor mathematicus* cit. (1950), p. 42.

E si pensa ai sillabari, ma sfigurati, alle classificazioni delle piante e degli animali, a Linneo. Vocaboli, termini, parole, come animali, come piante, come categorie.⁹⁶

Sotto il segno dell'analogia e per il suo essere lontano da ogni verità preconstituita, l'opera di Leonardo permea tutta l'esperienza intellettuale sinisgalliana. Oltre ai tre fondamentali capitoletti di *Horror vacui*, che s'intitolano *Pensieri nascosti*, *Trivulziano*, *Macchine emozionanti*,⁹⁷ in *Furor mathematicus* si leggono altri due saggi leonardeschi: *Leonardo da Vinci e il volo degli uccelli*⁹⁸ – introdotto da un'immagine di *Concavo-Convesso*, opera di Bruno Munari –,⁹⁹ è esclusivamente consacrato ai fogli straordinari dove:

Segno e scrittura fanno presa al suo pensiero, divengono aggressivi e uncinanti, veri strumenti di analisi, di conoscenza, e dove la speculazione è più ardita l'espressione si fa più stretta, più gremita.¹⁰⁰

Il secondo saggio, *Poetica di Leonardo* affronta espressamente le questioni del metodo, di Valéry, della poesia:

Si potrebbe dire ch'egli ci diede i primi suggerimenti per comporre una fisiologia del poeta. Capì innanzitutto la fulmineità dell'atto creativo. Troppi eventi nella natura e nell'intelletto accadono in un istante: sono cariche e scariche di energia enorme, di energia animale e cosmica, che distruggono la cosa per creare l'immagine.¹⁰¹

⁹⁶ L. Sinisgalli, *Trivulziano*, in *Horror vacui*, in *Furor mathematicus* cit. (1950), pp. 40-41.

⁹⁷ Oltre a *Trivulziano*, citato alla nota precedente, cfr. L. Sinisgalli, *Pensieri nascosti* e *Macchine emozionanti*, in *Horror vacui*, in *Furor mathematicus* cit. (1950), rispettivamente pp. 6, 41-43.

⁹⁸ L. Sinisgalli, *Leonardo e il volo degli uccelli*, in *Furor mathematicus* cit. (1950), pp. 33-38.

⁹⁹ La didascalia alla riproduzione dell'opera di Munari in *Furor mathematicus* recita testualmente: *Concavo-Convesso*, 1948, di Bruno Munari (Plastico di rete di ottone).

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 37.

¹⁰¹ L. Sinisgalli, *Poetica di Leonardo*, in *Furor mathematicus* cit. (1950), pp. 53-56.

E non soltanto non si contano le occorrenze leonardiane negli scritti di Sinisgalli, ma Leonardo ricorre numerose volte, prima che in «Civiltà delle macchine», anche in «Pirelli». Qui sono precisamente sei gli articoli dedicati, concentrati negli anni 1951-1952, con l'intento preciso di «rendere viva la memoria dell'immortale di Vinci, mentre tutto il mondo si appresta a celebrare nel 1952 il quinto centenario della sua nascita», come viene dichiarato ad introduzione del primo articolo in cui Mons. Giovanni Galbiati, prefetto della Biblioteca e della Pinacoteca Ambrosiane, narra la storia e glossa i contenuti del *Codice Atlantico*, trasmettendo la magia ed insieme il senso di «sgomento», finanche di «terrore» che una «mente tante volte poliedrica» può suscitare alla «capacità delle menti comuni»;¹⁰² nel secondo articolo Francesco Flora presenta ai lettori il *Codice Trivulziano*, «scritto anch'esso con la scrittura a specchio (da destra a sinistra)»;¹⁰³ nel terzo Carlo Zammattio cita le disparate provenienze de *Gli studi di Leonardo sul volo*, salutano l'imminente edizione per i tipi della Casa Editrice Ulrico Hoepli, che già aveva pubblicato il *Codice Atlantico*.¹⁰⁴ Dispiegati i codici, nei successivi due articoli Filippo Arredi e Giovanni Canestrini scrivono rispettivamente di *Leonardo e la meccanica dei solidi e dei liquidi*¹⁰⁵ e le *Macchine di Leonardo*,¹⁰⁶ con la premessa che:

Di Leonardo scienziato quel che prima ci colpisce è la concezione che egli raggiunse della natura e della scienza; concezione lontanissima e staccata da quelle più stimate dell'epoca, che trae forse l'origine dalla scuola stoica, ma che raggiunge vertici del tutto attuali.¹⁰⁷

L'ultimo articolo¹⁰⁸ dedicato a Leonardo in «Pirelli», sul numero di marzo-aprile 1952, è suggestivamente intitolato *La mano mancina* e reca la firma di Sinisgalli, il

¹⁰² G. Galbiati, *Il codice atlantico*, in «Pirelli», n. 2, 1951, pp. 13-15.

¹⁰³ F. Flora, *Il codice Trivulziano di Leonardo*, in «Pirelli», n. 3, 1951, pp. 12-13.

¹⁰⁴ C. Zammattio, *Gli studi di Leonardo sul volo*, in «Pirelli», n. 4, 1951, pp. 16-17.

¹⁰⁵ F. Arredi, *Leonardo e la meccanica dei solidi e dei liquidi*, in «Pirelli», n. 6, 1951, pp. 18-19.

¹⁰⁶ G. Canestrini, *Macchine di Leonardo*, in «Pirelli», n. 1, 1952, pp. 40-41.

¹⁰⁷ F. Arredi, *Leonardo e la meccanica dei solidi e dei liquidi*, cit. p. 18.

quale torna sul nesso di disegno e scrittura.¹⁰⁹ Dopo un'introduzione che fa il punto sulle novecentesche edizioni leonardiane, in Italia, Inghilterra e Francia – a partire dalla *Antologia* di Giuseppina Fumagalli pubblicata nel 1915 e ampliata nel 1938, che ancora nel 1952 costituisce «per il lettore italiano, l'unica guida, senza dubbio la più accessibile, alla conoscenza della prosa e dei pensieri di Leonardo»,¹¹⁰ segnando quella strada critica, cui accennavamo poco sopra, che tende a perorare la causa di Leonardo poeta – l'articolo indugia nel racconto del primo incontro di Sinisgalli con le pagine vinciane, introducendo in filigrana le audaci categorie interpretative dell'ermetismo e del surrealismo:

Il mio incontro con Leonardo avvenne nella prima giovinezza. Ero allievo del Politecnico a Roma, in San Pietro in Vincoli, quando mi capitò di trovare casualmente su una bancarella, verso il 1928, il libro del Solmi o la prima edizione della Fumagalli, non ricordo bene, e le sorprendenti pagine del *Bestiario*, delle *Profezie*, delle *Facezie*.

Il nostro gusto di ragazzi, allora, era certo il più pronto, il meglio disposto a beneficiare dell'ermetismo di Leonardo, della sua magia, del suo surrealismo. Ci piacevano le metafore, le visioni, le invenzioni.¹¹¹

Tutta la seconda parte dell'articolo viene riservata alle pagine vinciane, vergate con quella scrittura alla rovescia che le caratterizza in maniera così singolare, pur non

¹⁰⁸ Si consideri *a latere* anche M. Costa, *Ricostruito lo scafandro di Leonardo*, in «Pirelli», n. 2, 1952, p. 46.

¹⁰⁹ L. Sinisgalli, *La mano mancina*, in «Pirelli», n. 2, 1952, pp. 30-31.

¹¹⁰ Ivi, p. 30. G. Fumagalli, a cura di, *Leonardo prosatore. Scelta di scritti vinciani, preceduta da un medaglione leonardesco e da una avvertenza alla presente raccolta e corredata di note, glossarietto, appendice sulle allegorie vinciane*, D. Alighieri di Albrighi, Segati & C., Milano 1915; G. Fumagalli, a cura di, *Leonardo Omo senza lettere*, Sansoni, Firenze 1938.

¹¹¹ *Ibidem*. Edmondo Solmi è stato un filosofo i cui contributi scientifici si sono rivolti soprattutto alla storia della filosofia del Rinascimento e del Seicento. Il libro cui fa riferimento Sinisgalli è con ogni verosimiglianza: E. Solmi, *Leonardo: 1452-1519*, G. Barbera, Firenze 1923.

essendo, come vorrebbe una leggenda ormai superata, una *scrittura segreta* ma semplicemente una scrittura mancina.

Il vero mistero risiede nella scabrezza scevra da orpelli, nella responsabilità della chiarezza denotativa che costituiscono le prerogative essenziali di quella scrittura, rivoluzionaria – a patto che *quelle parole non si isolino dal loro magma* – perché tesa alla *ricerca del senso*:

Tutti hanno un'idea della pagina di Leonardo: non è quella di uno scrittore, poeta o storico, e neppure soltanto quella di un fisico, di un geometra, di un ingegnere. Ci sono schizzi, disegni, figure geometriche, *croquis* (come li chiamava Le Corbusier), frammisti o intercalati o commentati dalla famosa scrittura mancina. Fascinosa scrittura, senza punti, senza accenti, senza virgole [...] Eppure in questa scrittura illetterata, da falegname e da fabbro, da muratore e da stagnino, quante righe sublimi! [...] La scrittura che corre dritta alla ricerca del senso, la scrittura-utensile per intenderci, non può permettersi il lusso di svolazzi, o di curve, e di percorsi vaghi, né gli indugi melodiosi. Segue la via più corta come l'acqua, come l'ago e la punta del trapano.¹¹²

Si tratta di prerogative, quelle relative alla scrittura leonardiana individuate da Sinisgalli, indicate anche da Gadda, in *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*, del 1929,¹¹³ e nel saggio-recensione sulla «*Mostra leonardesca*». Prerogative capaci di superare la scissione tra forme espressive, per approdare, *come folgore*, dai pensieri all'immagine:

quella brevità sicura del detto, e il preciso contorno della reminiscenza, la libera configurazione della frase: o il rimando d'un giudizio-cristallo sui ragnateli delle idee e delle formulazioni consuete. Vivida, come folgore, è scaturita la immagine, dall'accumulo nubiloso dei pensieri.¹¹⁴

¹¹² Ivi, p. 31. Cfr. anche L. Sinisgalli, *Leonardiana*, in ID., *Sinisgalliana* cit., p. 19.

¹¹³ P. Antonello, *La nuova civiltà delle macchine di Leonardo Sinisgalli* cit., p. 139.

¹¹⁴ C.E. Gadda, *Esposizioni, La «Mostra Leonardesca» a Milano* cit., in ID., *Saggi giornali favole e altri scritti*, I, cit., p. 410.

Proponiamo, a questo punto, di riflettere sul fatto che – lungo l’asse degli scrittori i quali nella conoscenza scientifica hanno cercato e trovato motivo e strumento del loro centrale contributo alla letteratura italiana del XX secolo – non distanti dalle considerazioni di Sinisgalli e Gadda sulla scrittura leonardiana, forse più assertive, ci si rivelano quelle affrontate da Italo Calvino, molti anni dopo, nel testo intitolato *Esattezza*, tra quelli destinati alle *Lezioni americane* mai tenute all’Università di Harvard per la morte improvvisa dell’autore:¹¹⁵

Leonardo, “omo senza lettere”, come si definiva, aveva un rapporto difficile con la parola scritta. La sua sapienza non aveva uguali al mondo, ma l’ignoranza del latino e della grammatica gli impediva di comunicare per scritto con i dotti del suo tempo. Certo molta della sua scienza egli sentiva di poterla fissare nel disegno meglio che nella parola. (“O scrittore, con quali lettere scriverai tu con tal perfezione la intera figurazione qual fa qui il disegno?” annotava nei suoi quaderni di anatomia.) E non solo la scienza, ma anche la filosofia egli era sicuro di comunicarla meglio con la pittura e il disegno. Ma c’era in lui anche un incessante bisogno di scrittura, d’usare la scrittura per indagare il mondo nelle sue manifestazioni multiformi e nei suoi segreti e anche per dare forma alle sue fantasie, alle sue emozioni, ai suoi rancori. (Come quando inveisce contro i letterati, capaci secondo lui solo di ripetere ciò che hanno letto nei libri altrui, a differenza di chi come lui faceva parte degli “inventori e interpreti tra la natura e li omini”.) Perciò scriveva sempre di più: col passare degli anni aveva smesso di dipingere, pensava scrivendo e disegnando, come proseguendo un unico discorso con disegni e parole, riempiva i suoi quaderni della scrittura mancina e speculare.¹¹⁶

Peraltro, se il «giusto uso del linguaggio», insegna Calvino, «è quello che permette di avvicinarsi alle cose (presenti o assenti) con discrezione e attenzione e cautela, col rispetto di ciò che le cose (presenti o assenti) comunicano senza parole», ne consegue anche il pieno riconoscimento della correttezza, linguistica ed etica, e della letterarietà della scrittura leonardiana.

¹¹⁵ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988. Edizione consultata: Mondadori, Milano 2011.

¹¹⁶ Ivi, pp. 77-78.

Pensava scrivendo e disegnando, come proseguendo un unico discorso con disegni e parole. Calvino sembra offrirci una ulteriore, affascinante chiave di lettura: Leonardo non soltanto somma in sé scienza e arte, ma anche interpreta la ricerca, faticosa, della unitarietà e della complementarità tra espressione visuale ed espressione verbale, una ricerca e una contesa, che in maniera trasversale diventano centrali per la cultura occidentale.

È vero che nel *Paragone delle arti*, da cui abbiamo tratto ispirazione per il titolo, e non soltanto per il titolo, di questa tesi, Leonardo, anticipando la distinzione lessinghiana tra arte dello spazio e arte del tempo, rivendica la superiorità dell'immagine sulla parola con argomentazioni riguardanti le possibilità simultanee per la pittura di figurare la realtà e il sincretismo con il quale si offre alla percezione. Ma è altrettanto vero, come ci induce a riflettere Scarpati nella sua *Introduzione al Paragone*, che Leonardo si mostra consapevole della vicinanza e della complementarità tra discorso scritto e discorso figurato,¹¹⁷ soprattutto in merito alla trasmissione di nozioni astratte e concetti morali. Trovano ragione, in questa vicinanza e complementarità, le suggestioni che dal *Paragone* provengono alle moderne riflessioni sull'*ekphrasis*, a cominciare dal passo celeberrimo per cui:

la pittura è una poesia muta e la poesia è una pittura cieca, e l'una e l'altra vanno imitando la natura quanto è possibile alle loro potenzie, e per l'una e per l'altra si può dimostrare molti morali costumi, come fece Appelle con la sua Calunnia.¹¹⁸

Ne potrebbe conseguire che Leonardo apre e permea di sé tutta l'esperienza intellettuale sinisgalliana e la rivista «Civiltà delle macchine» perché i suoi studi, in specie quelli *sul volo degli uccelli*, le sue pagine disegnate e quelle scritte rappresentano l'arditezza della ragione e la temerarietà della creazione, l'*esattezza*

¹¹⁷ Tra coloro che si sono occupati del rapporto fra discorso e immagine in Leonardo si ricordi C. Segre, *La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Einaudi, Torino 2003.

¹¹⁸ Leonardo da Vinci, *Il paragone delle arti* cit., p. 118.

della matematica e l'emozione dell'arte; ma anche perché *omo senza lettere*, eppur facendo interagire quando necessario le parole con le immagini, sconfigge una concezione statica del sapere, arso dal fuoco della scoperta e soggiogato alla grandezza della natura.¹¹⁹ La mancanza di una soluzione di continuità tra pensiero scritto e pensiero figurato, il fluire ininterrotto dell'intelligenza abbattano gli ostacoli di significante e i pregiudizi di significato. Quattro secoli prima che le rivoluzioni culturali del Novecento scardinino assiomi accademici e verità precostituite, proviene da Leonardo l'esempio per quella concezione dinamica e plurale dei saperi e delle forme, che la rivista «Civiltà delle macchine» ambisce veicolare.

Varcata la copertina con gli *Studi sul volo degli uccelli*, nel primo numero di «Civiltà delle macchine» s'incontra l'articolo menzionato *Leonardo restituito* di Vittorio Somenzi,¹²⁰ che sarebbe tornato a scrivere, intorno a *La ricostruzione delle macchine leonardesche*, nel numero di gennaio del 1955.¹²¹ Quasi un numero monografico leonardesco, quest'ultimo, a partire anch'esso dalla copertina che riproduce *Un disegno di Leonardo relativo agli studi per la canalizzazione dell'Arno*

¹¹⁹ È nota agli studiosi sinisgalliani l'affermazione contenuta in una pagina di diario datata 20 novembre 1973, pubblicata per la prima volta da Francesco Vitelli, in cui il poeta-ingegnere tiene a sottolineare la distanza tra il rigore della sua competenza scientifica e le conoscenze in materia di Calvino «che però fa una tenera confusione tra scienza e fantascienza»: cfr. F. Vitelli, *I cavilli e il germe*, Fabrizio Serra Editore, Pisa 2007, poi in G. Lupo, a cura di, *Sinisgalli a Milano. Poesia, pittura, architettura e industria dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Interlinea, Novara 2002, p. 61-130: 106. L'affermazione non influisce comunque in alcun modo sul nostro ragionamento. Peraltro sono state proposte analisi congiunte dei due autori: indirettamente abbiamo già detto di G.I. Bischi, *Il gusto estetico tra letteratura e matematica. Sinisgalli e Calvino* cit.

¹²⁰ V. Somenzi, *Leonardo restituito. La scoperta di Leonardo scienziato è avvenuta soltanto al principio di questo secolo per merito dello studioso francese Pierre Duhem*, in «Civiltà delle macchine», n. 1, 1953, pp. 66-69.

¹²¹ V. Somenzi, *La ricostruzione delle macchine leonardesche*, in «Civiltà delle macchine», n. 1, 1955, pp. 25-29.

per proseguire, subito dopo la trattazione di Somenzi, con quella su *I disegni tecnici di Leonardo* curata dall'architetto Paolo Portoghesi.¹²²

Già nel numero precedente, l'ultimo del 1954, Portoghesi firma, inoltre, *Un nuovo Leonardo*,¹²³ recensione del volume edito dalla Libreria dello Stato a conclusione dei lavori del cinquecentenario, che riunisce con «sobria eleganza grafica, insolita nelle auliche edizioni della Stamperia d'Arte del Poligrafico» numerosi saggi di autorevoli studiosi vinciani. Il merito maggiore riconosciuto da Portoghesi a Giorgio Castelfranco, curatore del volume – si percepisce «un senso di misura di rigore e di dedizione, un'aura di alto conversare che lasciano al lettore un'impressione di lavoro fruttuoso quanto mai inattesa in una pubblicazione che pure è nata da esigenze burocratiche e celebrative» – è quello di aver saputo affermare la modernità leonardiana ma riconducendola alla dimensione rinascimentale: «la vera grandezza di Leonardo è più chiaramente percepibile se lo si restituisce al suo tempo, se si cerca di intenderlo nell'ambito della mentalità rinascimentale ritornando alle fonti a cui egli mosse con tanto potente fermento».¹²⁴ Sulla stessa falsariga, ampio spazio trova, nella recensione di Portoghesi, il commento a due saggi di Somenzi, uno dei quali spiega «le ultime ricostruzioni delle macchine di L. eseguite con accuratezza di metodo e vigilanza critica finora del tutto ignote in questo campo».¹²⁵

Al saggio in volume appena rammentato si connette l'argomento dell'articolo di Somenzi in «Civiltà delle macchine», ove si precisa subito che per la ricostruzione delle macchine leonardesche «occorre dunque attenersi il più possibile all'esame

¹²² P. Portoghesi, *I disegni tecnici di Leonardo*, in «Civiltà delle macchine», n. 1, 1955, pp. 30-48.

¹²³ P. Portoghesi, *Un nuovo Leonardo*, in «Civiltà delle macchine», n. 6, 1954, pp. 24-26.

¹²⁴ *Ivi*, p. 24.

¹²⁵ I due saggi cui si fa riferimento, contenuti nel volume del cinquecentenario sono: V. Somenzi, *Leonardo ed i principi della dinamica e Ricostruzioni delle macchine per il volo*, in *Leonardo Saggi e Ricerche*, a cura del Comitato Nazionale per le onoranze a Leonardo da Vinci nel quinto centenario della nascita (1452-1952), Istituto Poligrafico dello Stato - Libreria dello Stato, Roma 1954.

obbiettivo dei codici leonardeschi, cercando in altri fogli di essi o in codici precedenti il chiarimento dei dati che da soli appaiono dubbi, e tuttavia tener sempre presente l'eventualità che il patrimonio culturale e le straordinarie doti creative, di cui disponeva Leonardo, gli permettessero di escogitare novità paragonabili soltanto con quelle della scienza e della tecnologia di qualche secolo dopo. In questo modo si riesce, secondo quanto conferma l'esperienza dei suoi interpreti più recenti, a risparmiargli sia la non richiesta paternità di invenzioni che risalgono ad altri autori dello stesso periodo o dell'antichità greco-romana, sia l'attribuzione di anticipazioni concettualmente impossibili e d'altronde superflue ai fini della sua incontestabile gloria di precursore».¹²⁶ Con il corredo di efficaci riproduzioni fotografiche, Somenzi procede a tracciare le vicende della ricostruzione delle macchine leonardesche, individuando, come momento discriminante, dopo i primi tentativi e anche rispetto a questo frangente, la mostra del 1939, senza la quale non sarebbe esistito l'originario nucleo della collezione del museo inaugurato nel 1952.¹²⁷ Si sofferma, inoltre, a rilevare i criteri utilizzati e le difficoltà incontrate per la corretta interpretazione di testi e disegni riguardanti le invenzioni più disparate, tra le quali risaltano, neanche a dirsi, le macchine per volare.

L'articolo di Somenzi trova ideale completamento nel secondo intervento di Portoghesi, che per ampiezza e ricchezza documentaria assume le proporzioni di un *dossier*, riservato, si anticipava, ai disegni tecnici di Leonardo: quasi venti pagine – giustificate dall'aver Leonardo inaugurato «un nuovo modo di ritrarre e quindi di vedere le macchine», questione nevralgica della rivista, e dal valore intrinseco dei disegni «indipendentemente dai meccanismi che vi sono rappresentati» – «in cui si tenta una lettura sensibile dei documenti più significativi per l'identificazione di un

¹²⁶ V. Somenzi, *La ricostruzione delle macchine leonardesche* cit., p. 25.

¹²⁷ Al Museo è dedicato un articolo sul secondo numero della rivista: Sagredo, *I cimeli del progresso. Il Museo Nazionale della Scienza e della Tecnica è sorto a Milano per incrementare e suscitare l'attrazione generale sugli aspetti più seri della cultura scientifica italiana*, in «Civiltà delle macchine», n. 2, 1953, pp. 67-68.

metodo, di uno schema visivo che caratterizzi il procedimento mentale di Leonardo». ¹²⁸ Si individuano tre tipi di disegno vinciano, sulla base del *ductus* e del grado di rifinitura ricercata, a cominciare dai «rapidi schizzi inseriti nella stesura continua di una pagina scritta, in cui è frequente la sommarietà e la linearità di una scrittura ideografica»; ci si interroga sulle finalità che per Leonardo dovevano possedere queste prove, non ultima certamente quella di impressionare positivamente i mecenati; si ipotizzano derivazioni da modelli precedenti e si avanzano confronti con altri disegni di altri autori, in particolare Francesco di Giorgio e Giuliano da Sangallo; si dà rilievo al valore dell'eredità leonardiana, trasferitasi alle generazioni successive anche attraverso la «potente vena di diffusione della tradizione artigiana», tradizione che nella rivista sinisgalliana assume sempre importanza complementare a quella dell'industria. La seconda parte del testo indaga la forma delle macchine leonardiane, talvolta connotate da indubbia e ricercata bellezza, e scandisce con puntualità la cronologia dei disegni, sulla base della geografia leonardiana, Firenze, Milano, Roma fino alla corte di Francesco I di Francia. Il repertorio appare, com'è, sterminato: dalle macchine per il sollevamento dell'acqua, dal girarrosto e dalle macchine tessili alle macchine ottiche e tipografiche; le infinite macchine belliche, i «carri d'assalto con grandi falci azionate dalle ruote», le baliste e le balestre, gli argani per sollevare le artiglierie, i «cannoni navali a retrocarica», fino agli alianti e al prototipo universalmente anche se impropriamente noto come elicottero. Rileviamo l'estrema accuratezza con la quale l'articolo di Portoghesi viene impaginato, l'importanza concessa all'apparato delle immagini, che alterna i disegni alle macchine ricostruite.

Altri due articoli sono affidati in «Civiltà delle macchine» a Giovanni Canestrini, anch'egli parte del comitato scientifico incaricato della ricostruzione delle macchine di Leonardo, e da Giorgio Castelfranco. Canestrini, in *Il Quattrocento e le macchine*,

¹²⁸ P. Portoghesi, *I disegni tecnici di Leonardo cit.*, p. 30.

sul numero di maggio del 1954,¹²⁹ sviluppa il tema delle anticipazioni «macchinistiche» quattrocentesche, ripreso, abbiamo detto, anche da Portoghesi. L'intervento di Castelfranco, *Il canale Firenze-mare nei progetti di Leonardo*,¹³⁰ si distingue invece dagli altri in quanto tratta degli studi geologici di Leonardo sulla valle dell'Arno che gli diede i natali, ampiamente noto agli specialisti vinciani e agli storici della geografia, ma che val la pena riprendere «perché in pochi campi dell'attività di Leonardo, come in questo, ci si mostra quel coesistere di ricerca scientifica d'alta qualità, di tecnica precisa, ricercata, aggiornatissima almeno, anche quando non è geniale invenzione, di documentazione accurata e quindi per noi oggi preziosissima, congiunto, tutto ciò, a spallate di utopismo geniale, che precorre, sì, tante cose fatte secolo dopo, ma che allora era uno scavalcare dati insopprimibili e, in conclusione, una avventatezza incusabile della sua mente».¹³¹

Per completare il quadro della presenza di Leonardo in «Civiltà delle macchine», dobbiamo ancora citare una *Chiosa vinciana* sul numero di marzo del 1953,¹³² curata da Renzo Cianchi, bibliotecario della «Leonardiana» del municipio di Vinci, che alla fine dell'anno delle commemorazioni, mette al servizio dei lettori interessati una bibliografia selezionata «degli articoli importanti usciti durante il 1952 sul grande scienziato»,¹³³ tra quelli pubblicati su cataloghi e riviste straniere, di più difficile reperibilità rispetto agli articoli in lingua italiana.

Tredici sono dunque i saggi che si contano, come un *corpus* continuo, in «Pirelli» e «Civiltà delle macchine»: mostrano un minimo comun denominatore, oltre che nei temi affrontati, nella rivendicazione di una prospettiva storico-filologica dei dati leonardiani, che sappiamo risalire a Valéry; compongono un panorama che attinge

¹²⁹ G. Canestrini, *Il Quattrocento e le macchine*, in «Civiltà delle macchine», n. 3, 1954, pp. 16-18.

¹³⁰ G. Castelfranco, *Il canale Firenze-mare nei progetti di Leonardo*, in «Civiltà delle macchine», n. 3, 1955, pp. 56-58.

¹³¹ *Ivi*, pp. 56-57.

¹³² *Chiosa vinciana*, in «Civiltà delle macchine», n. 2, 1953, p. 73.

¹³³ *Ibidem*.

direttamente alla fonte della moderna conoscenza, per indicare la strada dell'umano progresso.

I.4

Il demone dell'analogia

La possibilità di attuazione del dialogo tra le «due culture», che si ispira a Leonardo da Vinci, poggia per Leonardo Sinisgalli sul dispositivo dell'analogia, inteso sia come figura della conoscenza, sia come figura del discorso, intreccio dell'aspetto euristico con l'aspetto retorico. Non sarà certo casuale che l'analogia sia al contempo un principio e un procedimento mutuato al discorso letterario, ancor prima a quello filosofico, dall'ambito della matematica.

Il termine analogia significa infatti, etimologicamente, proporzione matematica, identità di rapporti tra cose diverse. Per il nesso profondo tra matematica e filosofia nella Grecia antica, l'accezione matematica diventa filosofica, dapprima nella *Repubblica* e nel *Timeo* di Platone, poi in Aristotele, che parla di analogia plurime volte e nella *Metafisica* la connette allo studio dell'essere.¹³⁴ Se l'analogia investe, inoltre, fin dall'antichità l'ambito linguistico, contrapponendo, presso i grammatici greci e romani, analogisti e anomalisti, dal canto suo, il pensiero moderno estende il concetto di proporzionalità a problematiche gnoseologiche, che sfociano nella teorizzazione kantiana delle inferenze analogiche quale strumento fondamentale per l'ampliamento della conoscenza,¹³⁵ tanto che il ragionamento per analogia riguarda attualmente ambiti multidisciplinari di ricerca.

Giacomo Leopardi, del resto, afferma nello *Zibaldone* che

l'analogia è uno dei fondamenti della filosofia moderna e anche della stessa nostra cognizione e discorso.¹³⁶

¹³⁴ Cfr. *Analogia*, voce in *Dizionario di Filosofia*, Treccani, Roma 2009, consultabile *online*: [http://www.treccani.it/enciclopedia/analogia_\(Dizionario-di-filosofia\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/analogia_(Dizionario-di-filosofia)/)

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ G. Leopardi, *Zibaldone dei pensieri*, edizione critica e annotata a cura di G. Pacella, Garzanti, Milano 1991, fr. 66.

O ancora, nel frammento datato 11 ottobre 1823:

L'analogia che sarà sempre un fortissimo, e forse il più forte elemento di cognizione concesso all'uomo.¹³⁷

Costituisce una pietra miliare per ogni approfondimento attinente all'analogia, lo studio imponente di Enzo Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, pubblicato in Italia, nel 1968,¹³⁸ negli stessi anni in cui, in Francia, Michel Foucault pubblicava *L'archéologie du savoir*.¹³⁹ Tra i due libri Giorgio Agamben, nell'introduzione alla seconda edizione del volume di Melandri,¹⁴⁰ ritenuto un capolavoro della filosofia del Novecento, individua punti di tangenza ed elementi di paragone, analogie, appunto. Per quanto ci riguarda, le speculazioni di Melandri sono preziose nella misura in cui il principio di analogia, ricusando sia contrapposizioni forzose sia accomodanti conciliazioni, rende possibile una riflessione nuova sulle opposizioni binarie che disciplinano la logica occidentale: una riflessione che implica non la composizione delle antinomie e delle aporie, ma esibendone l'inevitabilità, il loro spostamento e la loro trasformazione.¹⁴¹

¹³⁷ Ivi, fr. 3644-3649. Le due citazioni dallo Zibaldone sono contenute in un interessante saggio di Stefano Versace, che delimita «il campo e la funzione di analogia nel pensiero di Leopardi»: interessante anche perché condotto sulla base delle teorie elaborate nella seconda metà del XX secolo, in relazione ai rispettivi settori di ricerca, da Chair Perelman e Enzo Melandri, cui anche noi facciamo riferimento in queste pagine. Cfr. S. Versace, *Appunti su Leopardi e l'analogia*, in «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», f. 3, 2005, pp. 239-263.

¹³⁸ E. Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, il Mulino, Bologna 1968.

¹³⁹ *L'archéologie du savoir* sarebbe uscito per Gallimard nel 1969. Nel 1967 Foucault aveva pubblicato *Les mots e le choses*, cui Melandri rimanda in nota nella sua *Prefazione*.

¹⁴⁰ E. Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*. Con un saggio introduttivo di G. Agamben, Quodlibet, Macerata 2004.

¹⁴¹ G. Agamben, *Archeologia di un'archeologia*, saggio introduttivo a E. Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia* cit., pp. XI-XXXV: XVI.

Contrapposta alle rassicurazioni che provengono dal riconoscere l'identità, l'analogia ha natura inclusiva, si compromette con l'impuro, «confina a sud con la Tematica e a nord con la Dialettica, al centro, fra un ovest che è la Scienza e un est che è l'Arte, essa è coinvolta in una lotta intestina con la Logica»: ¹⁴² ovest ed est debbono essere fatti oggetto di una mediazione, possibile e necessaria, perché soltanto quando una differenza ritenuta qualitativa e assoluta diventa relativa e relazionale si determina il progresso della conoscenza. ¹⁴³

In merito al secondo aspetto, la definizione fornita da Bice Mortara Garavelli, nel suo *Manuale di retorica*, ¹⁴⁴ dell'analogia quale figura che connette quattro termini del discorso a due a due (ma possono esistere anche analogie a tre termini), poggia sulle teorie espresse da Chair Perelman. Nel *Traité de l'argumentation* del 1958, scritto con Lucie Olbrechts-Tyteca, ¹⁴⁵ lo studioso di origine polacca inquadra l'analogia – distinguendo argomento analogico e ragionamento per analogia – tra gli strumenti del procedimento di argomentazione. Il valore argomentativo dell'analogia, secondo Perelman e Olbrechts-Tyteca, risulta messo in evidenza se la si consideri come una similitudine di struttura in cui le due parti della similitudine coincidono ciascuna con un insieme o sistema. Ma pur derivando dalla matematica, ed è questo che serve alla nostra comprensione della presenza analogica in «Civiltà delle macchine», a differenza della proporzione matematica, i sistemi messi in relazione dall'analogia appartengono ad ambiti eterogenei e non coerenti: ad essere relazionata non è la loro natura ma la loro possibilità di interazione e reciproca interpretazione, superando gli schemi della logica formale.

¹⁴² E. Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia* cit., p. 4.

¹⁴³ Ivi, p. 792.

¹⁴⁴ B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 1988. Edizione consultata: 2010.

¹⁴⁵ C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris 1958. Edizione italiana: *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*. Con una *Prefazione* di Norberto Bobbio, Einaudi, Torino 1976.

L'opzione analogica, atta a superare l'antinomia di scienza e arte, risulta estremamente chiara in Sinisgalli già prima di «Civiltà delle macchine», dove diventa topograficamente centrale per il rinnovamento della cultura italiana, in termini di dialogo e di apertura, di convergenze e contaminazioni. Si trova, ancora una volta, preannunciata in «Pirelli», in particolare in due articoli, sui numeri di maggio-giugno del 1950 e del 1951.

L'intervento intitolato *Geometria barocca*¹⁴⁶ è costruito a partire dai rilievi fotografici, risalenti al 1945, di forme matematiche in gesso, cartone e filo, abitualmente conservate dentro alle vetrine polverose della biblioteca del Seminario di Matematica a Roma. Ottenuto di «strappare quegli idoli al loro tempio e portarli alla luce del sole», Sinisgalli aveva scritturato quelle forme come personaggi protagonisti del documentario *Lezione di geometria*, per la regia di Virgilio Sabel, premiato nel 1948 al Festival del Cinema di Venezia. E nelle due pagine dell'articolo, trasforma, con la complicità del *medium* fotografico, i «piccoli corpi» congegnati «col metodo cartesiano» in una perorazione della geometria non euclidea, che sia «uno stimolo, una pulce nell'orecchio, degli architetti, degli ingegneri, dei disegnatori industriali». In virtù di un procedere analogico, per immagini, le forme geometriche rimandano alle forme naturali e artistiche: i loro «incanti e patetici enigmi sono stati preparati dalla pittura metafisica di de Chirico e di Carrà».¹⁴⁷ Così una superficie a costante curvatura negativa somiglia ad un «un idolo tagliente, asimmetrico, tutto concavo, generoso di ritmi improvvisi, che fa pensare alle sculture Alexander Arkipenko»; «un paesaggio matematico» compone «un'assemblea di volumi solenni come le bottiglie di Morandi, come gli iceberg o i grattacieli, come i limoni delle nature morte di Zurbaran»; per concludere con «una stella madre, che contiene in sé altre stelle più piccole» e piacerebbe certamente anche a Picasso.¹⁴⁸

¹⁴⁶ L. Sinisgalli, *Geometria barocca*, in «Pirelli», n. 3, 1950, pp. 44-45.

¹⁴⁷ L. Sinisgalli, *Geometria barocca* cit., p. 44.

¹⁴⁸ Ivi, pp. 44-45.

strada delle *suggestioni infinitesimali* ad intaccare la precisione con la totalità della vita e dei sensi, mescolando le equazioni di Einstein e le ricerche di Kandinskij con i reperti archeologici, il profumo dei fiori d'arancio e i cavilli di una piastrella:

Io so che la precisione ci sta giocando un brutto tiro, e che a furia di analisi finiremo col confondere il diamante col carbone, le rose con gli esplosivi. La nostra innocenza è messa a dura prova dalle suggestioni infinitesimali: **il demone dell'analogia** continua a farci perdere la testa.

Qualche anno fa, su questa stessa Rivista, parlando della nuova Geometria Barocca, assimilai certi modelli di alta matematica alle forme di consunzione di un mucchio di neve che vidi sciogliersi ai margini di una strada milanese. L'altro giorno, a Napoli, percorrendo a piedi un viottolo leopardiano, la via Santo Stefano Vecchio, per cercare la casa dello scultore Giovanni Tizzano, fra l'odore degli aranci in fiore e della «nèpeta novella» (l'erba gatta, cara a Salvatore di Giacomo) non potei stordirmi fino a chiudere gli occhi: i due muri di tufo, che separavano la stradina tortuosa dagli orti e dai giardini, formati da piccoli masselli cubici, erano stati scavati e corrosi dal vento marino così come sono scavate le ripe di sasso dalle acque dei torrenti. Non mi fu difficile capire, guardando quel reticolo di concavi gusci, qualcosa di più della scultura.

E così ho spesso ripetuto agli amici che il più bel disegno astratto lo vidi un giorno dentro i «cavilli» di una piastrella di maiolica che si era lesionata nel mio bagno. Sto parlando di muri corrosi, di lastre incrinatesi; potrei ancora continuare con le macchie d'umido leonardesche e la ruggine sugli specchi e le linee della mano. Ma devo assolutamente citare, in questo «excursus» affrettatissimo una bella lezione dell'archeologo Bianchi Bandinelli. Queste lezioni episcopiche sono molto interessanti: fra qualche anno avremo certamente lezioni filmate. L'occhio ricorda meglio di tutti i nostri sensi. Bianchi Bandinelli ci mostrò in parecchie famiglie di monete arcaiche, scelte qua e là tra le vecchie provincie dell'Europa, un principio nuovo di discriminazione, ci fece vedere come, attraverso i secoli, le forme ed i profili dei Re e dei Cavalli e degli Dei finivano col «dissociarsi»: un cavallo diventava un aggregato di quattro segmenti, la testa di un Dio o di un Re veniva rescissa in due o tre grumi e solchi plastici e grafici, assolutamente indipendenti l'uno dall'altro e dal ceppo della forma capostipite. Testa e Croce finivano con l'assimilarsi, come tutti i termini opposti, come il dritto e il rovescio del misterioso nastro di Moebius.

Come vedete non sono soltanto libri ma è spesso il caso che ci fa incontrare col demonio. Chi supporrebbe, per esempio, di poter estrarre delle conclusioni morali dal comportamento di

un materiale assoggettato alle complesse torture delle macchine di prova? Chi non è tentato ad estendere oltre la pura tecnologia il significato di certi parametri e di certi processi che sembrerebbero peculiari alle pietre e ai metalli? Oggi la Scienza arriva a disegnare lo scheletro di un cristallo e ad individuare i punti deboli di una trave e di un ruotismo, di un telaio e di un albero a gomito. Questi sondaggi al di là del Visibile, queste ricerche di fenomeni comparati negli strumenti e nei materiali (l'isteresi di un magnete, la memoria di un filo di gomma ecc.) ci hanno permesso di chiarire il significato di certe disposizioni che parevano proprie soltanto allo spirito, e sono invece virtù della materia.

C'è dunque una direttrice comune a tante ricerche moderne. **C'è una cultura, c'è un metodo nuovo, c'è una nuova realtà**, e noi le possiamo intravedere in un modello atomico e in una tavola di Klee, in un piatto di Picasso e nelle zebraure isocromatiche di un disco sollecitato da quattro forze uguali a due a due e diametralmente opposte. La Scienza e la Tecnica ci offrono ogni giorno nuovi ideogrammi, nuovi simboli, ai quali non possiamo rimanere estranei o indifferenti, senza il rischio di una mummificazione o di una fossilizzazione totale della nostra coscienza e della nostra vita. L'uomo nuovo che è nato dalle equazioni di Einstein e dalle ricerche di Kandinsky è forse una specie di insetto che ha rinunciato a molti postulati: è un insetto che sembra incredibilmente sprovvisto di istinto di conservazione. Scienza e Poesia non possono camminare su strade divergenti.

La nostra cultura sembra aver rinunciato alle grandi costruzioni cosmogoniche che fecero la superbia degli Avi e dei Padri: sembra che attinga il suo slancio nelle possibilità di frattura delle solenni orme di un tempo, sembra che aggiunga fremito alle morte e sacre Sostanze, sembra aver ritrovato l'Anima del mondo in un sistema di forze, di scintille, di scariche. Non è la coscienza del numero, del «quantum», è **una coscienza vettoriale, direzionale**, che al numero oltre un «più» o un «meno», ha aggiunto una direzione, una freccia: ha creato un'onda.

Si potrebbe dire che l'uomo di oggi ha guardato tra le crepe degli splendidi edifici in rovina, anziché fermarsi a contemplarne la Bellezza e l'Armonia. E in verità constatiamo che è molto faticoso per noi farci una idea dell'Unità: non possiamo che ricomporla dai cocci del Molteplice. Gli strumenti che la nostra era si è costruiti sono tali, tuttavia, da garantirci che non un acino di polvere o di polline può andare perduto. Ma che cosa sono questi strumenti e questi mezzi meravigliosi che hanno smisuratamente allargato il potere delle nostre pupille? Microscopi, ultramicroscopi, polarizzatori, microscopio elettronico, ultrasuono, oscillatori elettronici, ultravioletti, raggi X, ciclotroni, sincrotoni, ecc. Sono le tante similitudini di un'onda, sono le metamorfosi di un raggio, sono le luci plurime che ci servono nella nostra difficile esplorazione. Che la retorica e il buon senso possano trascurare queste meraviglie,

queste conquiste, può essere perfino comprensibile. Ma sarebbe una grave sciagura se di queste ipotesi si disinteressassero i Poeti.

L'Arte deve conservare il controllo della verità, e la verità dei nostri tempi è di una qualità sottile, è una verità che è di natura sfuggente, probabile più che certa, una verità «al limite» che sconfina nelle ragioni ultime, dove il calcolo serve fino ad un certo punto e soccorre una illuminazione, una folgorazione improvvisa. Scienza e Poesia non possono camminare su strade divergenti.

I Poeti non devono aver sospetto di contaminazione. Lucrezio, Dante e Goethe attinsero abbondantemente alla cultura scientifica e filosofica dei loro tempi senza intorbidare la loro vena. Piero della Francesca, Leonardo e Dürer, Cardano e della Porta e Galilei hanno sempre beneficiato di una simbiosi fruttuosissima tra la logica e la fantasia.¹⁵⁰

¹⁵⁰ L. Sinisgalli, *Natura, calcolo, fantasia*, in «Pirelli», n. 3 1951, pp. 54-55. Il grassetto è nostro: così d'ora in avanti nei brani citati.

*

Il demone dell'analogia evocato nel testo alberga dunque, secondo Sinisgalli, nei fatti della cultura e dell'esistenza, nell'interstizio condiviso tra razionalità e fantasia. È una citazione, il demone, da Stéphane Mallarmé, dal poema in prosa pubblicato dal poeta francese nel 1874 sulla «Revue du Monde nouveau»,¹⁵² che a sua volta sembra porre in rapporto analogico *Il demone della perversità* di Edgar Allan Poe e *l'analogia universale* di cui parla Charles Baudelaire commentando l'opera di Victor Hugo.¹⁵³ Muovendo dalla trama delle baudelairiane *Correspondances*,¹⁵⁴ Mallarmé è colui che fa dell'analogia l'emblema della poesia moderna,¹⁵⁵ rivoluzionandone il linguaggio mediante l'evocazione di proporzioni inaspettate che svelano l'essenza del reale, eludendo la separazione tra le cose e le parole, tra le parole e le immagini, tra le immagini e i suoni. L'importanza delle relazioni supera il significato delle parole, dalle corrispondenze si generano simboli. Determinante, nell'universo dei simboli, il transitare delle cose nelle parole delle parole nei suoni dei suoni nelle immagini, come dimostra Mallarmé quando compone *Un coup de dés jamais*

¹⁵² S. Mallarmé, *Le Démon de l'analogie*, in «Revue du Monde nouveau», n. 3, 1874, p. 14. Il poema fu scritto probabilmente un decennio prima. Cfr. S. Mallarmé, *OEuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 2003.

¹⁵³ R. Thierry, *Mallarmé et la transcendance du langage: lecture du Démon de l'analogie*, in «Littérature», n. 3, 2006, pp. 3-27: 3.

¹⁵⁴ Ch. Baudelaire, *Le fleurs du mal*, Paris 1857. Cfr. Ch. Baudelaire, *OEuvres Complètes*, I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1975.

¹⁵⁵ A. Prete, *Il demone dell'analogia. Da Leopardi a Valéry: studi di poetica*, Feltrinelli, Milano 1968, p. 10. *Il demone dell'analogia* è anche un articolo di Mario Praz, uscito nel 1953 su «Il Tempo» e «La Stampa» nel dicembre 1953, successivamente inserito in una raccolta che dall'articolo prende titolo: M. Praz, *Il demone dell'analogia. Memorie e divagazioni narrative*, a cura di G. Pulce, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2002.

*n'abolira le hasard*¹⁵⁶ e come sembra ben sapere Sinisgalli, che all'analogia attribuisce una valenza intimamente attinente all'ambito del visivo.

*

Il demone dell'analogia è il titolo dato da Sinisgalli ad un articolo da lui scritto per il numero di «Pirelli» del gennaio 1949, ancor prima dunque degli interventi precedentemente menzionati, in cui si riportano gli esiti di due concorsi, che hanno coinvolto poeti e pittori, «famosi cartellonisti» ma anche appassionati dilettanti nella elaborazione rispettivamente di slogan e manifesti pubblicitari per reclamizzare i due prodotti di punta dell'azienda, la gommapiuma e gli pneumatici, nella fattispecie lo pneumatico "Stella Bianca". Potrebbe apparire se non altro un po' ardito accostare un articolo di argomento pubblicitario ad un orizzonte culturale che coinvolge la filosofia e la poesia più alta: se non fosse che le spie della profonda consapevolezza "analogica" sinisgalliana sono ovunque nel testo, non soltanto nel titolo, ma per esempio nella affermazione "triadica":

La gommapiuma rivoluziona **la scienza la tecnica l'arte** del riposo

oppure nella precisazione che per quanto riguardava lo pneumatico "Stella Bianca"

si chiedeva di puntare l'occhio sul disegno del battistrada (questo curioso arabesco in bassorilievo)¹⁵⁷

perché da quel disegno possono generarsi paragoni eclettici e accattivanti. L'argomento dell'articolo consente in realtà di comprendere come l'analogia possa

¹⁵⁶ La poesia *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* fu pubblicata da Mallarmé per la prima volta nel 1897 sulla rivista «Cosmopolis» e poi ripubblicata nel 1914 in «La Nouvelle Revue française».

¹⁵⁷ L Sinisgalli, *Il demone dell'analogia*, in «Pirelli», n. 1, 1949, pp. 11-13.

transitare dal piano del pensiero al linguaggio: il linguaggio della pubblicità si configura come analogico per eccellenza,¹⁵⁸ innescando paragoni impensati di scienza, cultura e industria attraverso la contaminazione ricorrente di parole e immagini, talvolta fino a sfiorare il surreale.

Le analogie sono per Sinisgalli, alla maniera di Mallarmé, imprevedute similitudini. Nelle riviste aziendali sinisgalliane esse si avvalgono sovente del visivo, facendo in modo che dal paragone per immagini si estrinsechi un paragone di significato.

È quanto accade, ancora in «Pirelli», in *Soggetto per un documentario*, sul numero di luglio del 1949,¹⁵⁹ che, facendo seguito ai positivi riscontri e riconoscimenti ottenuti dal documentario *Lezione di geometria*, offre ai lettori un esempio di scrittura cinematografica, intersecando i piani del discorso. Gli pneumatici sono pretesto per affrontare la questione difficile della funzione e dell'ornamento, dall'antichità fino alla *civiltà delle macchine*:

E i bei triglifi, le stupende mètope, le cornici, gli intarsi che adornavano i Templi ed i vasi, i mobili, le gemme, dove mai li ritroveremo?

Io non l'avrei mai neppure sospettato. Non avrei mai pensato di trovare proprio intorno ad una ruota i motivi più incredibili, più ineccepibili, e una dovizia di intrecci da reggere il paragone con le fabbriche d'oriente e con le matrici arabe più illustri, e i favolosi rebus persiani.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Già nel primissimo numero di Pirelli le virtù della gommapiuma vengono elogiate da Bruno Munari, scomodando Emilio Salgari per evocare l'esotismo degli alberi di gomma (B. Munari, *Il piacere di riposare*, in «Pirelli», n. 1, 1948, p. 25) mentre Carlo Bernari definisce la materia dei sogni una materia elastica e priva di scosse, resistente agli urti: la stessa materia degli oggetti dipinti dai pittori surrealisti, degli orologi e delle ciminiere di Dalí, dei biscotti e delle «statue cedevoli e silenziose» di de Chirico (C. Bernari, *Un mondo senza scosse*, in «Pirelli», n. 1, 1948, pp. 28-29).

¹⁵⁹ L. Sinisgalli, *Soggetto per un documentario*, in «Pirelli», n. 4, 1949, pp. 51-54.

¹⁶⁰ Ivi, p. 54.

Lo stesso pretesto ricorre in *Bassorilievi sui pneumatici*, del 1952,¹⁶¹ che chiama in causa le «immaginazioni» insieme con le equazioni, la «greca», le stoffe peruviane e gli «ovuli barocchi», gli ideogrammi di Miró, di Capogrossi e di Léger ma non soltanto:

Ho sentito anche dire che per fabbricare i pneumatici, meglio rispondenti al viaggio nel deserto, i tecnologi hanno guardato a lungo gli zoccoli del cammello. Come vedete siamo nel clima del metodo leonardesco, delle giornate favolose che permisero a Leonardo da Vinci, guardando intensamente la libellula e il nibbio, di spiccare il grande volo.¹⁶²

Come in «Pirelli», anche in «Civiltà delle macchine» ricorrono analogie fondate sul dato visivo, e si tratta anche questo di un dato per noi da commentare, in quanto null'affatto scontato per una rivista che riserva così ampia attenzione alla divulgazione scientifica.

Sebbene l'etimologia del termine analogia riconduca, infatti, alla matematica, le speculazioni scientifiche hanno storicamente e paradossalmente lasciato trapelare una certa qual diffidenza ad affidarsi al dispositivo analogico, ancor più al dispositivo analogico basato sul visuale. Soltanto nel Novecento, in coincidenza con l'attestazione del principio di relatività e della fisica moderna, la cultura iconica sfida il *logos* rendendo legittimo illustrare i concetti mediante le immagini, che Albert Einstein ritiene siano la manifestazione più immediata della conoscenza.¹⁶³ Alla base

¹⁶¹ L. Sinisgalli, *Bassorilievi sui pneumatici*, in «Pirelli», n. 4, 1952, pp. 18-19.

¹⁶² Ivi, p. 19.

¹⁶³ La questione si trova discussa in un saggio di Salvatore Zingale, che ha natura propriamente semiotica e si sviluppa a partire dalla «figura dell'albero che emerge nella *Filosofia della composizione* di Edgar Allan Poe» e «ricorda quella già disegnata da Platone nel Sofista»: cfr. S. Zingale, *Immagini e modelli per l'invenzione*, in M.A. Bonfantini, M.T. Terenzi, Moretti Honegerr, a cura di, *Come inventare e progettare alla maniera di Poe. Filosofia della composizione*, Bergamo 2004 (seconda edizione consultata in M.A. Bonfantini et al., a cura di, *L'inventiva. Psòmega vent'anni dopo*, Moretti Honegger, Bergamo 2006).

dell'utilizzo analogico, e dell'utilizzo analogico delle immagini, c'è dunque una volontà di scardinare le certezze apodittiche e la logica formale, accostando per via iconica l'invenzione scientifica e l'invenzione estetica.

Un'immagine fotografica a tutta pagina corredata da una lunga didascalia, nel numero di luglio 1953, immortalava un angolo espositivo della già ricordata fondamentale mostra dedicata a Picasso alla Galleria nazionale d'arte moderna: la scultura con «la testa di capra e candela infilata in una bottiglia»,¹⁶⁴ realizzata con la tecnica dell'*assemblage*, analogica essa stessa, suggerisce in questo caso l'analogia che coinvolge un altro binomio centrale nell'ampio ventaglio di tematiche affrontate nella rivista, il binomio di arte e artigianato, per cui possono paragonarsi le creazioni uscite dall'*atelier* del maestro malaguegno e gli oggetti come fossero usciti dalla fucina di Vulcano, forgiati dalle mani esperte del maniscalco, ma sempre in una prospettiva macchinista, industriale, «siderurgica».

Più in generale, l'analogia diventa in «Civiltà delle macchine» dispositivo retorico e al contempo strumento di ricerca per l'attuazione della complementarità dei differenti ambiti del sapere. La qual cosa è palese nelle copertine dei numeri successivi al primo del 1953, che dopo l'omaggio a Leonardo, procedono nell'attribuire a elementi appartenenti all'ambito della scienza e della tecnologia un'autonomia estetica che li assimila alle opere d'arte. Sulla copertina del numero di marzo campeggia il *Frammento di un circuito radar* in cui ritmo segnico ed essenzialità di colori primari e complementari non sembrano poi così distanti dal rigore di certa astrazione pittorica e plastica. Istanze estetiche possono pertenerne anche al *Pannello di una calcolatrice automatica* o al *Labirinto psicotecnico*,¹⁶⁵ con

¹⁶⁴ «Civiltà delle macchine», n. 4, 1953, p. 32.

¹⁶⁵ «La copertina rappresenta il labirinto psicotecnico che, nella prova dell'immagine speculare per la misura del controllo dei movimenti automatici, il futuro operaio di una moderna industria meccanica deve saper seguire con una matita guardando il tracciato attraverso uno specchio. La prova viene eseguita nei centri di psicologia del lavoro dell'Ente Naz. Prevenzione Infortuni». Cfr. «Civiltà delle macchine», n. 4, 1953, p. 78.

l'obiettivo di coniare per una nuova civiltà un *Nuovo alfabeto*, sia esso quello inventato da Vittorio Terracina che sta sulla copertina del quinto numero del 1953 – innovazione «anzitutto esteticamente suggestiva» –¹⁶⁶ o il dizionario, che sostituisca quello ormai *frusto*, agognato da Giorgio Caproni già nella prima delle *visite in fabbrica*.¹⁶⁷

Ricorrendo alle strutture concettuali della fisica moderna – il riferimento alla fisica risulta per Sinisgalli quanti altri mai appropriato – potremmo anche noi permetterci di avanzare un'analogia e paragonare le pagine della rivista «Civiltà delle macchine» alle forze vettoriali di un campo, all'interno del quale le differenze non vengono neutralizzate ma trasformate in tensione dialettica. Secondo Melandri, al di là dell'analogia c'è infatti la dialettica¹⁶⁸ e la dialettica è l'unico modo di rendere complementare quanto era dato come opposto: pensata come analogia e mediante analogie, nella forma e nel contenuto, «Civiltà delle macchine» è analogica a partire dai presupposti per i quali viene fondata e dagli obiettivi tesi alla conciliazione dialettica tra pensiero scientifico e immaginazione artistica; alla tensione speculativa corrisponde quella espressiva, che si avvale consapevolmente di un linguaggio ibridato, dei codici della scrittura e dell'immagine. La conciliazione non riconduce ad una unità omogenea e superficiale, al contrario ogni vettore mantiene la propria autonomia, concorrendo al delinarsi di un campo nuovo e interdisciplinare, se con l'autorevolezza di Roland Barthes, «per fare dell'interdisciplinarietà non basta prendere un 'soggetto' (un tema) e intorno a esso

¹⁶⁶ Il *Nuovo alfabeto* in copertina viene illustrato all'interno della rivista dal suo inventore: V. Terracina, *Un altro alfabeto. L'architetto Terracina ha elaborato un sistema che permette di scrivere con un solo segno. Questa innovazione ci sembra anzitutto esteticamente suggestiva. Essa potrebbe inoltre accelerare il progresso della scrittura meccanica, delle macchine per la stampa e per le comunicazioni*, in «Civiltà delle macchine», n. 5, 1953, pp. 39-42.

¹⁶⁷ G. Caproni, R. Vespignani, *Un poeta e un pittore in vista ai cantieri dell'Ansaldo. Giorgio Caproni e Renzo Vespignani scoprono le suggestioni liriche di un paesaggio industriale*, in «Civiltà delle macchine», n. 1, 1953, pp. 27-30.

¹⁶⁸ E. Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia* cit., p. 797.

chiamare a raccolta due o tre scienze. L'interdisciplinarietà consiste nel creare un oggetto nuovo, che non appartenga a nessuno».¹⁶⁹

Sarà opportuno, però, a questo punto, fare un passo indietro, per individuare nell'esperienza sinisgalliana antecedente a «Civiltà delle macchine» i momenti cruciali nei quali vanno maturando i tanti interessi e ambiti di ricerca che caratterizzano il suo profilo intellettuale e sfociano in un progetto volto a istituire analisi relazionali coinvolgenti la natura e le sue leggi, la cultura, gli uomini, le macchine. Sarà bene, inoltre, fare almeno qualche sintomatico accenno all'assai vasto patrimonio di rapporti umani e professionali che determinano la quantità e la qualità dei contributi all'interno della rivista: anche in questo analogica, se si condivide una ulteriore e suggestiva accezione di significato proposta da Barbara Maria Stafford, per la quale l'analogia si enuncia «*as a participatory performance*».¹⁷⁰

¹⁶⁹ R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici*, Einaudi, Torino 1985, p. 86.

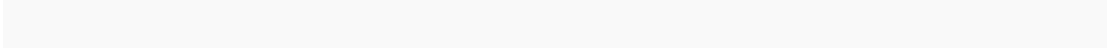
¹⁷⁰ B.M. Stafford, *Visual analogy. Consciousness and the art of connecting*, Massachusetts Institute of Technology (1999), Cambridge, Massachusetts 2001, p. 9.



«LA BOTTIGLIA ESPLOSIVA DI PICASSO. Alla mostra di Pablo Picasso che si tiene alla Galleria d'Arte Moderna di Roma c'è tra le 246 opere esposte, questa "testa di capra e candela infilata in una bottiglia" che deve annoverarsi tra i lavori fabbrili e zingareschi dell'artista. Non solo il manubrio di bicicletta sulla testa della capra, i chiodi che rappresentano i raggi emanati dalla fiamma della candela, il lucignolo della stessa che Picasso ha descritto con una vite di serie rovesciata, gli altri particolari palesemente forgiati col fuoco, ci suggeriscono una analogia fra la scultura del maestro e l'arte di Vulcano, molta parte dell'opera del "grande malagueño" ricorda la mano del maniscalco che batte il ferro e lo piega. La scultura di Picasso si serve di forme prefabbricate. Si può vedere alla mostra una testa di scimmia ricavata da una o due automobili-giocattolo, una cresta di gru che è fatta con la chiavetta di un rubinetto, una sella di bicicletta da corsa che compone la testa di un toro, si possono vedere lastre stampate e profilati metallici. L'inferno filologico di Picasso non è anche un componente siderurgico?» Da «Civiltà delle macchine», n. 4, 1953¹⁷¹

¹⁷¹ Tutte le immagini tratte da «Civiltà delle macchine» e presenti nella tesi sono state ricavate dalla collezione digitale «Periodici lucani» della Biblioteca Nazionale di Potenza:

http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/collezioni/collezione_0044.html.



CAPITOLO SECONDO

SINISGALLIANA

II.1

Via Panisperna e dintorni

Ci appare sintomatico che Stefania Zuliani apra il suo saggio dedicato alla produzione di Sinisgalli critico d'arte, altrettanto sintomaticamente intitolato *Il demone della contraddizione*,¹⁷² con un capitolo dedicato a *La divina geometria*, dimostrando l'indissolubile nesso che nel pensiero e nell'opera del poeta-ingegnere fa interagire matematica e geometria finanche con la scrittura artistica. Nell'attraversare le principali circostanze delle idee e degli scritti sinisgalliani riguardo le arti, comprendendo l'architettura e il *design*, Zuliani muove proprio a partire dalla presenza del dato scientifico e matematico, in cortocircuito con l'irrazionalità propulsiva della creatività fin dai primi giovanili anni romani di Sinisgalli, che coincidono con la sua formazione universitaria, fino a «Civiltà delle macchine».

¹⁷² S. Zuliani, *Il demone della contraddizione. Sinisgalli critico d'arte*, Guerini Studio, Milano 1997. Per una introduzione al tema si veda anche G. Appella, *Sinisgalli critico d'arte prosatore d'arte*, in AA.VV., *Atti del Simposio di Studi su Leonardo Sinisgalli* cit. pp. 377-388. Appella ha riservato attenzione al rapporto di Sinisgalli con l'arte e con gli artisti soprattutto in «*Le muse irrequiete*» di *Leonardo Sinisgalli 1908-1981*, catalogo della mostra (Macerata, Palazzo Ricci, 16 luglio-16 ottobre 1988), De Luca editore, Roma 1988. In un successivo intervento, ha ripreso l'argomento con riferimento alle prerogative di artisticità delle copertine di «Civiltà delle macchine», delle quali anche noi ci occupiamo: G. Appella, *Sinisgalli, l'arte e le copertine di "Civiltà delle macchine"*, in «Poesia», n. 147, 2001, pp. 24-39.

Il periodo di tale formazione viene ricostruito in maniera ampiamente documentata nel contributo firmato da Luisa Bonolis, Decio Cocolicchio e Biagio Russo,¹⁷³ *Sinisgalli e i ragazzi di via Panisperna*, all'interno del già citato volume del 2009 a cura di Bischi e Nastasi.¹⁷⁴ Indispensabile premessa allo studio di una personalità intellettuale che «ancora adesso incute fascino e sgomento se la si guarda nel suo complesso, nella sua istintiva e straordinaria poliedricità: poeta, narratore, matematico, *designer*, pubblicitario, creatore e direttore di riviste, critico d'arte, documentarista, disegnatore, organizzatore di eventi, curatore di trasmissioni radiofoniche e divulgatore».¹⁷⁵

Giunto a Roma nel 1925 per studiare alla Facoltà di Matematica e Fisica della Regia Università – come attestato dai piani di studio custoditi nell'archivio dell'Università “La Sapienza”, insieme ai verbali dei Consigli della Facoltà di Scienze – Sinisgalli attende in quel primo anno ai corsi di Geometria analitica con Guido Castelnuovo, di

¹⁷³ Biagio Russo è Vicepresidente e Direttore della Fondazione Leonardo Sinisgalli. Costituita nel 2008, dall'ottobre 2013 la Fondazione ha la propria sede operativa nella Casa delle Muse a Montemurro, paese nella provincia di Potenza, dove Sinisgalli era nato il nove marzo del 1908. Terzo di sette figli – il padre emigrato nelle Americhe –, Sinisgalli abbandonò presto il paese per frequentare dapprima l'Istituto salesiano a Caserta e dal 1920 il Regio Istituto Tecnico di Benevento, conseguendo da studente esterno la «bellissima licenza» di maturità, presso il “Regio Liceo Scientifico” Pignasecca di Napoli. Gli anni della fanciullezza sinisgalliana si trovano ricostruiti in M. Faggella, *Leonardo Sinisgalli. Un poeta nella civiltà delle macchine*, Ermes, Potenza 1996, p. 21 ss.

La Casa delle Muse è un palazzotto al civico 44 di Corso Leonardo Sinisgalli, davanti alla casa natale del poeta: la famiglia vi andò ad abitare al ritorno del padre dalle Americhe. Comprende un Centro di documentazione, che raccoglie un fondo librario in corso di catalogazione, disegni e testimonianze relative al poliedrico lavoro sinisgalliano, ma anche una selezione di opere d'arte realizzate da artisti molti dei quali collaboratori della rivista «Civiltà delle macchine». La Fondazione, inoltre, promuove e ospita manifestazioni finalizzate alla promozione e valorizzazione dell'opera di Sinisgalli.

Cfr. <http://www.fondazione-sinisgalli.eu/>.

¹⁷⁴ L. Bonolis, D. Cocolicchio, B. Russo, *Sinisgalli e i ragazzi di via Panisperna*, in G.I. Bischi, P. Nastasi, *Un Leonardo del Novecento. Leonardo Sinisgalli (1908-1981) cit.*, pp. 1-59.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 1.

Meccanica razionale con Tullio Levi Civita, di Chimica generale con Nicola Parravano, di Analisi algebrica e Analisi infinitesimale con Francesco Severi.¹⁷⁶ Nel 1926, quando maturano le condizioni di un rinnovamento senza precedenti per la Fisica italiana, viene istituita la cattedra di Fisica teorica, assegnata a Enrico Fermi, appena venticinquenne, che l'avrebbe mantenuta fino al 1938, anno del conseguimento del Premio Nobel:¹⁷⁷

Sono stato, dal 1925 al 1931, studente di Ingegneria presso le sedi di via delle Sette Sale di San Pietro in Vincoli, di via Panisperna a Roma. Ho avuto maestri insigni: primo fra tutti, per quel che oggi mi preme, Tullio Levi-Civita, poi Enrico Fermi, Francesco Severi, Guido Castelnuovo, Luigi Fantappié. Ho seguito i corsi biennali di Meccanica razionale, di Analisi algebrica e infinitesimale; di Geometria analitica, di Geometria descrittiva, di Geometria proiettiva; le lezioni e le esercitazioni di Fisica tecnica; i tre anni di Macchinette, Macchinone e Macchinacce; le conferenze sulle leghe metalliche e sugli idrocarburi; il triennio dedicato alla Resistenza dei materiali. Ho letto le opere di Archimede, di Erone alessandrino, di Leonardo da Vinci, di Galilei, di Torricelli, di Reuleaux, di Cremona, di Wiener.¹⁷⁸

Sinisgalli frequenta entusiasta le aule del Seminario di Matematica in via delle Sette Sale,¹⁷⁹ senza però unirsi alla Scuola di via Panisperna, sebbene dal celebre passo di un'intervista rilasciata nel 1960 è sembrato si potesse dedurre un invito – da lui declinato – direttogli dallo stesso Fermi:

¹⁷⁶ Ivi, p. 14.

¹⁷⁷ Ivi, pp. 18-19.

¹⁷⁸ L. Sinisgalli, *Macchine celibi*, in «Il Mattino», 29 agosto 1976, ora in *Civiltà della cronaca. «Il Mattino» (1976-79). Antologia degli articoli cit.*, pp. 55-57.

¹⁷⁹ Nel 1937 il gruppo di Fermi si sarebbe trasferito all'Istituto di Fisica progettato da Giuseppe Pagano nella nuova Città Universitaria: M. Ageno, *Il 'nuovo' Istituto di Fisica*, in L. Bonolis, a cura di, *Maestri e allievi nella fisica italiana del Novecento*, Percorsi di fisica, Pavia 2007, pp. 7-13.

potevo trovarmi nel gruppo dei ragazzi che hanno aperto l'era atomica, preferii seguire i pittori e i poeti e rinunciare allo studio dei neutroni lenti e della radioattività artificiale.¹⁸⁰

Dell'invito non risulta testimonianza in ulteriore documentazione.¹⁸¹ È certo invece che, passato nel 1927 alla Regia Scuola di Ingegneria dell'Università di Roma, Sinisgalli si laurea in Ingegneria industriale con una tesi dal titolo *Progetto di motore per aeroplano leggero*, nel novembre del 1931, dopo la parentesi del servizio militare, quando però ormai ha già optato «per seguire i pittori e i poeti».¹⁸² Pur tuttavia, la matematica e, più in generale, la scienza rimangono sostrato e punto di riferimento imprescindibile, contaminando costantemente tutta la sua produzione, compresa quella poetica.

Il *furor poeticus*, in altre parole, non è dissimile dal *furor mathematicus* perché, sia il poeta che il matematico si interrogano intorno al mistero delle cose. La letteratura e la matematica si propongono di dare una forma coerente e ordinata a una realtà ormai percepita sempre più complessa, se non caotica. La narrativa moderna e la scienza post-einsteiniana sono parimenti caratterizzate da una ricerca di nuove e originali rappresentazioni della realtà che comprendano al proprio interno, e accettino, la complessità.¹⁸³

¹⁸⁰ Intervista a Sinisgalli in E.F. Accrocca, *Ritratti su misura di scrittori italiani*, Sodalizio del libro, Venezia 1960, pp. 389-390.

¹⁸¹ Nel 1976, in un'altra intervista, Sinisgalli torna sull'argomento ma senza apportare ulteriori elementi a chiarimento del dubbio. Cfr. L. Bonolis, D. Cocolicchio. B. Russo, *Sinisgalli e i ragazzi di via Panisperna* cit., p. 22.

¹⁸² Cfr. Intervista a Sinisgalli in E.F. Accrocca, a cura di, *Ritratti su misura di scrittori italiani*, Sodalizio del Libro, Venezia, 1960, p. 390.

¹⁸³ L. Bonolis, D. Cocolicchio. B. Russo, *Sinisgalli e i ragazzi di via Panisperna* cit., p. 7.

Per questo Andrea Zanzotto avrebbe magistralmente detto che *Furor mathematicus* «è un libro di ardore intellettuale risolto in atto poetico».¹⁸⁴

*

Tra le conoscenze dell'epoca di via Panisperna cui Sinisgalli rimane legato negli anni vi sono il matematico Francesco Severi e il fisico Edoardo Amaldi. Al primo è dedicato un ritratto fotografico sulla copertina del numero di gennaio 1951 di «Pirelli». Nelle pagine interne si legge un suo articolo intitolato *Anche i russi sono dotati di Furor mathematicus*.¹⁸⁵ Nel terzo numero dello stesso anno Amaldi, che firma il saggio *Fisica e ingegneria nucleare*,¹⁸⁶ viene designato come *Un pioniere delle esperienze nucleari*.¹⁸⁷ A Severi sono anche riservati due tributi sul numero di marzo-aprile 1957 di «Civiltà delle macchine», dopo che, alla morte di Einstein, gli viene assegnato il suo seggio all'Accademia delle Scienze di Parigi.¹⁸⁸

Oltre a Severi e Amaldi, molti sono gli eminenti scienziati italiani che si rintracciano in «Civiltà delle macchine»:

¹⁸⁴ A. Zanzotto, *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Mondadori, Milano 1994, p. 102. La complessità e il fascino del *Furor* sono al centro dello studio di A. Ottieri, *I numeri, le parole. Sul Furor Mathematicus di Leonardo Sinisgalli*, Franco Angeli, Milano, 2002.

¹⁸⁵ F. Severi, *Anche i russi sono dotati di furor mathematicus*, in «Pirelli», n. 1, 1951, pp. 11-12.

¹⁸⁶ E. Amaldi, *Fisica e ingegneria nucleare*, in «Pirelli», n. 3, 1951, pp. 10-11.

¹⁸⁷ G. De Chiara, *Un pioniere dell'energia nucleare. In una stanza di via Panisperna, a Roma, nel 1934, un gruppo di giovani studiosi, sotto la guida di Enrico Fermi, facevano le prime esperienze italiane di fisica nucleare. Edoardo Amaldi, che oggi dirige il Centro di Fisica Nucleare, era uno di loro*, in «Pirelli», n. 3, 1951, pp. 8-11.

¹⁸⁸ B. Segre, *Severi al seggio di Einstein*, in «Civiltà delle macchine», n. 2, 1957, pp. 90-92; A. Razzi, *Severi «en pantoufles»*, p. 93. Sullo stesso numero si veda anche: G. Bonfiglioli, *La fisica dello stato solido e l'effetto delle radiazioni nucleari sui materiali*, pp. 57-59; I.F. Quercia, *Le centrali nucleari*, pp. 69-75.

Civiltà delle Macchine non fu solo uno straordinario contenitore ma, esaltando il progresso intelligente e utile e chiamando alla tavola rotonda tutti i cavalieri della cultura, di ogni cultura, fu protagonista dinamica degli anni Cinquanta e il segno inciso nella coscienza del tempo fu profondo e duraturo. La rivista – cerniera tra passato, presente e futuro – aveva l’ambizione di voler modificare le prospettive e le relazioni tra le diverse discipline e le diverse intelligenze. *Civiltà delle Macchine* fu l’esaltazione dell’energia in senso lato, dell’energia atomica e dell’energia poetica, dell’energia che sta alla base di ogni processo creativo e innovativo, nella scienza come nell’arte, nella tecnica come nella vita dei bambini che stupiti guardano le macchine.¹⁸⁹

Il secondo numero della rivista,¹⁹⁰ nel marzo del 1953, celebra quell’energia la cui scoperta ha cambiato, sotto molteplici aspetti, il cammino della storia umana:¹⁹¹ Otto Cuzzer, ingegnere elettrotecnico, scrive, a partire dalla conquista prometeica del fuoco, una storia e un *Elogio dell’energia* – divenuta, con le scoperte di Einstein, il «motore primo e la sostanza dell’universo» –¹⁹² illustrato con i ritratti di Descartes

¹⁸⁹ L. Bonolis, D. Cocolicchio. B. Russo, *Sinisgalli e i ragazzi di via Panisperna* cit., pp. 52-53.

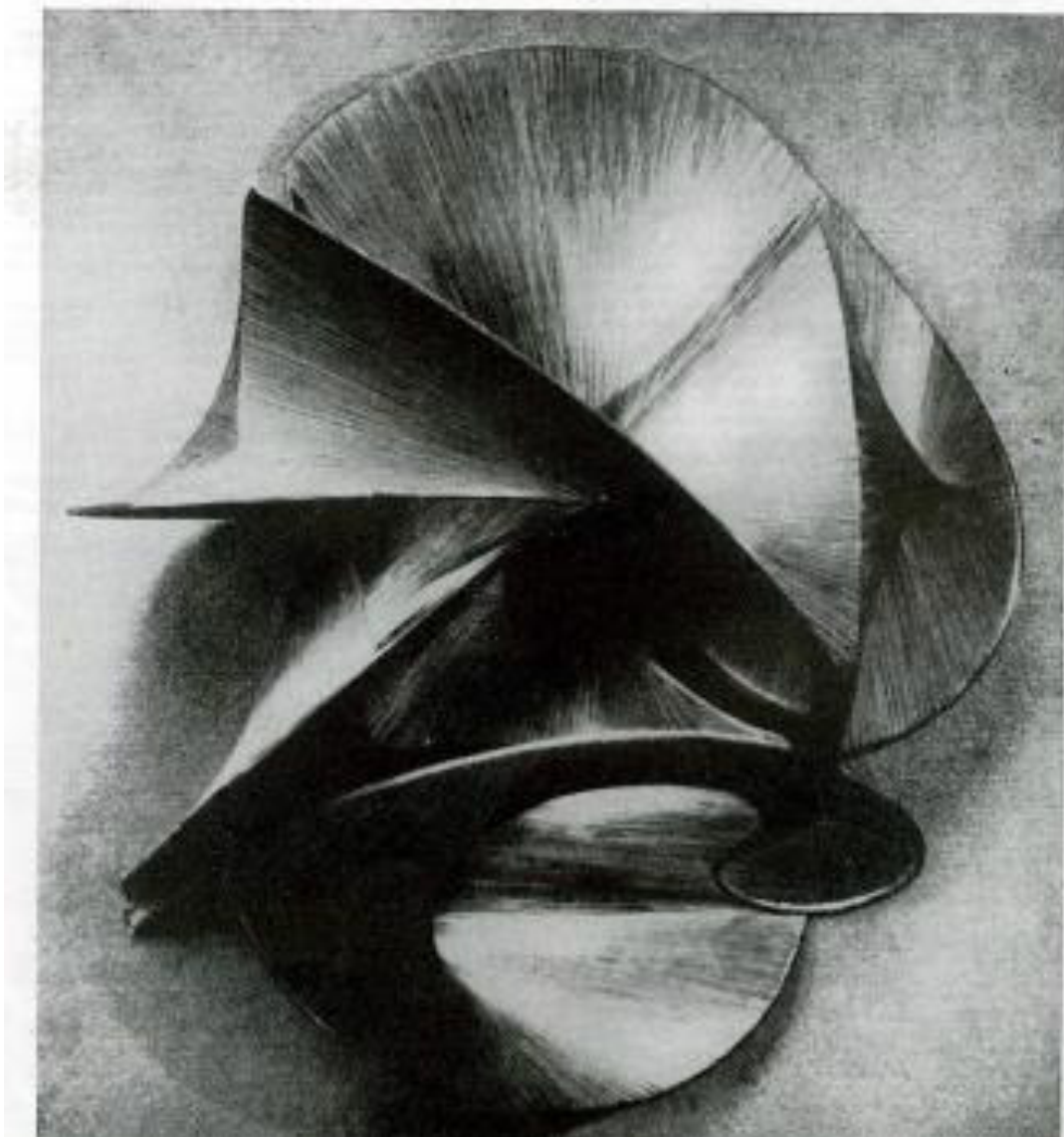
¹⁹⁰ Già sul primo numero della rivista, Sagredo, pseudonimo di Rinaldo De Benedetti, è l’autore di *Matematica e industria*, dedicato a Mauro Picone, che era stato collaboratore di Fermi: «Civiltà delle macchine», n. 1, 1953, pp. 24-26.

¹⁹¹ Ricorreva il due dicembre 1952 il decimo anniversario della prima reazione nucleare a catena: né in «Civiltà delle macchine» né in altri passi riconducibili a Sinisgalli si riscontrano elementi che facciano intuire una disillusione nei confronti della ricerca e del progresso a causa delle conseguenze belliche messe in atto a Hiroshima e Nagasaki. All’energia atomica si guarda come a straordinaria conquista della scienza. Cfr. P. Antonello, *La nuova civiltà delle macchine di Leonardo Sinisgalli* cit., pp. 153-154.

¹⁹² O. Cuzzer *Elogio dell’energia. Il concetto di energia ha avuto origine da considerazioni di meccanica ossia da considerazioni sull’energia insita nel movimento. La fisica atomica e nucleare è prevalentemente una meccanica atomica e nucleare*, in «Civiltà delle macchine», n. 2, 1953, pp. 20-22. Numerosi altri sono gli articoli a firma di Cuzzer sulla rivista: *La misura del tempo. Gli specialisti sperano di realizzare con l’orologio atomico un campione di isocronismo quasi assoluto, insensibile al trascorrere del tempo e alle variazioni ambientali, e tale da costituire anche il modello dell’isocronismo terrestre*, n. 3, 1953, pp. 78-80; *Fondamenti della teoria della relatività generale. Il principio d’inerzia e la gravitazione universale*, n. 5, 1955, pp. 64-68; *Enriques, scienziato e filosofo*,

e Leibniz e con una *Costruzione dinamica* (1947) dello scultore russo Anton Pevsner, la cui didascalia riassume l'essenza analogica della rivista: la quarta dimensione temporale sta alla fisica moderna come la quarta dimensione emozionale sta all'arte.

n.1, 1956, pp. 73-76; *Interminati spazi e sovrumani silenzi*, n. 3, 1957, pp. 21-24; $Mc^2=E$. *Considerazioni circa l'equivalenza massa-energia*, n. 4, 1957, pp. 71-73; *Galilei scienziato moderno*, n. 1, 1958, pp. 18-21.



«A. PEVSNER. Costruzione dinamica, 1947. Nato a Orel in Russia il 1886, emigrò il 1911 a Parigi dove fu amico di Archipenko e Modigliani. Il Museo d'Arte Moderna di New York ha pubblicato nel 1948 una monografia su lui e suo fratello Gabo. Tre dimensioni spaziali più una quarta, che non è il tempo, come dice Einstein, ma l'emozione, fanno una scultura di Pevsner».

Da «Civiltà delle macchine», n. 2, 1953

Vittoria Notari, matematica, ripercorre le tappe di *Via Panisperna, culla dell'atomica*,¹⁹³ a seguire una *Antologia di Fermi*, la cui presentazione è da attribuirsi a Sinisgalli medesimo.¹⁹⁴ Delle persone e dei fatti riguardanti quel laboratorio di menti straordinarie riferiscono successivamente anche Aldo Razzi,¹⁹⁵ prodigo di dati nella sua meticolosa ricostruzione, e la baronessa Giorgia de Cousandier, testimone diretta in virtù delle sue molte amicizie, che infatti fornisce un racconto più sentimentalmente partecipato.¹⁹⁶ Sinisgalli e la baronessa si erano conosciuti nel 1943 e sarebbero stati compagni di tutta una vita.

Una serie di articoli a firma di Giulio Krall rendono omaggio a Tullio Levi-Civita, ricordato da Sinisgalli come il *primo fra tutti* i docenti del periodo universitario¹⁹⁷ e a Vito Volterra, altro grande maestro.¹⁹⁸

¹⁹³ V. Notari, *Via Panisperna culla dell'atomica. Risalgono al 1934 quelle scoperte, fatte da Fermi nell'Istituto di Fisica di Roma, della radioattività artificiale per bombardamento di neutroni e del meccanismo di rallentamento e assorbimento di neutroni che portarono poi alla costruzione della pila atomica americana*, in «Civiltà delle macchine», n. 2, 1953, pp. 40-42.

¹⁹⁴ *Antologia di Fermi*, «Civiltà delle macchine», n. 2, 1953, pp. 42-44. Nello stesso numero, all'interno della rubrica *Semaforo*, p. 78, si trova un ricordo di Sebastiano Timpanaro, scienziato e scrittore: a lui era dedicato il *Ricordo di Scipione in Furor mathematicus*. Nella rubrica *Semaforo* del numero di marzo del 1955, p. 79, si legge invece la trascrizione del *Ricordo di Enrico Fermi* letto da Amaldi sul Terzo programma della Radio e già riportato sulla rivista «La Ricerca Scientifica».

¹⁹⁵ A. Razzi, *Via Panisperna e la preistoria dell'atomica*, in «Civiltà delle macchine», n. 5, 1956, pp. 40-47.

¹⁹⁶ Giorgia de Cousandier, *Les enfants terribles*, in «Civiltà delle macchine», n. 5, 1956, pp. 48-49.

¹⁹⁷ G. Krall, *Tullio Levi-Civita nella meccanica del suo tempo. Quanto vasta, preziosa, suscitatrice sia l'Opera di Tullio Levi-Civita qui si va a vedere direttamente e in scorcio nel quadro generale dello sviluppo della Meccanica dagli albori del Novecento ad oggi*, in «Civiltà delle macchine», n. 4, 1953, pp. 33-37; *Tullio Levi-Civita e la relatività. Prendendo lo spunto da una corrispondenza inedita tra A. Einstein e T. Levi-Civita si completa un articolo precedente^(*) con riguardo alla dottrina della Relatività*, n. 6, 1953, pp. 42-48.

¹⁹⁸ G. Krall, *Vito Volterra. La matematica e la scienza del suo tempo*, in «Civiltà delle macchine», n. 1, 1955, pp. 64-77 e *Volterra e le istituzioni scientifiche italiane*, n. 3, 1955, pp. 23-25.

E al di là di quella che appare davvero come l'epopea di anni pionieri, infiniti altri sono gli articoli di argomento scientifico presenti nella rivista, tanto che risulta per noi impossibile anche soltanto elencarli. La loro analisi esula dall'oggetto e dai limiti del nostro studio, per cui ci limiteremo a osservare che essi comprendono dagli approfondimenti di taglio specialistico¹⁹⁹ alla antologizzazione di testi classici per la storia della scienza, da *I teoremi meccanici di Archimede*,²⁰⁰ a *I principia mathematica di Newton*,²⁰¹ a *Le figure reciproche di Luigi Cremona*.²⁰²

Si ricollega indirettamente all'ambito di via Panisperna anche l'articolo *Il mondo fisico di retroscena*, che a noi interessa maggiormente poiché, nel commentare il Congresso annuale della Società Americana di Fisica e l'intervento al congresso di Julius Robert Oppenheimer, l'autore, Francesco Pannaria,²⁰³ segnala l'unicità di «Civiltà delle macchine» quale strumento per la divulgazione della scienza, altrimenti comunicata sulle riviste di settore ad uso esclusivo degli studiosi:

Il secondo grande problema di Oppenheimer è quello della cultura e quindi in primo luogo dei rapporti della fisica con le altre scienze e le altre discipline scientifiche, e trattandosi della cultura anche con la poesia e con l'arte.

¹⁹⁹ Tra gli argomenti specialistici menzioniamo soltanto la ricerca cibernetica per la costruzione del robot Adamo II, in quanto tale ricerca vede direttamente coinvolto Sinisgalli, che la finanzia in prima persona con l'anticipo di un contributo un milione di lire. Sinisgalli è anche colui che sceglie il nome Adamo II per il robot, presentato alla Mostra Italiana dell'Automazione e degli Automatismi, nel 1956: E. Maretti, *Adamo II*, in «Civiltà delle macchine», n. 3, 1956, pp. 25-32; S. Ceccato, *La morale di Adamo II*, lvi, p. 32. Si veda anche S. Ceccato *Leonardo Sinisgalli. Civiltà delle Macchine e Adamo II*, in AA.VV., *Atti del Simposio di studi su Leonardo Sinisgalli cit.*, pp. 495-504.

²⁰⁰ *I teoremi meccanici di Archimede*, in «Civiltà delle macchine», n. 2, 1956, pp. 65-74.

²⁰¹ *I principia mathematica di Newton*, in «Civiltà delle macchine», n. 4, 1956, pp. 69-77.

²⁰² *Le figure reciproche di Luigi Cremona*, in «Civiltà delle macchine», n. 5, 1956, pp. 55-62.

²⁰³ F. Pannaria, *Il mondo fisico di retroscena*, in «Civiltà delle macchine», n. 2, 1956, p. 75. Dello stesso autore, sulla rivista: *Giano e la fisica*, n. 1, 1956, pp. 66-73; *Fisica in sogno. L'anti-numero di Avogadro*, n. 5, 1956, pp. 70-77.

Non conosco, a tal riguardo, quale sia la posizione precisa dei fisici americani, i quali sembrano però animati da buona volontà, perciò quello che dico riguarda solo gli italiani. In Italia i fisici sono chiusi in un mondo tutto loro, appartati, separati da tutti i comuni mortali. Non usano altro linguaggio che il loro – anglo-matematico – e considerano poco dignitoso spiegare a parole, anche italiane, concettualmente, i risultati a cui pervengono: alcuni ritengono addirittura che ciò sia impossibile. Perciò guardano con occhio poco benevolo chiunque dei loro o non dei loro si accinga a dire con parole semplici, proprie ed esatte, magari di un glossario speciale e particolare, in che cosa consiste questo loro mondo, che poi è anche nostro, ed a cui i poveri mortali debbono essere comunque riconoscenti se non altro del *comfort* moderno che ci ha apprestato. Ad accezione di «Civiltà delle Macchine», tutte le altre riviste scientifico-tecniche italiane sono specializzate e non amano intromettersi troppo con argomenti di fisica dispiacenti ai fisici. Di fisica v'è «Il Nuovo Cimento»; ma tutto riservato com'è ai fisici qualificati non scende mai a prender un po' d'aria tra noi.²⁰⁴

Sinisgalli avrebbe rivendicato con orgoglio, anche molti anni più tardi, il ruolo di mediazione culturale assunto dalla rivista, capace di rivolgersi ad un pubblico (relativamente) ampio e comunque di non specialisti, senza mai accondiscendere alla banalizzazione dei contenuti, tutt'altro che potenzialmente semplici da comunicare.

*

La matematica e, più in generale, la scienza persistono come sostrato e riferimento di metodo imprescindibile per Sinisgalli. Gianfranco Contini ha racchiuso la significatività di questo sostrato in una formula felice, riportata negli *Atti del Simposio* sinisgalliano del 1982, parlando di «una vera e propria bigamia con la musa poetica e con la musa matematica. Quest'ultima rimase per lui non il contenuto d'un'alta specializzazione tecnica, ma una matrice d'invenzione, una enorme riserva euristica».²⁰⁵ Riguardo all'epoca di via Panisperna, Contini non ha

²⁰⁴ F. Pannaria, *Il mondo fisico di retroscena* cit.

²⁰⁵ G. Contini, *Introduzione*, in AA.VV., *Atti del Simposio su Leonardo Sinisgalli* cit., pp. 11-22: 19.

dubbi sul fatto che «nessuno dei suoi maestri lasciò tanta orma in lui quanto Luigi Fantappié, insegnante di analisi, elaboratore di quella *teoria unitaria* del cosmo alla quale è dedicato un saggio contenuto nel *Furor*. Il concetto che guidava Fantappié era quello di sintropia, opposto alla fatale entropia del secondo principio della termodinamica, per cui l'universo tende allo zero assoluto».²⁰⁶ La sintropia, dunque, sarebbe, parafrasiamo ancora Contini, la lotta condotta in termini scientifici contro la morte, complementare alla lotta condotta con la poesia e con l'arte;²⁰⁷ facendo trapelare quella porzione di casualità e di irrazionalità, che l'intelletto non riesce a sconfiggere, connaturata com'è, alla forza creatrice. Per spiegare, infatti, la sintropia Sinisgalli, nel saggio contenuto nel *Furor*, ricorre ad un prodotto tra i più alti dell'estetica surrealista:

Come dicevo in una lettera a Gianfranco Contini, pubblicata su *Il Costume politico e letterario* del 29 settembre 1946, il metodo Fantappié viene ad accrescere in modo davvero inatteso il rendimento del congegno di reversibilità, che fino a ieri poteva passare per un giuoco, addirittura per un giuoco surrealista: ricordate l'*Entr'acte* di René Clair, quelle sequenze girate alla rovescia? Ebbene, con questo metodo Fantappié fa le sue scoperte sensazionali e io inclino a credere che tutto il suo sistema è nato proprio da un accidente del genere (la *mela* di Newton, la *lampada* di Galileo, la *rana* di Galvani, e mille altri) più che dalla critica delle equazioni della meccanica ondulatoria.²⁰⁸

Quella del 1946²⁰⁹ è la seconda delle lettere di Sinisgalli a Contini, lettere "pubbliche", che poi sono dichiarazioni di poetica, anch'esse inserite in *Furor mathematicus* a partire già dall'edizione del 1944 e nella IV sezione, *Corrispondenza*, dell'edizione del 1950.

²⁰⁶ Ivi, p. 20.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ L. Sinisgalli, *La teoria unitaria di Fantappié*, in *Furor mathematicus* cit. (1950), pp. 39-44: 43.

²⁰⁹ Sulla rivista *Il costume letterario*, 29 settembre 1946, p. 10 aveva per titolo *Lettera per Friburgo, Svizzera o Domodossola*.

Nella prima, la più celebre, scritta a Milano, via Rugabella, datata 6 novembre 1941, si trova formulata la teoria della poesia come «un quantum, una forza, una estrema animazione esprimibile mediante un numero complesso $a+bj$ »,²¹⁰ somma di un numero reale e di un numero immaginario, capace di tradurre il numero in forza con una azione analoga alla «alterazione provocata dal linguaggio sulla realtà, del rapporto cioè tra 'cosa' e 'immagine'». ²¹¹

La seconda lettera riprende le fila della prima, sviluppando l'idea di una «coscienza vettoriale» dell'energia poetica, che spinge alla «ricerca di forze più che di forme», e definendo il gradiente espressivo un «indicatore delle variazioni di energia poetica», in rapporto analogico con alcuni «fenomeni biologici cosmici e nucleari», così come li andava scoprendo Fantappié. ²¹²

Va da sé che se l'energia poetica è un vettore, convergente con altri e differenti vettori in «Civiltà delle macchine», ne risulta rafforzata l'analogia, da noi proposta poco sopra, della rivista come campo.

Sarà appena il caso di richiamare, a questo punto del nostro discorso, che anche nella prima *Lettera a Contini* la questione del linguaggio poetico passa per Sinisgalli dal rapporto tra le cose e le immagini. Che poi è un rapporto centrale nella cultura del XX secolo, soprattutto a partire dall'età delle avanguardie, fatale e indissolubile.

²¹⁰ L. Sinisgalli, *Lettera a Gianfranco Contini*, in *Furor mathematicus* cit. (1950), pp. 185-186: 185.

²¹¹ *Ivi*, p. 186.

²¹² L. Sinisgalli, *Seconda lettera a Gianfranco Contini*, in *Furor mathematicus* cit. (1950), pp. 187-189.

APPENDICE I

Leonardo Sinisgalli

Lettera a Gianfranco Contini

Ego tanquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentiae partes; tu autem non sic.

(La Vita Nuova, XII)

Carissimo Gianfranco,

cerca di approfondire questa idea che mi son fatta della poesia: un quantum, una forza, una estrema animazione esprimibile mediante un numero complesso $a+bj$, ideali mundi monstrum, inter ens et non ens amphibium (Leibniz); un vettore quantità silvestre (Cardano); somma di un reale e di un immaginario (Cartesio); un vettore, diremo noi con Marcolongo.

Tu sai che l'insieme più vasto dei numeri pensabili è quello dei numeri complessi: con questi numeri non un punto segnato sopra un piano resta indeterminato. È stato scritto anche che Pascal si esprime per complessi, vale a dire che le verità di Pascal prendono radice dall'esperienza reale e immaginaria. Pascal, certo, aveva la educazione e la mente adatte a misurare, a sentire il verso, l'inclinazione di una forza più che la sua quantità, il suo peso. Non l'oggetto della virtù lo interessava, ma la condizione necessaria a farla crescere, a conservarla.

Avrai osservato come le intelligenze più sottili hanno sempre speculato sull'acqua: Archimede, Pascal, Leonardo. L'epoca alessandrina coincide anche con l'epoca delle esperienze idrodinamiche più strane: le artificiose macchine di Erone vanno messe in analogia con i versi sulla chioma di Berenice. Tu capisci, del resto, quanto deve essere stato difficile stabilire le regole, le leggi di una materia così sfuggente. Del resto una materia addirittura 'invisibile' come la elettricità è stata per analogia regolata come l'acqua. Adesso non ricordo se è proprio su questo argomento che si intrattiene Valéry in quel suo saggio 'au sujet de l'Eureka!'.
Ma torniamo ai numeri complessi e alla poesia, al binomio $a + bj$, dove a e b sono quantità reali e j è il famoso operatore immaginario. Questo operatore dà un senso, un'inclinazione al numero che per sua natura è orizzontale e inerte, lo rende attivo, lo traduce in una forza. A me pare analoga l'azione di j a quella che il poeta esercita sulla 'cosa'. Le parole per formare un verso devono avere una particolare inclinazione (scritta così, questa

frase sembra ora addirittura lapalissiana). Voglio dire, insomma, che il simbolo j ci darebbe un'idea di quella che è l'alterazione provocata dal linguaggio sulla realtà, del rapporto cioè tra 'cosa' e 'immagine'.

Ma questi sono ancora degli assiomi: non si potrebbe cavar fuori dei teoremi?

Perdonami, caro Gianfranco. Io cercavo questa sera un pretesto, tra matematico e metafisico, per farmi ricordare da te, il giorno del mio onomastico.

Milano, via Rugabella, 6 novembre 1941.

Leonardo Sinigalli

Seconda lettera a Gianfranco Contini

Carissimo Gianfranco,

ho qui il tuo saggio di un commento alle correzioni del Petrarca volgare. Mi pare che il tuo metodo possa ricondursi a questo schema: date le successive posizioni di equilibrio che le parole hanno assunto rispetto alla forma, al suono e al senso di alcune frasi progressive della composizione poetica, ricercare le forze generatrici volontarie e automatiche (queste ultime dedotte con un'analisi statica di situazioni analoghe), le 'direzioni dell'energia poetica', dalla successione di varianti, di tangenti, reperibili nel testo. Il tuo sarebbe un procedimento di analisi per involuppo anziché per punti, newtoniano piuttosto che leibniziano. Non ti dico quanto la tua ricerca mi abbia appassionato e come io abbia accolto la messa, non indifferente, di principii compositivi che tu ne deduci. Può darsi che quella lontana lettera che io ti scrissi il 6 novembre 1941 sia servita pure a qualcosa, a maturarti una coscienza vettoriale più che numerica della poesia e a spingerti alla ricerca di forze più che di forme. Oggi ancora la fisica batte in breccia la geometria, l'istinto vince la retorica. Ma volevo confidare a te, che ritrovo dopo qualche anno più che mai curioso, una piccola aggiunta ai risultati di allora e che viene a mettersi misteriosamente (si capisce, per sintonia) al passo con le tue recenti applicazioni. Voglio parlarti oggi del gradiente espressivo, cederti uno strumento di analisi efficacissimo per lo studio della *vis* che alimenta un poema. Se la formula $a + bj$ ci chiariva la natura delle sostanze che nutrono il poeta e ci dava la possibilità di separare cosa e immagine (risultando il verso né più né meno che una catena di parole orientate), il gradiente espressivo regola la poesia nel suo farsi, nel suo

crescere, definisce la condizione di lavoro, come la temperatura dei corpi, la pressione dell'atmosfera, l'altezza e l'agitazione di un liquido in un canale o di un gas in un vaso. È proprio il gradiente espressivo che dà le variazioni di energia poetica. E quali fattori determinano il flusso di queste variazioni? L'attenzione (la tensione), la memoria e la particolare aggressività del linguaggio poetico, le sue qualità adesive (la sua capillarità), la forza di coesione delle sue monadi. Nell'altra lettera io presi come punto di avvio la infinita serie di manipolazioni che avevano portato a chiudere in formule le attitudini irriducibili, sfuggenti dell'acqua. Oggi voglio fermare la tua curiosità sulla virtù di una goccia d'olio. Una goccia d'olio possiede un istinto di difesa che l'acqua non ha; la goccia d'olio tende a chiudersi, si rifiuta di farsi schiacciare; la goccia d'olio cerca riposo in fondo all'imbuto, rotola dovunque trova la possibilità di una china, di un precipizio, di un orifizio, anche il più sottile buco del mondo. È facile costringere l'olio a passare per la cruna del più invisibile ago dell'universo. Ora mi pare che la parola poetica abbia proprio di questi orrori e di questi abbandoni, e il poeta stesso abbia di queste inclinazioni e di queste inibizioni. Il tuo studio sul Petrarca ci offre molti esempi del genere. E le pile di vocaboli che Piero Bigongiari, nella sua *'Tesi leopardiana'*, ha predisposto per la intima conoscenza di quello strano mostro poetico che è *'Inno ai Patriarchi'*, possono servirci a sperimentare questa ipotesi. Ma a te non bastano tali considerazioni entropiche. Tu hai capito 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 giuoco delle cariche di energia incommensurabili, che vivono magari per attimi infinitesimali e si consumano in un soffio. Tuttavia non sono i fenomeni del mondo fisico che possono offrirci qualche analogia di questi transiti, ma proprio alcuni fenomeni biologici cosmici e nucleari. Questa nuova fenomenologia si può dire che è stata scoperta soltanto ieri, e io sono felice di dartene l'annuncio per primo con sommo gaudio. Il prof. Luigi Fantappiè del Seminario di matematica dell'Università di Roma ha trovato le caratteristiche di questi nuovi strabilianti eventi. Pensa che dal colore della fiamma è riuscito a dedurre il colore verde delle foglie, pensa che girando all'indietro il film della consumazione di un cannocchiale ha potuto descrivere la formazione dell'occhio; e quanti altri enigmi vitali ha reso solubili! Ora tu che sei passato a considerare la natura sintropica della poesia, potrai trovare molti lumi nell'opera di questo mio antico maestro. Io mi sono spesso domandato quale può essere il fine della poesia. E mentre mi riusciva impossibile stabilire la causa della poesia (ora so che la causa non c'è), capii che alle parole era commesso semplicemente l'obbligo di conservare nel tempo la memoria del poeta. Ma lo studio dei fenomeni sintropici avviato da Fantappiè ti potrà dare molti altri lumi. Questi fenomeni che risultano 'non provocabili, non influenzabili, tendenti alla concentrazione e

alla reciproca differenziazione', sono stati immaginati producendone la negativa o girandone alla rovescia il film del fenomeno entropico gemello. Curioso ruolo delle lastre e delle pellicole sensibili! Sensazionale missione della reversibilità! Quando qualche anno addietro io mi rompevo la testa a scrivere di macchine e di meccanismi, di sogni e di fotografie, di segni e di parole rovesciate (qualcosa di questa fatica è rimasta in un libretto di prossima pubblicazione: *Horror vacui*), non immaginavo minimamente di vivere già nell'aria della nuova cosmogonia.

II.2

Giovani surrealisti romani

È sempre Gianfranco Contini, nella prima metà degli anni Quaranta, a introdurre, con le *Avvertenze al lettore di Sinisgalli*, il volume *Vidi le Muse*, raccolta di poesie sinisgalliane scritte tra il 1931 e il 1942, pubblicate a Milano da Arnoldo Mondadori nell'agosto 1943, in seconda edizione nel novembre 1945, fornendo le prime coordinate, per alcuni aspetti già precisamente compiute, per una lettura della poetica sinisgalliana. La quale, non soltanto reca con sé il sostrato degli studi scientifici, ma anche, fin dai giovanili anni romani,²¹³ tra la seconda metà degli anni Venti e i primi anni Trenta, si configura ed è condotta – così pure nella ricostruzione di Contini – sotto il segno dello scambio culturale e del confronto di linguaggi espressivi tra letterati e artisti figurativi:

A Torino, sul principio del trentaquattro, sbarcò una sera Giuseppe Ungaretti, con in tasca una bella conferenza su Petrarca, ed entusiasmo addosso per la poesia d'un solo juniore, di quel Sinisgalli che da pochi mesi aveva scoperto pubblicamente. Questo Leonardo Sinisgalli si sapeva che era un ingegnere meridionale, della classe millenovecentootto; cresciuto agli ufficiali allori nell'ombra dell'Italia letteraria di gestione Falqui, quella del «panorama» di Gargiulo e della battaglia per la poesia pura, fra l'amicizia di Scipione e di De Libero.²¹⁴

Il critico degli scartafacci sottolinea dati e legami, tra i quali, in particolare, l'influenza carismatica esercitata sui giovani letterati e artisti da Giuseppe

²¹³ Per la "preistoria" poetica di Sinisgalli, cominciata con la stampa in autoedizione di *Cuore*, nella primavera del 1927, cfr. F. Vitelli, *L'amore della somiglianza*, Pietro Laveglia editore, Salerno 1989, pp. 9-46.

²¹⁴ G. Contini, *Avvertenze al lettore di Sinisgalli*, in L. Sinisgalli, *Vidi le Muse*, Mondadori, Milano 1945, p. 1.

Ungaretti,²¹⁵ dopo la fine della Grande Guerra stabilitosi a Roma da Parigi con una larga conoscenza di fatti letterari e fatti artistici, del Cubismo e del Futurismo (nella capitale francese era entrato in contatto, tra gli altri, con Guillaume Apollinaire e André Breton); una

connivenza spontanea dell'autore del *Sentimento del tempo* (1933, appunto) verso la giovane clientela pronta ad accogliere, da quel libro, il dono estivo e barocco d'un fuoco primigenio e d'un'«anima da fionda e da terrori». Pronta era la più immortale e più allo sbaraglio di quelle anime, il pittore Scipione, dove il surrealismo, se questa etichetta ha un senso, tocca, varcato appena un dolce ponte d'ironia, una delle sue grandezze più positive, e non si parla solo per l'Italia. Senonché, appunto, gli uomini di Scipione corrono ignudi e sconvolti, come gridando, ma hanno la bocca cancellata; e guardano immobili dal fondo delle segrete, con grandi e pur sigillati occhi di marziani; sul cielo, l'uncino della teleferica, sganciato il carrello, si torce disperatissimo dal filo. E nei rari versi, pubblicati postumi da un amico fedele, egli agita ex professo la salute della sua anima smarrita in un folto d'angeli e di demoni, ma con ritmo incurante e saggistico, più spento anzi.

Con che si tocca il punto della separazione più essenziale del momento di Sinisgalli dal momento del secondo Ungaretti. Poiché Ungaretti aveva per suo conto ricostruito le misure normali dell'orecchio poetico italiano e, si risolvesse o no esaustivamente nell'andatura d'endecasillabo e settenario, ritrovava accordi tradizionali, canonici e convincenti a priori; mentre in quei giovani 'surrealisti romani', come insiste a chiamarli Sinisgalli, dominava qualcosa come un *Impair* verlaniano rispetto al *Pair* di Ungaretti, una scansione di numeri aspri e scheggiati, un ritmo perpetuamente contraddetto – e insomma una decisa prevalenza di minuti ed elementari valori prosodici sopra il tessuto metrico.²¹⁶

Emerge la presenza di alcuni luoghi privilegiati, dove matura l'abitudine all'incontro e alla condivisione d'idee, *in primis* e per iniziativa dell'allora capo-redattore Enrico

²¹⁵ La prima recensione ai versi di Sinisgalli, cui fa riferimento Contini, si trova nella cosiddetta "Profezia di Ungaretti", articolo intitolato *Foggia, fontane e chiese*, in «Gazzetta del Popolo», Torino 20 febbraio 1934. Cfr. G. Lupo, *Sinisgalli e la cultura utopica degli anni Trenta* cit., p. 223.

²¹⁶ G. Contini, *Avvertenze al lettore di Sinisgalli* cit., pp-2-3.

Falqui, la redazione della rivista «L'Italia letteraria»,²¹⁷ dalle cui pagine Ungaretti auspica il dialogo tra le muse,²¹⁸ e parla della possibilità di una poesia aperta all'arte, all'architettura, alle scienze matematiche.²¹⁹

Emerge, nelle *Avvertenze* di Contini, l'amicizia di Sinisgalli con Libero De Libero (cui dovrebbe accostarsi almeno Arnaldo Beccaria: a De Libero e Beccaria²²⁰ Sinisgalli dedica la sezione *Prime poesie*, in *Vidi le Muse*) e con il pittore Gino Bonichi, nato a Macerata nel 1904 e morto ad Arco di Trento nel 1933, ad appena ventinove anni, consegnato alla storia dell'arte con il nome di Scipione, forse in virtù della sua statura elevata e corporatura robusta, egli stesso autore di componimenti poetici, pubblicati postumi grazie all'impegno di Giovanni Scheiwiller e di Falqui con il titolo, tratto da un suo verso, *Le civette gridano*.²²¹

Roma, a quel tempo, è la Roma di Ungaretti ma anche, naturalmente, la Roma pervasa dall'aura di Giorgio de Chirico, dove nondimeno – la qual cosa non sarà del

²¹⁷ Fondata a Milano nel 1925 con il titolo «La Fiera letteraria», nel 1929 la rivista viene trasferita a Roma, passando dalla direzione di Umberto Fracchia alla direzione di Giovanni Battista Angioletti e Curzio Malaparte, e diventando «L'Italia letteraria». Dal 1946, sempre con la direzione di Angioletti, riprende le pubblicazioni con il titolo originale di «La Fiera letteraria».

²¹⁸ G. Ungaretti, *Poesia e pittura*, in «L'Italia letteraria», n. 34, 1933, p. 1.

²¹⁹ G. Ungaretti, *Umanità di Ungaretti*, in «L'Italia letteraria», n. 41, 1932, p. 3.

²²⁰ Questi anni e queste amicizie si trovano narrati in diversi passi sinisgalliani, in particolare nei capitoli di *Un disegno di Scipione e altri racconti*, Mondadori, Milano 1975. Con Arnaldo Beccaria, laureato in chimica, Sinisgalli condivide, oltre all'amore per la poesia, quello per la scienza: «Quello che accadeva a me con la matematica era accaduto a lui con la chimica. Queste passioni cedettero all'eccitazione della poesia»: Ivi, p. 39.

²²¹ Due piccole edizioni intitolate *Le civette gridano*, che comprendono nove delle dieci poesie di Scipione, escono per i tipi di Scheiwiller e per le Edizioni di Corrente nel 1938. Luciano Anceschi pubblica le dieci poesie nella sua *Antologia dei Lirici Nuovi*, Hoepli, Milano 1943. Nel 1943 Enrico Falqui, presso l'editore Vallecchi di Firenze, cura una raccolta, *Carte Segrete*, che comprende, oltre ai componimenti poetici, alcuni appunti, pagine di diario e lettere. La seconda edizione di *Carte Segrete*, Einaudi, Torino 1982, è corredata da una *Introduzione* di Amelia Rosselli e da una *Nota* di Paolo Fossati.

tutto indifferente – persiste a riecheggiare il fragore futurista. Nel febbraio 1919 de Chirico ha allestito la sua prima mostra personale, nella galleria di Anton Giulio Bragaglia²²² – occasione per la celebre stroncatura compiuta da Roberto Longhi in *Al dio ortopedico* –²²³ e nel 1929 consegna alle stampe, ma a Parigi, la sua opera letteraria di maggiore impegno, *Hebdomeros*, romanzo come un sogno privo di coordinate spazio-temporali, caratterizzato da frammentarietà narrativa, scelte linguistiche propriamente surrealiste e, surrealisticamente, commistione di generi: un trascorrere analogico di parole e immagini.²²⁴

Giovani pittori e giovani poeti nella Roma ungarettiana e dechirichiana sono accomunati dalla scelta di formule espressive connotate da surrealismo, di un surrealismo sospeso tra l'enigma metafisico,²²⁵ la dimensione delle avanguardie

²²² La Casa d'Arte Bragaglia ha sede dal 1918 al 1921 in via Condotti 21. Nel 1922 viene trasferita in via degli Avignonesi. L'autopresentazione da parte di de Chirico della mostra, inaugurata il 2 febbraio 1919, appare sul foglio d'arte «Cronache d'Attualità», pubblicato dallo stesso Bragaglia, con il titolo *Noi metafisici*.

²²³ La recensione esce su «Il Tempo», Roma 22 febbraio 1919.

²²⁴ La prima edizione è in francese: G. de Chirico, *Hebdomeros. Le peintre et son génie chez l'écrivain*, Éditions du Carrefour, Paris 1929. La prima edizione italiana esce nel 1942: *Ebdòmero*, Bompiani, Milano 1942. Edizione consultata: *Ebdòmero*. Con uno scritto di J. de Sanna e una nota di P. Picozza, Abscondita, Milano 2003.

²²⁵ Sinisgalli dedica a de Chirico almeno due testi significativi: nel primo, *De Chirico metafisico*, in *Furor mathematicus* cit. (1950), pp. 289-291, si sofferma ad analizzare la natura e l'origine dell'enigma, non senza aver prima messo in evidenza, ma anzi anche in relazione a quella, la formazione politecnica del *pictor optimus*: «Troviamo anche nelle Memorie una notizia importante sulla formazione di De Chirico: la frequenza di alcuni corsi presso il Politecnico di Atene ('al Politecnico c'erano sezioni di ingegneria, di matematica, di chimica, di geologia...'). Non è improbabile che De Chirico, (figlio, del resto, di un valoroso tecnico), sia stato impressionato dal genere di disegno tra illustrativo e fantastico, enigmatico e concreto, utile e suggestivo, che è il fondamento degli studi propedeutici (insieme all'analisi matematica, alla meccanica, all'architettura) per la laurea in Scienze applicate. C'è difatti nelle sue prime opere, e anche nelle ultime, un gusto, un'inclinazione, diciamo pure un'autentica passione per quel che mi piacerebbe chiamare un artigianato trascendentale, vale a dire un mestiere, una retorica sublime, un misto di commozione e

europee e forti suggestioni barocche. Sinisgalli avrebbe esplicitamente riconosciuto i dati, i legami e le relazioni indicati da Contini ancora molti anni dopo, nell'ultimo intervento – intitolato, come la raccolta di versi scipioneschi, *Le civette gridano* e contenuto nella raccolta di scritti sinisgalliani relativi alla critica d'arte, *I martedì colorati*, editi a Genova da Immordino, nel 1967 – tra i numerosi dedicati all'amico pittore, il primo dei quali risale al 1935, l'anno in cui, dopo la sua scomparsa, a Scipione viene riservata una sala personale alla II Quadriennale di Roma, per volontà di Cipriano Efisio Oppo. A questi interventi deve guardarsi come ad una guida, accurata da un punto di vista della ricostruzione storico-artistica, illuminante sotto il segno della lettura stilistica e critica.²²⁶

E' d'altra parte nell'introduzione a *I martedì colorati* che Sinisgalli avvalorava definitivamente l'importanza dell'impegno poetico per l'esegesi delle opere d'arte e

di calcolo che mi fanno venire in mente i grandi studi leonardeschi del genere allegorico, non ancora sufficientemente capiti». Parecchi anni dopo, troviamo il testo *De Chirico, perdonaci!* tra quelli raccolti in *I martedì colorati*, Immordino, Genova 1967, pp. 95-97. Qui Sinisgalli estrinseca il debito di riconoscenza contratto dalla generazione di giovani artisti e giovani poeti che si trovavano a Roma tra la fine degli anni Venti e gli inizi degli anni Trenta: «Che sapevamo di pittura, che sapevamo di poesia? De Chirico scaricò sulla nostra anima la sua malinconia, arricchì di cultura la nostra vista, ci predispose ad accogliere viste arcane».

²²⁶ L. Sinisgalli, *Ricordo di Scipione*, in «L'Italia letteraria», n. 7, 16 febbraio 1935, p. 5; *Ricordo di Scipione*, in «Frontespizio», n. 5, 1936, p. 6; *Ricordo di Scipione*, in «Il Meridiano di Roma», n. 46, 1937, pp.7-8 (raccolge i due precedenti articoli); *Arti plastiche: Scipione*, in «L'Ambrosiano», 12 ottobre 1938; *Scipione*, in ID., *Quattro artisti*, Edizioni della Colomba, Milano 1938 (ripresenta integralmente l'articolo di «Frontespizio» del 1936); *Prefazione a I 12 mesi di Scipione*, Edizioni del Cavallino, Venezia 1942; Capitolo XV, in ID., *Fiori Pari Fiori Dispari*, pp. 75-78; *Scipione*, in «Aretusa», n. 13, 1945, pp. 1-17; *Scipione e la giovane pittura romana*, in «Comunità», n. 7, 1947, p. 3; *Preistoria di Scipione*, in «Voce Adriatica», Ancona, 14 settembre 1948; *I quadri di Scipione*, in «Alfabeto», 15-31 dicembre 1949; *La luce tenebrosa di Scipione*, in AA.VV., *Pittori di ieri e di oggi*, Ferrania, Milano 1949, pp. 109-110; *Scipione Quadri e Nature Morte*, in «Alfabeto», Roma 15-30 giugno 1950; *Disegni di Scipione*, in «La Fiera letteraria», n. 8, 1950, pp. 1-2; *Saggio su Scipione* (scritto nel 1944), in *Furor mathematicus* cit. (1950), pp. 229-250; *Scipione*, in *Horror vacui*, in *Furor mathematicus* (1950) cit., p. 53; *Le civette gridano* in ID., *I martedì colorati* cit., pp. 135-138.

per il sostegno all'arte contemporanea, delle preziose derive tra letteratura e critica, ancor più degli approdi analogici delle figure in parole, delle corrispondenze baudelairiane e delle equivalenze verbali longhiane:

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.

La nostra tradizione era scoraggiante. Carducci, Pascoli e D'Annunzio, lo stesso Gozzano, avevano accettata la gerarchia ufficiale e mondana. Anche i poeti della Voce e della Ronda si contentarono di distribuire qualche lode saltuaria agli amici al caffè. Mi ricordo che, dopo anni di attesa, Cardarelli fece cadere dall'alto una sola parola di elogio per Carrà: "evidenza". E lo stesso Cecchi non trovò di meglio, per De Chirico, dell'aggettivo "melodrammatico".

Eppure sarebbe bastato allungare la vista oltre la punta del naso: Baudelaire, Mallarmé, Laforgue avevano anticipato con il loro fiuto il giudizio della storia.

La nostra cultura visiva era stata umiliata dagli idealisti; Croce e Gentile erano notoriamente refrattari alla pittura. Quanto alla scultura e all'architettura, essi non andavano oltre la statua e il monumento. Ci sono aneddoti feroci sul conto dei nostri filosofi: dimentichiamoli per carità di patria.

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 Marinetti, di Reverdy, di Jacob, di Majakowsky, di Breton, di Aragon, di Eluard, di Tzara.²²⁷

Nel repertorio dei nomi più rappresentativi dell'avanguardia europea, nel riconoscere «alle avanguardie il merito fondamentale di aver portato a 'contatto di gomiti poeti e pittori', di aver infranto gli steccati che distinguevano i singoli ambiti, le singole ricerche di poetica»²²⁸ risiede la certezza che passi dalle relazioni tra letteratura e arte il principio innovatore della cultura moderna, la cui pietra fondante risiede in Baudelaire critico delle arti figurative,²²⁹ per il quale *le meilleur*

²²⁷ L. Sinisgalli, *I martedì colorati* cit., pp. 11-12.

²²⁸ S. Zuliani, *Sinisgalli critico d'arte* cit., p. 47.

²²⁹ Sulla tradizione degli scrittori critici d'arte (per l'Ottocento non soltanto Baudelaire ma anche Walter Pater, Eugène Fromentin, John Ruskin) si veda G. Patrizi, *Narrare l'immagine. La tradizione*

compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie. Ma se il contributo alla modernità apportato dalla *flânerie* baudelairiana²³⁰ è universalmente riconosciuto,²³¹ dovremo almeno segnalare che i giudizi espressi da Sinisgalli in merito ad alcune circostanze della letteratura italiana antecedente le avanguardie sono da correggersi alla luce degli studi più recenti. Giovanna Caltagirone, pur non negando le «aporie e tanto sottolineate debolezze della critica d'arte dannunziana», dimostra come la modernità letteraria di D'Annunzio passi principalmente per il tramite del rapporto con le arti visive, fino a quel «capolavoro di prosa ecfraistica» che è *Il piacere*.²³² In materia di *ekphrasis*, anche per Sinisgalli, più di tutte vale l'autorità di Longhi.

*

degli scrittori d'arte, Donzelli, Roma 2000. Dello stesso autore cfr. anche: *La critica d'arte*, in F. Brioschi, C. Di Girolamo, *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, II, Bollati Boringhieri, Torino 1994, pp. 659-667.

²³⁰ Ricordiamo anche come, nella lettura di Walter Benjamin, *flânerie* e civiltà industriale siano strettamente collegate. Cfr. W. Benjamin, *Baudelaire e Parigi*, in ID., *Angelus novus*, Einaudi, Torino 1976.

²³¹ Si vedano: G. Macchia, *Baudelaire*, Rizzoli, Milano 1975; G. Macchia, *Baudelaire critico*, Rizzoli, Milano 1988. Nell'immediato dopoguerra Sinisgalli traduce la famosa opera sul riso del poeta francese: Ch. Baudelaire, *Il riso, il comico, la caricatura*. Traduzione e introduzione di L. Sinisgalli, OET-Edizioni del secolo, Roma (1947). Così Giuseppe Appella: «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». Cfr. G. Appella, *Sinisgalli critico d'arte prosatore d'arte* cit., p. 380.

²³² G. Caltagirone, *La modernità di D'Annunzio nel rapporto con le arti visive*, in «Studi Medievali e Moderni. Arte letteratura storia», Loffredo Editore, Napoli, n. 26, 2009, pp. 57-70. Per il primo degli studi su questo specifico argomento dannunziano: B. Tamassia Mazzarotto, *Le arti figurative nell'arte di Gabriele D'Annunzio*, Fratelli Bocca, Milano 1949.

Tra i luoghi privilegiati intorno ai quali si riunisce la cultura romana negli anni Venti e Trenta, il più celebre è certamente il Caffè Aragno, al civico 180 di via del Corso (all'angolo con via delle Convertite), magistralmente descritto in un quadro di Amerigo Bartoli, *Gli amici al caffè* del 1930, conservato alla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma, e in un articolo di Orio Vergani sul «Corriere della Sera» del 1938.²³³ Del dipinto Scipione fornisce la caricatura nel disegno *La terza saletta*,²³⁴

²³³ «La 'Saletta' aveva un color di tabacco che qualche maligno chiamava color pulce, era illuminata da due mezze finestre appannate che lasciavano entrare la scarsa luce di via delle Convertite, era ammobiliata da un lungo divano foderato di tela che si stendeva lungo le quattro pareti, da una trentina di pesanti tavoli di ferro col ripiano di marmo su cui si esercitavano le matite dei pittori o si facevano i conti dei debitucci, e da qualche specchiera che moltiplicava, più che la luce, il fumo del locale [...] La sala un po' alla volta, si riempiva. Oppo calava dal suo studio fuori porta e sedeva al tavolo di Spadini, che non abbandonava mai la sciarpa di lana e il bastone cui aveva dato il vezzeggiativo di Gelsomino. Ecco Vincenzo Cardarelli, Barilli e Antonio Baldini col primo numero della 'Ronda'. Di cosa parlavano, a bassa voce, come congiurati? Parlavan di Leopardi, il primo dei 'Convitati di pietra'. Laggiù, in fondo dietro ai velari di fumo, tempestava, col cappello duro buttato sulla nuca, F.T. Marinetti, e Bragaglia coi baffetti a virgola annunciava la prossima apertura del Teatro degli Indipendenti, con una novità di Pirandello, ch'era entrato in quell'istante»: cfr. O. Vergani, *La terza saletta*, in «Corriere della Sera», 23 giugno 1938. Al teatro degli Indipendenti viene rappresentato per la prima volta, il 21 febbraio del 1923, dalla compagnia degli Indipendenti diretta da Anton Giulio Bragaglia, *L'uomo dal fiore in bocca*, atto unico di Luigi Pirandello. Il teatro si trovava in via degli Avignonesi, nei locali sotterranei delle terme, accanto alla già citata Casa d'Arte Bragaglia. Del Caffè Aragno parlano spesso i giovani coprotagonisti di quella stagione, compreso Sinisgalli. Si veda, per esempio: *Via delle Convertite*, in «Il Mattino», 23 giugno 1977, ora in *Civiltà della cronaca. «Il Mattino» (1976-79). Antologia degli articoli cit.*, pp. 113-116.

²³⁴ In «L'Italia letteraria», 5 ottobre 1930. Emilio Cecchi è sorpreso nell'atto di succhiare l'acqua dei pesci rossi; Vincenzo Cardarelli spara in aria per chiamare il cameriere; Carlo Socrate in atteggiamento da pensatore, sta per essere *newtonianamente* colpito da un frutto, che però è una pera, non una mela; Ardengo Soffici immortalato in foggia da antico romano; Antonio Baldini apostrofato dalla scritta *cacio reale*; Pasqualina Spadini in abito talare; Ungaretti, legato alla colonna, sembra san Sebastiano; Mario Broglio e Ferri sono sostituiti da due manichini, come Aurelio Saffi; Roberto Longhi ha la testa in forma di vipera; Bartoli sta in piedi sul tavolo con una spilla da balia: cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *Scuola Romana. Pittura e scultura a Roma dal 1919 al 1943*, De Luca Editore,

uno di quelli pubblicati nel 1930 nel 1931 sulla rivista di Angioletti e Falqui.²³⁵ Un altro disegno si intitola *Al vero surrealismo*,²³⁶ attraversato anch'esso da quel che Contini chiama *dolce ponte d'ironia*, di cui partecipa la descrizione che ne fa Sinisgalli nell'ineludibile *Saggio su Scipione*, «uno degli episodi più interessanti e articolati della critica sinisgalliana»,²³⁷ scritto nel 1944 e inserito nel 1950 in *Furor mathematicus*, la cui parte VI riunisce un nucleo di scritti d'arte.²³⁸ Ineludibile poiché fornisce sia riferimenti filologicamente puntuali, utili alla ricostruzione e all'esplorazione dell'intero *corpus* grafico dell'artista, sia spunti raffinati e sagaci di lettura stilistica.

Scipione è parte fondante dell'apocalisse che sta bruciando a quel tempo nei dintorni dei fori imperiali, di quel vincolo umano e pittorico che lo coinvolge insieme con Mario Mafai, Antonietta Raphaël, Renato Marino Mazzacurati e che a Longhi piacque definire la *Scuola Romana di via Cavour*.²³⁹ Mario e Antonietta si sono

Roma 1986, pp. 112-113. La testa in forma di vipera attribuita a Longhi potrebbe anche alludere alla stroncatura dechirichiana cui abbiamo fatto cenno.

²³⁵ Anche Sinisgalli collabora con l'«L'Italia letteraria»: tra il 1929 e il 1930 escono a sua firma diciotto articoli, in specie recensioni. Cfr. L. Sinisgalli, *Gallo reale*, a cura di G. Lupo, Edizione San Marco dei Giustiniani, Genova 2005 con introduzione del curatore, intitolata *Esordi narrativi di Sinisgalli*. Dopo il trasferimento del poeta-ingegnere da Roma a Milano, nel 1933, la collaborazione riprende e si intensifica, arrivando a comprendere, fino al 1936, trentasei contributi, recensioni, cronache d'arte, prose di memoria e componimenti poetici. Gli interventi del periodo milanese si trovano raccolti in: L. Sinisgalli, *Pagine milanesi*, a cura di G. Lupo, Hacca, Matelica 2010, con introduzione del curatore, intitolata *Sinisgalli, Milano e «L'Italia Letteraria»*, pp. 9-16, e *Nota ai testi*, pp. 19-20.

²³⁶ In «L'Italia letteraria», 16 novembre 1930.

²³⁷ S. Zuliani, *Il demone della contraddizione. Sinisgalli critico d'arte* cit., p. 58.

²³⁸ Il *Saggio su Scipione*, nell'edizione di *Furor mathematicus* uscita per Mondadori nel 1950, diventa *Ricordo di Scipione* nella successiva edizione uscita per Silva nel 1967. Per una puntuale ricostruzione della storia compositiva ed editoriale del *Furor*: F. Vitelli, *I fiori matematici: notizie filologiche per il Furor*, in ID., *I fiori matematici, percorsi della modernità in scrittori del Novecento*, Schena, Fasano 1996, pp. 9-33.

²³⁹ R. Longhi, *Clima e opere degli irrealisti*, in «L'Italia letteraria», 7 aprile 1929, p. 3.

conosciuti e innamorati alla Scuola Libera del Nudo; nel 1929 vanno ad abitare in via Cavour, dove rimangono per appena due anni, due anni soltanto, ma di capitale importanza, per la loro storia personale e artistica e per la storia artistica italiana.²⁴⁰ Alle geometrie composte, alle citazioni classiche, ai colori modulati ed eleganti di Novecento Italiano, la pittura della *Scuola Romana* oppone la forza misteriosa e la vibrazione timbrica dell'antiretorica, di un barocco espressionista e surreale.²⁴¹ Nel palazzo umbertino con vista sul Colosseo che sarebbe stato distrutto dalle demolizioni mussoliniane, dipinte da Mafai a partire dal 1936, i giovani pittori incontrano i giovani poeti, con i quali stringono sodalizio: insieme a Sinisgalli e De Libero²⁴² ci sono Beccaria e Luigi Diemoz.²⁴³ La mostra di Scipione e Mafai alla

²⁴⁰ L'esperienza della Scuola Romana può di fatto considerarsi conclusa già nel 1931. In quell'anno Mafai e Raphaël partono per Parigi, Scipione deve ricoverarsi in sanatorio, Mazzacurati, dopo l'apprendistato presso Arturo Martini, volge il proprio impegno dalla pittura alla scultura. Anche Antonietta, dopo il definitivo rientro a Roma alla fine del 1933, avrebbe intrapreso il lavoro scultoreo.

²⁴¹ P. Daverio, M. Fagiolo dell'Arco, N. Vespignani, *Roma tra espressionismo barocco e pittura tonale: 1929-1943* cit.

²⁴² Dopo la morte di Scipione e la fine dell'esperienza della *Scuola romana*, De Libero, che a differenza di Sinisgalli sarebbe rimasto a Roma, avrebbe seguito costantemente, anche nel ruolo di direttore della galleria La Cometa, dal 1935 al 1938, l'evolversi della pittura di Mafai, dedicandogli diversi interventi critici. Significativa la curatela del catalogo *Mario Mafai*, edito a Roma da De Luca nel 1949. Un racconto non idealizzato di quegli anni e di quelle relazioni si trova in L. De Libero, *Borrador. Diario 1933-1955, Prefazione* di M. Petrucciani, a cura di L. Cantatore, Nuova Eri, Torino 1994, nel quale non mancano note critiche nei confronti di Sinisgalli. I rapporti di De Libero con il contesto culturale, letterario e artistico, romano sono ricostruiti in G. Lupo, *Poesia come pittura. De Libero e la cultura romana (1930-1940)*, Vita e Pensiero, Milano 2002.

²⁴³ Luigi Diemoz fonda con De Libero, nel 1928, il periodico «Interplanetario», destinato a durare soltanto per il corso di quell'anno. Nel giugno e nell'ottobre 1931 escono invece i due soli numeri della rivista «Fronte», fondata da Scipione e Mazzacurati, che la dirige, con il sostegno di Falqui. La rivista si rifà all'esempio fornito da «Commerce» di Marguerite Caetani per la volontà di apertura internazionale e concilia la presenza di letterati e artisti. Il primo editoriale è di Carlo Carrà.

Galleria di Roma di Pier Maria Bardi, nel novembre 1930, «un vero uragano nel cielo artistico di Roma»,²⁴⁴ segna il culmine di questa esperienza.²⁴⁵

Valentino Martinelli, in una sua comunicazione al convegno *Ungaretti e la cultura romana* del 1980, notava che:

quei “Tramonti rossi” di Scipione, quelle “teste estatiche” di Mafai e della Raphaël, chagalliana, quei lungoteveri deserti da Ponte Palatino, i patetici paesaggi romani di periferia, le “nature morte” barocche e surrealistiche, i “nudi” deliranti a braccia levate – che costituivano il nuovissimo repertorio iconografico e formale di Scipione, di Mafai e della Raphaël nel loro primo sodalizio fra il '28 e il '30 – trovarono in Giuseppe Ungaretti una consonanza di valori, un medesimo “sentimento del tempo” che si inverava in immagini pittoriche e poetiche d’ambiente tali da richiamare alla mente proprio l’inizio del suo *Primo amore* del '29:

*Era una notte urbana,
rosea e sulfurea, era la poca luce
dove, come da un muoversi dell’ombra
pareva salisse la forma*²⁴⁶

²⁴⁴ L. De Libero, *Mario Mafai* cit., p. 13.

²⁴⁵ Antonio Franchina, recensendo l’esposizione, parla per primo di postulati surrealisti: «C’è poi un gruppo di giovani letterati, compatto e piuttosto intransigente nei suoi postulati surrealisti, che coccola e cova questi due pittori con una tenerezza che ha del materno e con una gelosia da innamorati». A. Franchina, *Scipione e Mafai alla «Galleria di Roma»*, in «L’Italia letteraria», 16 novembre 1930, p. 4.

²⁴⁶ V. Martinelli, *Ungaretti e la “Scuola Romana”*, in R. Tordi, a cura di, *Ungaretti e la cultura romana*, Atti del convegno (Università degli Studi di Roma “La Sapienza” 13-14 novembre 1980), Bulzoni, Roma 1983, pp. 47-55.



Scipione, *Piazza Navona*, 1930, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna²⁴⁷

Se non possiamo più considerare, con Paolo Fossati,²⁴⁸ le dieci poesie di Scipione disgiunte dalla produzione pittorica, proviene ancora una volta da Sinisgalli la conferma del fatto che l'ispirazione scipionesca sia oltre che figurativa inestricabilmente letteraria, all'interno un orizzonte che a ritroso collega Valéry e Lautréamont a Gongora:

La pittura di Scipione esplode in un periodo brevissimo, tra il '29 e il '30, che sono gli anni di "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 [...] La pittura di Scipione come la poesia di Ungaretti accettano i dogmi dell'ispirazione, della rivelazione, della trasfigurazione, della resurrezione. Questo è il salto dall'*Allegria* al *Sentimento* [...] Ed è il segreto dell'opera di Scipione che può

²⁴⁷ Fonte immagine Galleria nazionale d'arte moderna: <http://www.gnam.beniculturali.it/>.

²⁴⁸ P. Fossati, *Nota*, in Scipione, *Carte segrete*, Einaudi Torino 1982, pp. V-XVIII: p. XI.

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.²⁴⁹

Certo attraversate da un afflato di surrealismo sono secondo Sinisgalli le nature morte di Scipione, *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 e spiritati.²⁵⁰

E ci pare di sentire riecheggiare il celebre aforisma di Ducasse, che tanta parte ha avuto nell'immaginario e nell'estetica del Surrealismo,²⁵¹ per cui la bellezza risiede

²⁴⁹ L. Sinisgalli, *Le civette gridano*, in ID., *I martedì colorati* cit., pp. 135, 137.

²⁵⁰ Ivi, p. 136.

²⁵¹ Man Ray gli dedica propriamente *L'enigma di Isidore* (1920). Sulla personalità di Ducasse e sull'ascendente dei *Canti di Maldoror* sul Surrealismo, cfr. L. Sinisgalli, *Bello come...* in «Il Mattino», 30 ottobre 1977, ora in L. Sinisgalli, *Civiltà della cronaca. «Il Mattino» (1976-79). Antologia degli articoli* cit., pp. 147-149: «L'eroe del poema, Maldoror, ha un pedigree mirabile; discende letterariamente da Sofocle, da Dante, da Shakespeare, da Milton, da Byron, da Poe, oltre che dai 'libri neri' e dai romanzi di appendice. Adesso hanno scoperto che il giovane autore conosceva anche i 'libri scari' indiani per es. il 'Lalitavistara' che descrive il combattimento tra il Demone e il Redentore. Ma credo che la originalità del nostro folle studente-poeta non stia tanto nelle scene di orrore e di sangue ma nella rotondità della sua voce, nella sua oratoria. Lo stile della sua prosa lo ha dedotto dai classici, dalla foga dei predicatori, e dai cronisti del crimine. Del resto è lo stesso stile di Breton che mescola Chateaubriand e Fourier, Sade e Bousset. Certo è incredibile che un ragazzo da poco uscito dal collegio, esiliato nel suo paese d'origine, solo in una metropoli, senza protezione, senza un amico, con i soldi contati, possa diventare per miracolo maestro d'eloquenza di un leader ambizioso come Breton.

È Breton appunto che nel 'Primo Manifesto del Surrealismo' tentando una classificazione dei diversi tipi di immagini mette ai primi posti quelle che rappresentano il massimo grado di arbitrio, poi quelle che richiedono più tempo per essere tradotte in linguaggio pratico, infine quelle che racchiudono

nell'incontro casuale su un tavolo operatorio di un ombrello bagnato con una macchina cucitrice.

Comuni occorrenze e ricorrenze, tematiche e stilistiche, sovente legate all'*exemplum* ungarettiano si rintracciano nella poesia dei «giovani surrealisti romani» Sinisgalli e De Libero, nella pittura di Scipione e in quella di Mafai dei primi anni Trenta. Comuni suggestioni confluiscono nella produzione successiva di De Libero e Sinisgalli, dopo il trasferimento del poeta di Montemurro a Milano e il maturare nel capoluogo lombardo della nuova generazione ermetica.

Giuseppe Lupo ha individuato le prerogative che segnano, a Milano, la peculiarità rispetto all'Ermetismo fiorentino dell'Ermetismo meridionale – ambito di sperimentazione in cui inquadra oltre a Sinisgalli, cresciuto in Lucania fino all'età di nove anni, e a De Libero, originario di Fondi (De Libero, però, continua a risiedere prevalentemente nella capitale), Alfonso Gatto, campano, e il siciliano Salvatore Quasimodo – i nuclei simbolici che convergono in un sostrato semantico e stilistico comune. Soprattutto nell'ansia religiosa, nella spiritualità, nella memoria come luce e nella sinestesia della luce gridata riecheggiano stilemi ungarettiani, ascrivibili al *Porto sepolto*, all'*Allegria di naufragi*, soprattutto al *Sentimento del tempo*, e al contempo le infuocate visioni scipionesche riarse nel colore.

Al 1934 Lupo fa risalire il delinearsi di un manifesto poetico, nel quale si riconoscono soprattutto Sinisgalli e Gatto, connotato dalla ricerca di «inedite

una dose enorme di contraddizioni. Breton offre un campionario, una specie di scala che porta in cima i modelli assoluti estratti dai 'Canti di Maldoror'. Gli esempi scattano dopo aver stretto bene la molla del bello come. Eccone alcuni.

'Bello come la legge di arresto dello sviluppo del torace negli adulti'.

'Bello come la retrattilità delle voliere dei rapaci'.

'Bello come l'incertezza dei movimenti nelle pieghe delle parti molli della regione cervicale posteriore'.

Infine l'immagine record: 'Bello come l'incontro casuale su un tavolo operatorio di un ombrello bagnato con una macchina cucitrice'».

sollecitazioni culturali» provenienti dall'arte, dalla pittura ma anche, e qui starà il fatto nuovo milanese, dall'architettura.²⁵²

²⁵² G. Lupo, *Sinigalli e la cultura utopica degli anni Trenta* cit., p. 59. Quanto ai fini della maturazione della nuova generazione ermetica incidesse la frequentazione da parte dei poeti delle cose dell'arte è reso evidente già nel titolo del saggio di Francesco D'Episcopo, che affronta l'opera di Sinigalli, De Libero, Quasimodo e Vittorio Bodini: *Ermetici meridionali. Tra immagine e parola* (De Libero, Bodini, Sinigalli, Quasimodo), Cuzzola editore, Salerno 1986. Dello stesso autore: *Alfonso Gatto: oltre la letteratura. Poesia e arti figurative*, Cuzzola editore, Salerno 1983.

II.3

Analogie olivettiane

Sinisgalli si trasferisce da Roma nel capoluogo lombardo nel 1933, dopo la parentesi del servizio militare. Dal punto di vista culturale, il trasferimento comporta primariamente il passaggio dal magistero ungarettiano al magistero di Edoardo Persico e significa l'apertura alla dimensione internazionale, ad una concezione democratica della cultura, che in quegli anni, sfidando le mortificazioni autarchiche, passa attraverso la conoscenza dell'Astrattismo e del Razionalismo.²⁵³ Dalle pagine di «Casabella», rivista della quale è caporedattore e poi condirettore con Giuseppe Pagano, Persico diffonde gli ideali razionalisti che all'oscurantismo politico oppongono essenziale rigore di linee e di volumi. Alla galleria del Milione, che lo stesso Persico ha diretto per alcuni mesi fino al febbraio 1931, la pittura astratta – quella di Atanasio Soldati, Luigi Veronesi, Oreste Bogliardi, Gino Ghiringhelli, Mauro Reggiani,²⁵⁴ Manlio Rho, Mario Radice, Osvaldo Licini – la scultura di Lucio Fontana e

²⁵³ Gli indirizzi e le destinazioni culturali che si muovono nell'ambiente raccolto intorno alla figura carismatica di Persico si trovano trattati in G. Lupo, *Sinisgalli e la cultura utopica degli anni Trenta* cit. e nel recente G. Lupo, *Sinisgalli e "Il Milione"*, in S. Martelli, F. Vitelli, *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli* cit., I, pp. 339-347.

²⁵⁴ Protagonista di questa stagione, Vincenzo Ghiringhelli (1898-1964) avvia la sua ricerca pittorica nella Milano degli anni Venti. Nel 1930, insieme al fratello Giuseppe e all'amico poeta Daniele Roma, con il sostegno di un terzo fratello, Vincenzo, acquisisce da Pier Maria Bardi, quando quest'ultimo decide di trasferirsi nella capitale, la galleria al civico 21 di via Brera, di fronte all'Accademia. La prima direzione, tra novembre 1930 e febbraio 1931, è affidata a Persico, che sceglie anche il nuovo nome della galleria, con riferimento al libro di Marco Polo. Nel 1931 la direzione passa a Gege Bottinelli, poi moglie dell'architetto Luigi Figini. Nel corso della prima metà degli anni Trenta la galleria assolve alla funzione di epicentro per il dibattito culturale: le nuove tendenze artistiche italiane si aprono alla dimensione internazionale con le mostre di grandi maestri quali Fernand Léger (1932), Vassilij Kandinskij (aprile-maggio 1934), Friedrich Vordemberge-Gildewart (ottobre-novembre 1934), Josef Albers (con Luigi Veronesi, dicembre 1934). Contestualmente la galleria alimenta il dibattito intorno all'architettura del Modernismo e rende disponibili alla lettura le riviste

Fausto Melotti, le idee sull'arte avanzate da Carlo Belli in *Kn*²⁵⁵ offrono al poeta i segni di un codice atto a distillare il cromatismo *sulfureo* scipionesco in possibilità di mediazione tra rigore e creatività.²⁵⁶ Rimane invariata e costante la ricerca della intersezione tra linguaggio poetico e linguaggio artistico.

pubblicate all'estero, «Cercle et carré», «Art concret», «Abstraction-Création». La mostra di Bogliardi, Ghiringhelli e Reggiani, che segue nel novembre 1934 quella di Vordemberge-Gildewart, segna la linea astratta milanese, che si consolida con le personali del 1935 dedicate a Fontana, Soldati, Licini e Melotti e con quella di Reggiani dell'anno successivo. Dal 1936 la galleria torna a presentare anche opere d'arte figurativa, ma senza rinnegare le avanguardie. L'attività espositiva e culturale prosegue fino agli anni della guerra, fino a quando, nel 1943, l'edificio di via Brera viene distrutto dai bombardamenti. Nel 1946 Ghiringhelli apre una nuova galleria in via Sant'Andrea, che nel 1949 prende il nome della precedente galleria del Milione. Cfr. G.C. Belli, M. Cernuschi Ghiringhelli, A. Longatti, N. Ponente, *Anni creativi al Milione, 1932-1939*, con una testimonianza di G. Marchiori, catalogo della mostra (Prato, Palazzo Novellucci, 7 giugno-20 luglio 1980), Silvana editoriale, Milano 1980; E. Pontiggia, *Il Milione e l'astrattismo 1932-1938. La galleria, Licini, i suoi amici*, catalogo della mostra (Fermo, Palazzo dei Priori, 2-31 luglio 1988 / Monte Vidon Corrado, Centro Studi Osvaldo Licini, 6-31 agosto 1988), Electa, Milano 1988; L. Caramel, *L'astrattismo italiano degli anni Trenta*, in ID., a cura di, *L'Europa dei razionalisti. Pittura, scultura, architettura negli anni trenta*, catalogo della mostra (Como, Pinacoteca Civica / San Francesco, 27 maggio-3 settembre 1989), Electa, Milano 1989, pp. 21-77; M.G. Schinetti, in *La pittura in Italia. Il Novecento/1. 1900-1945*, II, Electa, Milano 1991, pp. 908 ss.; F. Tedeschi, voce *Ghiringhelli, Virginio (Gino)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, vol. 53, 2000. Consultabile online:

[http://www.treccani.it/enciclopedia/virginio-ghiringhelli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/virginio-ghiringhelli_(Dizionario-Biografico)/)

²⁵⁵ Pubblicato per le Edizioni del Milione il 3 febbraio 1935.

²⁵⁶ Si leggano le recensioni delle mostre al Milione scritte da Sinisgalli per «L'Italia letteraria», oggi contenute in L. Sinisgalli, *Pagine milanesi* cit. In particolare, ci appare emblematica la conclusione della recensione dedicata alla triplice personale di Bogliardi, Ghiringhelli e Reggiani, datata otto dicembre 1934, dove Sinisgalli, evocando Arthur Rimbaud, appare persuaso che possa giungere dalla poesia una maggiore, auspicata luce per la pittura: «Chiediamo troppo ai nostri amici se li vogliamo più 'illuminati'? Rileggiamo assieme il sonetto delle vocali: *A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles...*». Ivi, pp. 97-100: 100. La triplice personale, rimarca ancora Lupo, tenutasi nel novembre del 1934, rappresenta uno degli eventi culturali di spicco di quell'anno: G. Lupo, *Sinisgalli e la cultura*

Nella geografia sinisgalliana, la galleria del Milione e la redazione di «Casabella»²⁵⁷ prendono il posto del Caffè Aragno e della redazione de «L'Italia letteraria» quali luoghi d'incontro e confronto tra letterati e artisti. E naturalmente c'è l'Ufficio Olivetti, in via Clerici, dove si discute di pubblicità, *industrial design*, architettura, arte e letteratura. Senza dimenticare che anche a Milano ci si ritrova in luoghi per così dire meno istituzionali: *All'insegna del pesce d'oro*, la trattoria da cui prende nome la collana di Scheiwiller inaugurata nel 1936 con le *18 Poesie* di Sinisgalli;²⁵⁸ al caffè delle Tre Marie e al Caffè Craja; al ristorante Savini in galleria Vittorio Emanuele. Le coordinate di questa nuova geografia trovano riscontro puntuale negli articoli scritti per l'«L'Italia letteraria»²⁵⁹ e nelle liriche sinisgalliane di *Vidi le Muse*,²⁶⁰ che percorrono la città dalla periferia al centro per approdare alla casa-studio di via Rugabella, una stradina che è quasi una piccola Montparnasse. Così nella testimonianza di Domenico Cantatore:

La pittura e la poesia venivano unite nei nostri discorsi che si svolgevano in una camera in via Rugabella al numero nove, celebre per gli altri artisti che vi tenevano lo studio, De Pisis, Marini, Savinio e in cui era anche il mio studio. Spesso Leonardo posava per dei ritratti che sono rimasti appesi alle pareti della sua camera [...]

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 problemi: i suoi primi impieghi, dopo la laurea in ingegneria, le

utopica degli anni Trenta cit., p. 165. Per la bibliografia relativa alla mostra si rimanda alla nota precedente.

²⁵⁷ Durante gli anni Trenta Sinisgalli oltre che per le riviste letterarie «La Lettura», «Colonna», «Corrente di Vita giovanile» e naturalmente la già citata «L'Italia letteraria», scrive articoli per riviste d'architettura – «Casabella», appunto, «Domus», «Edilizia moderna» – e riviste tecnico-scientifiche, quali «Sapere». Gli articoli sono raccolti in L. Sinisgalli, *Furor geometricus* cit.

²⁵⁸ V. Scheiwiller, *Sinisgalli e il «pesce d'oro»*, in AA.VV., *Atti del Simposio di Studi su Leonardo Sinisgalli* cit., pp. 301-307.

²⁵⁹ L. Sinisgalli, *Pagine milanesi* cit.

²⁶⁰ G. Lupo, *Sinisgalli e la cultura utopica degli anni Trenta* cit., pp. 128-129.

mie prime mostre, le difficoltà di vendere quadri, magari qualche modella che si intrufolava nei nostri interessi, e la sua apertura culturale verso i nuovi mezzi di comunicazione, come il messaggio pubblicitario verso il quale ebbe precocissima fiducia.

Tutta la sua vita è stata dedicata a questa simbiosi tra arte e comunicazione, tra poesia e divulgazione. «Civiltà delle macchine», la rivista che diresse per molti anni, è una delle più chiare testimonianze della sua sensibilità moderna.²⁶¹

Lungo le stesse strade milanesi Gatto, che quanto Sinisgalli e in maniera più sistematica fa propria l'utopia architettonica di Persico, andrà scrivendo la sua *Guida sentimentale di Milano*.²⁶²

Soprattutto per l'ascendente carismatico di Persico, a Milano, lungo i primi anni Trenta, si respira un pensiero nuovo, progressista, utopico, e l'utopia si nutre dunque di amore per l'architettura, cardine di un moderno umanesimo, che s'interseca con l'*umanismo pubblicitario* di Olivetti. Sinisgalli incontra Adriano

²⁶¹ D. Cantatore, *Quelle notti*, in AA.VV., *Atti del Simposio di Studi su Leonardo Sinisgalli* cit., pp. 437-441: 439-440.

²⁶² A. Gatto, *Guida sentimentale di Milano* (1937), a cura di A. Modena, con disegni di D. Cantatore, Libri Scheiwiller, Milano 1988. Sui due poeti ha scritto F. D'Episcopo, *Leonardo Sinisgalli e Alfonso Gatto*, in G. Lupo, a cura di, *Sinisgalli a Milano. Poesia, pittura, architettura e industria dagli anni Trenta agli anni Sessanta* cit., pp. 187-194: 191-192: «L'amicizia umana e poetica tra Gatto e Sinisgalli è l'incontro tra due civiltà meridionali: la prima, marina, salernitana, amalfitana, avida e ardente di andare oltre, di vedere dentro il vedere, come il poeta dirà in un paradigmatico 'pezzo' critico su Cézanne (A. Gatto, *Occhio che vede dentro il suo vedere*, in *L'opera completa di Cézanne*, presentazione di A. Gatto, apparati critici e filologici di S. Orienti, Rizzoli, Milano 1970, pp. 5-9); la seconda, montana, montemurrese, lucana, scontrosamente socievole nel silenzio delle proprie parole, geometricamente furente negli spazi di un'ingegneria inventiva, ellitticamente sinuosa e avvolgente. Una comune 'follia' di fondo, che si misura con l'oltranza delle avanguardie e soprattutto con l'esigenza, sempre più avvertita, di sperimentare il delirio esistenziale ed estetico per intero, nel campo specifico della parola, della figura, del colore, in ritmo fisicamente unitario, che congiunge spazio e tempo, idea e materia».

Olivetti²⁶³ nel 1936, con in mano soltanto il *Quaderno di geometria*, appena pubblicato su «Campo Grafico»,²⁶⁴ con sei tavole di Veronesi, e dedicato alla memoria di Persico scomparso nel gennaio di quell'anno, dove si trova spiegata l'invenzione del numero immaginario, diventato oggetto delle idee sulla poesia nella prima *Lettera a Contini. Ad incipit del Quaderno*, che poi diventa anche l'*incipit* del *Furor*,²⁶⁵ la citazione sempre e giustamente ricordata negli studi sinisgalliani, perché così consentanea, dal secondo dei *Canti di Maldoror* di Lautréamont – «perfetto centauro scientifico-letterario» –,²⁶⁶ ove il germe del surrealismo s'annida entro la severità delle matematiche.²⁶⁷

²⁶³ Adriano Olivetti è il dedicatario della fondamentale sezione del *Furor mathematicus, Promenades architecturales*.

²⁶⁴ «Campo Grafico», nn. 9-12, 1936. «Campo Grafico», «Rivista di Estetica e di Tecnica» nasce nel gennaio 1933 ad opera di Attilio Rossi e Carlo Dradi, contribuendo profondamente a mutare le concezioni della grafica in Italia, sull'esempio delle innovazioni proposte dalla Bauhaus. Il sinisgalliano *Quaderno di geometria* viene inserito nel *Furor mathematicus* già a partire dall'edizione del 1944.

²⁶⁵ La stessa citazione apre anche il documentario *Lezione di geometria*. Cfr. M. Emmer, *Sinisgalli tra arte, cinema e tecnologia*, in G.I. Bischì, P. Nastasi, *Un Leonardo del Novecento. Leonardo Sinisgalli (1908-1981)* cit., pp. 141-178: 156-157. A partire dai documentari, il saggio offre aperture sulla globalità degli interessi artistici di Sinisgalli.

²⁶⁶ P. Antonello, *La nuova civiltà delle macchine di Leonardo Sinisgalli* cit., p. 127.

²⁶⁷ Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* (1869), in L. Sinisgalli, *Furor mathematicus* cit. (1950), p. 9: « O mathématiques sévères, je ne vous ai pas oubliées, depuis que vos savantes leçons, plus douces que le miel, filtrèrent dans mon cœur, comme une onde rafraîchissante; j'aspirais instinctivement, dès le berceau, à boire à votre source, plus ancienne que le soleil, et je continue encore de fouler le parvis sacré de votre temple solennel, moi, le plus fidèle de vos initiés. Arithmétique! algèbre! géométrie! trinité grandiose! triangle lumineux! Celui qui ne vous a pas connues est un insensé! Il mériterait l'épreuve des plus grands supplices.

Aux époques antiques et dans les temps modernes, plus d'une grande imagination humaine vit son génie, épouvanté, à la contemplation de vos figures symboliques tracées sur le papier brûlant comme autant de signes mystérieux, vivants d'une haleine latente, que ne comprend pas le vulgaire

La storia dell'approdo di Sinisgalli a Milano, le difficoltà iniziali e l'indecisione sulla strada da percorrere, il lavoro alla Società del Linoleum, il cui avviso sul «Corriere della Sera» gli viene segnalato da Gatto, si trova narrata in «Civiltà delle macchine», in uno degli interventi di maggior respiro pubblicati dal direttore sulla sua rivista, sul numero di settembre-ottobre 1955, intitolato *Le mie stagioni milanesi*:²⁶⁸

Reduce da Padova dove ero andato per le prove scritte di Scienza delle Costruzioni e di Impianti elettrici (il mio primo passaggio sul Po) capitai a Milano la prima volta e mi feci portare in viale Romagna dove da qualche anno abitava mia zia. Era il novembre 1933, se ricordo bene. Avevo addosso un impermeabile, retaggio degli ultimi anni di università. M'era servito anche da ufficiale: bastava che appuntassi sul bavero due stellette minute. E il bavero, infatti, era tutto punzecchiato come i polpastrelli di Madame Bovary. [...]

Era trascorso più di un anno. 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-

profane et qui n'étaient que la révélation éclatante d'axiomes et d'hiéroglyphes éternels, qui ont existé avant l'univers et qui se maintiendront après lui.

Pendant mon enfance, vous-m'apparûtes, une nuit de mai, aux rayons de la lune, sur une prairie verdoyante, aux bords d'un ruisseau limpide, toutes les trois égales en grâce et en pudeur, toutes les trois pleines de majesté comme des reines. Vous fîtes quelques pas vers moi, avec votre longue robe, flottante comme une vapeur et vous m'attirâtes vers vos fières mamelles, comme un fils béni. Alors j'accourus avec empressement, mes mains crispées sur votre blanche gorge. La fin des siècles verra encore, debout sur les ruines du temps, vos chiffres cabalistiques, vos équations laconiques et vos lignes sculpturales siéger à la droite vengeresse du Tout-Puissant, tandis que les étoiles s'enfonceront, avec désespoir, comme des trombes, dans l'éternité d'une nuit horrible et universelle. Mais, l'ordre qui vous entoure, représenté surtout par la régularité parfaite du carré l'ami de Pythagore, est encore plus grand; car, le Tout-Puissant s'est révélé complètement, lui et ses attributs, dans ce travail mémorable qui consista à faire sortir, des entrailles du chaos, vos trésors de théorèmes et vos magnifiques splendeurs».

²⁶⁸ L. Sinisgalli, *Le mie stagioni milanesi*, in «Civiltà delle macchine», n. 5, 1955, pp. 22-24. L'articolo si concentra sul primo periodo milanese di Sinisgalli, che si dispiega lungo gli anni Trenta per passare poi al racconto della seconda stagione nel capoluogo lombardo, coincidente con l'impegno alla rivista «Pirelli».

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 riempii la borsa di campioni di linoleum. Intanto ero stato negli stabilimenti a Narni, in Umbria, per seguire la fabbricazione dei rotoli. Ebbi l'occasione di viaggiare di provincia in provincia. Passai ore bellissime a Pavia, a Mantova, a Cremona, ore che non dimenticherò mai. Stavo fuori per cinque o sei giorni, qualche volta per due settimane. Tornavo nella mia stanzetta di via Rugabella la sera di sabato. Presi gusto al lavoro. Il lavoro mi restituiva il piacere di starmene qualche volta a scrivere e a sognare, il piacere di vivere che avevo quasi perduto. Scossi la mia accidia, mi svegliai. Arrivavo ai treni con solo qualche minuto d'anticipo. Io ho quasi perduto la memoria ma queste minuzie che ho racimolato di colpo devono aver avuto allora riflessi assai dolenti. Non ho fatto sforzi per allineare i ricordi della mia preistoria milanese.

Un pomeriggio di 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. Occupava appena tre fogli di scrittura minutissima che presero corpo a Milano, per la gentilezza del mio caro amico Tommaso Bozza, allora addetto alla Biblioteca di Brera, in circa una ventina di pagine dattiloscritte. Non avevo altre referenze da dare; sì, qualche poesia della prima stagione che Ungaretti aveva citate, ancora inedite, in un articolo che aveva scritto per la «Gazzetta» di Amicucci. I versi «trascendentali» (l'aggettivo è di Gianfranco Contini) e i miei primi assaggi di matematica bastarono all'ingegnere Adriano per propormi la direzione del suo Ufficio Tecnico di Pubblicità. Designazione a quei tempi ambitissima per l'alta tradizione che in pochi anni – attraverso l'opera di Xanti Schawinsky, di Costantino Nivola (entrambi in Nord America, oggi) e il fanatismo dell'indimenticabile Zweteremich – quello studio era riuscito a imporre in Italia e fuori.²⁶⁹

Alla Società del Linoleum Sinisgalli viene assunto per attendere al settore pubblicitario, dotato proprio ai fini dell'attività propagandistica, del periodico «Edilizia Moderna», sul quale scrive cinque articoli. Dal 1936 al 1937 viaggia attraverso la provincia del Settentrione e del Centro Italia, spingendosi fino a Narni, dove hanno sede gli stabilimenti che producono il linoleum, e non è da escludersi

²⁶⁹ Ivi, p. 22.

siano stati questi spostamenti a ispirare per primi quelle che sarebbero diventate le *visite in fabbrica* di «Civiltà delle macchine». Che condizionassero ad ogni modo la sua capacità immaginativa appare palese dall'elaborazione di tre testi, differenti per natura e impostazione: un articolo uscito sul numero di giugno 1937 del periodico «Sapere»;²⁷⁰ la lirica intitolata *Narni-Amelia scalo*, datata 1938, che dall'articolo trae l'ossatura della sua impostazione; le otto paginette pubblicate con il titolo *Ritratti di Macchine*, ancora nel 1937,²⁷¹ in cui disegni a penna eseguiti dallo stesso Sinisgalli, raffiguranti i macchinari impiegati per la lavorazione del linoleum sono illustrati, secondo un procedere leonardiano,²⁷² da lunghe didascalie. È a partire, rileva Lupo, da questi tre testi – legati a quella prima esperienza industriale un po' fortuita, quando le macchine sembravano ancora un po' «stupide», e in fondo non troppo dissimili, nei loro congegni e nel loro funzionamento, o almeno non più meravigliose di un albero o di una vacca –²⁷³ che si concretizza nella scrittura sinisgalliana un tipo di letteratura contaminata e una concezione impura della poesia, che nell'impianto anisosillabico anticipa l'«Impair verlaniano» e il «ritmo perpetuamente contraddetto» del quale avrebbe parlato Contini nella *Introduzione a Vidi le Muse*,²⁷⁴ laddove invece *Horror vacui*, come si è detto pubblicato per la prima volta nel 1945, segna il passaggio dall'orizzonte delle macchine reali all'orizzonte macchinistico dilatato e metafisico, dalle «stupide» macchine alle macchine di Leonardo, emozionanti ed ermetiche:²⁷⁵

²⁷⁰ L. Sinisgalli, *Come si fabbrica il linoleum*, in «Sapere», giugno 1937, p. 400. Citato da G. Lupo, *Sinisgalli e la cultura utopica degli anni Trenta* cit., p. 218.

²⁷¹ L. Sinisgalli, *Ritratti di macchine*. Con sette riproduzioni di disegni dell'Autore, Edizioni di Via Letizia, Milano, 1937, successivamente in *Horror vacui* cit.

²⁷² P. Antonello, *La nuova civiltà delle macchine di Leonardo Sinisgalli* cit., p. 149.

²⁷³ L. Sinisgalli, *Queste stupide macchine*, in *Horror vacui*, in *Furor mathematicus* cit. (1950), pp. 12-13.

²⁷⁴ G. Lupo, *Sinisgalli e la cultura utopica degli anni Trenta* cit., pp. 214-247.

²⁷⁵ Ivi, pp. 230-231 ss.

Questo sarebbe l'ermetismo di Leonardo: un continuo cumulo di ombra e nel segno e nelle parole. Il suo metodo è davvero così vicino a una «poetica», il suo orgoglio, come quello dei poeti grandi, una continua insoddisfazione. Mai come oggi, che le macchine fanno tanto rumore, della sua attenzione noi possiamo immaginare la tesa vigilanza: Leonardo fu un uomo a cui ogni conoscenza costava fatica, un uomo che ha ridotto al minimo lo spreco della sua pena.²⁷⁶

*

L'Ufficio Sviluppo e Pubblicità, poi Ufficio Tecnico di Pubblicità Olivetti, aperto in via Clerici a Milano nel 1931, diretto fino al 1938 dal fotografo di origine dalmata Renato Zveteremich e dal 1938 al 1940 da Sinisgalli, è un laboratorio che adotta e diffonde istanze moderne della grafica e della comunicazione applicate al *marketing*, un crocevia di liberi pensatori, artisti, letterati. Tra i collaboratori si annoverano Elio Vittorini e, successivamente al periodo sinisgalliano, Franco Fortini, Giovanni Giudici, Giorgio Soavi.

Se la letteratura, l'arte e l'architettura fanno parte integrante del sistema imprenditoriale Olivetti e se l'interazione tra le arti, la contaminazione di idee e di linguaggi rappresenta una prerogativa costante del metodo di lavoro e della strategia di comunicazione dell'azienda, imprescindibile risulta in tal senso anche l'apporto di Sinisgalli e la sua inclinazione a contaminare la lingua letteraria.

I collaboratori più stretti di Sinisgalli in Olivetti sono Costantino Nivola e Giovanni Pintori, accanto ai quali occorre ricordare, anche se i suoi contributi sono più sporadici, Salvatore Fancello. Nivola e Pintori avevano studiato grafica pubblicitaria all'ISIA, l'Istituto Superiore Industrie Artistiche, accolto nelle dipendenze meridionali

²⁷⁶ L. Sinisgalli, *Macchine emozionanti*, in *Horror vacui*, in *Furor mathematicus* cit. (1950), pp. 41-43: 43.

della Villa Reale a Monza,²⁷⁷ dove dal 1923 si organizzavano le Biennali internazionali d'arte decorativa, ispirate dal clima delle Secessioni e dell'*art nouveau*, che nel 1930 diventano Triennali e nel 1933 sono trasferite da Monza a Milano, nello spazio deputato di Parco Sempione. La V Triennale è la Triennale internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna, mentre la VI Triennale del 1936 passa alla storia dell'architettura come la Triennale di Pagano e Persico, malgrado Persico fosse morto da qualche mese. I due architetti avevano programmato la manifestazione per affermare l'unità delle arti, la collaborazione salda e coerente tra architetti, pittori, scultori, artigiani e industrie.²⁷⁸

Se l'ISIA coltiva l'ambizione di inserirsi lungo quella linea che nella storia culturale europea parte dalle Arts & Crafts di William Morris, passa per l'*art nouveau* e il Deutscher Werkbund, per approdare alla Bauhaus, è di fatto l'Ufficio Pubblicità e più in generale la concezione del lavoro in Olivetti a raccogliere in Italia l'eredità della scuola tedesca fondata da Gropius. *Trait d'union* tra la Bauhaus e l'Ufficio Pubblicità Olivetti è la figura di Xanti Schawinsky, che a Dessau aveva approfondito studi teatrali e metodologie tipografiche.²⁷⁹

In Olivetti, come alla Bauhaus, si persegue l'integrazione di cultura e industria, si lavora alla sinergia tra prodotto e comunicazione, si elabora una via italiana alla *corporate identity*. Gli oggetti Olivetti sono dialetticamente improntati ai principi del

²⁷⁷ F.R. Gambardelli, *All'ISIA di Monza, in quegli anni*, in R. Cassanelli, U. Collu, O. Selvafolta, a cura di, *Nivola Fancello Pintori. Percorsi del moderno dalle arti applicate all'industrial design*, Jaca Book, Milano 2003, pp. 95-139.

²⁷⁸ A. Crespi, *La VI Triennale di Milano, 1936*, in R. Cassanelli, U. Collu, O. Selvafolta, a cura di, *Nivola Fancello Pintori. Percorsi del moderno dalle arti applicate all'industrial design* cit., pp. 81-93.

²⁷⁹ Dopo la chiusura della Bauhaus nel 1933, a Milano inizia a lavorare come collaboratore dello Studio Boggeri, diventando figura di spicco nella realizzazione di campagne pubblicitarie. Nel 1936 si trasferisce al Black Mountain College in North Carolina, dove accanto a Josef Albers tiene lezioni di pittura, disegno e teatro basate sulla concezione del teatro totale di Oskar Schlemmer: J. Fiedler, P. Feierabend, a cura di, *Bauhaus*, Könemann, Köln 1999, edizione italiana 2000, pp. 64-65, *passim*.

Movimento Moderno, la forma e la funzione, anche sociale, sono sempre strettamente correlate.²⁸⁰ Eguale attenzione, di ideazione e di *design*, è riservata alla pubblicità, che nel corso degli anni Trenta subisce un radicale rinnovamento in accezione raffinata e poetica: ne diventa il simbolo un manifesto, creato nel 1939 da Sinisgalli e Pintori per la Studio 42, ripreso e rivisitato nel 1952 per pubblicizzare la Studio 44. Rappresenta una rosa, infilata dentro a un calamaio, oggetto diventato inutile dopo l'avvento delle macchine per scrivere Olivetti, e per questo sottoposto nell'immagine ad un processo di straniamento.

Sulla macchina per scrivere semi-standard Studio 42, al cui *design* lavora lo stesso Schawinsky, Sinisgalli, Nivola e Pintori costruiscono *Una campagna pubblicitaria*, progetto d'assoluta avanguardia, che vede coinvolto direttamente Vittorini, al quale spetta il compito di interpretare il significato rivoluzionario della pubblicità olivettiana. *Una campagna pubblicitaria* consiste di una cartella contenente i manifesti realizzati da Nivola e Pintori, che abbandonano la composizione simmetrica per una composizione impostata sul libero equilibrio. Nei manifesti di Nivola la macchina per scrivere è associata a immagini di rami in fiore e di farfalle, che ne sottolineano la bellezza e la leggerezza, ma al contempo la solidità. Nei manifesti di Pintori si leggono le premesse di quelle che sarebbero maturate come sue cifre stilistiche caratterizzanti, la propensione per forme geometriche archetipiche, interpretate nel senso del dinamismo. Nel lavoro di entrambi appare evidente il fascino esercitato dall'immagine fotografica, convivono visioni astratte e impressioni surrealiste, plasticismi metafisici e linearismi lirici, non troppo distanti

²⁸⁰ G.C. Argan, *Cosa è il disegno industriale*, in «Notizie Olivetti», n. 10, 1955, pp. 8-9; n. 11, 1955, pp. 17-19. Successivamente *Il disegno industriale*, in ID., *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1965, pp. 130-140. Si ricordi che sul principio degli anni Cinquanta Argan, del quale enumereremo i saggi scritti per «Civiltà delle macchine», dà alle stampe lo studio, divenuto un classico, su Gropius e la scuola da lui fondata: cfr. G.C. Argan, *Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino 1951. Ripubblicato nel 2010 con una *Introduzione* inedita di M. Biraghi.

dal Secondo Futurismo. Nella *Prefazione*, Vittorini²⁸¹ parla di un «umanismo pubblicitario», che prendendo ad esempio quanto già affermato per tale settore in America, superi i limiti quantitativi del mero fine propagandistico per assumere il fatto qualitativo, che pertiene l'opera d'arte:

Nessuno, naturalmente, dice che la pubblicità non debba più essere affermazione. Il problema è che sia affermazione essendo un'altra cosa, essendo una cosa qualitativa, qualificandosi. Deve insomma avere un'altra ragione di esistere, che la faccia esistere di per sé stessa innanzi all'uomo. E questa ragione non può essere che la ragione per cui esistono le opere d'arte: la ragione di nessuna ragione, di nessuno scopo. Le tavole che presentiamo sono state concepite appunto secondo i risultati di una lunga pratica in tal senso. Gli autori si sono serviti in esse dell'affermazione come di materia pura e semplice. Hanno preso il prodotto come elemento da elaborare in immagine, non già come dogma da imporre. E di volta in volta hanno cercato di stabilire corrispondenze linguistiche, tra l'elemento prodotto ed altri elementi (gratuiti), le quali attirassero l'attenzione della fantasia per darle poi libero gioco nel modo in cui le dà libero gioco un'immagine poetica, un'opera d'arte. Certo, dietro queste tavole, c'è uno scopo che resta, in definitiva, quello comune di ogni pubblicità. Pure, gli autori hanno lavorato senza tenerlo presente: tenendone presente uno molto più immediato: creare immagini che riuscissero a durare nell'uomo e a vivere in lui. È lo stesso scopo altamente ambizioso di un poeta, di un pittore. Ma, se solo l'arte può qualificare, e far durare, far vivere, ottenere l'impegno dell'uomo, la pubblicità deve essere arte.²⁸²

Convergono, nella pubblicità olivettiana, istanze letterarie e artistiche, potenzialità compositive derivanti dall'utilizzo del mezzo fotografico, prerogative costruttive ed etiche per pertengono all'architettura, capace di generare – Antonio Di Silvestro

²⁸¹ La *Prefazione* in realtà non è firmata ma è Sinisgalli stesso ad attribuirle a Vittorini in *Le mie stagioni milanesi* cit.

²⁸² (E. Vittorini), *Prefazione a Una campagna pubblicitaria*, Ufficio Tecnico Pubblicità Olivetti, Ivrea (Alfieri & Lacroix, Milano) 1939. Il testo viene in parte ripreso con alcune modifiche nell'articolo *Messaggi pubblicitari*, in «Civiltà delle macchine», n. 4, 1954, p. 30. È contenuto in C. Ossola, *Scritture di fabbrica. Dal vocabolario alla società*, Scriptorium, Torino 1994, pp. 455-456.

parla di una «semiotica pubblicitaria sinisgalliana» –²⁸³ inediti spazi intertestuali.²⁸⁴

La natura e le componenti di questo crocicchio dell'intertestualità sono esposte nel prosieguo di *Le mie stagioni milanesi*:

Più che affidare i risultati alla tattica, al calcolo statistico, io puntai con molta temerarietà sulla simpatia, sulla seduzione di un linguaggio nuovo, sulla messa a fuoco di una serie di immagini un poco enigmatiche, chiamando il lettore, l'utente, a partecipare a una specie di *symposium* dell'intelligenza, a una *parade*, a un certame. Con la collaborazione di un gruppo di allievi della Scuola di Monza (Pintori, Guzzi, Algarotti) riuscimmo a fabbricare in pochi anni una tale congerie di monadi, di matrici, di cellule, di molecole grafiche, plastiche e pittoriche, da *surclassare* tutto il lavoro fatto in Italia.

Noi affermammo che una pagina stampata, una vetrina, un fotomontaggio costituivano delle testimonianze nient'affatto trascurabili della nostra civiltà, della nostra cultura. [...]

In via Clerici capitarono Vincenzo Cardarelli ed Elio Vittorini, Quasimodo e Gatto, Sandro Penna e Vittorio Sereni. Capitarono pittori, scultori, architetti. 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.²⁸⁵

E poiché «una pagina stampata, una vetrina, un fotomontaggio» possono costituire «testimonianze nient'affatto trascurabili della nostra civiltà, della nostra cultura», nell'*umanismo pubblicitario* di Olivetti, le macchine per scrivere, secondo Sinisgalli,

²⁸³ A. Di Silvestro, *Scrittura pubblicitaria e retorica del design*, in ID., *Leonardo Sinisgalli. Fra scrittura e trascrizione*, Leo S. Olschki, Firenze 2005, pp. 16-22.

²⁸⁴ T. Marino, *Gli spazi intertestuali della pubblicità*, in G. Alessi, L. Barcaioli, T. Marino, *Scrittori e pubblicità. Storia e teorie*, a cura di G. Zaganelli, Logo Fausto Lupetti Editore, Bologna 2011, pp. 57-100. Su Sinisgalli pubblicitario: P. Fucella, *Sinisgalli, il poeta della pubblicità*, in S. Martelli, F. Vitelli, a cura di, *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, cit., pp. 195-216; nello stesso volume, alle pp. 255-259, A.P. Saibene, *Il demone dell'analogia. Sinisgalli e l'Olivetti*. Si ricordi anche G. Tedeschi, *Sinisgalli pubblicitario e inventore di riviste*, in AA. VV., *Atti del simposio di studi su Leonardo Sinisgalli*, pp. 309-318.

²⁸⁵ L. Sinisgalli, *Le mie stagioni milanesi* cit., p. 23.

devono essere esposte come opere d'arte. Veri e propri *happenings* sono le vetrine in Galleria Vittorio Emanuele a Milano, concepite come mostre, alle quali contribuiscono, oltre Pintori e Nivola, Fancello, Gatto, Fontana,²⁸⁶ che espone nel negozio una *Vittoria*: la stessa scultura fa capolino tra i versi sinisgalliani dell'*Ode a Lucio Fontana* del 1962:

*Che bella sul piedistallo in Galleria,
nel negozio Olivetti,
la tua vittoria barocca,
in tuta azzurra ed henné.
Era il ritratto di Rina Molé.²⁸⁷*

²⁸⁶ Così nella testimonianza di Nivola: «facevamo le vetrine in Galleria... quelli erano degli *happenings*, degli avvenimenti: ogni due settimane veniva la gente a vedere le vetrine come in una mostra. Ci sbizzarrivamo facendo cose molto sperimentali, d'avanguardia. Avevo fatto comprare una *Vittoria* di Fontana che era tornato da Parigi senza soldi», in G. Altea, *Costantino Nivola*, Ilisso, Nuoro 2005, p. 28.

²⁸⁷ L. Sinisgalli, *Ode a Lucio Fontana*, Bucciarelli, Ancona 1962. Non soltanto l'ode ma anche un saggio critico è dedicato da Sinisgalli a Fontana: L. Sinisgalli, *I buchi e i tagli di Fontana*, contenuto nel volume *Ventiquattro prose d'arte, Introduzione* di G. Appella, Edizioni della Cometa, Roma 1983. Renato Aymone ha dedotto una analogia tra il procedere poetico di Sinisgalli e quello artistico di Fontana nel saggio *Poesia in forma di tuberì*, in G. Tortora, a cura di, *Le vespe d'oro. Saggi e testimonianze su Leonardo Sinisgalli*, Avagliano Editore, Cava dei Tirreni 1995, pp. 17-32.



Da *Una campagna pubblicitaria*, 1939

Ufficio Tecnico Pubblicità Olivetti, Ivrea (Alfieri & Lacroix, Milano)²⁸⁸

A dominare è ancora una volta il *démone* dell'analogia.

Lungo le tracce che spieghino le scelte adottate nelle riviste aziendali, forse dovremmo anche ricordare che già Luciano Anceschi considera la poesia di Ungaretti e di coloro che da lui trassero lezione e sollecitazioni fondata sulla istituzione dell'analogia, congiungendola a Baudelaire, a Valéry e ai surrealisti per arrivare a «certe impronte lasciate assurdamente nella pubblicità, nelle didascalie

²⁸⁸ Fonte immagine Archivio Albe e Lica Steiner, Dipartimento di progettazione dell'architettura, Politecnico di Milano.

dei settimanali, nei giornali, nel lessico della radio e del cinema, nella prosa dei quotidiani». ²⁸⁹

Per virtù analogica atomi di ferro e di carbonio o superfici matematiche complesse fanno risaltare, tastiere, asticelle e pennini, ²⁹⁰ e una pagina tipografica può assomigliare ad una architettura:

Quel mio lavoro durò ininterrotto fino al principio della guerra. Nel nostro *atelier* ci fu una fioritura incessante di immagini, di schemi, di apparati. Come ho detto altrove, il *démone* dell'analogia ci suggeriva ogni giorno uno spunto. I miei ragazzi erano di un'abilità portentosa, realizzavano in un batter d'occhio qualunque fantasia, gli accostamenti più inattesi, di oggetti, di forme, di colore, di caratteri.

Le vetrine che allestimo nel negozio in Galleria, per un paio d'anni ogni quindici giorni, erano seguite dal pubblico come una vicenda cittadina, una gara, un *exploit*. Corrado Alvaro scrisse allora una corrispondenza per 'La Stampa' di Torino in cui sottolineava il significato di questa partecipazione collettiva alle prove di un gusto senza compromessi, senza retorica, senza piaggeria. Finalmente la 'merce' guadagnava la sua dignità di 'oggetto', il frutto del lavoro di una grande officina veniva portato in mostra col rispetto e la venerazione che impone un'opera d'arte. ²⁹¹

Se nel 1939 questo fermento trova riscontro, oltre che nelle vetrine, nel «posteggio» pubblicitario Olivetti che Sinisgalli e i suoi realizzano proprio per la mostra leonardesca al Palazzo dell'Arte della quale abbiamo detto l'importanza – la recensione a cura di Guido Modiano si trova in «Domus» e successivamente in

²⁸⁹ L. Anceschi, voce *Ermetismo*, in *Enciclopedia del Novecento*, II, Treccani, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1977, pp. 741-752. Cfr. anche L. Anceschi, *Sulla poetica dell'ermetismo*, in «Studi filosofici», n. 2, 1942, pp. 222-226.

²⁹⁰ Sinisgalli sarebbe tornato a parlare di quel periodo anche in *La merce e l'oggetto*, in «Il Mattino», 30 gennaio 1977.

²⁹¹ L. Sinisgalli, *Le mie stagioni milanesi* cit., p. 23. La cronaca di Alvaro cui si riferisce Sinisgalli è un trafiletto intitolato *Tocca agli artisti*, in «La Stampa», 24 maggio 1939, p. 3.

«Campo Grafico» –²⁹² l’aspirazione a esporre le macchine «col rispetto e la venerazione che impone un’opera d’arte» si sarebbe concretizzata compiutamente nel 1955 con la mostra «Le arti plastiche e la civiltà meccanica», alla Galleria nazionale d’arte moderna, curata da Sinisgalli con Enrico Prampolini, allora presidente dell’Art Club, come ricorda Pierpaolo Antonello in un suo recente saggio dedicato proprio alla mostra.²⁹³ Sarebbero stati esposti negli spazi del museo diretto da Palma Bucarelli, accanto a circa cinquanta dipinti e sculture, tra gli altri, di Antonio Corpora, Piero Dorazio, Bruno Munari, Emilio Vedova, Pietro Consagra, dodici pezzi di officina, macchine e utensili legati ai dipinti e alle sculture, nelle parole di Sinisgalli, da una «consanguineità, una parentela originaria, grafica, viscerale».²⁹⁴ Il testo dell’*Introduzione* di Sinisgalli al catalogo della mostra sarebbe stato ripreso su «Civiltà delle macchine» nell’articolo intitolato *Le macchine in cappella*,²⁹⁵ dal quale emerge l’arditezza e la novità del progetto:

È questo un fatto nuovo nelle cronache della vita artistica non solo italiana. Le fabbriche non avevano mai finora indirizzato i loro prodotti ad una galleria d’arte: le macchine sono entrate per la prima volta in cappella passando per la porta principale non dalla sacrestia, sistemandosi sui piedistalli non dietro gli angolini come gli estintori alla mostra di Picasso, mettendosi di fronte ai fedeli non di sbieco come i ventilatori alla mostra di Van Gogh. [...]

²⁹² G. Modiano, *Un posteggio e una vetrina nel commento di un tipografo*, in «Campo Grafico», nn. 3-5, 1939, pp. 103-105.

²⁹³ P. Antonello, *Le arti plastiche e la civiltà meccanica*, in S. Martelli, F. Vitelli, a cura di, *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, cit., pp. 349-360.

²⁹⁴ La citazione di Sinisgalli è tratta dall’*Introduzione* al catalogo della mostra *Le arti plastiche e la civiltà meccanica*, catalogo della 92^a mostra dell’Art Club (Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Valle Giulia, 20 maggio-20 giugno 1955), Art Club, Roma 1955; cfr. P. Antonello, *Le arti plastiche e la civiltà meccanica* cit., p. 350. Della mostra parla anche G. Appella, a cura di, *Le «Muse irrequiete» di Leonardo Sinisgalli 1908-1981* cit., che si sofferma, p. 176, sulle proprietà estetiche connaturate a «le viscere del radar, lo scheletro della centrifuga, la mandibola dell’utensile, l’uovo del reattore, l’arteria telefonica, l’albero a gomito».

²⁹⁵ *Le macchine in cappella*, in «Civiltà delle macchine», n. 4, 1955, p. 25. L’articolo non è firmato.

È chiaro che non si trattava di fare una piccola Fiera, o una Triennale in miniatura, e neppure un Museo della Tecnica. Queste opere uscite dalle mani degli operai e dalla testa degli ingegneri sono state messe qui accanto alle pitture e alle sculture d'avanguardia perché testimoniano, secondo il nostro punto di vista, una consanguineità, una stretta parentela spirituale. Anche il Futurismo ha cantato la macchina, anche Le Corbusier e Gropius hanno sentito il fascino delle strutture, degli organismi meccanici; ma la nostra presunzione, il nostro programma non consiste nel provocare un misticismo della macchina, ma una conoscenza, una confidenza senza paura.²⁹⁶

*

Un altro importante progetto concepito in seno all'Ufficio Pubblicità Olivetti in epoca sinisgalliana è l'album intitolato *Storia della scrittura*, con tavole di Nivola e Pintori, testi di Sinisgalli.²⁹⁷ Sul modello del volume antesignano *Mise En Page. The Theory and Practice of Lay-Out*, pubblicato nel 1931 dallo stampatore parigino Alfred Tolmer,²⁹⁸ anche nell'impaginazione l'album riesce a creare la suggestione del connubio tra le arti. Tra citazioni figurative che attingono all'archeologia e alla storia dell'arte classica e rinascimentale, Sinisgalli non esita a paragonare la complessità e varietà della pagina tipografica a quelle dell'architettura, aventi specifiche norme strutturali e peculiarità estetiche. In definitiva, si tratta di una nuova concezione spaziale, che la grafica mutua dall'architettura.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ *Storia della scrittura*, Olivetti, Ivrea (Pizzi & Pizio, Milano), 1939.

²⁹⁸ P.P. Peruccio, *Nivola, Pintori, Sinisgalli e la grafica Olivetti*, in R. Cassanelli, U. Collu, O. Selvafolta, a cura di, *Nivola Fancello Pintori. Percorsi del moderno dalle arti applicate all'industrial design* cit., pp. 203-204.



Da *Storia della scrittura*

Olivetti, Ivrea (Pizzi & Pizio, Milano), 1939²⁹⁹

Terminata la prima stagione milanese di Sinisgalli, ermetica e olivettiana, cui avrebbero fatto seguito, a circa dieci anni distanza, la stagione in «Pirelli» e poi quella romana di «Civiltà delle macchine», le conquiste di questi anni sarebbero rimaste alla base delle elaborazioni di Pintori, vero artefice della pubblicità olivettiana nei successivi trent'anni, fino alla fine dei Sessanta. Ma riteniamo anche possibile intuire una connessione tra le tavole della *Storia della scrittura* e le soluzioni adottate da Nivola, egualmente a distanza di quasi trent'anni, oramai

²⁹⁹ Fonte immagine Archivio Albe e Lica Steiner, Dipartimento di progettazione dell'architettura, Politecnico di Milano.

affermatosi negli Stati Uniti d'America,³⁰⁰ nel rilievo per la facciata del Bridgeport Newspaper Building,³⁰¹ in Connecticut – realizzato nel 1966 con la sua peculiare tecnica del *sand casting* – che trasforma il prospetto di un edificio nell'immagine di una pagina di giornale, attraverso la continua alternanza di elementi figurati ed elementi che riproducono la scrittura tipografica.³⁰²

Per rimanere in territorio nordamericano, quando Sinisgalli, da direttore di «Civiltà delle Macchine», nel 1954, vola a New York intenzionato a conoscere – ma l'intenzione non ha successo – Albert Einstein, Ezra Pound e Lewis Mumford, uno scienziato, un poeta, un urbanista, ritrova le analogie olivettiane nello showroom

³⁰⁰ Sinisgalli e Nivola hanno in comune, tra le altre cose, l'amicizia dell'architetto Bernard Rudofsky, anch'egli trasferitosi a New York, pochi anni dopo lo scultore, nel 1941. Dell'architetto, Sinisgalli racconta in *Rudofsky*, in *Furor mathematicus* cit (1950), pp. 149-153.

³⁰¹ Cfr. L. Caramel, C. Pirovano, a cura di, *Costantino Nivola. Sculture dipinti disegni*, catalogo della mostra (Milano, PAC-Padiglione d'Arte Contemporanea, 28 ottobre 1999-30 gennaio 2000), Electa, Milano 1999, pp. 80, 87.

³⁰² Sulle mirabili corrispondenze di architettura e tipografia e sulle potenzialità visive della scrittura si veda anche la pagina suggestiva intitolata *Bodoniana*, in *Furor mathematicus* cit. (1950), pp. 161-164: 161: «un giorno che percorrevo la riva sinistra della Via Flaminia, ero sudato, ero fiacco, ero digiuno, mi venne in mente d'imboccare la stradina deserta che porta a Valle Giulia: alzati gli occhi sopra la vasca d'acqua che sta all'angolo del Palazzo dell'Ambasciata, dentro la cornice di pietra grigia, sul foglio di marmo, io guardai, senza darmi conto del significato, la catena di maiuscole che, sorprendendomi forse in uno stato di estrema debolezza fisica, ma con la vista dilatata e il giudizio folle, dovette sembrarmi mirabile. Battute dal sole quelle lettere, sullo schermo bianco che le reggeva, prendevano ciascuna un valore per me. Non facevano più parte di un alfabeto, né erano lì a esprimere una qualche cosa, non mi diceva quasi nulla il senso che esse suscitavano, né gli aggruppamenti di sillabe che erano stati necessari per esprimere quel senso potevano spegnere la riverberazione mossa nel profondo delle mie pupille. Io ero colpito più che nella mia ragione in ciò che è veramente lo spirito, il sentimento dei nostri sensi tutti insieme. Quella pagina ancorata al muro di un edificio incantevole, io l'ho riguardata, poi, centinaia di volte, a tutte le ore, con tutte le luci, e non vi parrà strano se vi dico che non sono mai riuscito a ricordarne a memoria le parole. Quelle lettere costituiscono un disegno per me che non si riesce a trascrivere, ma si può solo guardare. Sono visione, spettacolo, paesaggio [...]».

appena inaugurato dall'azienda di Ivrea nel cuore di Manhattan, sulla Quinta strada, dove la sinergia tra la progettazione architettonica dello studio BBPR e l'ispirazione artistica nivoliana danno vita ad uno tra i maggiori episodi di affermazione del *design* italiano in ambito internazionale.³⁰³ Nei supporti litici che reggono le macchine per scrivere nascendo dal pavimento come fossero stalagmiti, Sinisgalli legge matematiche superfici come quelle da lui inserite a chiusura del documentario *Lezione di geometria*. La testimonianza, entusiasta tanto da auspicare che il modello olivettiano possa essere replicato da Finmeccanica, si trova contenuta nel *Quadernetto americano*, pubblicato sul numero di novembre 1954 della rivista, un lungo resoconto in cui trovano posto le mille impressioni scaturite dal viaggio e dall'impatto con la metropoli americana. Il paragrafo con il passo dedicato allo showroom s'intitolata, eloquentemente per noi, *Confluenze*:

Un negozio come questo di New York e come quello di Roma al Tritone fanno onore a tutti noi. Ci vorrebbero due o tre esempi di questo genere alla Fifth o alla Park Avenue (ci sono esposte tutte le automobili del mondo, ci sono pure le Jaguar e le Mercedes a rappresentare l'Europa. Manca, purtroppo, l'Alfa Romeo). La parete di Nivola, un grande bassorilievo di fango secco, è bella di colore e di disegno. Sono stupendi i riflettori sparsi in tutto l'ambiente, sia come materia che come meccanismo. Sembrano bulbi di fiori subacquei coi lunghissimi steli ritorti. Meno interessante la ruota in movimento. Il pavimento di marmo verdiccio è coraggioso e sono senza dubbio una sorpresa i supporti delle macchine che nascono dal pavimento come funghi rovesciati. Sono matematiche superfici, sono coni a profilo iperbolico che facevano da chiusa, se ben ricordo, al mio famoso filmetto, «La lezione di geometria». Il miracolo del negozio è la grande porta di legno in perfetto bilico sui perni. Deve pesare parecchi quintali. Quelli del «New Yorker» dissero di averla sentita cigolare il giorno

³⁰³ S. Campus, *Architetti e artisti per l'industrial design. Lo showroom Olivetti a New York*, in M.G. Arru, S. Campus, R. Cicilloni, R. Ladogana, a cura di, *Ricerca e Confronti 2010. Giornate di studio di archeologia e storia dell'arte a 20 anni dall'istituzione Dipartimento di Scienze Archeologiche e Storico-artistiche dell'Università degli Studi di Cagliari*, Atti del Convegno (Cagliari, 1-5 marzo 2010), «ArcheoArte», rivista elettronica di Archeologia e Arte, supplemento 2012 al n. 1, pp. 727-746. *Online*: <http://ojs.unica.it/index.php/archeoarte>.

dell'inaugurazione, e New York è corsa tutta orecchi per ascoltare lo squittio della porta superba. Un saluto agli architetti Rogers, Peressutti, Belgioioso, e all'ingegnere Adriano Olivetti, qui da Gibilterra mentre l'«Andrea Doria» entra nel Mediterraneo.³⁰⁴

Un ulteriore articolo di Sinisgalli in «Civiltà delle macchine», uscito nel 1955 sul numero precedente a quello in cui compaiono *Le mie stagioni milanesi* si intitola *Le metafore invecchiano*: il termine metafora viene qui usato in accezione se non sinonimica complementare a quello di analogia e assunto come chiave di lettura per una breve storia della pubblicità italiana dagli anni Trenta agli anni Cinquanta, che approda all'analisi tecnica degli annunci Finmeccanica. L'articolo conferma l'interrelazione della pagina pubblicitaria con l'attitudine costruttiva propria dell'architettura e ritorna sull'utilizzo del linguaggio analogico. Del linguaggio analogico Sinisgalli puntualizza come esso sia diventato in ambito pubblicitario sofisticato – per rispondere alle mutate esigenze della comunicazione aziendale e alle più intransigenti aspettative del pubblico –, perfezionatosi nel tempo passando attraverso *l'esprit de géométrie*, certe «punture di surrealismo» e l'impiego della fotografia, che per «due o tre anni» era sembrata essere

l'ingrediente indispensabile di un colloquio par image. «Une image vaut mille paroles» ripete un proverbio cinese che ancora sta scritto dietro alla mia scrivania.³⁰⁵

³⁰⁴ L. Sinisgalli, *Quadernetto americano. Arrivo e partenza da New York con la "Cristoforo Colombo" e l'"Andrea Doria"*, in «Civiltà delle macchine», n. 6, 1954, pp. 14-19:17.

³⁰⁵ L. Sinisgalli, *Le metafore invecchiano*, in «Civiltà delle macchine», n. 4, 1955, pp. 49-51: 49.

II.4

Barocco (post) moderno



«MUSEO dell'Uomo, Parigi: il cranio di Cartesio visto di fronte e di lato. Disegni di Orfeo Tamburi»

Da «Civiltà delle macchine», n. 1, 1954

Ars combinatoria per eccellenza, l'analogia è figura del pensiero e figura del discorso che unisce, dispiegando un unico *fil rouge*, parole e immagini, realtà e surrealtà, matematica ed emozioni. Oltre le contrapposizioni, insegna Melandri,

l'analogia e la logica sfociano nella dialettica, implicante non dicotomia ma tensione, spiegata con l'esempio di Marx sulle «leggi di Kepler» e il moto di rivoluzione dei pianeti: «Noi sappiamo che il moto di rivoluzione è la risultante di due forze contrapposte, e che la forma in cui si realizza l'equilibrio è l'ellisse».³⁰⁶

Ellittico è il moto di rivoluzione dei pianeti, ellittica la dialettica.

Ma, l'ellisse è anche la forma, storica e ideale, propria del Barocco. Secondo Severo Sarduy, che crede nel barocco come atteggiamento generale e condizione dello spirito, la «ricaduta» della tensione ellittica propria dell'orbita dei pianeti si estrinseca nella poesia di Góngora, nella pittura di Caravaggio, Velasquez, Rubens, nell'architettura di Borromini.³⁰⁷

Anche per Sinisgalli, a partire dall'utilizzo dell'analogia, si giunge al Barocco. L'articolo che in «Pirelli» suggeriva il paragone analogico tra forme geometriche, forme naturali e forme artistiche s'intitolava *Geometria barocca*.³⁰⁸ Di *Barocco matematico* si torna a parlare in «Civiltà delle macchine», nel primo numero del 1953, con la riproposizione in una fotografia a tutta pagina di uno dei solidi carpitati al buio e alla polvere del Seminario di matematica, degni di essere fotografati ed esposti anch'essi alla stregua delle opere d'arte.³⁰⁹ In un'altra immagine fotografica, inserita all'interno della rubrica *Semaforo*, nello stesso numero, una giovane signora sosta ammirata *in contemplazione davanti all'edificio sibillino di un teorema* come fosse una scultura contemporanea.³¹⁰

³⁰⁶ E. Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia* cit., p. 801.

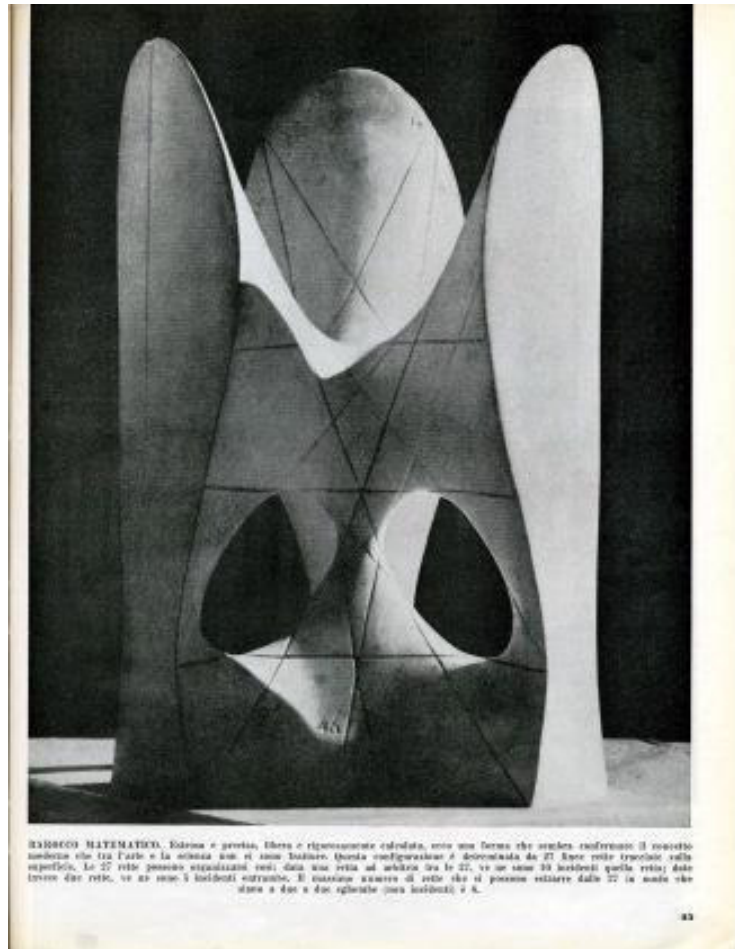
³⁰⁷ S. Sarduy, *Barocco* (1974), Il Saggiatore, Milano 1980. Simili le riflessioni di Sinisgalli in *Laurea in Architettura*, in *Furor mathematicus* cit. (1950), p. 80, che della chiesa di San Carlino alle Quattro Fontane dice che si tratta di «un monumento che ha tanto genio quanto un poema di Gongóra, un racconto di Cervantes, una tela del Greco».

³⁰⁸ L. Sinisgalli, *Geometria barocca* cit.

³⁰⁹ *Barocco matematico*, in «Civiltà delle macchine», n. 1, 1953, p. 45. Un'altra delle fotografie dei solidi matematici, *Superficie a curvatura costante negativa sulla quale si realizza la geometria non euclidea. È una forma tagliente e asimmetrica*, si trova nel n. 4, 1953, p. 69.

³¹⁰ «Civiltà delle macchine», n. 1, 1953, p. 75.

La forma immortalata in *Barocco matematico* « sembra confermare il concetto moderno che tra l'arte e la scienza non ci sono fratture». ³¹¹



«Barocco Matematico. Estrosa e precisa, libera e rigorosamente calcolata, ecco una forma che sembra confermare il concetto moderno che tra l'arte e la scienza non ci sono fratture. Questa configurazione è determinata da 27 linee rette tracciate sulla superficie. Le 27 rette possono organizzarsi così: data una retta ad arbitrio tra le 27, ve ne sono 10 incidenti quella retta; date invece due rette, ve ne sono 5 incidenti entrambe. Il massimo numero di rette che si possono estrarre dalle 27 in modo che siano a due a due sghembe (non incidenti) è 6».

Da «Civiltà delle macchine», n. 1, 1953

³¹¹ *Barocco matematico*, cit.

La geometria barocca è una geometria non euclidea, ha orrore dell'infinito:³¹² per questo, come ha scritto Franco Vitelli, il barocco rappresenta «una categoria che è un grimaldello eccezionale per penetrare nei segreti meandri dell'opera e della personalità intellettuale di Sinisgalli».³¹³ E poco importa se questi «quando fa coincidere 'geometria barocca' e 'geometria non euclidea' usa evidentemente una formula approssimativa, cioè non connota storicamente con esattezza».³¹⁴ Importa invece che la geometria barocca si dia come figura del moderno e infatti di suggestioni barocche abbiamo riferito a proposito delle inquietudini che attraversano la cultura romana, letteraria e figurativa, nei primi decenni del Novecento.³¹⁵

Il barocco è figura del moderno perché incarna la relatività del mondo e la precarietà dell'esistenza umana come ce le hanno consegnate non soltanto analisi filosofiche e intuizioni letterarie ma soprattutto le ricerche scientifiche del secolo XX, la scoperta delle particelle subatomiche e la teoria dei *quanta*:

Non sembrerà eretico ridurre queste prime ricerche sui *quanta* infinitesimi a un'attitudine barocca? Il Barocco suggerisce difatti qualcosa nel suo travaglio che fa pensare alla dialettica differenziale, a una sensibilità asintotica.

Come è vero che l'elettricità si rivela alle punte, agli spigoli, a un certo momento io suppongo che l'attenzione rivolta alle quantità sfuggenti, alle dimensioni minuscole dovette beneficiare di uno *charme* che senza dubbio possiedono tutte le cose minute (in cui il dominio della forma

³¹² L. Sinisgalli, *Carciopholus romanus*, in *Furor mathematicus* cit (1950), pp. 29-31: 29.

³¹³ F. Vitelli, *Il paradossale design dell'universo. Prose sommerse di Leonardo Sinisgalli*, in M. dell'Aquila, a cura di, *La scrittura dispersa. Testi e studi inediti e rari tra Seicento e Novecento*, Giardini Editori e Stampatori, Pisa 1996, pp. 178-179.

³¹⁴ F. Vitelli, «Pneumatica». *Sinisgalli e la rivista Pirelli*, in G. Bárberi Squarotti, C. Ossola, a cura di, *Letteratura e Industria*, Atti del XV Congresso A.I.S.L.L.I. (Torino, 15-19 maggio 1994), vol. II. *Il XX secolo*, Leo S. Olschki Editore, 1997, pp. 877-920, affronta ampiamente il tema in un paragrafo intitolato *Geometria barocca*, che ha costituito il punto di partenza per questo nostro paragrafo.

³¹⁵ Si veda: O. Macrì, *Sinisgalli e il barocco romano*, in ID., *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Vallecchi, Firenze 1956, pp. 41-46.

perde di prepotenza), le cose imponderabili, le cose quasi invisibili, in bilico tra l'essere e il non essere: l'incanto, l'illusione di farci toccare l'anima del mondo.³¹⁶

Vale a dire che la fisica atomica e subatomica hanno messo in discussione il principio ordinatore dell'universo che sottendeva le ricerche della fisica tradizionale, generando mutamenti culturali la cui portata può essere paragonata al modo in cui il Barocco, come categoria storica e come categoria ideale, si trova costretto a fronteggiare la caduta dell'antropocentrismo rinascimentale.



In contemplazione davanti all'edificio sibillino di un teorema

Da «Civiltà delle macchine», n. 1, 1953

A dichiarare per primo l'affinità tra epoca barocca ed epoca moderna è Heinrich Wölfflin, lo storico dell'arte svizzero che sul finire dell'Ottocento si rende fautore in un suo famoso saggio della rivalutazione di una sensibilità e di uno stile fino a quel momento interpretati come decadenza e degenerazione del canone classico,

³¹⁶ L. Sinigalli, *Considerazioni sull'atomica (Risposta a un referendum)*, in *Furor mathematicus* cit. (1950), pp. 67-71: 69.

allontanamento dalla proporzione e dall'ordine razionale.³¹⁷ Dicendo, inoltre, della differenza tra classicismo e barocco nei termini formali della differenza tra il cerchio e l'ellisse.³¹⁸ Dopo Wölfflin, che concilia la lezione di Jacob Burckhardt e Friedrich Nietzsche entro il campo della pura visibilità, spetta a Alois Riegl³¹⁹ il definitivo abbandono dei parametri di decadenza e l'affermazione del Barocco, per estensione dalla rivalutazione dell'arte del periodo tardo-romano, come espressione autonoma e *Kunstwollen*. Non esente però, l'abbandono definitivo, dal manifestarsi di posizioni di reazione, come quella del Croce, che insiste nel considerare il Barocco «non già un'epoca della storia dello spirito e una forma dell'arte, ma un modo di perversione e di bruttezza artistica».³²⁰

Ovviamente non rientra negli obiettivi di questo lavoro soffermarsi su aspetti specifici della fenomenologia dell'arte storica del Seicento: ci interessa però capire se il ricorso alla categoria che in termini analogici accosta scienza e arte nelle riviste aziendali e in altri luoghi sinisgalliani possa leggersi alla luce delle riflessioni teoriche che sul Barocco sono state compiute nel corso del Novecento.

Ricorderemo pertanto che la prima vera presa di posizione anticrociana in Italia è di Luciano Anceschi, cui abbiamo fatto riferimento nelle pagine precedenti quale critico ungarettiano e dell'Ermetismo: ne risultano ribadite le inclinazioni ampiamente riconosciute verso il barocco e di Ungaretti e dell'Ermetismo, così come, abbiamo visto, di certo Surrealismo. Nel *Rapporto sull'idea del Barocco*, pubblicato per la prima volta nel 1945 come introduzione all'edizione italiana degli

³¹⁷ H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco* (1888), a cura di S. Viani, Vallecchi, Firenze 1988.

³¹⁸ Ivi, p. 164: «Il cerchio, per esempio, è una forma del tutto calma, immutabile; l'ovale è irrequieto e sembra tendere a un continuo mutamento».

³¹⁹ A. Riegl, *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, K. K. Hof- und Staats-druckerei, Wien, 2 voll., rispettivamente 1901, 1923. Edizione italiana *Industria artistica tardoromana*, Sansoni, Firenze 1953, ristampa *Arte Tardoromana*, Einaudi, Torino 1959.

³²⁰ B. Croce, *Storia dell'età barocca*, Laterza, Bari 1929.

scritti di Eugenio D'Ors³²¹ poi nella raccolta che va sotto il titolo di *L'idea del Barocco*, Anceschi³²² concilia la categoria storica e quella metastorica, ovvero lo storicismo e il formalismo; a partire dalla descrizione storica, va componendo un'idea di barocco come sistema culturale, che concerne l'architettura, le arti figurative, la letteratura e la musica, la scienza e la filosofia, e proietta le proprie inquietudini dal Seicento alla modernità:

Se io dovessi fare uno studio sul Barocco – non sulla storia e sul problema della nozione, ma sulla civiltà e lo spirito delle sue forme – comincerei dalla scienza, dalla filosofia, dalla musica, dico, dalla *nuova* scienza, dalla *nuova* filosofia, dalla *nuova* musica: e ci sarebbe già, credo, quanto basta per dare al sentimento e all'idea del Barocco aperta universalità e storica verità.³²³

Qualche decennio più tardi, la centralità del Barocco nel pensiero del Novecento assume le proporzioni maestose del libro di Gilles Deleuze, per il quale la filosofia di Leibniz,³²⁴ che supera l'«errore di Cartesio»,³²⁵ interpreta nella massima misura, attraverso la metafora della piega, l'*ars combinatoria* barocca, generando l'idea di «rete». Da Leibniz e dal Barocco le intersezioni e le contaminazioni – molto interessante ai nostri occhi il capitolo sulle pieghe dell'anima che si apre con le pagine dedicate a Paul Klee –³²⁶ si estendono potenzialmente all'infinito:

³²¹ E. D'Ors, *Del Barocco*, a cura di L. Anceschi, Rosa e Ballo Editori, Milano 1945.

³²² L. Anceschi, *L'idea del Barocco. Studi su un problema estetico*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1984. Lo studioso torna diverse volte e in differenti altre pubblicazioni su quella che indica come la «disputa del Barocco».

³²³ L. Anceschi, *Rapporto sull'idea del Barocco*, in *L'idea del Barocco. Studi su un problema estetico* cit., p. 29

³²⁴ G. Deleuze, *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Les Éditions de Minuit, Paris 1988. Edizione italiana *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino 1990.

³²⁵ Ivi, p. 8.

³²⁶ Ivi, p. 22 ss.

La piega: il Barocco inventa l'opera o l'operazione infinite. Il problema non è come finire una piega, ma come continuarla, farle attraversare il soffitto, portarla all'infinito. Il fatto è che la piega non simula soltanto tutte le materie, che diventano anche materie d'espressione, seguendo scale, velocità e vettori differenti (le montagne e le acque, le carte, le stoffe, i tessuti viventi, il cervello), ma determina e fa apparire la forma, ne fa una forma d'espressione, *Gestaltung*, l'elemento genetico o la linea infinita d'inflessione, la curva a variabile unica.³²⁷

Tra le pieghe, la modernità cede il passo al postmoderno. Nel 1987, un anno prima dell'uscita del libro di Deleuze il semiologo Omar Calabrese pubblica il suo *L'età neobarocca*,³²⁸ nel quale il concetto di barocco, declinato come opportunità di cercare connessioni tra oggetti disomogenei, siano essi oggetti culturali o teorie scientifiche, diventa paradigma del *pastiche*, delle modalità decostruttive proprie del tempo successivo alle sperimentazioni moderniste – senza necessariamente rinnegare le conquiste delle avanguardie – per cui la contaminazione tra registri stilistici sfocia in contaminazione semiotica. Se nella definizione di Jean-François Lyotard la condizione postmoderna³²⁹ designa lo stato della cultura dopo le trasformazioni subite dalle regole, della letteratura e delle arti come della scienza, per Calabrese

in che cosa consista il «neobarocco» è presto detto. Sta nella ricerca di forme – e nella loro valorizzazione – in cui assistiamo alla perdita dell'interezza, della globalità, della sistematicità ordinata in cambio dell'instabilità, della polidimensionalità, della mutevolezza. Ecco perché una teoria scientifica che riguarda fenomeni di fluttuazione e turbolenza, e un film che concerne mutanti fantascientifici hanno una parentela: perché ciascun ambito parte da un orientamento comune di gusto.³³⁰

³²⁷ Ivi, p. 53.

³²⁸ O. Calabrese, *L'età neobarocca*, Laterza, Roma-Bari 1987.

³²⁹ J-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Minuit, Paris 1979. Edizione italiana *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1981.

³³⁰ O. Calabrese, *L'età neobarocca* cit., p. VI.

Dalla perdita dell'unitarietà e della centralità si avvia anche il discorso di Ezio Raimondi, che conduce una ricognizione e una esplorazione interpretativa a cominciare dalla modernità posta sotto il segno del barocco in *La cognizione del dolore* di Gadda, recante ufficialmente la data del 1963 ma risalente agli anni immediatamente successivi la seconda guerra mondiale. Il Gadda della *Cognizione* che emerge nel saggio *Lo specchio del barocco e le immagini del presente*³³¹ prelude al Gadda che si staglia, anche attraverso le interpretazioni date da Calvino nella lezione sulla *Molteplicità*,³³² tra le pagine del successivo volume di Raimondi intitolato *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*:³³³ alla perdita dell'unità corrisponde la necessità dell'inclusività come fatto etico-conoscitivo, che Calvino e Raimondi individuano nella *Weltanschauung* gaddiana.³³⁴ Come già il titolo lascia presagire, la modernità delle avanguardie rimane fatto centrale, dall'Espressionismo, al Futurismo al Surrealismo; entro le inclusioni barocche, che coinvolgono il Novecento e risalgono a Mallarmé, convergono secondo Raimondi, ma già in parte secondo Anceschi,³³⁵ Ungaretti, Thomas Stearn Eliot, Federico García Lorca, fino a Octavio Paz.³³⁶ Il libro si apre con il riconoscimento di quel

³³¹ E. Raimondi, *Lo specchio del barocco e le immagini del presente*, in ID., *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, con una introduzione di A. Emiliani intitolata *Quasi a tutto tondo*, il Mulino, Bologna 1995, pp. 3-19: 3-6. Secondo l'autore, p. 15 l'analogia tra Barocco e moderno è fin «troppo semplice».

³³² I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* cit., p. 103 ss.

³³³ E. Raimondi, *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Paravia Bruno Mondadori editore, Milano 2003.

³³⁴ Sulla matematica, il Barocco e la filosofia leibniziana in Gadda, si leggano le pagine di P. Antonello, *Il mondo come sistema di relazioni: il pasticciaccio gnoseologico di Gadda*, in ID., *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento* cit., pp. 22-78: 33-35.

³³⁵ L. Anceschi, *Annotazione bibliografica su barocco e ambiguità*, in *L'idea del barocco. Studi su un problema estetico* cit., p. 59.

³³⁶ Sul piano teorico, oltre alle conquiste della storia dell'arte, l'autore segnala il Benjamin de *Il dramma barocco tedesco*: E. Raimondi, *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda* cit., pp. 3, 5.

fenomeno che «porta ad attribuire anche alla parola della letteratura una serie di funzioni e di forze procedurali utili, analoghe a quelle della scienza», per giungere a saldare, nel capitolo centrale, che guarda caso s'intitola *Il cerchio e l'ellisse*, il dato letterario con il fatto figurativo, attraverso la personalità di Longhi e il suo utilizzo della scrittura efrastica, basata sulle «equivalenze verbali», che con la scrittura di Gadda condivide «la forza visiva della parola».³³⁷ *Analogon* verbale dell'esperienza figurativa,³³⁸ le equivalenze longhiane, restituendo i legami dei quali l'opera d'arte vive, ampliano le possibilità non solo della scrittura critica ma della scrittura letteraria *tout court*: cosa che risulta evidente quando Contini pubblica l'antologia degli scritti di Longhi intitolata *Da Cimabue a Morandi* senza alcun corredo di riproduzioni fotografiche, esaltando al massimo grado il valore letterario intrinseco delle pagine scritte.³³⁹ Le equivalenze partecipano, anzi assurgono a elemento fondante, secondo Raimondi – che le fa risalire al principio della simultaneità dinamica futurista – al sistema di sensibilità e metodologie compendiate nella definizione di *Barocco moderno*. Barocche sono anche secondo Andrea Mirabile, autore di un libro³⁴⁰ dedicato al riesame della scrittura di Longhi – che ricorre «a procedure retoriche di tipo imitativo e mimetico, con la pratica frequente delle frasi nominali, dell'elencazione, dell'analogia, dell'onomatopea, e soprattutto della

³³⁷ Ivi, p. 143 ss.

³³⁸ S. Zuliani, *Il demone della contraddizione. Sinisgalli critico d'arte* cit. pp. 43-44.

³³⁹ Molti degli scritti di Longhi sono racchiusi nell'antologia critica *Da Cimabue a Morandi*, edita da Mondadori nella collana I Meridiani nel 1973, a cura di G. Contini, preceduti dalle *Note sul linguaggio di Roberto Longhi* redatte nel 1970 da Pier Vincenzo Mengaldo fin d'allora attento alla lingua delle «equivalenze verbali». Riguardo a questa edizione, dalle colonne del «Tempo», Pier Paolo Pasolini affermava che «in una nazione civile questo dovrebbe essere l'avvenimento culturale dell'anno»: P.P. Pasolini, *Illusioni storiche e realtà nell'opera di Longhi*, in «Tempo», 18 gennaio 1974. Mengaldo è tornato anche di recente sulla scrittura longhiana: *Il "Viatico" di Roberto Longhi*, in G. Ioli, a cura di, *Le Muse Cangianti. Tra Letteratura e Arti*, Interlinea edizioni, Novara 2011, pp. 71-84.

³⁴⁰ A. Mirabile, *Scrivere la pittura. La 'funzione Longhi' nella letteratura italiana*, Longo Editore, Ravenna 2009.

sinestesia, che, accostando campi sensoriali diversi, comunichi al lettore le reazioni non solo intellettuali ma anche emotive e fisiologiche della visione» –,³⁴¹ e alla sua influenza sulla scrittura degli intellettuali che a Longhi sono stati più vicini, nel più ampio contesto della storia dell'*ekphrasis*. Ancor meglio, le equivalenze, secondo Mirabile, che riprende la formula coniata da Calabrese e la tradizione teorica che anche noi abbiamo sinteticamente ripercorso nelle pagine precedenti, sono neobarocche, in quanto mai abdicano alla necessità del rapporto con l'opera d'arte ma anche al contempo sottintendono e rielaborano il patrimonio letterario precedente e contemporaneo.³⁴² Spingendosi a proporre non solo per la scrittura ma per l'intero profilo intellettuale di Longhi la designazione di Neobarocco, Mirabile infine discute la presenza, dopo la «funzione Gadda», individuata da Contini,³⁴³ e la «funzione Contini», individuata da Mengaldo,³⁴⁴ la presenza di una «funzione Longhi» nella letteratura italiana, con riguardo agli scrittori che a lui sono stati più vicini, Anna Banti, Pier Paolo Pasolini, Giovanni Testori, e a quelli della cerchia di «Paragone», tra i quali Attilio Bertolucci e Giorgio Bassani.

Deriva a noi quale conseguenza domandare se non possa essere d'un qualche interesse compiere in futuro una verifica, in base al modello fornito da Mirabile, sulla eventuale presenza di una «funzione Longhi» nella scrittura sinisgalliana. E la domanda ci appare lecita, pur nell'assenza di un magistero diretto di Longhi su Sinisgalli, in virtù tuttavia dell'aver Sinisgalli individuato in Longhi, nella già citata introduzione a *I martedì colorati*, una via nuova alla critica d'arte, che diventi attraverso il coinvolgimento diretto dei poeti, scrittura letteraria e coerenza esegetica. Ma non è questa la sede appropriata in cui la domanda possa trovare

³⁴¹ Ivi, p. 8.

³⁴² Mirabile sottolinea la vicinanza tra lo storico dell'arte e Ungaretti, data proprio dall'interesse comune per il Seicento e il Barocco: Ivi p. 22.

³⁴³ G. Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970, p. 539.

³⁴⁴ P.V. Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 14-15.

eventuale e argomentata risposta. Ci limiteremo a rimarcare, oltre all'impegno di entrambi, Longhi e Sinisgalli, nel far reagire arte e poesia come fossero elementi di un'affinità elettiva, l'attitudine comune ad allargare i confini tradizionali della letteratura, lo storico dell'arte accludendo la scrittura critica alla scrittura letteraria, il poeta-ingegnere acquisendo alla dimensione letteraria temi e linguaggi provenienti dalla scienza, dal mondo industriale e dalla pubblicità, come appare oltremodo chiaro in «Civiltà delle macchine».

È appropriato però da parte nostra provare a tirare le fila di questo *excursus* sulla modernità e post modernità del Barocco, confermando la possibilità di inserire, all'interno del panorama teorico che abbiamo profilato, la personalità sinisgalliana, in particolare per quel moto ascensionale e ininterrotto che anima la sua aspirazione ad una rete di saperi policentrica e polidimensionale, dopo che la scienza ha polverizzato la verisimiglianza di modelli univoci. Affiora, in Sinisgalli, e riaffiora in «Civiltà delle macchine», l'adesione partecipata al pensiero di Leibniz e a quello di Blaise Pascal, la distanza incolmabile dal dubbio cartesiano che approda alla certezza nella inflessibile distinzione di *res cogitans* e *res extensa*. La separatezza della ragione dal sentimento può esistere nel metodo, nell'astrazione della matematica, ma rimane interdotta alla natura umana dalla certezza della morte, della dissoluzione, della cenere. Così è dichiarato nelle *Postille cartesiane*:

Forse furono ispirati da lui, e certamente dai suoi allievi, questi *croquis* tanto singolari, diversi da quelli di Leonardo e di Le Corbusier. Lasciamo stare le tavole di geometria, consideriamo le tavole esplicative della sua Cosmogonia: i cieli disegnati come ragnatele, i campi di forze rappresentati come piste di formiche e le palline d'acqua della Meteorologia. Il disegno cartesiano non presuppone né pittura, né architettura. Gli occhi di Cartesio non sono mai presenti nell'opera di Cartesio, come sono presenti gli occhi di Leonardo nell'opera di Leonardo. Si può dire che Cartesio non ha guardato nulla, che si precluse le gioie della vita, le forme, i colori. La natura è servita poco alle sue speculazioni: e questo forse era l'appunto ch'egli faceva a Galilei. Cartesio vuol costruire una Metafisica, non una Fisica. Cerca «ordini e non figure» potremmo dire citando Cardarelli. Tutta la sua ricostruzione è assolutamente astratta, mentale. I suoi libri, infatti, non avrebbero bisogno di alcuna figura, come certi

trattati di proiettiva o di geometria algebrica. Ecco perché le illustrazioni dei libri di Cartesio sono così strane. Sono interpretazioni visive di intuizioni, di pensieri. Sono tipici disegni di filosofi, non di artisti, né di tecnici. Sono chiose grafiche di cui Cartesio non aveva certo bisogno, ne abbiamo bisogno noi per la nostra memoria, per seguire l'itinerario sulla mappa del pensiero cartesiano.

Cartesio è passato dalla terra a occhi chiusi: si è negato alle tentazioni della grazia. Ha rifiutato le meraviglie del creato. S'era fornito di strumenti più acuti e più sicuri dei nostri sensi. Per questo ha potuto essere un «poco più preciso della natura».

È giusto che al Museo dell'Uomo di Parigi, in cima alla scala che va dallo scimmione al mostro di Neanderthal, dai cavernicoli agli abitanti di tucul, dalle palafitte ai dolmen, si trovi il cranio di Cartesio, che dispregiò natura e sentimento ed ebbe soltanto un'ambizione, perfezionare l'intelletto dell'uomo.

Nell'opera di Cartesio non troviamo mai la citazione di un verso, né un minimo riferimento all'opera d'arte. Nessuna speranza nella felicità delle lettere. Quanto diverso da Montaigne! Quanto diverso da Pascal! Egli si nega alla Bellezza. Ha ben altro per la testa. Non può commuoversi. Deve riflettere. Quanto rigore e quanta malinconia! Pochi hanno chiesto al cervello, e soltanto al cervello, le magre consolazioni.

Quando Gide volle indicare, in tutta l'opera di Cartesio, un luogo di tenerezza, trovò soltanto la lettera che lesse a Julien Green, una pagina sulla dolcezza del sonno. Una vena di sale nel duro sasso.

Ci sforziamo di moltiplicare i valori della Vita, di cercare possibilità di vita anche fuori della natura. Siamo stati cacciati dall'Eden e inseguiamo ipotesi di altri universi possibili. Ci piacciono le matematiche, ci piacciono le costruzioni e le immagini suggerite dal calcolo, dalla ragione, dall'estro. Non vogliamo restare prigionieri della natura. Non ci sazia il paradiso degli alberi, delle acque, delle pietre, quale lo abbiamo trovato dinanzi ai nostri occhi. La bellezza del mondo nasconde un tranello che è la certezza della morte, la dissoluzione, la cenere.

Una promessa di eternità è più esplicita in una linea geometrica o nel disegno di una ruota. Le invenzioni degli uomini non implicano una nostra partecipazione sentimentale. Il diritto di farci patire spetta solo alla Natura e alla Bellezza, alle materie organiche deperibili, alla pelle, al tessuto corneo, alle pupille, alle erbe, ai fiori. Una statua, come un utensile, va in rottami. La Bellezza fa i vermi, Elena e la viola.

Ma un'equazione, un'invenzione, un'immagine si sottraggono al disfacimento di tutto il creato. I frutti dello spirito sono indistruttibili, anche se l'incanto non è così profondo come è profondo il richiamo ingannevole della grazia terrestre, il seno di Rhodopi, l'occhio del timoniere.

Un fiore marcio, un ciottolo davanti ai piedi possono fermare la nostra passeggiata. La breve storia dei biancospini ha potuto rovinare l'anima di Proust. Il mondo, certo, crea l'incanto, ma poi lo divora in un soffio; la natura si nutre di se stessa, non conosce che il sapore, il gusto di sé. E i fanciulli corrono là dove c'è da guardare in faccia la morte.

Ma un moncone di colonna, un appunto di Cézanne, il germe di un'idea o di un congegno, accrescono sempre più la nostra ansia. La Natura non sa che farsene dei frammenti. La Natura li elimina.

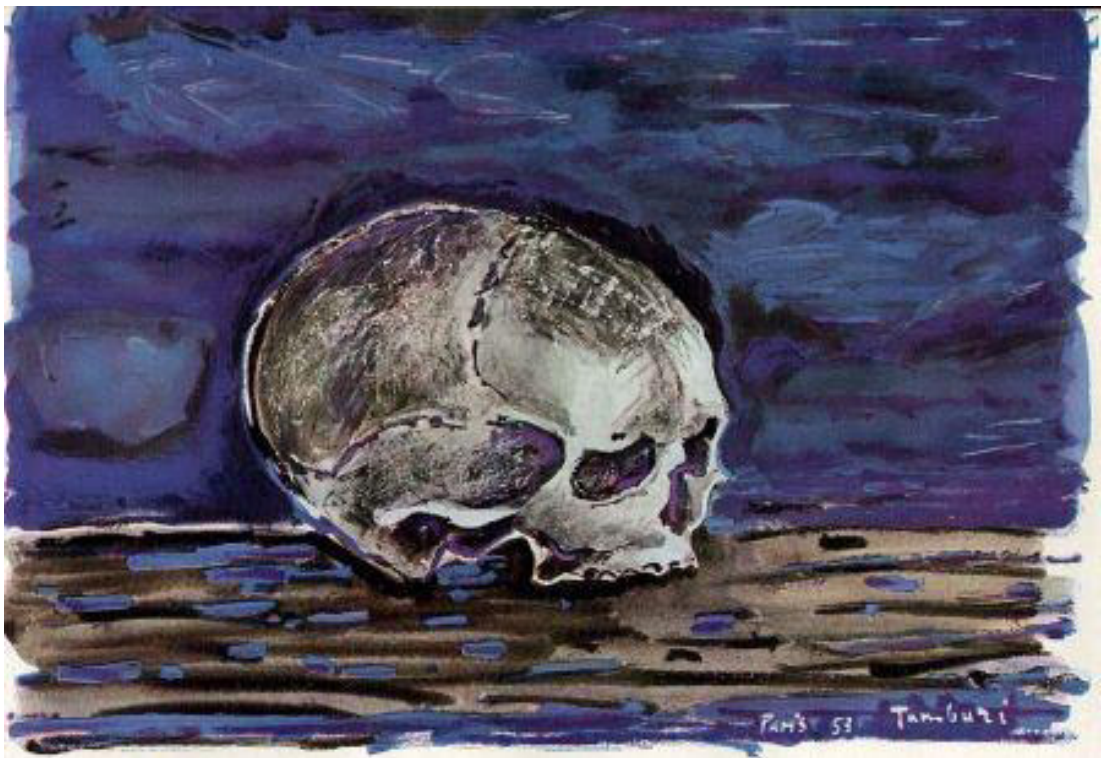
Il pensiero è sempre in crescita, malgrado tutte le apparenze. Pensiero e fantasia sono sempre sostituibili. La Natura è ferma e stabile. Lo spirito non si ripete mai. Per questo non esistono segreti della Natura che prima o poi non finiremo con l'indovinare, sorprendere, scoprire. I misteri dell'arte e della creazione, le parole e i segni, le figure e gli ordini dello spirito non riveleranno mai completamente i loro enigmi.

Per lunghi mesi sulle grandi lavagne che occupavano quasi tutta la parete dietro la Cattedra, nelle aule del Seminario di Matematica di via delle Sette Sale (una stradina sul Colle Oppio con le selci che hanno il colore dell'argento, i muri di cinta appena interrotti da vecchissimi portali), tra l'odore dei fiori e il cinguettio dei passeri che, chiuse le imposte lasciavano come una scia, dietro la quale si veniva a stabilire il silenzio necessario ad accogliere quelle cifre, quelle sillabe e quelle linee d'oro, il professore apriva il suo rito, proprio come un sacerdote apre la messa, con un segno di croce. Che non era tracciato dalla mano nell'aria e non invocava nessuna presenza divina: erano due solchi di polvere bianca sul buio schermo di ardesia, due assi ortogonali, l'asse delle ascisse e l'asse delle ordinate, che fermavano lo spazio intorno a quella *O* maiuscola, quella *O* che nei nostri fogli di esercitazione non restava mai un punto di incrocio immateriale, senza dimensioni, come Euclide e Castelnuovo avrebbero voluto, ma diventava per la nostra inesperienza di disegnatori, oltre che di geometri, una specie di fossa, un buco, una bruttura sulle candide tese di carta fabriano, dove imparammo a costruire la spirale, la catenaria, la cissoide, la lemniscata, e molti altri ghirigori dalle virtù pressoché sublimi.

La croce di Cartesio venne a sovrapporsi alle nostre ingenuità meditazioni di allora, ossessiva, imperiosa, alla caritatevole croce di Gesù. I paradisi che essa ci prometteva ci parvero più immediati, e i sentieri della verità furono per noi, lungamente, labili curve disegnate a lapis, intorno ai due assi e a quella tonda lettera astrusa.³⁴⁵

³⁴⁵ L. Sinisgalli, *Postille cartesiane*, in «Civiltà delle Macchine», n. 1, 1954, p. 32. L'ultima parte dell'intervento riprende il paragrafo *Assi cartesiani*, in *Horror vacui*, in *Furor mathematicus* cit. (1950), p. 5.

L'ossessione della morte e della caducità – barocca, moderna, post moderna, eterna – si mostra in tutta la sua ambigua perspicuità di terrore e bellezza nelle tavole realizzate da Orfeo Tamburi, che illustrano sia un suo *reportage* dal Museo dell'Uomo di Parigi condotto su incarico del direttore proprio per "ritrarre" il teschio di Descartes, sia lo stesso articolo di Sinisgalli. Nei segni neri e spessi della prima illustrazione in bianco e nero, nelle ombre alternate alle accensioni cromatiche viola della seconda, si annidano la fine dell'armonia e il precipizio della *vanitas*, che nella storia dell'arte possono associare Georges de La Tour e Damien Hirst.



Da «Civiltà delle macchine», n. 1, 1954

C'è poi, in «Civiltà delle macchine», il Barocco storico: e poiché non si dà Barocco né Neobarocco senza architettura, diventa esplicitiva l'attenzione rivolta nel contesto della rivista al costruire ardito di Francesco Borromini. Esplicativo ci appare anche il fatto che la redazione dell'articolo dedicato al Borromini, intitolato *Borromini in ferro*, sia affidata da Sinisgalli al già menzionato Paolo Portoghesi, alla metà degli anni Cinquanta poco più che ventenne ma che sul finire degli anni Settanta sarebbe diventato tra i più rappresentativi fautori e interpreti dell'architettura postmoderna. Scelto come officiante per la celebrazione del genio barocco, Portoghesi prende in considerazione un aspetto singolare delle fabbriche borrominiane: la progettazione di opere in ferro, siano esse la porta della Madonna in San Carlino alle Quattro Fontane, le grate dell'Oratorio dei Filippini, le «ferrate delle cappelle dei quattro piloni della cupola di Michelangelo» in San Pietro o gli slanci spiraliformi di vertigine luminosa che fungono da cuspide al Sant'Ivo alla Sapienza. Va da sé che il taglio dell'articolo rivela tutta la modernità dell'approccio: da un lato rendendo giustizia alla coerenza e organicità della progettazione del Borromini, nelle emergenze monumentali come nei minimi particolari; dall'altro, scegliendo di fissare l'attenzione sull'utilizzo di un materiale, il ferro, cui soltanto la scultura del Novecento, dopo la Tour Eiffel, ha conferito piena dignità estetica.

D'altro canto, Portoghesi, la cui collaborazione risulta essere tra le più assidue in «Civiltà delle macchine»,³⁴⁶ sovente affronta approfondimenti riguardanti l'architettura e l'universo delle macchine da angolazioni alternative, come quando si occupa di *Serrature meravigliosi ordigni*³⁴⁷ oppure di *Ombre e ruote*.³⁴⁸ In realtà si

³⁴⁶ Si ricordi qui che un altro assiduo redattore è Dorfles, anche lui implicato nella individuazione dei legami tra barocco e modernità: G. Dorfles, *Barocco nell'architettura moderna*, Libreria Editrice Politecnica Tamburini, Milano 1951.

³⁴⁷ P. Portoghesi, *Serrature meravigliosi ordigni. Chi volesse vedere una serratura che funziona ininterrottamente da più di 1600 anni, un record, per anzianità di servizio, cerchi sulla via Sacra il tempio del divo Romolo*, in «Civiltà delle macchine», n. 3, 1953, pp. 24-27.

tratta sempre di precise scelte editoriali, per le quali argomenti apparentemente minori trovano dignità in una concezione allargata della conoscenza che abbiamo provato a definire neobarocca, dove ogni cosa si trova in relazione con qualcos'altro. Una conoscenza capace di alimentarsi dei più alti slanci scientifici e culturali, ma che neppure perde mai di vista gli aspetti più propriamente tecnici, attraverso i quali passa il funzionamento delle macchine e del mondo. In fondo, ci si ricordi di Archimede, può bastare una leva per sollevare la piccola sfera sulla quale viviamo. Una conoscenza anche tecnica dunque, quella trasmessa da «Civiltà delle macchine». Anzi, politecnica.

³⁴⁸ P. Portoghesi, *Ombre e ruote. La clessidra, lo gnomone, l'analemma, l'orologio: quattro forme della misura del tempo*, in «Civiltà delle macchine», n. 5, 1953, pp. 46-49.

CAPITOLO TERZO

CONTESTI, TESTI E IMMAGINI DI UNA RIVISTA

III.1

Politecnicità

La specificità di «Civiltà delle macchine» consiste nel conferire ad una rivista nata sotto le spoglie della comunicazione aziendale contenuti rigorosi sotto il profilo scientifico e culturale, con una attitudine alla conoscenza universalmente intesa, i cui precedenti sono, a ritroso, nel «Politecnico. Repertorio mensile di studj applicati alla prosperità e coltura sociale», fondato a Milano da Carlo Cattaneo nel 1839, e nell'*Encyclopédie* di Denis Diderot e Jean-Baptiste Le Rond d'Alambert,³⁴⁹ in quanto *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, ovvero nel rifiuto della separatezza *ancien régime* tra arti liberali e arti meccaniche.

Alle due serie del «Politecnico» di Cattaneo è dedicato un articolo, *Il Politecnico. 1^a serie (1839-1844); 2^a serie (1860-1865)*, a firma r.z., sul numero di luglio-agosto 1957 di «Civiltà delle macchine»,³⁵⁰ numero peraltro particolarmente ricco di interventi sulle arti figurative e plastiche. Fin nell'*incipit* dell'articolo, che lamenta la difficile reperibilità della rivista ottocentesca se non nelle «raccolte di biblioteca ormai obliate», Cattaneo viene definito «vero spirito enciclopedico», fautore, a soli trentotto anni, di «una splendida produzione» – si riprendono le parole di Gaetano Salvemini nella prefazione a *'Le più belle pagine di Carlo Cattaneo'*, edite da Treves

³⁴⁹ G. Lupo, *L'utopia del moderno in Civiltà delle macchine (1953-1958)* cit., pp. 61-62.

³⁵⁰ r.z., *Il Politecnico. 1^a serie (1839-1844); 2^a serie (1860-1865)*, in «Civiltà delle macchine», n. 4, 1957, pp. 42-42.

nel 1922 nella collezione diretta da Ugo Ojetti, *'Le più belle pagine degli scrittori italiani scelte da scrittori viventi'* – nella quale «'non si sa se più ammirare la varietà degli argomenti o la originalità del pensiero o la venustà della forma. Demografia, architettura, ragioneria, pubblica istruzione, geografia, monete, banche, geologia, critica letteraria italiana e straniera, archeologia, filosofia, storia politica e civile, storia delle scienze, discipline carcerarie, dogane, strade ferrate, idraulica, linguistica, dialettologia, chimica, antropologia, agricoltura; la curiosità dello studioso è sollecitata in tutte le direzioni; e su ogni argomento sorgono da quella immensa coltura fiotti continui di associazioni inaspettate e di nuove feconde teorie; e le idee sono fissate in formule dense, nitide eleganti di un'eleganza geometrica, definitiva'». Si rimane colpiti per come le affermazioni del Salvemini, riportate nell'articolo, potrebbero traslarsi su «Civiltà della macchine», e non soltanto per quanto riguarda la concezione enciclopedica del sapere, ma anche per il rilievo attribuito alla veste grafica ed editoriale, *la venustà della forma*, e per il riferimento a quelle *associazioni impreviste*, che sembrano presagire il procedimento analogico sul quale si fonda la concezione della rivista sinisgalliana. Nel proseguire dell'articolo, si cita direttamente un brano pubblicato sul numero di maggio 1839 del «Politecnico», in cui sotto forma di recensione allo studio *Beneficenza pubblica* del Barone di Girando, Pari di Francia, e in risposta ai detrattori, Cattaneo guarda all'avvento della società meccanica, come possibilità per l'uomo di passare dalla sua forza materiale a quella intellettuale, applicandosi a facoltà sia «calcolatrici» sia «immaginative». Un brano scritto in quella prosa, si fa notare, che Alessandro Manzoni diceva *puzzasse di antracite*.

Da «Politecnico» a «Politecnico». Di «una strana tendenza a una specie di cultura enciclopedica» Palmiro Togliatti, ortodosso alla linea della politica culturale staliniana e alle teorizzazioni di Andrej Aleksandrovič Ždanov, avrebbe tacciato il

secondo «Politecnico» (1945-1947) nella sua *Lettera a Vittorini* del 1946,³⁵¹ ricusando il primato della cultura sulla politica e intervenendo nel merito di quella *nuova cultura* – «non più una cultura che consoli nelle sofferenze, ma una cultura che protegga dalle sofferenze, che le combatta e le elimini» – di cui lo scrittore siracusano scrive nel primo editoriale del 29 settembre 1945.³⁵² Vittorini e Sinisgalli, il cui lavoro intellettuale la critica ha di rado accostato, condividono – ancora uno studio di Lupo ad averlo messo in evidenza –³⁵³ una concezione della cultura aliena dal pregiudizio politico-ideologico e un’idea della letteratura «disposta ad accogliere l’azzardo della modernità»,³⁵⁴ che fa delle rispettive riviste il luogo dell’incontro e della contaminazione. Entrambi si occupano, oltre che di letteratura, di scienza, tecnologia, architettura, arti, fotografia, cinema, mettendone in relazione i codici espressivi. «Si chiama il nostro settimanale», scrive Vittorini,

come si chiamò un secolo fa la rivista fondata e diretta da Carlo Cattaneo, uno dei grandi pensatori che abbia avuto l’Italia nell’Ottocento, e come nella rivista di Cattaneo anche nel nostro settimanale questa parola che usiamo per nome, «Politecnico», vuol solo indicare **l’interesse che abbiamo per tutte le tecniche sottintendendo che sia tecnica ogni attività culturale (della poesia stessa e delle arti oltre che della politica, delle scienze e degli studi sociali) quando si presenti come ricerca della verità e non come predicazione di una verità.**³⁵⁵

³⁵¹ P. Togliatti, *Lettera a Vittorini*, in «Rinascita», n. 10, ottobre 1946, pp. 284-285. Poi ripubblicata da Vittorini: P. Togliatti, *Politica e cultura. Una lettera di Palmiro Togliatti*, in «Il Politecnico», nn. 33-34, 1946.

³⁵² E. Vittorini, *Una nuova cultura*, in «Il Politecnico», n. 1, 29 settembre 1945, p. 1.

³⁵³ G. Lupo, *Un duplice centenario: Sinisgalli e Vittorini*, in «Nuova Informazione Bibliografica», n. 4, 2009, pp. 683-695.

³⁵⁴ Ivi, p. 685.

³⁵⁵ E. Vittorini, «*Il Politecnico*», in «Il Politecnico», n. 2, 6 ottobre 1945, ora in ID., *Letteratura, arte, società: lettere e interventi 1938-1965*, a cura di R. Rodondi, Einaudi, Torino 2008, p. 244.

Sinisgalli dal canto suo, che sul finire degli anni Trenta aveva collaborato con Vittorini in seno all'Ufficio Tecnico di Pubblicità Olivetti, nel «Politecnico» è presente per tre volte: con la poesia *Giuochi di ragazzi*, sul numero del 30 marzo 1946;³⁵⁶ con una traduzione, *Centomani*, da Valery Larbaud; con il rifacimento di proverbi e indovinelli lucani in *Motivi dialettali*.³⁵⁷ Non ci risulta invece che Vittorini abbia contribuito con un qualche suo scritto a «Civiltà delle macchine». Lo ha fatto però, certamente, Franco Fortini, coprotagonista dell'esperienza politecnica vittoriniana, come di quella successiva di «menabò». Date le differenze, ma tenendo anche a mente che il periodo *politecnico* di Vittorini trova continuità e conseguenza nel lavoro svolto per la collana dei «Gettoni» Einaudi, da lui curata dal 1951 al 1958,³⁵⁸ così come nell'edizione del 1953 di *Conversazione in Sicilia*, che presenta una riscrittura della forma romanzo per via dell'immagine fotografica,³⁵⁹ le esperienze del «Politecnico» e di «Civiltà delle macchine» hanno in comune la concezione inclusiva della cultura, fuori da ogni dogmatismo. Lo sottolinea Vanni Scheiwiller, curatore della bella antologia di «Civiltà delle macchine» pubblicata nel 1988, nel testo introduttivo che segue un'altra altra *Introduzione* di Gillo Dorfles, affermando che la rivista

fu anche la risposta, un tentativo di risposta, alla provocazione di Elio Vittorini su «Il Politecnico»: «Occuparsi del pane e del lavoro, è ancora occuparsi dell'anima. Mentre non

³⁵⁶ Poi intitolata *La luna nuova di settembre* in *Nuovi Campi Elisi* (1947). Cfr. G. Lupo, *Un duplice centenario: Sinisgalli e Vittorini* cit., p. 685.

³⁵⁷ *Ibidem*. Lupo ci ragguaglia inoltre intorno alle pochissime ricorrenze in cui il nome di Sinisgalli compare negli scritti di Vittorini e viceversa. Tra queste, in un racconto di Sinisgalli del 1975, intitolato *Ufficiali subalterni*, il personaggio Vittorini rimane ammaliato da un dipinto di Filippo de Pisis, con «una piazza di Vicenza dipinta dal balcone dell'albergo».

³⁵⁸ V. Camerano, R. Covi, G. Grasso, a cura di, *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, con la collaborazione di A. Tosone, *Introduzione* e note di G. Lupo, 3 voll., Aragno, Torino 2007.

³⁵⁹ G. Lupo, «Era il mio parlar figurato». *L'edizione illustrata di «Conversazione in Sicilia» (1953)*, in ID., *Vittorini politecnico*, Franco Angeli, Milano 2011, pp. 79-103.

volere occuparsi che dell'*anima* lasciando a *Cesare* di occuparsi come gli fa comodo del pane e del lavoro, è limitarsi ad avere una funzione intellettuale e dar modo a *Cesare* (o a Donegani, a Pirelli, a Valletta) di avere una funzione di dominio sull'*anima* dell'uomo» (*La nuova cultura*, 29 settembre 1945).

Elio Vittorini, con «Il Politecnico», dapprima settimanale (settembre 1945-aprile 1946) e poi mensile (maggio 1946-dicembre 1947), intendeva realizzare un'opera di divulgazione culturale popolare e immediata. Al tempo stesso il settimanale si proponeva di «portare la cultura a interessarsi di tutti i concreti problemi sociali, in modo da giovare all'opera di rigenerazione della società italiana» (dalla lettera circolare inviata ai possibili futuri collaboratori e lettori).

Da notare anche tra i collaboratori del «Politecnico» alcuni nomi presenti poi in «Civiltà delle macchine»: Argan, Caproni, Ferrata, Fortini, Gatto, Sinisgalli e altri.

Era stato Franco Fortini a scrivere sul n. 17 del 19 febbraio 1946: «Per noi cultura è sinonimo di *civiltà*, la disputa guadagna ad allargarsi e *civiltà* è per noi *l'insieme dei modi nei quali, in un tempo e in un luogo, gli uomini producono*».

In seguito, grazie a Sinisgalli e alle sue riviste, «*Cesare*» tentò dunque di occuparsi non solo del pane e del lavoro ma anche dell'«*anima*».³⁶⁰

Tra le riviste che in una qualche misura riprendono la politecnicità e l'impegno per il rinnovamento culturale propri del periodico vittoriniano, bisogna dunque inserire, non soltanto le esperienze dello stesso «menabò», de «Il contemporaneo», di «Nuovi argomenti», ma anche «Civiltà delle macchine». Ora, bisognerà ad evidenza precisare che se l'antidogmatismo vittoriniano significa far prevalere le ragioni della cultura sulle direttive di partito, all'interno comunque di un preciso orizzonte politico,³⁶¹ l'esperienza antidogmatica di «Civiltà delle macchine» fa registrare una lontananza da quell'orizzonte fortemente politicizzato. Si dispone in realtà lungo una linea eccentrica e alternativa anche quando si consideri l'ambito specifico della

³⁶⁰ V. Scheiwiller, *Sinisgalli e «Civiltà delle macchine»*, in ID., a cura di, *Civiltà delle macchine. Antologia di una rivista 1953-1957* cit., pp. XIII-XVIII: XV.

³⁶¹ N. Ajello, *Intellettuali e Pci. 1944-1958*, Laterza, Roma-Bari 1979. «Il Politecnico» era nato con l'obiettivo, condiviso con la casa editrice Einaudi, poi messo in discussione dalle polemiche, di essere organo di divulgazione del partito Comunista Italiano.

letteratura di argomento industriale, i cui testi, spesso pervasi dalla condizione della *tristezza operaia*, appaiono come un *corpus* piuttosto coerente ed esprimono «più d'una parentela con le questioni emerse dallo scontro fra i partiti di area marxista e le formazioni di ispirazione cattolica; un dibattito certo fondamentale per le sorti del paese, che nell'immediato dopoguerra ha visto fronteggiarsi, almeno a livello teorico, i modelli del capitalismo e del socialismo reale».³⁶²

Ci sembra di poter affermare che tra le pagine di «Civiltà delle macchine» l'atteggiamento mantenuto nei confronti del sistema economico capitalistico sia laico, dibattuto a partire dall'essere dato di fatto, elemento acquisito allo sviluppo del pianeta, almeno al di qua della cortina di ferro, senza nascondere, e lo vedremo, aporie e iniquità. Lo stesso atteggiamento laico, crediamo, per il quale si guarda alle conquiste della scienza e all'energia atomica in particolare come a straordinaria conquista dell'umanità, assai di rado concedendo spazio ai condizionamenti che potevano giungere dalle devastanti implicazioni belliche messe in atto a Hiroshima e Nagasaki.³⁶³

Eppure – facciamo nostra la suggestione fornita da Pierpaolo Antonello – Sinisgalli più di tutti sembra rispondere, con la sua vicenda intellettuale e con «Civiltà delle macchine» alla necessità ravvisata da Antonio Gramsci nei *Quaderni dal carcere* di una cultura scientifica la cui divulgazione avvenisse «per opera di scienziati e studiosi seri e non più giornalisti onnisapienti e di autodidatti presuntuosi».³⁶⁴ L'intelligenza e il lavoro di Sinisgalli, prosegue Antonello, sono stati «quanto di meglio un Paese come l'Italia potesse sperare in quei decenni di ridefinizione culturale e programmatica dopo il fascismo e la seconda guerra mondiale. Un'intelligenza che si è presentata al suo pubblico ampia, complessa, multiforme,

³⁶² G. Lupo, *Orfeo tra le macchine*, in G. Bigatti, G. Lupo, a cura di, *Fabbrica di carta. I libri che raccontano l'Italia industriale* cit., p. 6.

³⁶³ Cfr. P. Antonello, *La nuova civiltà delle macchine di Leonardo Sinisgalli* cit., p. 154.

³⁶⁴ A. Gramsci, *Quaderni dal carcere*, a cura di V. Guerratana, Einaudi, Torino 1975, p. 1459. Citato in P. Antonello, *La nuova civiltà delle macchine di Leonardo Sinisgalli* cit., p. 124.

coraggiosamente corrosiva rispetto alle certezze conquistate sia dalla scienza che dalla poesia, disfandosi dei luoghi comuni, e tentando sempre di complicare il quadro». ³⁶⁵ Quanto spazio ne possa derivare alla dialettica sono a testimoniare il profilo delle personalità e la profondità delle riflessioni che contribuiscono alla rivista, le discussioni che in essa si sviluppano.

Aggiungendo un tassello al composito sistema romano dell'arte contemporanea cui abbiamo sommariamente accennato in principio del nostro discorso, basti ricordare tra gli artisti di «Civiltà delle macchine» i pittori Achille Perilli e Giulio Turcato, lo scultore Pietro Consagra. Insieme con Carla Accardi, Ugo Attardi, Piero Dorazio, Mino Guerrini, Antonio Sanfilippo, nel Manifesto di *Forma 1*, redatto nell'ottobre del 1947, si erano proclamati, «formalisti e marxisti, convinti che i termini marxismo e formalismo non siano inconciliabili», ³⁶⁶ rivendicando prima di tutto, l'autonomia dell'arte, nei termini già posti da Vittorini. Del resto, alla complessità delle posizioni intellettuali e artistiche bisognerebbe sempre guardare senza schematismi, superando le semplificazioni: mentre esce il Manifesto di *Forma 1*, sul fronte del realismo con connotazione sociale, Renato Guttuso, facendosi pagare a giornate conformemente al salario operaio, ha appena completato l'eccezionale dipinto

³⁶⁵ P. Antonello, *La nuova civiltà delle macchine di Leonardo Sinisgalli* cit., pp. 124-125. In L. Sinisgalli, *Furor mathematicus, Edoardo Persico e la crisi dell'architettura*, pp. 109-116: 109, si trova uno dei non frequenti passi sinisgalliani di presa di posizione contro il regime e le sue storture, almeno sotto il profilo architettonico e urbanistico: «Persico non era un esteta, era qualcosa di più di un Apollinaire italiano, era un uomo della tempra di Gobetti e Gramsci. Egli soffrì e capì più di tutti noi, che allora eravamo soltanto ragazzi, la grande crisi dell'architettura come un sintomo di una incertezza più grave e oscura che pesava sulla nostra sorte». In questo saggio, Sinisgalli propone anche la famosa immagine dell'architettura come guscio della chiocciola: cfr. A. Ottieri, *I numeri, le parole. Sul Furor Mathematicus di Leonardo Sinisgalli* cit., pp. 91-92. In merito al rapporto tra il poeta e il regime cfr. L. Pesola, *Sinisgalli e il fascismo*, in S. Martelli, F. Vitelli, *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, pp. 139-166.

³⁶⁶ E. Cristallini, S. Lux, A. Greco, *Forma 1 e i suoi artisti*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea Ex Stabilimento Peroni, 19 dicembre 2000-28 febbraio 2001), Gangemi, Roma 2000.

murale destinato allo showroom Olivetti in via del Tritone, quello che Sinisgalli cita nel suo *Quadernetto americano* alla fine del 1954, riservandogli la stessa ammirazione riservata allo showroom realizzato sulla Fifth Avenue dai BBPR e da Nivola. Nel cuore di Roma barocca, Guttuso ha messo in scena il ballo chiamato *Boogie Woogie* e l'elettricità suscitata, nelle figure ancora segnate dalla sofferenza e desiderose di tornare alla vita dopo la guerra, dalla musica proveniente dall'America, aprendo a nuove e ulteriori prospettive la sua concezione pittorica.³⁶⁷ A riprova del fatto che di certa committenza industriale necessita tener conto per comporre un quadro veritiero e approfondito della cultura italiana dell'epoca.

³⁶⁷ R. Zorzi, *55 artisti del Novecento dalla raccolta Olivetti*, Skira, Milano 2002. Sullo stesso soggetto del *Boogie-Woogie*, che già aveva ispirato, tra il 1942 e il 1944, le ultime opere newyorkesi di Piet Mondrian, Guttuso sarebbe tornato nel 1953, in un dipinto ad olio oggi appartenente alle collezioni del MART-Museo Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto.

III.2

Le riviste aziendali

Non erano mancati, in Italia, esempi di riviste strettamente legate a dinamiche di promozione aziendale, capaci di comunicare contenuti culturali e specificamente letterari, già dall'uscita, nel 1895, de «La Riviera Ligure», bollettino commerciale dell'oleificio Sasso trasformatasi dal 1899, sotto la direzione del poeta Mario Novaro, in foglio che accoglie interventi prestigiosi, da Giovanni Pascoli a Luigi Pirandello e Grazia Deledda.³⁶⁸ Nei primi decenni del XX secolo, anche la Fiat, i cui periodici³⁶⁹ non hanno in verità ambizioni letterarie, grazie a Gino Pestelli, direttore dell'Ufficio Stampa della casa automobilistica torinese dal 1929, apre alla collaborazione degli scrittori, nello specifico Massimo Bontempelli e Pietro Maria

³⁶⁸ «La Riviera Ligure di Ponente» rappresenta un modello antesignano delle tecniche di promozione aziendale. Ha inizialmente una periodicità trimestrale o quadrimestrale. Dal 1899, con la direzione di Novaro, il titolo diventa definitivamente «La Riviera Ligure» e la periodicità mensile. Ai nomi di Pascoli, Pirandello, Deledda fanno seguito quelli di altri prestigiosi autori della nostra letteratura. Autorevoli erano anche le collaborazioni artistiche relative alle illustrazioni, presenti nella rivista fino al 1905. Le pubblicazioni proseguono regolarmente fino al 1917. Nel 1918 e nel 1919 escono due numeri monografici, rispettivamente dedicati a Piero Jahier e Camillo Sbarbaro. Cfr. E. Villa, P. Boero, a cura di, *La Riviera ligure*, Canova, Treviso 1975; P. Boero, *La Riviera ligure tra industria e letteratura*, Vallecchi, Firenze 1984.

³⁶⁹ Le pubblicazioni di un mensile illustrato indirizzato ai clienti e ai potenziali clienti cominciano con il titolo «Fiat» nel maggio 1913 e proseguono fino a giugno 1915, per riprendere nel 1923. Tra il 1924 e il 1927 il titolo è «Rivista Fiat», il periodico si presenta in una veste rinnovata. Le scelte grafiche per le copertine e le pubblicità interne di Plinio Codognato definiscono in questi anni lo stile dell'azienda, influenzato dall'*Art decò* come dal Futurismo. Per quanto riguarda le rubriche, in generale eclettiche e discontinue, interessante per noi notare la documentazione delle visite ricorrenti di personalità e clienti illustri allo stabilimento del Lingotto, inaugurati nel 1922. «Rivista Fiat» cessa nel 1927, sostituita nel 1932 da «Il bianco e il rosso». Quest'ultimo nasce come Bollettino del Dopolavoro Fiat ma nel giugno 1933 è completamente rinnovato, secondo il progetto dell'Ufficio Stampa diretto da Pestelli. Cfr. *online*: http://www.houseorgan.net/it/testate/rivista-fiat_16_33.htm;
http://www.houseorgan.net/it/testate/il-bianco-e-rosso_16_21.htm.

Bardi. Esito di questa collaborazione sono i romanzi *Storia di una giornata* (1931) di Bontempelli, che narra la prima giornata di vita di una berlina 522, e *La Strada e il volante* (1936) di Bardi, continuazione ideale del primo, entrambi scritti con intento programmaticamente reclamistico. Lungo il filo rosso che unisce la pubblicità alla letteratura³⁷⁰ e all'arte guizzano nel corso degli anni Venti il sodalizio straordinario tra l'azienda di Davide Campari e Fortunato Depero, a partire dagli anni Trenta le sperimentazioni dell'Ufficio Sviluppo e Pubblicità Olivetti, che gettano un ponte, lo abbiamo notato, con la Bauhaus. In un momento più prossimo alla nascita di «Civiltà delle macchine», oltre al suo precedente diretto e sinisgalliano «Pirelli», altre riviste ibridano e superano il modello consueto di *house organ* come foglio interno rivolto ai dipendenti o ai clienti diretti – quello che in lingua inglese si chiama anche *in-house magazine*, *in-house publication*, *house journal*, *employee magazine* – per captare l'interesse di un pubblico più eterogeneo di lettori, affrontando uno spettro più ampio di argomenti. È il caso di «Tecnica ed Organizzazione», fondata nel 1937 da Adriano Olivetti, che reca un sottotitolo particolarmente significativo nel contesto delle nostre riflessioni: «Uomini, macchine, metodi nella costruzione corporativa», in riferimento all'importanza dell'organizzazione scientifica del lavoro e della competenza tecnica necessaria al gruppo dirigente di una azienda moderna,³⁷¹ con lo sguardo sempre rivolto

³⁷⁰ Per il rapporto tra letteratura e pubblicità si veda: F. Ghelli, *Letteratura e pubblicità*, Carocci, Roma 2005; G. Alessi, L. Barcaioli, T. Marino, *Scrittori e pubblicità. Storia e teorie* cit. Per una storia della pubblicità italiana: G.P. Cesarani, *Storia della pubblicità in Italia*, Laterza, Roma-Bari 1988.

³⁷¹ Le idee riguardo all'organizzazione scientifica del lavoro maturano in Adriano Olivetti in seguito ad un lungo viaggio negli Stati Uniti, compiuto nel 1925, durante il quale visita circa un centinaio di fabbriche e raccoglie numerosi materiali. Cfr. B. Caizzi, *Gli Olivetti*, Utet, Torino 1962, p. 102. La pubblicazione di «Tecnica ed Organizzazione» si interrompe a causa della guerra, nel 1944, per riprendere negli anni 1950-1952 in seno alle Edizioni di Comunità. Nel 1953 la rivista torna, con una nuova serie fino al 1958, sotto la diretta gestione della Olivetti, concentrandosi maggiormente sui temi delle *human relations*, divenute attuali sulla spinta dal Piano Marshall. Su «Tecnica ed Organizzazione» e sulle altre riviste olivettiane: B. de' Liguori Carino, *Adriano Olivetti e le Edizioni di*

all'architettura industriale e alla progettazione urbanistica. «Notizie Olivetti» fa seguito ai bollettini più tipicamente rivolti ai dipendenti – «Foglio Comunicazioni Interne» (1939-1942), «Bollettino Interno Olivetti» (1939-1947), «Rivista Olivetti» (1947-1953), «Giornale di Fabbrica Olivetti» (1949-1951) –, stampata dal 1952 e dall'anno successivo potenziata nei suoi contenuti culturali: sulla copertina del numero di dicembre 1953 risalta un particolare dell'affresco con *Gli effetti del buon governo in città* appartenente al ciclo dipinto da Ambrogio Lorenzetti al Palazzo Pubblico di Siena tra il 1338 e il 1339.³⁷² Il più ambizioso e complesso progetto della rivista «Comunità» non rientra tra gli *house organ*, ma evidentemente rimanda ad un medesimo modello di sviluppo economico e di progresso tecnologico attento ai problemi materiali e spirituali dei lavoratori. Entro tale modello, l'architettura, l'arte, il *design*, la letteratura sono parte integrante e fondamentale della filosofia aziendale e strumento strategico nella definizione del *brand* della "prima fabbrica italiana di macchine per scrivere." Per contemplare un ulteriore episodio editoriale, dal 1952 viene pubblicato a cura diretta dell'Ufficio Stampa Olivetti il bimestrale «seleArte»:³⁷³ non un periodico aziendale, ma una «rivista di cultura, selezione, informazione artistica internazionale», diretta da Carlo Ludovico Ragghianti, che tratta di «architettura, scultura, pittura, grafica, arti decorative e industriali, arti della visione», deponendo a favore della possibilità di un sostegno da parte dell'industria alla cultura umanistica.

Comunità (1946-1960), Quaderni della Fondazione Adriano Olivetti 57, Fondazione Adriano Olivetti, Roma 2008. Disponibile *online*:

http://www.fondazioneadrianolivetti.it/_images/pubblicazioni/quaderni/022011130709quaderno%2057.pdf.

³⁷² Dal 1969 «Notizie Olivetti» sarebbe stata ridimensionata a foglio informativo, andando di fatto a sostituire «Notizie di fabbrica» (1960-1968). Con ulteriori cambiamenti intervenuti negli anni Ottanta, le pubblicazioni sarebbero durate fino al 1997.

³⁷³ Le pubblicazioni di «seleArte» si protraggono per settantotto numeri dal 1952 al 1966. La collezione completa è disponibile su supporto digitale: *seleArte 1952-1966*. Reprint Informatico in DVD, a cura di V. Fagone, Fondazione Carlo Ludovico Ragghianti, Lucca 2004.

Riconducendoci propriamente al discorso sugli *house organ*, non soltanto di Olivetti si potrebbe parlare. Nel 1947, per esempio, cominciano le pubblicazioni di «Ferrania», sottotitolo «Fotografia, cinematografia e arti figurative», mensile dell'omonima ditta in provincia di Savona produttrice di pellicola fotografica,³⁷⁴ la cui immagine aziendale è affidata a Luigi Veronesi: coinvolgendo fotografi, critici d'arte e cinematografici raggiunge notorietà e apprezzamento ben oltre la tradizionale cerchia del periodico aziendale. Di questo e di numerosi altri periodici si trova notizia nel repertorio *in progress* della stampa aziendale italiana nel Novecento, esito di un progetto di ricerca della Fondazione ISEC-Istituto per la storia dell'età contemporanea in collaborazione con l'Istituto lombardo per la storia contemporanea, consultabile *online*;³⁷⁵ con l'opportunità di scoprire casi meno noti ma ugualmente assai interessanti, come nel caso del periodico pubblicato dalla Società Bemberg di Gozzano, nella provincia di Novara, specializzata nella produzione di filo artificiale. Rivolta ad un pubblico interno ma soprattutto di potenziali clienti, Bemberg ha fin da principio, dalla fine degli anni Trenta, una veste grafica prestigiosa, in cui il contributo di Albe Steiner – sua anche la cura grafica del «Politecnico» di Vittorini –³⁷⁶ si distingue per la sperimentazione e per l'utilizzo degli

³⁷⁴ «Ferrania» raccoglie l'eredità del «Notiziario fotografico» pubblicato per un breve periodo dall'associazione fotografica Olivetti. Le collaborazioni con fotografi, critici della fotografia, della cinematografia e dell'arte catalizzano l'interesse di un'utenza più vasta rispetto ad una rivista aziendale. Responsabili del successo sono Guido Bezzola, a capo della pubblicità e delle pubbliche relazioni dell'azienda; Alfredo Ornano; Luigi Veronesi, nel ruolo, come si è detto, di *art director*. Con gli anni si fanno sempre più sporadici gli articoli dedicati alle arti e alle mostre, tanto che il sottotitolo cambia in «Rivista mensile di fotografia e cinematografia». «Ferrania» è indicata da Sinisgalli tra le pubblicazioni di un certo valore che precedono l'uscita di «Pirelli». La rivista chiude nel 1967.

³⁷⁵ <http://www.houseorgan.net/it/>.

³⁷⁶ Per la corrispondenza tra scelte grafiche e contenuti che dalla grafica dovevano essere veicolati nel lavoro di Steiner per «Il Politecnico» si veda: A. Petrucci, *La scrittura fra ideologia e rappresentazione*, in AA.VV., *Storia dell'arte italiana. Grafica e immagine*, I, *Scrittura, miniatura disegno*, Einaudi, Torino 1980, pp. 5-123: 99-103.

strumenti del *collage* e del fotomontaggio, di matrice surrealista.³⁷⁷ Di metafisica eleganza, patente omaggio al *Canto d'amore* di Giorgio de Chirico, e condotta nel segno di un'analogia quasi sinisgalliana ci appare una copertina del 1941, che per questo mettiamo a confronto con una doppia pagina di «Pirelli», composta dieci anni più tardi.³⁷⁸ In quest'ultima si rivelano l'anima meccanica, ingegneristica, di un manichino metafisico costretto nello «squallore di una civiltà esasperata» e di contrappunto l'afflato umano, sensibile, di una macchina per fare benzina: due solitudini complementari, sterminate e fitte come le solitudini di Edward Hopper.

³⁷⁷ Fondato nel 1939, il periodico interrompe le pubblicazioni col numero di Natale del 1942 per ricomparire soltanto nel 1948. Nei numeri del dopoguerra si rendono evidenti le scelte grafico-editoriali dello Studio Boggeri; fino al 1955 si distingue l'intervento di Ezio Bonini, grafico di origine svizzera e allievo di Max Huber. Con la copertina del numero di ottobre 1955 si inaugura la collaborazione di René Gruau, celebre cartellonista e disegnatore di moda italo-francese. Da questa data i numeri dedicati alla produzione aziendale si alternano con numeri in cui si affrontano i temi dell'«arredamento»: tra le altre firme, quella di Gio Ponti. La chiusura data al 1964. Cfr.

http://www.houseorgan.net/it/testate/bemberg-_16_40.htm.

³⁷⁸ Le pagine si riferiscono all'articolo V. Rovi, *Album di un distributore di benzina*, in «Pirelli», n. 4, 1950, pp. 40-41.



Copertina del periodico Bemberg, n. 4, 1941
Art director Albe Steiner³⁷⁹



Giorgio de Chirico, *Canto d'amore*, 1914
New York, Museum of Modern Art³⁸⁰

³⁷⁹ Fonte immagine: <http://www.houseorgan.net/>.

³⁸⁰ Fonte immagine: <http://www.moma.org/collection/>.

Una nota a parte ci sembra meritare «Esso Rivista», *house organ* di Esso Italiana, società del gruppo Exxon Mobil Corporation, stampata dal 1949, che apre alla collaborazione di scrittori e artisti. Contribuisce alla promozione dell'arte attraverso le immagini selezionate per le copertine e per gli inserti³⁸² e ancor più direttamente attraverso l'istituzione del Premio di Pittura Esso, svoltosi per quattro edizioni aventi quattro differenti temi: «Arte e Industria Petrolifera» (Galleria di Roma, 1951), «Strade d'Italia» (Quadriennale di Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1953), «Viaggio in Italia» (Biennale di Venezia, Padiglione Italia ai Giardini, 1955),³⁸³ «Cento anni di industria in Italia» (Roma, Ente Premi, Palazzo Barberini, 1962).³⁸⁴ Nella prima edizione, «Arte e Industria Petrolifera», ad essere premiati sono le opere *Reparto di distillazione* e *Notturmo*, dipinte rispettivamente da Franco Gentilini e Renzo Vespignani, tra coloro che in «Civiltà delle macchine», già si accennava per Vespignani, si fanno protagonisti di una ridefinizione iconografica – e iconologica – del paesaggio industriale. L'ultimo artista cui spetta il riconoscimento, nel 1962, è Giulio Turcato, anch'egli presente con sue tavole all'interno della rivista sinisgalliana. Sinisgalli risulta tra i giurati del Premio di Pittura Esso, insieme con Palma Bucarelli e Giulio Carlo Argan, presidente Antonio Baldini, per la seconda edizione del 1953, «Strade d'Italia».

³⁸² Tra gli artisti cui vengono affidate le copertine della rivista si segnalano Antonio Corpora, Piero Dorazio, Bruno Munari, Achille Perilli, Giulio Turcato.

³⁸³ Il tema è quello del *Viaggio in Italia* di Guido Piovene. Il libro, che sarebbe stato pubblicato nel 1957, si basa sui viaggi compiuti dallo scrittore, incaricato dalla RAI, tra il 1953 e il 1956: G. Piovene, *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano 1957.

³⁸⁴ Il contributo di «Esso Rivista» e del «Premio di Pittura Esso» alla promozione dell'arte contemporanea è stato oggetto di una mostra, che ha esposto la nutrita collezione frutto di una decennale e lungimirante campagna di acquisizioni, alla Galleria nazionale d'arte moderna, curata da Lorenzo Cantini e Carla Michelli. Cfr. L. Cantini, C. Michelli, *La raccolta d'arte Esso. 1949-1983*, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 13 dicembre 2007-28 febbraio 2008), Electa, Milano 2007.

Del ricco panorama e composito relativo alla stampa aziendale Sinisgalli mostra di avere pieno ragguaglio, quando intraprende i progetti «Pirelli» e successivamente «Civiltà delle macchine»: ne sono testimonianza la rassegna da lui effettuata proprio in un intervento su «Esso Rivista», nel numero di gennaio del 1952,³⁸⁵ e il consuntivo di commiato a «Pirelli», alla fine di quello stesso anno, dove si indicano alcuni «ottimi» ma soltanto indiretti precedenti, come «Ferrania», talvolta «remoti» nel tempo, come «Tecnica e organizzazione». Sinisgalli lascia emergere tra le righe³⁸⁶ i debiti contratti nei confronti di quei precedenti, soprattutto per l'impostazione editoriale, che nel caso di «Pirelli» si basa sul modello del rotocalco, rivendica tuttavia senza timore la metamorfosi da lui condotta dell'*house organ* da rivista pur sempre di propaganda a rivista culturale in senso pregnante e avanzato.

C'erano sulla piazza ottimi esempi: «Ferrania», «Edilizia Moderna», la «Rivista del Vetro», varie riviste farmaceutiche. C'erano stati, ma tanto remoti, i venti numeri e più di «Tecnica e Organizzazione», stampati a Ivrea dalla Olivetti. Devo dire che lo stacco da quel genere di divulgazione fu netto. Perché i due piatti della bilancia, tecnica e cultura, problemi e suggestioni, inchieste e letteratura, concretezza e divulgazione, furono tenuti sempre in equilibrio. E i nomi di Ungaretti, di Montale, di Quasimodo, di Baldini, di Vergani, di Carrieri, di Calzini, di Bernari, [...] li troviamo affiancati a Canestrini, Ambrosini, Verrati, Cesura, Nutrizio, Minoletti, Dicorato.³⁸⁷

In questo panorama, quanto distingue le riviste sinisgalliane, «Pirelli» prima, ma soprattutto «Civiltà delle macchine», attiene alla sfera delle linee programmatiche e

³⁸⁵ L. Sinisgalli, *Gratis et amore*, in «Esso Rivista», n. 1, 1952, pp. 7-10. Si trova tra gli articoli raccolti in L. Sinisgalli, *Pneumatica*, a cura e con *Introduzione* di F. Vitelli, Edizioni 10/17, Salerno, 2003, pp. 121-124. Citato da G. Lupo, *Sinisgalli e la rivista «Pirelli» (1948-1952)*, in «Fondazione Pirelli»: <http://www.fondazionepirelli.org/uploadcultura/pdf/1353957290.pdf>. Un'altra rassegna delle riviste aziendali sarebbe stata compiuta da Sinisgalli in *I poeti delle macchine*, in «Tempo», 3 febbraio 1959, p. 61.

³⁸⁶ G. Lupo, *Sinisgalli e la rivista «Pirelli» (1948-1952)* cit.

³⁸⁷ L. Sinisgalli, *1948-1952*, in «Pirelli», n. 6, 1952, p. 10.

della sistematicità con le quali, nel rispondere a precisi obiettivi di strategie comunicative aziendali, viene attuato l'equilibrio di tecnica e cultura. A proposito del rotocalco frutto della seconda stagione milanese di Sinisgalli, Franco Vitelli scrive che «la peculiarità consiste appunto nella paritaria soddisfazione di esigenze tecniche e culturali».³⁸⁸

In «Civiltà delle macchine», dove sempre la politecnicità è prima di tutto una forma del pensiero, Enzo Paci, pensatore del «relazionismo»,³⁸⁹ affronta anche dal punto di vista filosofico, con puntuali riferimenti al panorama degli studi più aggiornati, i temi dei legami tra le scienze e la concezione enciclopedica del sapere:³⁹⁰

Le scienze tendono a costituirsi in campi specializzati e ad elaborare tecniche particolari, di cui non è lecito in alcun modo diminuire l'importanza, ma che minacciano una visione organica e «relazionata» della tecnica, dell'arte, della vita dell'uomo. In quanto atteggiamento di carattere generale il relazionismo cerca di reagire ad una concezione della vita non organica e tende quindi ad una nuova enciclopedia del sapere. Questa enciclopedia non va intesa come definitiva ma come una sintesi continuamente in atto che modifica di volta in volta se stessa in connessione alla situazione temporale nella quale si trova, e nella quale viene elaborata, e in conseguenza dei risultati sempre nuovi ottenuti dalle ricerche tecniche e scientifiche.³⁹¹

³⁸⁸ F. Vitelli, «Pneumatica». *Sinisgalli e la rivista «Pirelli»* cit., p. 883. In questo passaggio, Vitelli fa riferimento a L. Sinisgalli, *I poeti delle macchine* cit.

³⁸⁹ P. Antonello, *La nuova civiltà delle macchine di Leonardo Sinisgalli* cit., p. 162, nota 35, ricorda che la filosofia di Paci basata sul concetto di relazione intrattiene negli anni Cinquanta «uno stretto rapporto con la letteratura, l'arte, la musica, l'estetica contemporanee, richiamando una forte attenzione alle scienze esatte. La rivista 'Aut Aut' da lui fondata doveva servire da momento di discussione e coordinazione di questa istanza. Il testo di Gillo Dorfles, *Entropia e relazionalità nel linguaggio letterario* ('Aut Aut' 18, 1953), ne è un esempio celebre».

³⁹⁰ E. Paci, *Le scienze e l'enciclopedia filosofica*, in «Civiltà delle macchine», n. 2, 1956, pp. 39-40.

³⁹¹ *Ivi*, p. 39.

In un secondo intervento, *La tecnica e la libertà dell'uomo*,³⁹² Paci prende in esame il rapporto di tecnica e arte, di utilità ed estetica, senza parlare mai «di regressioni pre-tecnologiche dell'uomo»,³⁹³ come neppure Rosario Assunto, il filosofo dell'estetica del paesaggio, il quale sullo stesso numero di gennaio 1954, muove dalla condanna dell'ornamento pronunciata da Kant per approdare alla identità di produzione industriale e produzione estetica in Herbert Read.³⁹⁴ Successivamente, nel numero di novembre-dicembre 1956, discute la conciliazione di arte e tecnica – dove la tecnica si definisce ponte di mediazione tra arte e scienza – come conciliazione di Orfeo e Prometeo:³⁹⁵ la metafora mitologica si deve a Lewis Mumford, storico, urbanista e sociologo statunitense, autore di *Una storia dell'utopia*³⁹⁶ e dei saggi confluiti in *The Myth of the Machine*.³⁹⁷ Tra questi *Technics and Civilization*, del 1934, è presentato nel numero di marzo 1954, con l'opportunità di proporre le riflessioni riguardo alla macchina come elemento “ispiratore” della produzione artistica, che poi sono le riflessioni che negli anni Trenta era andato elaborando Walter Benjamin – anch'esse, come quelle di Mumford, focalizzate a partire dalla fotografia e dal cinema – pubblicate con il titolo celeberrimo di *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*.³⁹⁸

³⁹² E. Paci, *La tecnica e la libertà dell'uomo*, in «Civiltà delle macchine», n. 1, 1954, pp. 12-14

³⁹³ P. Antonello, *La nuova civiltà delle macchine di Leonardo Sinigalli* cit., p. 153.

³⁹⁴ R. Assunto, *Il punto di vista estetico*, in «Civiltà delle macchine», n. 1, 1954, pp. 54-56. Cfr. ID., *Job e hobby*, n. 1, 1956, pp. 25-30.

³⁹⁵ R. Assunto, *Orfeo e Prometeo*, in «Civiltà delle macchine», n. 6, 1956, pp. 11-13.

³⁹⁶ L. Mumford, *Storia dell'utopia* (1922), Roma, Donzelli, 2008.

³⁹⁷ L. Mumford, *The Myth of the Machine*, Harcourt, Brace, Jovanovich, New York, 1967-1970. Si veda la recente edizione italiana: *Il mito della macchina*, Il Saggiatore, Milano 2011.

³⁹⁸ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), con una Nota di P. Pullega, Einaudi, Torino 2000.

III. 3

Morfologia e struttura di «Civiltà delle macchine»

Il fatto che «Civiltà delle macchine» riesca a configurarsi come un luogo di grande spessore culturale – in quella accezione di politecnicità che già abbiamo già discusso – sotto le spoglie, non mentite, di un *house organ*, ne fa un esempio discriminante nella stampa dell'epoca, e non soltanto dell'epoca. D'altro canto, questo stesso dato ci induce a rilevare quanta importanza andassero assumendo nella costellazione della moderna comunicazione, durante gli anni Cinquanta, le relazioni pubbliche aziendali.

Nate negli Stati Uniti sul principio del XX secolo,³⁹⁹ quel complesso di teorie e pratiche che si fanno ricadere sotto la definizione di relazioni pubbliche, atte a trasferire all'esterno con metodo persuasivo l'identità e la *mission* non soltanto delle aziende ma anche delle istituzioni e della politica,⁴⁰⁰ erano infatti sbarcate in

³⁹⁹ Scott Munson Cutlip, autore di testi fondamentali per la storia delle relazioni pubbliche, individua però gli antecedenti del fenomeno in una serie di momenti di molto precedenti al XX secolo: S.M. Cutlip, *Public Relations History: from the 17th to the 20th Century*, Lawrence Earlbaum Associates, Hillsdale, NJ 1995. Per questo nostro limitatissimo *excursus* ci siamo invece basati sui contenuti esposti in: T. Muzi Falconi, *Governare le relazioni: obiettivi, strumenti e modelli delle relazioni pubbliche*, Prefazione di A. Illy, Postfazione di R. Mannheimer, Il Sole-24 ore, Milano 2002. Edizione consultata: seconda edizione aggiornata Il Sole-24 ore, Milano 2005.

⁴⁰⁰ Naturalmente le relazioni pubbliche s'intersecano con la strategia politica, oltreoceano già a partire dalla Grande Guerra. Nel corso degli anni Trenta, al *New Deal* lanciato dal presidente Franklin Delano Roosevelt per far fronte alle drammatiche conseguenze della Grande Depressione, si associa l'intuizione dello straordinario potere delle immagini: ne derivano il WPA Federal Art Project (1935-1943), il più imponente dei programmi di governo a sostegno dell'espressione artistica, e l'istituzione della Farm Security Administration (1937-1943), fucina di un patrimonio straordinario di fotografia documentaria, all'interno del quale di distinguono i capolavori di Walker Evans e Dorothea Lange. In materia di potere delle immagini, all'indomani della fine della Seconda guerra mondiale, la Standard Oil, impero petrolifero fondato da John D. Rockefeller, successivamente confluito in ExxonMobil, commissiona al regista Robert Flaherty il documentario *Louisiana Story*, incentrato sui grandi valori

Italia con le truppe alleate, per rafforzarsi negli anni successivi, soprattutto in concomitanza con le esigenze di spiegare e far accettare al Paese l'attuazione del Piano Marshall. Si definiscono allora le professionalità: nel 1952, sorge a Milano l'Istituto per le relazioni pubbliche, funzionale al mondo imprenditoriale italiano, pubblico e privato; nel 1956 esordisce a Roma il primo studio professionale; contemporaneamente vengono istituiti l'Associazione italiana per le relazioni pubbliche e il Sindacato nazionale professionisti relazioni pubbliche, che promuovono la prima conferenza internazionale del settore.⁴⁰¹ Tra le realtà produttive maggiormente impegnate in questa frontiera di comunicazione, il cui sviluppo avanza di pari passo allo sviluppo economico, fin da questo primo momento, si distingue la Finmeccanica, anche e soprattutto mediante la pubblicazione di «Civiltà delle macchine».⁴⁰²

La Finmeccanica – Società Finanziaria Meccanica – era stata costituita nel 1948, all'indomani della fine della guerra, quando occorreva ripristinare i molti stabilimenti industriali distrutti dai bombardamenti e si rendeva necessario convertire l'economia di guerra, precedentemente sostenuta dalle commesse belliche, in produzione per usi civili. Con l'obiettivo di gestire il processo di riconversione l'Istituto per la Ricostruzione Industriale – IRI – aveva acquisito partecipazioni nell'industria meccanica e cantieristica, ritenuti campi strategici per lo sviluppo insieme all'emergente campo dell'elettronica. All'orizzonte, di lì a qualche anno, lo scoppiare del miracolo economico e la mutazione definitiva del Paese da sostanzialmente agricolo a potenza industriale, il cui inizio gli storici fanno

della nazione americana ma destinato ad un grande successo ben oltre i confini statunitensi. Cfr. K.A. Flynn, *The Federal Art Project. Art of the People, by the People for the People*, in ID., *The New Deal. A 75th Anniversary Celebration*, Gibbs Smith Publisher, Layton, Utah 2008, pp. 24-45; G. Mora, B. Brannan, *FSA The American Vision*, Abrams, New York 2006.

⁴⁰¹ T. Muzi Falconi, *Governare le relazioni: obiettivi, strumenti e modelli delle relazioni pubbliche* cit., p. 22 ss.

⁴⁰² Ivi, p. 24.

coincidere con il 1957, con la firma del Trattato di Roma e la nascita del Mercato Comune Europeo.⁴⁰³

Le industrie che al gennaio 1953, alla fondazione cioè di «Civiltà delle macchine», compongono il gruppo Finmeccanica sono indicate nella quarta di copertina della rivista: Alfa-Romeo, Milano; Ansaldo, Genova Cornigliano; Ansaldo-Fossati, Genova-Sestri; Ansaldo-San Giorgio, Stabilimenti Elettrici Riuniti Genova; Arsenale Triestino, Trieste; AVIS, Castellamare di Stabia; Cantieri Riuniti dell'Adriatico, Trieste; Delta, Genova-Cornigliano; Fabbrica Macchine Industriali, Napoli; Filotecnica Salmoiraghi, Milano; I.M.A.M, Napoli; Industria Meccanica Napoletana, Baia (Napoli); Microlamba, Roma; Motomeccanica, Milano; Navalmeccanica, Napoli; Officine Meccaniche Ferroviarie Pistoiesi, Pistoia; Officine di Pomigliano per Costruzioni Aeronautiche e Ferroviarie, Napoli; Oto (Le Grazie), Porto di Genova; San Giorgio, Genova Sestri; Società Meccanica della Melara, La Spezia; Spica, Livorno; Stabilimenti Meccanici di Pozzuoli, Napoli; Termomeccanica Italiana, La Spezia. Due tra queste aziende, ritenute cruciali ai fini della ripresa, sono affidate all'amministrazione diretta di Giuseppe Eugenio Luraghi; si tratta dell'Alfa-Romeo, con sede a Milano, e dell'Ansaldo di Genova. La prima, cessata con la guerra la fabbricazione di motori aerei, viene rilanciata mediante l'attività automobilistica, che conosce nel 1950 un primo successo grazie alla messa in produzione della Berlina 1900 e nel 1955 il trionfo della Giulietta, automobile per la quale, secondo la testimonianza di Luraghi,⁴⁰⁴ sembra sia stato Sinisgalli a scegliere il nome, *in*

⁴⁰³ Fa notare G. Bigatti, *Paesaggi industriali e trasformazioni sociali* cit., p. 24, come «la crescita economica intensa e prolungata che in una manciata d'anni ridisegnò il volto del paese non ebbe nulla di miracoloso, ma fu piuttosto la risultante di un intreccio di fattori risalenti nel tempo e di contingenze particolari che consentirono all'economia italiana di inserirsi in un ciclo internazionale di sviluppo destinato a durare per oltre un ventennio. Sarebbe pertanto più corretto parlare di convergenza tra la nostra economia e quella dei paesi che ci avevano preceduto sulla via dell'industrializzazione».

⁴⁰⁴ G.E. Luraghi, *Sinisgalli e l'industria*, in AA.VV., *Atti del Simposio di Studi su Leonardo Sinisgalli* cit. p. 133.

pendant al Romeo dell'Alfa, rendendo singolare omaggio alla tragedia shakespeariana. La seconda, nata come fabbrica di locomotive nell'Ottocento, poi divenuta la più grande industria navalmeccanica del Paese, che aveva subito gravissime distruzioni e versava in condizioni difficili dopo la cessazione delle commesse belliche, viene rilanciata puntando sui comparti delle costruzioni navali, ferroviarie e delle centrali termoelettriche. Ai cantieri di Genova Ansaldo si svolge la prima delle *visite in fabbrica* di «Civiltà delle macchine», condotta da Giorgio Caproni e Renzo Vespignani. E sempre nel primo numero si parla esplicitamente degli obiettivi raggiunti e di quelli ancora attesi dalla ricostruzione industriale, specificamente in un articolo a firma di Pasquale Saraceno, *L'Industria meccanica italiana*,⁴⁰⁵ che relaziona dell'impegno ancora vivo dello stato italiano per il definitivo superamento delle difficoltà, seguito nel secondo numero dal fototesto di Umberto De Franciscis, nel quale si auspica la possibilità di rilancio delle officine "Le Pistoiesi", distrutte dalla guerra.⁴⁰⁶

*

Un repertorio dettagliato della stampa aziendale si trova in uno degli ultimi numeri di «Civiltà delle macchine» diretti da Sinisgalli, quello di gennaio-febbraio 1958: l'articolo, scritto da Renato Giani si intitola *La carta dell'amicizia*⁴⁰⁷ e dimostra come in pochi anni si fosse passati da una situazione ancora pionieristica delle relazioni

⁴⁰⁵ P. Saraceno, *L'Industria meccanica italiana. Lo Stato sta compiendo uno sforzo notevole per superare la crisi ancora presente in alcuni settori della nostra industria meccanica. Ne conosciamo la diagnosi e stiamo approntando la cura*, in «Civiltà delle macchine», n. 1, 1953, pp. 8-11.

⁴⁰⁶ *Le Pistoiesi. Per poter dare lavoro alle Officine Meccaniche Ferroviarie Pistoiesi e alle altre fabbriche dello stesso tipo sarebbe necessario un piano per il rinnovo e per il maggior rendimento del nostro materiale rotabile. Dal '45 a oggi le Pistoiesi hanno riparato o fabbricato 3800 vagoni, 120 carrozze a carrelli, 750 altri tipi di carri. Attualmente hanno un potenziale produttivo di 100 carri al mese.* Fototesto di U. De Franciscis, in «Civiltà delle macchine», n. 2, 1953, pp. 16-18.

⁴⁰⁷ R. Giani, *La carta dell'amicizia*, in «Civiltà delle macchine», n. 1, 1958, pp. 36-40.

pubbliche, anzi delle *Public Relations*, come in lingua originale dovrebbero indicarsi, secondo l'autore, alla matura consapevolezza della loro importanza nella moderna comunicazione:

Insieme alla carne e verdura sciolata, gli americani in Italia portarono sigarette e balli nuovi nonché le *Public Relations*, termine che tradotto in lingua italiana pare non renda quant'è nel suo spirito.

La stampa aziendale, per quanto non fosse in modo assoluto una novità, rappresentava però, rispetto alle nuove istanze di società, una specie di carta dell'amicizia come più tardi se ne sono avute tra nazione e nazione, fra città e città. Oggi diffusa com'è, anche se non quanto si potrebbe desiderare, la stampa aziendale, non diversamente da altri fenomeni di costume che trovano soluzione proprio in una pubblicitaria (i fumetti fotografici o disegnati, i cartoons, la fantascienza, il culturalismo, i romanzi polizieschi, lo sport come spettacolo, eccetera), rappresenta una vivissima e dinamica immagine della contemporaneità.⁴⁰⁸

Nello svolgimento dell'articolo, dopo una premessa relativa agli antefatti, s'incontrano descritti alcuni dei periodici da noi sopra ricordati e molti altri ancora, tra i quali «Colloqui», rivista mensile a rotocalco della Edison, diretta da Enzo Biagi, e il «Gatto Selvatico» *house organ* dell'ENI, ex Ente Nazionale Idrocarburi, nato nel 1955 per iniziativa del presidente Enrico Mattei, che ne affida la direzione ad Attilio Bertolucci, uno degli esempi più prossimi a «Civiltà delle macchine».⁴⁰⁹

⁴⁰⁸ Ivi, p. 36.

⁴⁰⁹ Di comune accordo, Mattei e Bertolucci optano per un progetto editoriale che possa «servire da ideale punto di incontro per tutti coloro che fanno parte della grande famiglia del Gruppo Eni». È Bertolucci – dal 1950 lavorava con Roberto Longhi alla redazione di «Paragone» – a scegliere il titolo di «Gatto selvatico» che, come spiega Mattei nel primo editoriale, è, la traduzione letterale dell'inglese *wildcat*, parola che nel gergo petrolifero indica il «pozzo esplorativo». Nel solco di «Civiltà delle macchine», «Il Gatto selvatico» persegue l'unità di tecnologia e cultura, alternando le notizie sulle ricerche petrolifere e sulle attività aziendali a temi di letteratura, arte, costume, alle rubriche, come quelle sulla «buona educazione», e alle vignette disegnate da Mino Maccari, grande pittore e disegnatore capace di satira pungente: per un profilo completo dell'artista e della sua personalità nel contesto della critica socio-politica tra Ottocento e Novecento, si veda M.L. Frongia,

Di quest'ultima, Giani non manca di mettere in luce gli aspetti di più forte spessore culturale, l'interdisciplinarietà, la politecnicità e l'ampio spazio attribuito al panorama delle arti:

«Civiltà delle macchine» è nel genere una lezione, a cominciare dalle **efficaci copertine** cavate dalle officine e dai laboratori (Klee d'après nature) o da opere di pittura astratta d'artisti tanto italiani che stranieri. Perfino riviste che in qualche modo furono all'avanguardia del rinnovamento delle arti figurative, sia italiane che straniere, hanno finito per mettersi a rimorchio di «Civiltà delle macchine», non tanto per imitazione quanto perché precedute continuamente nelle idee, nell'applicazione e accettazione di suggerimenti sulla validità o meno di concetti che appartengono a un oggi immediato ed estremista, da civiltà cioè della macchina, della quale architetti, scrittori, ingegneri dotati e qualificati, artisti non limitati a mero artigianato, furono specie nel nord Italia i più assidui e vivaci assertori. Frequentemente saccheggiate se non proprio nella formula o nella impaginazione, che sarebbe troppo dire, perlomeno nelle idee generali d'offrire un **panorama di attualità tecniche, scientifiche, letterarie perfino, artistiche, collegate o variamente in discordante armonia con l'impresa ufficiale e funzionale**, la rassegna ha svolto un genuino lavoro associativo di «relazioni» col pubblico, oltre che sviluppare a fondo la particolare complicità fra editore e lettore propria, come fine, a tale letteratura e pubblicistica.

Spesso ha affidato il compito di **inviati speciali** e contemporaneamente **«illustratori»** delle molteplici attività delle aziende del Gruppo IRI a **pittori** qualificati, dotati di quella sorta di meraviglioso occhio-del-forestiero per cui le cose appaiono sorprendenti, nuove, e respirano in un alone di mistero e di miracolo. Gentilini, Mafai, Tamburi, Scordia, Bruno Caruso, Scialoja e tanti altri pittori o scultori sono passati per una trafila extra-professionale che li ha resi ottimi annotatori del mondo delle officine. Ha pubblicato testi inediti e lezioni di grandi scienziati contemporanei – da Galileo Ferraris ad Alberto Einstein, senza trascurare l'attività degli artisti che caratterizzano l'epoca, italiani o francesi o americani, scultori o pittori – da

Maccari nella collezione Ingraio, Ilisso, Nuoro 2001. Molti scrittori contribuiscono con loro racconti alla rivista diretta da Bertolucci: alcuni di loro, quali Giorgio Caproni o Gadda,⁴⁰⁹ che nel 1959 avrebbe consegnato a Bertolucci la famosa ricetta del risotto alla milanese, segnano la continuità con la rivista sinisgalliana, dalla quale viene ripresa anche l'abitudine alle visite negli stabilimenti industriali. Bertolucci, che dirige il periodico fino al settembre del 1963, ritaglia per sé lo spazio della controcopertina, deputandola alla storia dell'arte. La chiusura definitiva della rivista data al 1965.

Burri a Corpora a Kline a Vedova, da Roberto Crippa a Colla a Konrad Wachsnamm e Hans Meury. Sulla scia di un **engagement morale e scientifico**, inserito nel titolo, interviene con autorità nel mondo dei problemi che più si presentano vivi, d'«oggi», partecipe di un asserito che il futuro è già cominciato.⁴¹⁰

*

Oltre a rinsaldare alcune riflessioni fin qui svolte, la citazione dall'articolo di Giani suscita l'opportunità, per il procedere del nostro discorso, di fornire alcuni ulteriori elementi circa l'organizzazione redazionale della rivista, la sua morfologia e i suoi contenuti.

Come già abbiamo precisato, al momento dell'inaugurazione della rivista la redazione, la cui sede coincide con quella della direzione generale di Finmeccanica, si trova al civico 18 di piazza del Popolo; qui rimane fino alla primavera dell'anno successivo, quando, a partire dal numero di maggio 1954, risulta essersi spostata al civico 44 di via Torino, sempre a Roma. Un terzo trasferimento, al civico 22 di via Versilia, si registra con il numero di marzo-aprile del 1957, in concomitanza con il passaggio della proprietà editoriale della rivista da Finmeccanica a Edindustria.

Coerentemente alla linea editoriale scelta da Luraghi e Sinisgalli, la redazione stabile si compone di pochissime persone: oltre al direttore, un unico redattore, nella persona del fratello di Leonardo, Vincenzo Sinisgalli, due segretarie, un fattorino. Per il resto, la rivista si basa totalmente sui contributi degli esperti esterni. Ciò non significa che non vi siano collaboratori presenti nella rivista con una certa continuità, come nel caso di Riccardo Manzi e Gino Vignali, disegnatori delle tavole di molte copertine interne, o tra gli autori dei testi l'ampiamente ricordato Paolo Portoghesi, o ancora Achille Perilli.

La cadenza bimestrale delle uscite viene sempre regolarmente rispettata durante il periodo della direzione sinisgalliana, con l'unica eccezione del numero doppio

⁴¹⁰ R. Giani, *La carta dell'amicizia* cit., p. 40.

settembre-novembre 1957. Sulle copertine viene inizialmente indicato soltanto il primo mese del bimestre cui i singoli numeri si riferiscono; a partire dal terzo numero del 1955, maggio-giugno, si legge la doppia indicazione del mese.

*

Le copertine di «Civiltà delle macchine» meritano una nota a sé stante, in quanto la loro morfologia si presenta assai sintomatica di alcune fondamentali scelte editoriali caratterizzanti la rivista.

Abbiamo ampiamente detto che sulla prima copertina campeggiano i segni grafici degli *Studi sul volo degli uccelli* di Leonardo da Vinci, il quale si ritrova nella copertina del numero di gennaio 1955, con *Un disegno relativo agli studi per la canalizzazione dell'Arno*. Le copertine successive alla prima propongono l'elaborazione grafica delle «analogie esistenti», ribadiamo con le parole di Sinisgalli, «tra l'arte moderna e quelle strabilianti tavole o lastre o diagrammi provenienti dagli istituti di ricerca».⁴¹¹ Il circuito radar o il pannello di una calcolatrice automatica assumono una indubbia connotazione estetica, interpretate secondo una sensibilità segnico-cromatica propria delle opere d'arte astratta, Paul Klee *in primis*, e partecipi di un effetto straniante simile a quello in virtù del quale Primo Levi avrebbe percepito l'emozione poetica della tavola periodica di Mendeleev. Il frammento di circuito radar in copertina al numero di marzo 1953 sarebbe stato peraltro esposto, con la «venerazione che impone un'opera d'arte», tra le macchine della mostra «Le arti plastiche e la civiltà meccanica» alla Galleria nazionale d'arte moderna.⁴¹²

Cambiamenti importanti sopraggiungono con la copertina del numero di luglio 1954, il decimo dalla nascita della rivista, nella quale, per la prima volta – con infrazione della regola generale per cui «la direzione s'era proposto di ridurre al

⁴¹¹ L. Sinisgalli, *Civiltà delle macchine* cit., p. 157.

⁴¹² Cfr. P. Antonello, *Le arti plastiche e la civiltà meccanica* cit. p. 352.

minimo indispensabile l'utilizzazione della fotografia e di beneficiare dell'aggressività del segno e del disegno e del colore» –,⁴¹³ non incontriamo una tavola graficamente elaborata ma un'immagine fotografica, di autore non indicato, selezionata perché indubbiamente «bella» e soprattutto perché suscettibile di analogie:

Col decimo numero della rivista anche noi – non per pentimento o respiscenza però – allunghiamo un braccio al lettore. Ci è capitata una bella fotografia e non abbiamo avuto vergogna, una volta tanto, di mortificare la nostra stravaganza. Da Klee siamo passati a Flaherty. La copertina di questo numero dovrebbe piacere infatti ai redattori di "Camera", l'antologia svizzera delle fotografie di tutto il mondo. Vi abbiamo visto una somiglianza ottica con certe inquadrature dell'"Uomo di Aran". Quest'uomo tra le grandi pale delle eliche Ansaldo (avevamo scritto le grandi ali) ci ha fatto pensare all'uomo di Flaherty tra le aquile.⁴¹⁴

Fotografie ricorrono successivamente anche sulle copertine del numero di novembre 1954 con *Una sagoma di acciaio nei Cantieri Riunti dell'Adriatico di Trieste* e del numero di luglio-agosto 1955 con l'immagine del *Dritto di prua e dritto di poppa di una turbocisterna in costruzione nei cantieri Ansaldo di Genova*.

Una ulteriore, importante variazione interviene nel numero di settembre-ottobre 1956, quando la foto in copertina non restituisce più una porzione di macchina o un ambiente industriale, ma il particolare di un'opera d'arte, per la precisione un particolare della scultura intitolata *Nodo* dello svizzero Robert Müller, esposta alla XXIII Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia [Sic! L'Esposizione è in realtà la XXVIII: N.d.A.], che prelude all'articolo interno redatto da Achille Perilli, concentrato appunto sulla innovazione proposta dalle arti plastiche nella prestigiosa esposizione veneziana.

Potrebbe risultare molto interessante mettere a confronto questa copertina con quella del numero di marzo-aprile 1957, recante la fotografia di alcuni *Trucioli della*

⁴¹³ L. Sinisgalli, *Civiltà delle macchine* cit., p. 157.

⁴¹⁴ (L. Sinisgalli), *La copertina*, in «Civiltà delle macchine», n. 4, 1954, p. 78.

Terni. L'una enfatizza l'anima metallica dell'opera d'arte, in cui il metallo non è però il nobile bronzo, prerogativa della scultura monumentale e aulica, ma il ferro, antiretorico, ordinario, industriale infine. Ed infatti, le «strutture in ferro forgiato o fuso e saldato insieme» di Müller, che «conosce Kafka e Joyce», come fa notare Perilli:

tendono a trasformarsi in insetti, in crostacei, in nodi metallici, senza mai accettare lo stato definitivo, divenendo nel processo inconscio dell'artista macchine incapaci di produrre o strumenti di torture da inventare.⁴¹⁵

Se la produzione artistica, in questo caso soprattutto a livello dei materiali, presenta delle analogie con la produzione industriale, l'altra copertina al contrario, attraverso un processo di straniamento dell'oggetto, peculiare del Surrealismo e ottenuto con il ricorso alla fotografia – potrebbe aprirsi il discorso della iconicità e della indicialità della fotografia nell'arte contemporanea – esalta la possibilità di un'estetica degli elementi più umili ed effimeri, degli scarti, che qui si dispongono in un assemblaggio ricercatamente onirico. Risuona l'eco, oltre che della Metafisica e del Surrealismo, di quella poetica della materia per la quale i sacchi logori, le plastiche, i legni e i catrami di Alberto Burri liberano, attraverso l'intervento dell'artista, un'energia che li fa, da caduchi, eterni.

Due fascicoli prima dei *Trucioli della Terni*, nel novembre del 1956, proprio a Burri viene dedicata la copertina di «Civiltà delle macchine», con la riproduzione di un'elegantissima combustione su carta, *Composizione astratta*, cui seguono, nel novero delle copertine propriamente "artistiche": sul numero di maggio-giugno 1957, *Un disegno costruttivo* di Konrad Wachsmann – il progettista della casa in legno di Albert Einstein a Caputh, in Germania, che negli Stati Uniti intesse una

⁴¹⁵ A. Perilli, *Scultura all'avanguardia*, in «Civiltà delle macchine», n. 5, 1956, pp. 17-21: 19.

proficua collaborazione con Gropius –;⁴¹⁶ sul numero successivo, *Un disegno del pittore americano Kline*, di grande forza coloristica, oltre che segnica. Infine, nel gennaio e nel marzo 1958 incontriamo rispettivamente una *Composizione* di Vittorio Parisi – pittore originario della provincia di Varese, operante dapprima a Milano poi a Roma – e un'altra *Composizione*, del francese Georges Mathieu, protagonista dell'Informale europeo.

Alle copertine corrispondono le copertine interne, egualmente oggetto di grande attenzione e variate nel tempo: si tratta, anche in questo caso, in prevalenza di disegni, ma non mancano le copertine interne fotografiche.

I soggetti dei disegni possono riferirsi ai contenuti dei numeri specifici, e possono avere finalità pubblicitarie: primo e incontrastato artefice ne è Riccardo Manzi, disegnatore largamente impegnato con la committenza aziendale e collaboratore di Sinisgalli già in Pirelli, dal 1949. Proprio per Pirelli, nel corso degli anni, realizza numerose campagne pubblicitarie, le cui tavole sono contraddistinte da immediatezza espressiva, senso del colore e ironia, come anche quelle realizzate per «Civiltà delle macchine».

La sua prima copertina interna, che è anche la prima in assoluto, raffigura un'automobile, che potrebbe essere, a giudicare dalle sembianze, un'Alfa Romeo e ci appare somigliante al cagnolino che le sta accanto, a rimarcare forse, fin da subito, l'analogia tra macchine ed esseri viventi. Di analogia effettivamente si tratta, risolta con esteriore leggerezza.

Nella seconda copertina interna c'imbattiamo in un omino in bicicletta inseguito minacciosamente dai bracci di una gru; e potremmo proseguire a lungo, indicando per esempio i bellissimi disegni associati al lancio dei prodotti ottici Salmoiraghi o del ciclomotore Paperino. Senza soffermarci sulle singole rappresentazioni di Manzi – tutte giocate nel bianco e nero di linee mobili e fitte sono quelle dell'altro assiduo

⁴¹⁶ All'interno dello stesso fascicolo due suoi scritti: K. Wachsmann, *Homo faber e Homo sapiens*, in «Civiltà delle macchine», n. 3, 1957, pp. 36-38 e *L'utensile del nostro tempo*, pp. 39-42.

collaboratore per le copertine interne di «Civiltà delle macchine», Gino Vignali – vorremmo però menzionare le osservazioni che Libero De Libero dedica, nel marzo 1953, alla produzione dell'artista, con il titolo *Manzi navigatore immaginario*.⁴¹⁷ Dietro alla produzione grafica, in particolare riferendosi a quelle che «solo in apparenza» sono «vignette» per la pagina umoristica del settimanale «Tempo», De Libero rivela la capacità di Manzi di guardare al mondo e all'esistenza in maniera tutt'altro che superficiale; della produzione pittorica, elogia l'attitudine a conferire «forme inedite» a «materiali negletti», confermando la linea di interesse presente nella rivista – sono parole di De Libero – per la «poetica degli scarti». La pittura di Manzi, che altrove Alfonso Gatto definisce «una pittura che si legge», si concentra in quel momento sulle figurazioni di navi immaginarie

nelle quali il metallo è la genesi multicolore e variabile dell'apparato, l'incandescente materia di sutura plastica nell'oggetto, una straordinaria vitalità coloristica.

Ma anche queste navi immaginarie risultano da un insieme di rottami, i rottami del ferro quali si videro disseminati in ogni punto d'Europa durante e dopo la guerra che ne lasciò d'ogni specie e di ogni forma. Se ne videro soprattutto, tratti a riva, nei porti; quando a recupero avvenuto le carcasse delle navi furono spaccate e svitate minuziosamente, frantumate in lamiere spugnose, su cui la ruggine espandeva i suoi licheni corrosivi; e quei fasciami apparivano in frantumi che serbavano a volte ancora il loro carattere genealogico con quelle viti di precisione e i lembi dei congegni. Osservandoli veniva da pensare alla sofferenza dei metalli, agli strappi muscolari, alle piaghe, alle dolorose distorsioni delle membra, allo svisceramento straziante, al dissanguamento totale degli organi vitali, non diversamente che in un corpo umano, seviziato da una ingiusta autopsia, sulle carni vive. Per la prima volta furono in molti a scoprire l'agonia dei metalli, di cui conoscevano appena qualche malattia per sentito dire. [...]

⁴¹⁷ L. De Libero, *Manzi navigatore immaginario. Gli eterogenei avanzi di nobili e gloriose imbarcazioni hanno voluto rinascere per permettersi una piacevole e colorita crociera*, in «Civiltà delle macchine», n. 2, 1953, pp. 33-35.

D'ognuna di queste navi potrebbe dirsi che la sua rinascita è assai gloriosa, sorta com'è dai nobili avanzi messi insieme alla meglio, magnifici avanzi di corazzate, incrociatori, siluranti, sommergibili, portaerei e anche transatlantici, forse una di quelle fasce appartenne a una goletta. È questa infine la rivincita dei rottami che riguadagnano le infinite capacità del ferro senza operazioni chirurgiche.

Le navi immaginate da Manzi sono pur esse uno strumento per viaggiare. Saranno prive di bussola, mancheranno della cambusa, manderanno stridori da impaurire gabbiani e delfini, ma una ciurma non è poi tanto difficile ingaggiarla.⁴¹⁸

In merito alle copertine interne fotografiche, anch'esse hanno sovente rilevanti riscontri sul piano storico-artistico: non possiamo non menzionare la seconda e la terza di copertina del numero di maggio-giugno 1957, i cui titoli sono *Capitale astratta* e *Capitale concreta*. La fotografia di *Capitale astratta* sembra sancire il passaggio dello scettro dell'Astrattismo da Milano a Roma, divenuta negli anni Cinquanta, come recita la didascalia, «il maggior centro per il commercio dell'arte moderna». Sullo sfondo delle opere di Capogrossi alla galleria Selecta, operante dal 1955 al 1960, si trovano ritratti in occasione di una vernice – certamente quella della mostra del 1956 – oltre al pittore medesimo, Vincenzo Cardarelli e il gallerista Cardazzo.⁴¹⁹ La *Capitale concreta* immortalava invece un «gruppo di fans dell'arte

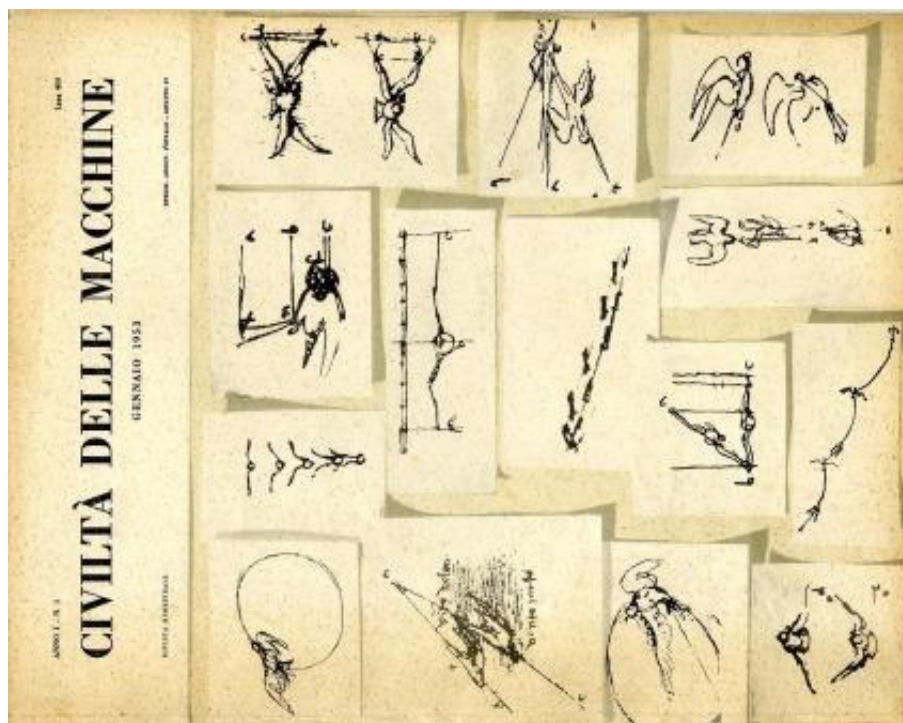
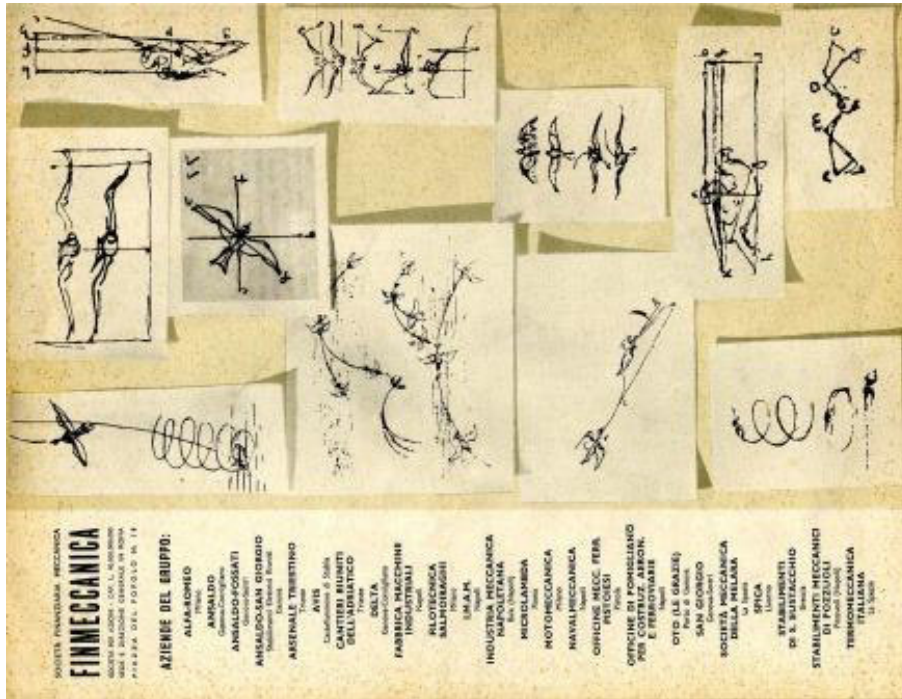
⁴¹⁸ *Ibidem*.

⁴¹⁹ Il veneziano Carlo Cardazzo, protagonista di prim'ordine nel mondo del mecenatismo, del collezionismo e delle gallerie d'arte moderna, il 25 aprile del 1942, in Riva degli Schiavoni, apre la galleria del Cavallino, destinata a diventare celeberrima. Subito dopo la guerra, nel 1946, è la volta della galleria del Naviglio in pieno centro a Milano, al civico 45 di via Manzoni, per la quale passano molti dei rapporti artistici tra Europa e Stati Uniti. Al Naviglio nel 1951 Lucio Fontana presenta il suo *Manifesto bianco*, primo atto per la nascita dello Spazialismo. La sua terza galleria, la romana Selecta, opera dal 1955 al 1960. Cfr. L.M. Barbero, a cura di, *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, catalogo della mostra (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 1 novembre 2008-9 febbraio 2009), Electa, Milano / Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 2008. Per le Edizioni del Cavallino, nel 1942, si erano pubblicati *I 12 mesi di Scipione*, con testi di Sinisgalli.

moderna»⁴²⁰ davanti a una *Venere* dipinta da Franco Gentilini. Quanto a noi, interessa rilevare, in questo caso, non tanto i contenuti specifici delle due immagini fotografiche, ma il fatto che attraverso la loro funzione documentaria si rimandi al panorama dell'arte italiana, comprendendo entro la formula di astratto-concreto, utilizzata per la prima volta da Lionello Venturi nel 1946, le ricerche che nel corso degli anni Cinquanta spaziano dal Neocubismo al formalismo e alle differenti altre declinazioni del linguaggio dell'astrazione. A dare prova di questo ampio spettro di produzioni, in *Segno astratto e disegno concreto*, su «Civiltà delle macchine»,⁴²¹ Perilli presenta una eccezionale rassegna di grafica in bianco nero, con opere di «Consagra, Burri, Guerrini, Parise, Scanavino, Berti, Capogrossi, Sanfilippo, Turcato, Rotella, Dorazio, Accardi, Perilli, Barisani, Afro, Franchina, Scordia, Dova, Novelli, De Fusco, Vedova, Moretti, Reggiani, Caraceni, Fontana, Nativi, Scialoja, Scarpitta», accompagnate da alcune testimonianze degli artisti sul significato del disegno, che nelle convinzioni di Perilli deve essere sempre preliminare ad una sua traduzione nel mondo *concreto* dell'esistenza.

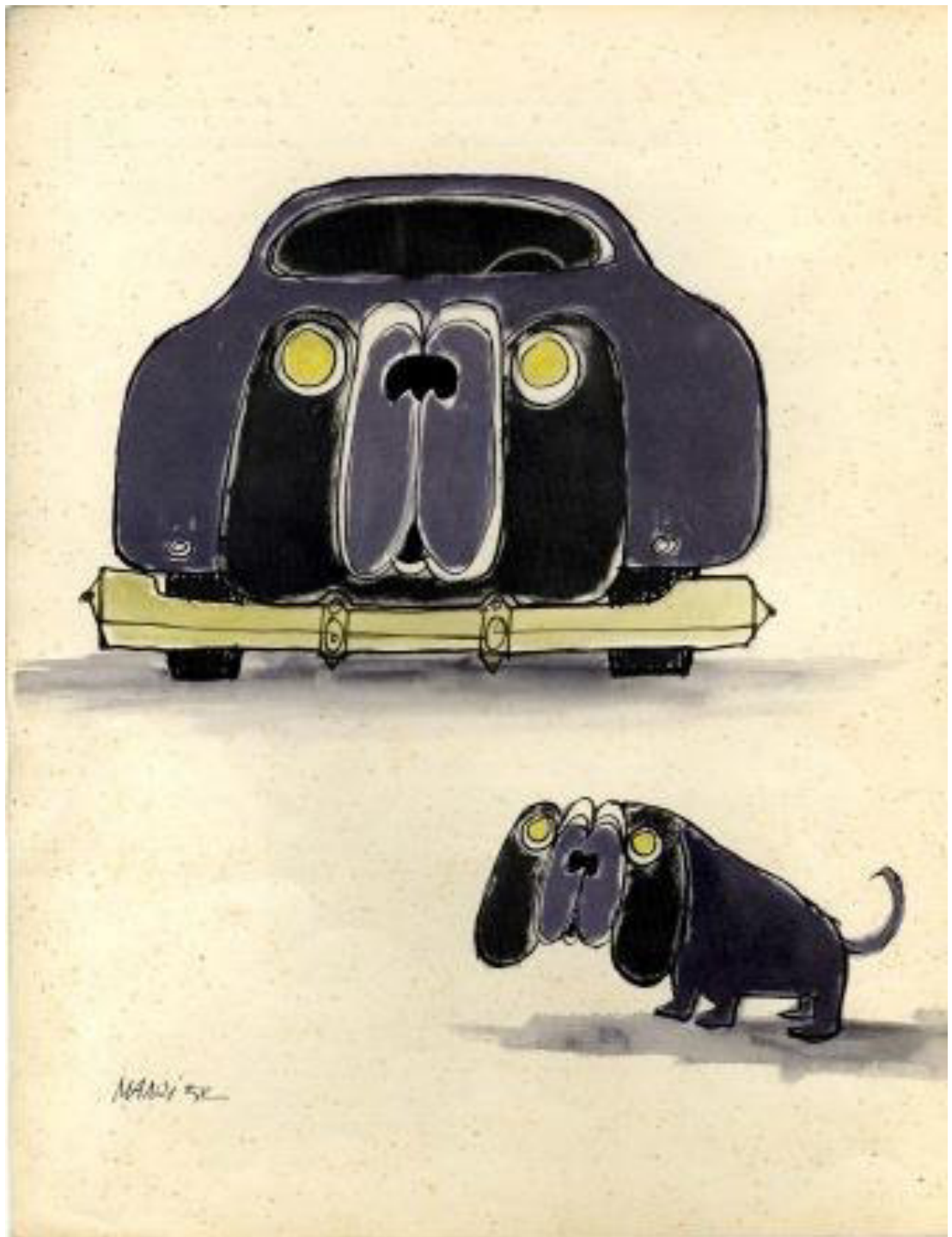
⁴²⁰ In «Civiltà delle macchine», n. 3, 1957, p. 85.

⁴²¹ a.p., *Segno astratto e disegno concreto*, in «Civiltà delle macchine», n. 6. 1956, pp. 22-24.

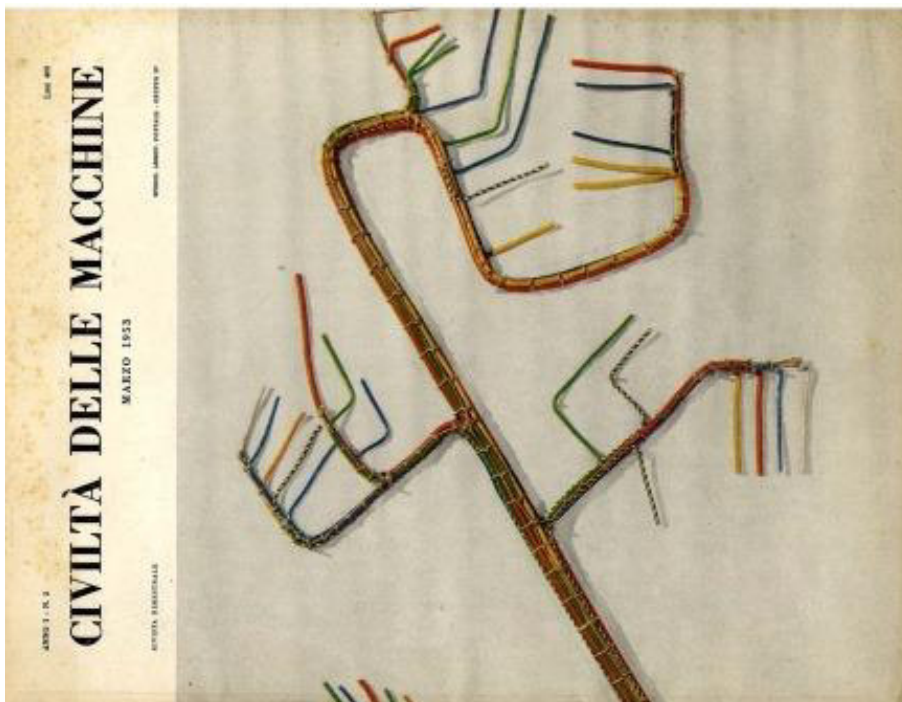
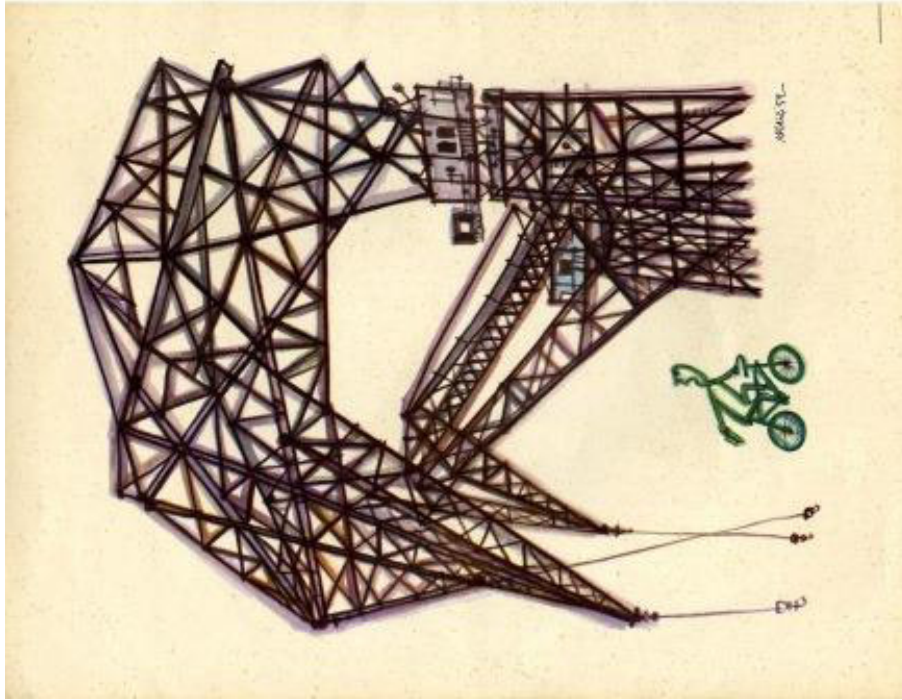


Copertina e quarta di copertina *Il volo degli uccelli* di Leonardo da Vinci

Da «Civiltà delle macchine», n. 1, 1953



Copertina interna con tavola di R. Manzi
Da «Civiltà delle macchine», n. 1, 1953



Copertina *Frammento di circuito radar*, copertina interna con tavola di R. Manzi
Da «Civiltà delle macchine», n. 2, 1953



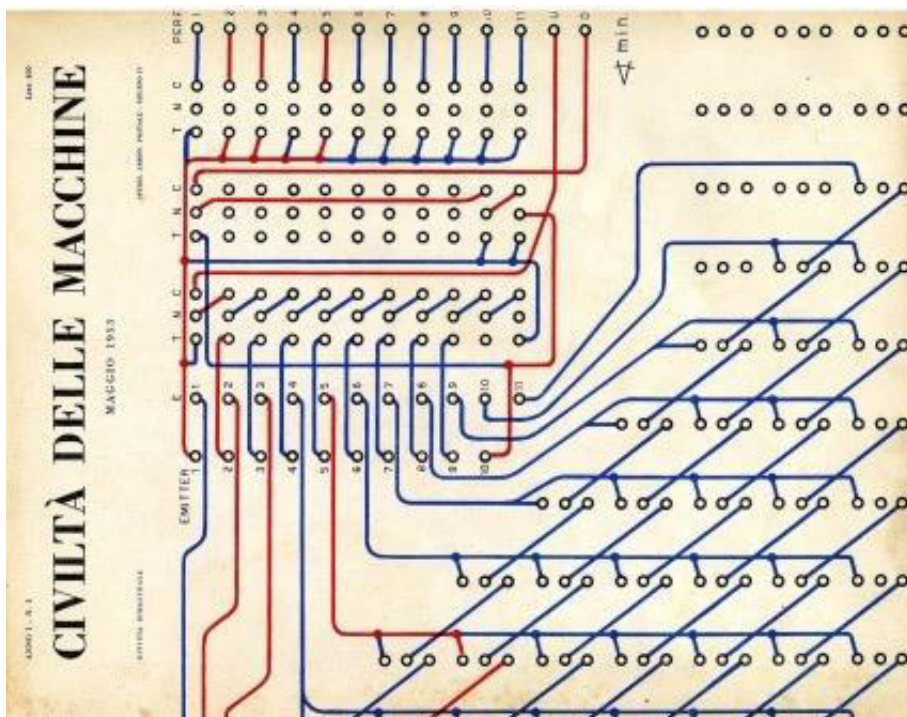
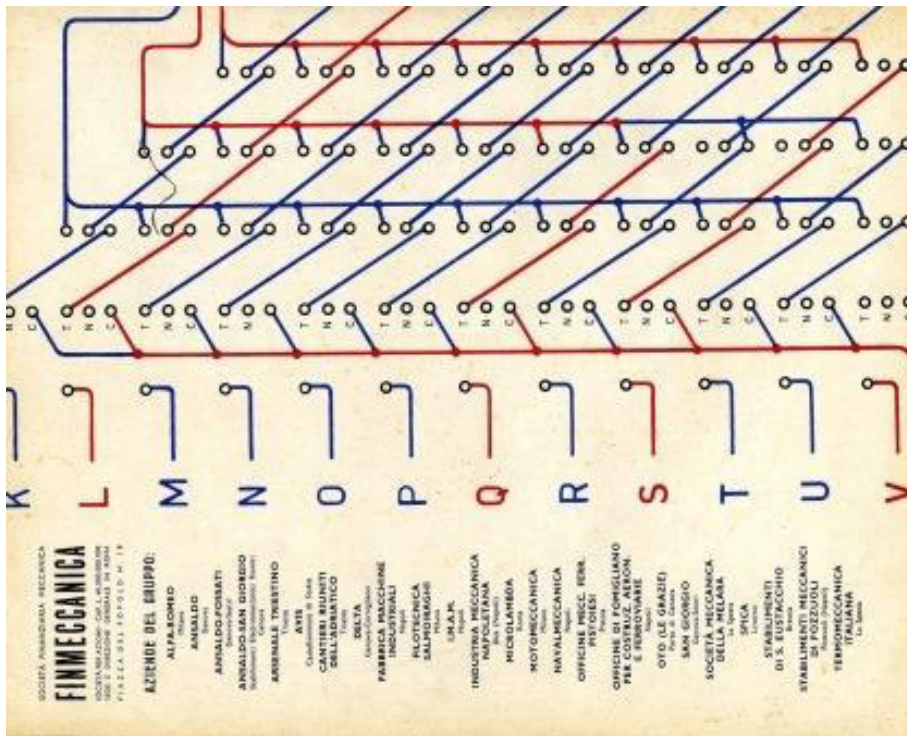
della scuderia, le torrette mistiche delle tor-
pedini fanno levitare una miriade di voli,
le artiglierie ruotano, straripa e sconvolga,
tremola su sul lato d'alto, lo stesso che viene
con tanta prevedibilità una lanciatore d'aria,
in attesa che si accendano le valvole, la cui
libera sono nelle tinte. Dopo una lunga non
raggiungo il suo momento c'è l'esplosione d'una
colonna scintillata, qui e là le scintille di scorta
d'ordine sui passaggi parziali tra ponte e
ponte. Ma non cede a quella sfida, una
stragale dal lanciatore di tutto e, benché in

stato con tanta quel fessaglio, scintilla, è
sotto voce da falciare su lei per prima di
avere vista col tutto cadaveri.
D'ogni parte non si vede che una fessura,
fatta per prevedere le altre approssimazione
a ancor più lontane, forse con le pareti a
poco su un occhio di fessura scintilla,
tutte quelle che si appaie o ancora affollata
al diversi toni della fessura. D'ogni parte di
queste navi polverose darsi che le sue fessure
è una fessura, sono con le scintille
avanti sono insieme alle fessure, rispetto

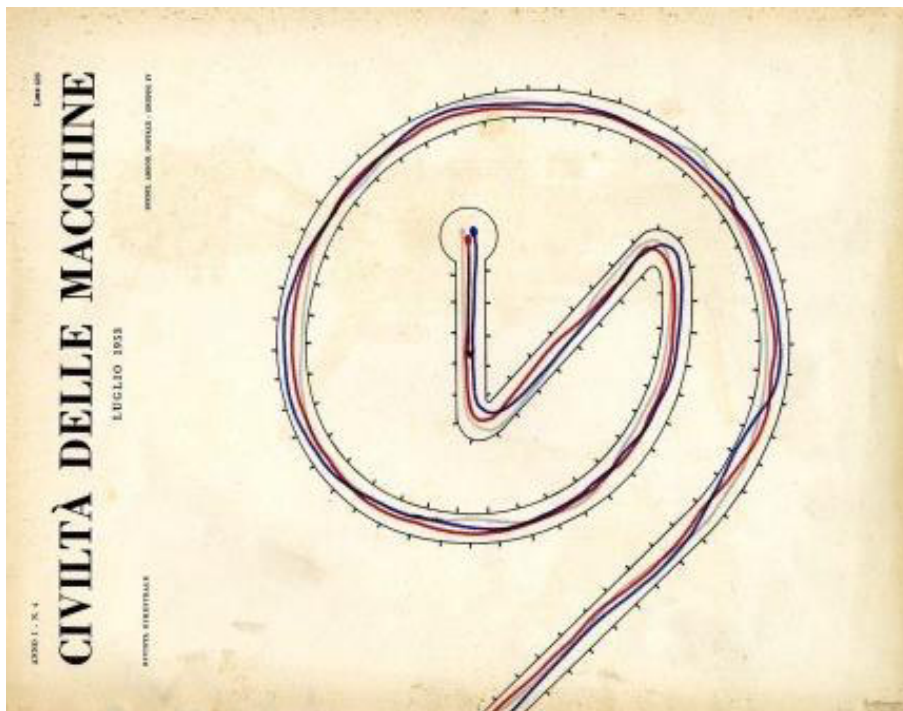
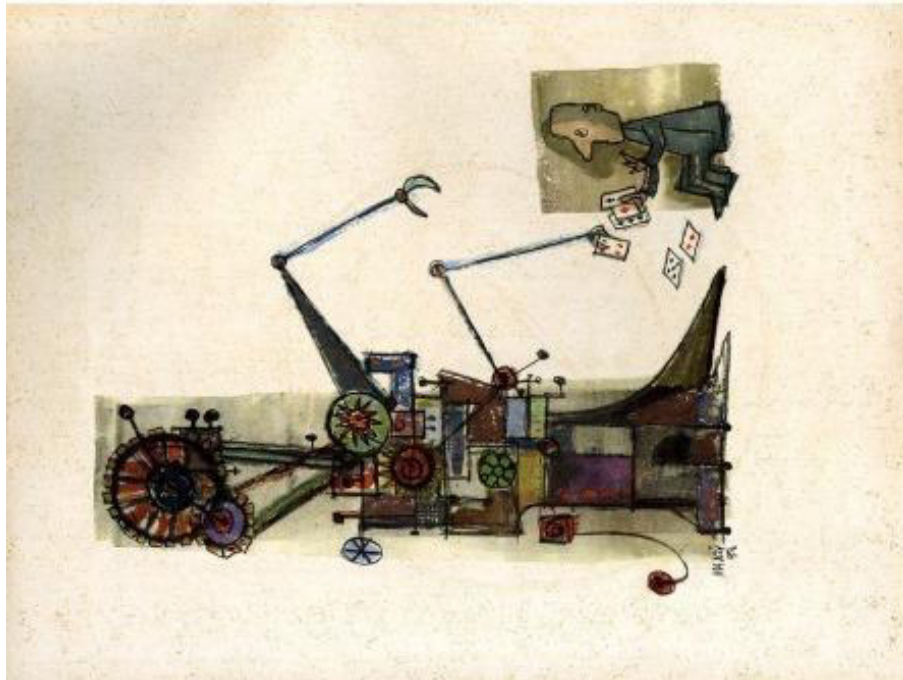
avanti di scintilla, scintilla, scintilla,
scintilla, portarsi e anche trasformarsi,
tutte non di quelle tante approssimazione a una
pietra. E questo tutto le scintille dei vol-
lanti che riguardano le scintille scintilla
del loro sono approssimazione scintilla.
Le navi scintilla di tutto sono per loro
non scintilla per viaggiare, scintilla per
di scintilla, manovrante della scintilla, scintilla
scintilla scintilla da scintilla scintilla e
scintilla, ma una scintilla non è per tanto di-
scintilla scintilla.

Immagine illustrativa in L. De Libero, *Manzi navigatore immaginario*

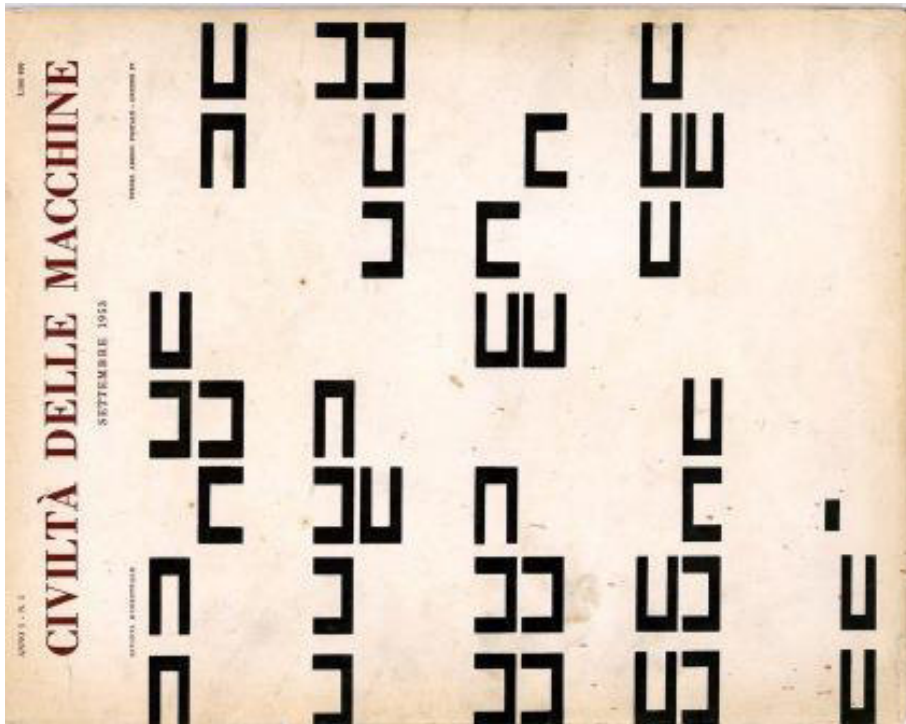
Da «Civiltà delle macchine», n. 2, 1953



Copertina e quarta di copertina *Pannello di una calcolatrice automatica*
Da «Civiltà delle macchine», n. 3, 1953



Copertina *Labirinto psicotecnico*, copertina interna con tavola di R. Manzi
Da «Civiltà delle macchine», n. 4, 1953



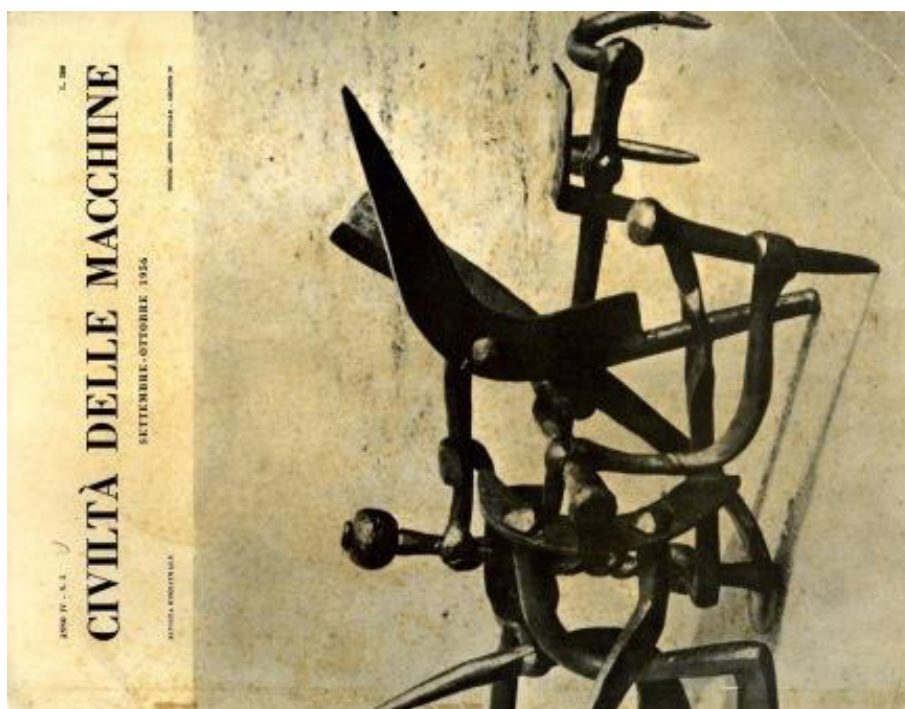
Copertina *Il nuovo alfabeto*, copertina interna con tavola di R. Manzi
Da «Civiltà delle macchine», n. 5, 1953



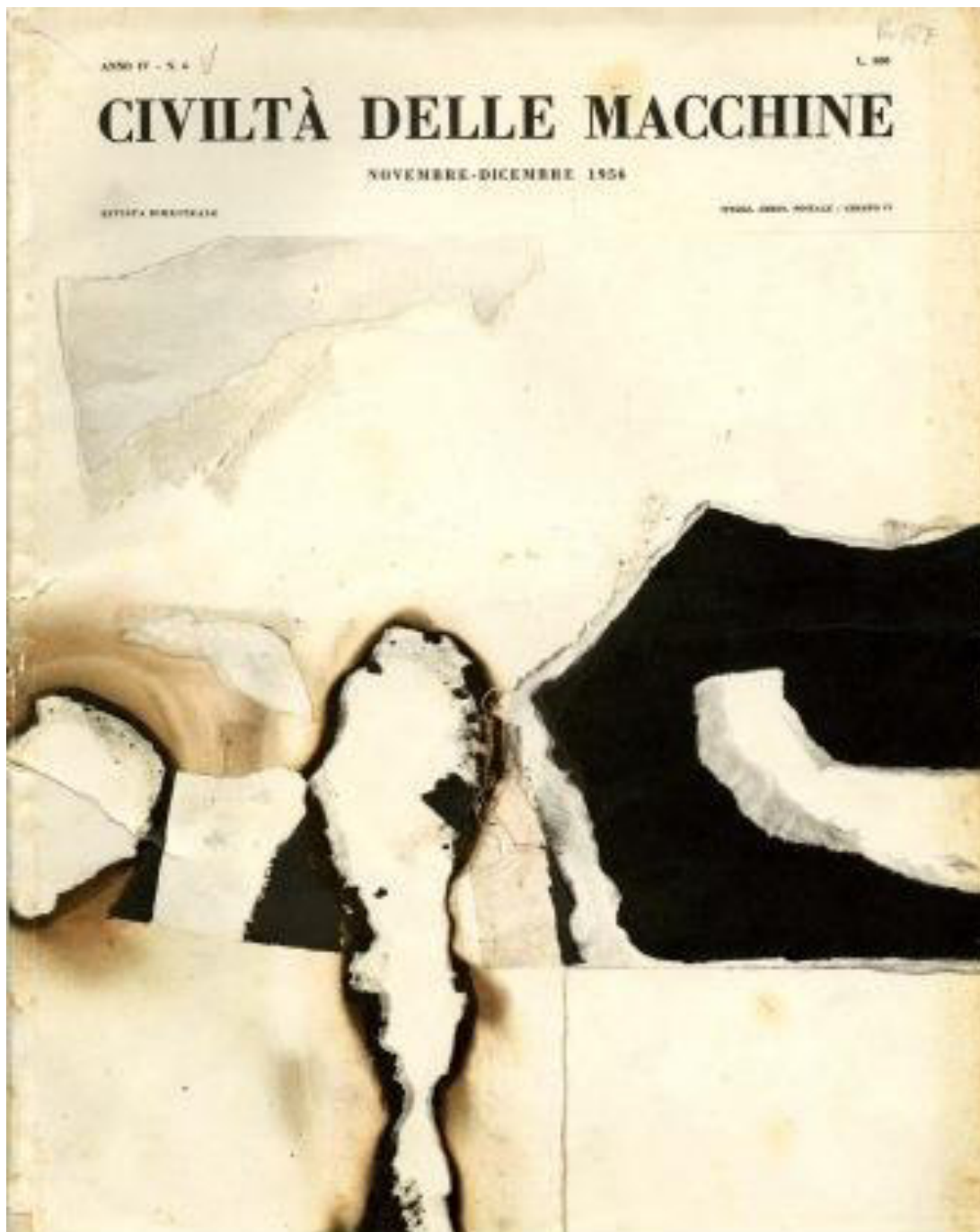
Copertina *Eliche dell'Ansaldo*
Da «Civiltà delle macchine», n. 4, 1954



Copertina *Truciolli della Terni*
Da «Civiltà delle macchine», n. 2, 1957



Copertina «*Il nodo*» scultura di Müller esposta alla XXIII Biennale di Venezia
Da «Civiltà delle macchine», n. 5, 1956



Copertina *Composizione astratta* di Alberto Burri

Da «Civiltà delle macchine», n. 6, 1956

*

Ogni numero di «Civiltà delle macchine» si compone di circa ottanta pagine, con poche eccezioni. Alla copertina e alla copertina interna seguono generalmente alcune pagine di pubblicità, che non riguardano soltanto le aziende di Finmeccanica; pressoché sempre presente è la pubblicità dei prodotti Olivetti.

Dopo le pagine pubblicitarie, un sommario dà conto sia dei testi scritti sia degli autori delle tavole, fin dal primo numero tradotto in Inglese, Francese, Spagnolo; nei numeri successivi può trovarsi tradotto in altre lingue straniere, tra le quali il Tedesco. In traduzione vengono anche proposti per ogni numero, con l'esclusione del primo, i sunti, sorta di *abstract*, degli articoli principali.

I primi sette numeri, fino al gennaio 1954, si aprono con le *Lettere* indirizzate al direttore, le quali vertono su uno dei nodi tematici basilari per la rivista, forse il più rilevante, ovvero il rapporto tra le macchine e gli uomini, la *civiltà delle macchine* insomma. Si devono a illustri scrittori o altre personalità strettamente legate a Sinisgalli: nell'ordine, dopo la prima di Ungaretti, si succedono le *Lettere* di Carlo Emilio Gadda, Alberto Moravia, Giansiro Ferrata, Arturo Tofanelli, Giuseppe Luraghi. Un'ottava, importante, *Lettera* al direttore viene scritta per il numero di gennaio-febbraio 1956 da Dino Buzzati; una nona, anch'essa di grande interesse, porta la firma, nel maggio 1957, di Sergio Solmi.

Due rubriche fisse si intitolano *Biblioteca* e *Semaforo*: la prima contiene recensioni di libri delle diverse materie scientifiche e umanistiche; la seconda, che può estendersi anche per cinque o sei pagine, presente su tutti i numeri senza esclusione alcuna, ferma l'attenzione dei lettori su componimenti poetici e opere d'arte, accoglie interventi brevi, notizie e segnalazioni.

Le singole uscite tengono fede alla necessità di ricercare e attuare il dialogo tra le «due culture» e la politecnicità, grazie alla varietà degli articoli, i cui argomenti coprono gli ambiti della scienza, dell'industria, del *design*, dell'arte, della letteratura, facendo di ogni numero una piccola enciclopedia. Gli articoli hanno

spesso un titolo accattivante e un sottotitolo esplicativo, che può essere lungo anche alcune righe.

L'obiettivo di Sinisgalli non è di «rassicurare il lettore fornendo riposte ai suoi dubbi», scrive Alessandra Ottieri, «ma anzi intende provocarlo, scuoterlo dal torpore intellettuale per poi avvilupparlo nelle spire dei suoi ragionamenti in cui ipotesi estetiche e calcoli algebrici, riflessioni filosofiche e dichiarazioni di poetica si mescolano e si compongono creando un affascinante mosaico di saperi».⁴²²

*

Da questo punto di vista e sotto molti aspetti, il primo numero del gennaio 1953 ci appare quasi un manifesto, caratterizzato da ricchezza e completezza. Si apre con la *Lettera* di Ungaretti, il quale, rispondendo alla richiesta avanzatagli da Sinisgalli, orienta il dibattito intorno al «progresso moderno e irrefrenabile della macchina», considerando se tale progresso tocchi e influenzi l'arte del poeta o finanche non sia implicita in esso una poetica. Contestualmente, nella *Lettera*, sulla quale torneremo nel prossimo capitolo, Ungaretti esorta affinché la rivista sinisgalliana, che intende «richiamare l'attenzione sulle facoltà strabilianti di innovamento estetico delle macchine» possa «interrogarsi anche sugli aspetti morali che dovrebbero dominarne gli aspetti di alienazione e disumanizzazione per farne arma di progresso».⁴²³

I calcolatori elettronici che Ungaretti cita nella sua *Lettera* come macchine prodigiose e che Adriano Olivetti negli anni Cinquanta costruisce, basando sulla loro commercializzazione l'affermazione della sua azienda negli Stati Uniti d'America e in ogni parte del globo, sono l'oggetto dell'articolo *Matematica e industria*,⁴²⁴ scritto

⁴²² A. Ottieri, *I numeri. Le parole. Sul furor mathematicus di Leonardo Sinisgalli* cit., p. 29.

⁴²³ G. Ungaretti, *Lettera*, in «Civiltà delle macchine», n. 1, 1953, p. 7.

⁴²⁴ Sagredo, *Matematica e industria. L'Istituto Nazionale per le Applicazioni del Calcolo offre alle industrie la possibilità di risolvere razionalmente i problemi matematici più complessi. Fra breve avrà*

da Sagredo (pseudonimo di Rinaldo De Benedetti, ispirato a Giovanni Francesco Sagredo, patrizio veneziano vissuto tra Cinquecento e Seicento, grande sperimentatore di scienze e grande amico di Galileo Galilei, da cui anche il nome di uno dei tre interlocutori nel *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*).

Abbiamo detto poco sopra come nel primo numero sia riservata attenzione agli obiettivi imposti dai programmi di ricostruzione postbellica, ancora in essere nei primi anni Cinquanta. Ma naturalmente vengono anche esaltate l'evoluzione dell'ingegneria e la potenza della tecnologia, specialmente in un articolo ripubblicato per concessione in esclusiva dalla rivista Flight, *Alla velocità del sole*,⁴²⁵ sugli aeroplani Canberra – in dotazione all'aeronautica inglese, capaci di compiere in uno stesso giorno il viaggio di andata e ritorno tra Irlanda e Stati Uniti – e nell'articolo intitolato *Memorabili nozze*, che ripercorre la storia dei più rapidi viaggi oceanici, celebrando il mito del Transatlantico Rex, costruito negli stabilimenti dell'Ansaldo di Genova e vincitore nel 1933 del Nastro Azzurro.⁴²⁶

Il progresso connesso alle macchine e alle industrie sono scandagliati in ogni aspetto: sempre nel primo numero si parla di modernizzazione dell'economia agricola,⁴²⁷ di organizzazione del lavoro,⁴²⁸ analisi di mercato,⁴²⁹ economia

in dotazione una calcolatrice elettronica di marca italiana, in «Civiltà delle macchine», n. 1, 1953, pp. 24-26.

⁴²⁵ *Alla velocità del sole. La descrizione del volo di andata e ritorno compiuto dal "Canberra" nello stesso giorno alla media di 663 chilometri all'ora tra le coste dell'Irlanda e quelle degli Stati Uniti*, in «Civiltà delle macchine», n. 1, 1953, pp. 13-14.

⁴²⁶ Sarebbe divenuto immortale quarant'anni dopo, nel 1973, grazie ad una celeberrima scena in *Amarcord* di Federico Fellini.

⁴²⁷ L. Sorrentino, *Trattori in Maremma. Congegni fierissimi che rimuovono da oltre un metro di profondità lo strato di pietre, acque, radici inestirpabili con mezzi normali, e portano al sole la terra mai prima d'ora sfruttata dal contadino*, in «Civiltà delle macchine», n. 1, 1953, pp. 49-51.

⁴²⁸ L. Solari, *Il capo operaio. A più diretto contatto con le maestranze egli è particolarmente qualificato per esercitare non solo un'azione di comando, ma di guida morale del personale*, in «Civiltà delle macchine», n. 1, 1953, pp. 52-54.

europea;⁴³⁰ l'articolo *Vetustà delle macchine*,⁴³¹ in cui Valerio Bochi argomenta i problemi legati al superamento tecnico delle macchine, è corredato da illustrazioni relative al corpo umano tratte dalle *Riflessioni anatomiche* di Bartolomeo Eustachio (1740) e da immagini ricavate al microscopio che fanno apparire il logorio dei congegni simili ai tessuti degli esseri viventi e ad organismi biologici.

Infine, fin da questo primo numero – cui appartiene, non si dimentichi, il saggio *Leonardo restituito* di Somenzi – sono ampiamente rappresentati nella rivista sinisgalliana i temi riguardanti le arti visive e plastiche.

Estetica ed etica della macchina sono al centro del ragionamento condotto, con straordinaria, ma abituale per lui, ampiezza di riferimenti, da Argan, il quale sembra congiungersi idealmente alle riflessioni di Ungaretti, nell'intervento intitolato *A chi spetta il comando*,⁴³² manifestando di non temere però che le macchine possano assumere «la direzione del mondo». Nell'argomentare la tesi espressa da Siegfried Giedion, autore del volume *Mechanization takes command*, lo storico dell'arte, persuaso, piuttosto, con Mumford, che siano gli uomini a comandare le macchine, non viceversa, ritiene «superfluo chiedersi se il progressivo trionfo del meccanismo sia un bene o un male» ma ne analizza la fenomenologia come visualizzazione del movimento, connettendola al mutare dell'idea dello spazio e del tempo. La storia di

⁴²⁹ D. Cittone, *Il Vescovo e le stilografiche. La determinazione dei gusti del pubblico vista attraverso alcuni classici esempi di una nuova scienza: l'analisi di mercato*, in «Civiltà delle macchine», n. 1, 1953, pp. 57-59.

⁴³⁰ Galiano, *Germania anno 1953. L'esportazione ha accelerato il periodo della ripresa tedesca. La produzione della Germania dopo aver raggiunto e superato il livello d'anteguerra è in grado di compiere un altro passo avanti*, in «Civiltà delle macchine», n. 1, 1953, pp. 62-65.

⁴³¹ V. Bochi, *Vetustà delle macchine. Con gli anni arrivano anch'esse all'età delle rughe e dei reumatismi alle giunture. Per un poco si difendono alla meglio, poi la fatica le vince*, in «Civiltà delle macchine», n. 1, 1953, pp. 41-44.

⁴³² G.C. Argan, *A chi spetta il comando. Alla formula di Siegfried Giedion "Mechanisation takes command" Lewis Mumford ha opposto l'affermazione più esatta "Man takes command"*, in «Civiltà delle macchine», n. 1, 1953, pp. 31-31.

questo mutare passa attraverso le immagini dell'arte, per cui sono poste a confronto una statua del frontone di Olimpia con le figure di Umberto Boccioni e il *Nu descendant l'escalier* di Marcel Duchamp, tirando in causa anche gli Impressionisti e Paul Cézanne.

Sinisgalli scrive due pagine, cui riserveremo attenzione circostanziata nel prossimo capitolo, su *Calder scultore ingegnoso*,⁴³³ vincitore l'anno precedente del «massimo premio per la scultura» alla Biennale di Venezia, mentre con lo pseudonimo abituale di Vincenzo Lacorazza firma *Nizzoli e la forma standard*, affrontando uno dei cardini concettuali del *design* moderno e modernista, ovvero la relazione tra forma e funzione nell'oggetto industriale.⁴³⁴

Anonima è invece la nota dedicata a *Un'insegna di Consagra*⁴³⁵ – ma non ci stupiremmo se fosse stata redatta anch'essa da Sinisgalli – dove si riferisce di un progetto, anzi di una serie di progetti dello scultore per una installazione di «forme astratte concepite in funzione pubblicitaria» per la Finmeccanica, destinata alla Fiera di Milano. Estremamente esemplificativa dell'assenza di una soluzione di continuità tra linguaggio dell'arte e linguaggio della promozione aziendale, che abbiamo rilevato risalire alle sperimentazioni olivettiane degli anni Trenta, la nota diventa traccia fedele dell'importanza che alla pubblicità si conferma attribuita nel contesto della rivista. Ed infatti, in «Civiltà delle macchine», la pubblicità ricorre costantemente non soltanto sotto forma degli inserti delle aziende e delle tavole disegnate da Manzi o Vignali ma anche quale materia specifica di analisi. E le analisi, come per tutte le materie, anche in questo caso sono affidate ad esponenti tra i più autorevoli del settore, a partire da Antonio Boggeri, fondatore dello studio

⁴³³ L. Sinisgalli, *Calder scultore ingegnoso*, in «Civiltà delle macchine», n. 1, 1953, pp. 39-40.

⁴³⁴ V. Lacorazza, *Nizzoli e la forma standard. Questo pittore milanese è stato tra i primi artisti che hanno interpretato modernamente e in modo simbolico la funzione dello standard*, in «Civiltà delle macchine», n. 1, 1953, pp. 36-38. Cfr. inoltre: A.T. Anselmi, *Omaggio a Nizzoli*, in «Civiltà delle macchine», n. 1, 1958, pp. 85-86.

⁴³⁵ *Un'insegna di Consagra*, in «Civiltà delle macchine», n. 1, 1953, p. 73.

omonimo, autore nel primo numero dell'articolo *Pubblicità esemplare*,⁴³⁶ nel secondo, quello di marzo 1953, di *Un segno, un tabù*.⁴³⁷

Il discorso pubblicitario, volto ad applicare criteri di bellezza d'avanguardia al linguaggio della persuasione commerciale, presuppone dunque una linea estetica intrinseca alla produzione industriale, che parte dal disegno del prodotto.

La centralità del disegno industriale in «Civiltà delle macchine» è stata ampiamente riconosciuta⁴³⁸ e fatta oggetto di riflessioni specifiche: in particolare, l'*industrial design* è stato assunto quale chiave di lettura privilegiata della rivista sinisgalliana da Gianni Lacorazza, nel suo libro *Meccanima*⁴³⁹ e nella postfazione al volume curato con Giuseppe Lupo, *L'anima meccanica*,⁴⁴⁰ che appropriatamente richiamano un contesto vasto, a partire dall'accordo di arte, tecnica e industria ricercato alla Bauhaus da Gropius, Moholy-Nagy, Kandinskij e Klee, per arrivare a contenere esperienze cronologicamente coincidenti con gli anni della direzione sinisgalliana della rivista, come la Hochschule für Gestaltung di Ulm diretta per il primo anno da

⁴³⁶ A. Boggeri, *Pubblicità esemplare*, in «Civiltà delle macchine», n. 1, 1953, p. 48.

⁴³⁷ A. Boggeri, *Un segno, un tabù*, in «Civiltà delle macchine», n. 2, 1953, p. 23. Oltre alle analisi tecnico-stilistiche trovano spazio nella rivista anche interventi riguardanti la storia della pubblicità: si veda, per esempio, B. Alfieri, *Affiches di Savignac. Il celebre cartellonista francese si è avvicinato anche al difficile campo della pubblicità di prodotti meccanici, ma alle prime prove ha eluso il problema della loro forma, della perfezione*, in «Civiltà delle macchine», n. 1, 1954, p. 30.

⁴³⁸ G. Giudici, *Poesia e design*, in G. Tortora, *Le vespe d'oro. Testimonianze su Leonardo Sinisgalli* cit., pp. 54-55, mette in relazione il *design* al *modus poetandi* di Sinisgalli: «Sinisgalli era un poeta che inventava poesie come macchine di parole: di ogni poesia facendo un design (ma anche di ogni design una poesia)».

⁴³⁹ G. Lacorazza, *Meccanima. «Civiltà delle macchine» negli anni di Leonardo Sinisgalli (1953-1958)* cit.

⁴⁴⁰ G. Lacorazza, *L'anima colorata delle macchine*, in G. Lupo, G. Lacorazza, a cura di, *L'anima meccanica. Le visite in fabbrica in «Civiltà delle macchine» (1953-1957)* cit., pp. 143-151.

Max Bill:⁴⁴¹ la rivista, «lo stesso Sinisgalli e gran parte della cultura italiana e delle sue industrie non rimanevano indifferenti al fascino della contaminazione che proveniva da Ulm. Non è un caso che, da un lato, la Olivetti si servisse di collaborazioni di autorevoli esponenti di Ulm e, dall'altro, Sinisgalli ospitasse sulla rivista i saggi di *industrial design* a firma dei grandi studiosi di contemporanei. Su tutti Tomás Maldonado, docente di Ulm e collaboratore della Olivetti».⁴⁴²

Noi non intendiamo addentrarci in una analisi che davvero comporterebbe troppe diramazioni per essere affrontata correttamente, ma non possiamo non fare cenno ai numerosi saggi sul disegno industriale scritti per «Civiltà delle macchine», oltre che da Maldonado, soprattutto da Dorfles, il quale, in differenti numeri della rivista, affronta la storia, le teorie critiche, gli aggiornamenti, prendendo spunto da importanti realtà del panorama internazionale o dalle occasioni costituite dalle esposizioni.⁴⁴³ Nella visione di Dorfles, le riflessioni sul disegno industriale preludono alla comprensione del significato più profondo di «Civiltà delle

⁴⁴¹ Si ricordi che nel 1949 viene pubblicato il saggio di Max Bill, *Sulla maniera matematica di pensare nell'arte visiva del nostro tempo: Die mathematische Denkweise in der Kunst unserer Zeit*, in «Werk», n. 3, 1949.

⁴⁴² G. Lacorazza, *L'anima colorata delle macchine* cit., p. 148.

⁴⁴³ G. Dorfles, *Tecnica e arte*, in «Civiltà delle macchine», n. 5, 1953, pp. 30-31; *Estetica del mobile metallico. Lo studio del mobile in metallo tubolare, e in genere del mobile che si vale di elementi metallici, insegna soprattutto un fatto d'importanza notevole: come cioè sia possibile creare ritmi nuovi, modulazioni inusitate, entro l'ambiente della casa o dell'ufficio moderno*, n. 3, 1954, pp. 33-34; *Institute of Design. Gli oggetti e gli elementi più disparati possono diventare stimoli grafici e plastici*, n. 4, 1954, p. 50; *Teoria e pratica della Decima Triennale. L'incontro tra il gusto del pubblico e il gusto degli iniziati è molto più facile ed evidente là dove l'elemento pratico-utilitario si fa più sensibile*, n. 5, 1954, pp. 47-48; *Pro e contro. La mostra dell'Industrial Design italiano a Londra*, n. 5, 1955, pp. 20-21; *Comunicazione e simbolo nell'opera d'arte*, n. 3, 1956, pp. 16-23; *Il Disegno Industriale in Italia*, n. 1, 1957, pp. 44-45.

macchine»,⁴⁴⁴ come dimostra un saggio redatto per il numero di settembre 1953, che può considerarsi quasi un manifesto:

Scienza ed arte sono le pedine sulle quali il pensiero dell'umanità ha gravitato sin dai tempi più remoti, poggiando ora più sulla prima, ora sulla seconda; ma, se nell'antichità lo stesso individuo, spesso abbracciava le due forme d'attività, oggi, esse si sono sempre più allontanate. È logico perciò, che si vada facendo più evidente l'urgenza di trovare un ponte che unisca, o almeno permetta il traffico, tra questi due continenti ideali.

Non sono molti gli studiosi che nella nostra epoca hanno affrontato questo tema con sensibilità d'artista e rigore di scienziato; tra questi pochissimi uno dei primi a intravedere una radice comune a scienza ed arte credo sia stato Leonardo Sinisgalli, in quel volume, unico nel suo genere, che è «Furor Mathematicus», e in una sua mirabile «lezione di geometria» filmica, dove ha dimostrato praticamente e immaginificamente come non un'interferenza ma addirittura un connubio tra scienza e arte sia possibile e auspicabile.⁴⁴⁵

Sul quel connubio «possibile e auspicabile» negli anni Cinquanta, Dorfles sarebbe tornato nella sua introduzione all'*Antologia* di «Civiltà delle macchine»⁴⁴⁶ pubblicata nel 1988, quando ormai i tempi sembrano aver tradito gli auspici. Eppure, i testi e le immagini della rivista

ancora oggi stupiscono per la loro spesso eccezionale preveggenza: il valore degli studi cibernetici, il peso delle nuove possibilità comunicative, il futuro delle centrali nucleari, l'efficacia estetica delle sollecitazioni meccanicistiche sulla creazione artistica, sono tutti fenomeni dei quali non è possibile ignorare la portata.

Certo: molte delle espressioni esaltatrici del nuovo e d'una evoluzione senza agguati della scienza, suonano oggi appannate; molte operazioni artistiche, allora inedite, ci appaiono rosicchiate dal tempo. Eppure rimangono alcuni capisaldi che ancora si possono considerare

⁴⁴⁴ G. Dorfles, *Interferenze tra arte e scienza. Lo studio delle analogie che si verificano nelle due attività dovrà sempre tener conto più che d'una spiegazione logica di un possibile meccanismo formativo valido per entrambe*, in «Civiltà delle macchine», n. 5, 1953, pp. 17-18.

⁴⁴⁵ Ivi, p. 17.

⁴⁴⁶ G. Dorfles, *Introduzione*, in *Civiltà delle macchine. Antologia di una rivista 1953-1957* cit., pp. IX-XI.

attuali e vitali che ci permettono di guardare alle pagine di «Civiltà delle macchine» come a una sorta di summa del pensiero scientifico, critico, sociologico, estetico quale appariva alla metà di questo nostro combattuto e controverso secolo.⁴⁴⁷

Oltre a Dorfles, saggi sul *design* in «Civiltà delle macchine» si devono ad Argan,⁴⁴⁸ che scrive naturalmente, sappiamo, anche di arte⁴⁴⁹ ed architettura⁴⁵⁰ e a Sinisgalli medesimo, che nel suo *Una lucerna, una lanterna, un'oliera* non concepisce frattura tra artigianato e arte e può istituire un collegamento tra questi «tre oggetti tagliati dallo stagnino di un vecchio borgo italiota» e le tesi dell'*industrial design*.⁴⁵¹ Non sfuggono a Sinisgalli le sfaccettature del dialogo tra la ricerca artistica, le arti applicate e l'artigianato, lungo quella via che conduce dall'artigianato all'industria e a Gropius, riguardo al quale già afferma in «Pirelli»:

Gropius ha insegnato all'Europa che lo «standard» è una garanzia del rispetto dell'arte. Che lo standard stesso è arte. Che esso anche se stampato con la macchina in migliaia di esemplari è sempre «originale», sempre un miracolo, come l'uovo e la mano. Gropius ha ampliato il concetto di arte fino a comprendere gli oggetti dell'utilità quotidiana, i cucchiari, le stoffe, le lampade, le sedie.⁴⁵²

⁴⁴⁷ Ivi, p. XI.

⁴⁴⁸ G.C. Argan, *Planning e design. Si può perfino asserire che, come ogni pensiero umano implica una sia pur inespressa filosofia, così ogni minimo oggetto prodotto dal «design» nelle sue varie specie implica una urbanistica ideale*, in «Civiltà delle macchine», n. 6, 1954, pp. 11-13; *L'utile e il futile. Sedie di Marcel Breuer*, n. 3, 1957, p. 80.

⁴⁴⁹ G.C. Argan, *Corpora*, in «Civiltà delle macchine», n. 6, 1956, p. 32.

⁴⁵⁰ G.C. Argan, *Gropius e la «metodologia». Il grande architetto tedesco compie quest'anno settant'anni*, in «Civiltà delle macchine», n. 2, 1954, pp. 40-42. Oltre che della grande architettura, scrive anche di metodi di standardizzazione dell'edilizia: *Industrializzazione edilizia. Modulo-misura e modulo-oggetto*, n. 1, 1958, pp. 53-56.

⁴⁵¹ Su posizioni simili, E. Crispolti, *Manufatti arcaici*, in «Civiltà delle macchine», n. 1, 1958, pp. 86-87.

⁴⁵² V. Lacorazza, *Una via dall'artigianato all'industria*, in «Pirelli», n. 3, 1951, p. 16.

La concezione del disegno industriale quale strumento di intervento, estetico e morale nella società proviene a Sinisgalli e a «Civiltà delle macchine», è evidente, dai valori del Razionalismo e del Movimento Moderno, come emerge massimamente dal brano appena citato e dall'articolo dedicato a Nizzoli. E come per il Razionalismo e per il Movimento Moderno anche per Sinisgalli e in «Civiltà delle macchine» l'utopia del *design* è figlia e sorella dell'utopia architettonica.⁴⁵³ Lungo le *promenades architecturales* che portano ad utopia, si ritrovano insieme Eupalino e Persico, Borromini e Olivetti. Un'immagine architettonica – lo vedremo nel prossimo capitolo, alla fine di questo lavoro –, l'immagine della fabbrica come *cattedrale del futuro*, è quella che meglio di ogni altra interpreta le idee e gli ideali di «Civiltà delle macchine».

*

Nel prossimo capitolo di questo lavoro prenderemo dunque in esame le riflessioni, letterarie e artistiche, con le loro interrelazioni, significanti e caratterizzanti il tema macchinistico e industriale in «Civiltà delle macchine». Rimangono qui da specificare alcune note intorno alla presenza della letteratura e dell'arte nella

⁴⁵³ Sono dedicati al rapporto di Sinisgalli con gli architetti i seguenti studi: N. G. Leone, *Sinisgalli amante dell'architettura*, in G. Lupo, a cura di, *Sinisgalli a Milano* cit., pp. 199-211; G. Volpe, *Sinisgalli e gli architetti*, in G.I. Bischi, P. Nastasi, *Un "Leonardo del Novecento": Leonardo Sinisgalli (1908-1981)* cit., pp. 71-125. Sinisgalli si occupa direttamente di architettura sulla rivista in *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*, in «Civiltà delle macchine», n. 4, 1954, pp. 37-40, cui fa seguito, nel numero successivo: R. Alberti, *Un'altra città in mezzo agli alberi e le acque. Un architetto spagnolo sta costruendo in Uruguay una Città del Sole destinata ad accogliere operai ed impiegati*, in «Civiltà delle macchine», n. 5, 1954. Tra gli interventi più significativi sull'architettura: A. Perilli, *Architettura industriale*, in «Civiltà delle macchine», n. 4, 1957, pp. 27-33; ID., *Pier Luigi Nervi*, n. 1, 1958, pp. 30-31.

rivista, cui abbiamo fatto finora riferimento, sia per quanto concerne la tipologia dei testi che da un punto di vista che potremmo dire tecnico.

Riguardo alla letteratura, distinguiamo almeno una triplice ripartizione nella tipologia dei testi: le *Lettere* al direttore e altri interventi analoghi, redatti da scrittori contemporanei chiamati ad esprimersi in merito alla «Civiltà delle macchine», sui quali torneremo; le poesie disseminate qua e là tra le pagine, in particolare nella rubrica *Semaforo*, portatrici di sensibilità contaminate tra scienza, letteratura, arte, per fare un solo esempio quelle di Roberto Fasola e Lamberto Santilli:

che propongono un tipo filosofico di componimento analogo e precedente quella forma di arte spaziale che nacque qualche anno fa a Milano intorno allo scultore Fontana. Fasola e Fontana sono stati turbati dai progressi della fisica, Santilli più precisamente dalle «visioni e teorie einsteniane», come ci scrive.⁴⁵⁴

Ci sono poi le antologie, di componimenti in versi riferite a personalità “eccentriche” – i *Versi satirici di Maxwell* –⁴⁵⁵ o poeti storicizzati – Romeo Lucchese

⁴⁵⁴ *Poesia filosofica*, in «Civiltà delle macchine», n. 1, 1955, p. 79. I componimenti si intitolano *Poesia per un parallelepipedo*, quello di Fasola, *Velocità Luce* e *Lo spazio* i due di Santilli. Fasola è presente nella rivista con suoi contributi di spessore: *Viaggio sentimentale nella repubblica dei numeri*, in «Civiltà delle macchine», n. 2, 1954, pp. 19; *XT e 4^a EEMU. La lezione di Charlot è stata ascoltata. Sembra anzi oggi che alcune macchine siano immaginate al precipuo scopo di eliminare certi imbarazzi che l'uomo da per sé si crea*, n. 6. 1954, pp. 50-51, originale recensione della X Triennale d'Arte e della IV Esposizione Europea delle Macchine Utensili; *Arte e scienza d'avanguardia*, n. 2, 1955, pp. 11-12. Dopo la morte prematura di Fasola, Ungaretti ne traccia un ricordo partecipato: G. Ungaretti, *Per Roberto Fasola*, in «Civiltà delle macchine», n. 2, 1956, p. 79; alla testimonianza si accompagna un'antologia dei versi del giovane poeta scomparso.

⁴⁵⁵ *Versi satirici di Maxwell. Farad e Ohm, Volt e Vettori, Dyne ed Erg nelle satire in versi del grande fisico inglese*, in «Civiltà delle macchine», n. 2, 1953, p. 19.

cura Whitman, Sandburg, Crane⁴⁵⁶ e Larbaud, Supervielle, Cendrars, Eluard, Soupault.⁴⁵⁷ Ci sono le antologie illustrate, nelle quali si attua il connubio tra scrittura e immagine. Spesso le tavole sono realizzate *ad hoc* dagli artisti in funzione dei brani letterari, che anche in questo caso possono riguardare autori storici o contemporanei. Appartiene alla prima tipologia un'antologia delle *Macchine di Franz Kafka* con immagini di Bruno Caruso,⁴⁵⁸ «un artista che si propone come disegnatore puro, con forti interessi per l'illustrazione, non semplicemente anedddotico-descrittiva ma fortemente improntata a una lettura critica del reale»:⁴⁵⁹ ed infatti le immagini non si propongono come mera parafrasi testuale ma sotto il segno di una reinterpretazione, di una reinvenzione visiva delle macchine e dei personaggi creati dallo scrittore. Compare Odradek, essere a forma di stella rivestito di filo, rocchetto mobilissimo il cui riso «suona all'incirca come lo scrosciare di foglie cadute»;⁴⁶⁰ efficacissima la resa dell'*erpice*, macchina di tortura e di morte in *La colonia penale*, inventata per scrivere letteralmente sul corpo del condannato la sua colpa; di straordinaria intensità la tavola con il corpo nudo del condannato agonizzante trafitto dalle parole color sangue.⁴⁶¹

⁴⁵⁶ R. Lucchese, *Whitman, Sandburg, Crane. Le liriche qui tradotte sono di alcuni poeti americani più disposti ad accogliere il senso della bellezza e le suggestioni della macchina nella vita del nostro tempo*, in «Civiltà delle macchine», n. 5, 1953, p. 50.

⁴⁵⁷ R. Lucchese, *Larbaud, Supervielle, Cendrars, Eluard, Soupault. Poeti francesi che maggiormente si distinsero per l'elevatezza delle suggestioni avute dagli aspetti del mondo moderno, per la chiarezza nell'illuminare la preminente posizione delle macchine nella vita attuale dell'uomo, per la bellezza, la nitidezza e la scioltezza dell'espressione*, in «Civiltà delle macchine», n. 3, 1954, p. 40.

⁴⁵⁸ *Macchine di Franz Kafka*, in «Civiltà delle macchine», n. 4, 1956, pp. 38-41.

⁴⁵⁹ A. Negri, L. Capano, *Il disegno in Italia dopo il 1945. La linea figurativa*, in AA.VV., *Disegno italiano del Novecento*, Electa, Milano 1993, p. 237.

⁴⁶⁰ È un personaggio del racconto *Il cruccio del padre di famiglia*, risalente al 1917.

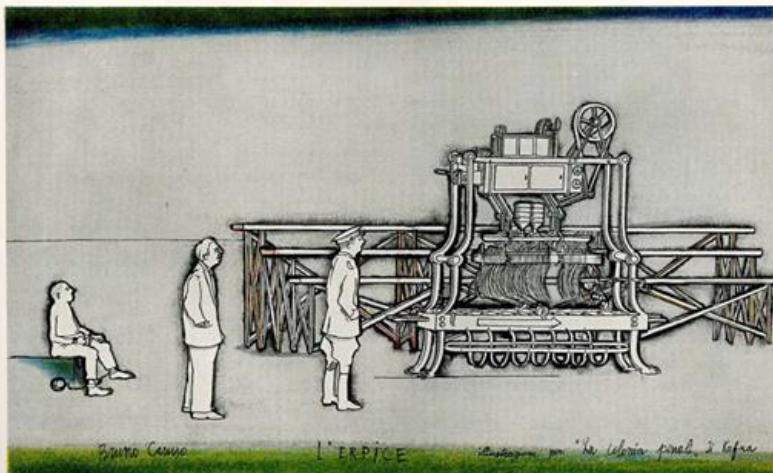
⁴⁶¹ Caruso lascia alla rivista pagine di grande valore estetico. Tra i suoi molteplici interventi, non necessariamente realizzati per articoli di argomento letterario, ricordiamo le illustrazioni a E. Sellerio, *La pesca in Sicilia. Non esiste ancora una efficiente rete di trasporti refrigerati, ragion per cui, nelle*

muso schiacciato e i capelli e la barba incolti, e un soldato che teneva la pesante catena cui mettevano capo le catene, collegate anche tra di loro, che avvinevano le caviglie, i polsi e il collo del condannato. Costui d'altronde aveva un aspetto di così bestiale sottomissione da far pensare che lo si sarebbe potuto lasciar correre su e giù per il pendio e sarebbe poi bastato fischiare, venuto il momento dell'esecuzione, perché egli accorresse. L'ufficiale disse: « Non so se il comandante le abbia già spiegato il funzionamento dell'apparecchio ». Il viaggiatore fece un gesto vago con la mano; l'ufficiale non chiedeva di meglio, perché ora poteva dare le spiegazioni. « Questo apparecchio » disse egli e afferrò una biella, appoggiandosi sopra e « è un'invenzione del comandante di prima. Ho collaborato con lui fin dai primi tentativi e ho preso parte a tutti i lavori fino al compimento dell'opera. Il merito dell'invenzione però spetta tutto a lui. Non ha mai voluto parlare del nostro ex-comandante? No! Bene, non credo di dir troppo, se affermo che l'ordinamento dell'intera colonia penale è opera sua. Noi, suoi amici, sapevamo già alla sua morte che l'ordinamento della colonia forma un complesso così inestinguibile, che il suo successore, anche se avesse avuto in mente mille nuovi progetti, non avrebbe potuto modificarlo nemmeno, almeno per molti anni. Le nostre previsioni si sono avverate: il nuovo comandante ha dovuto riconoscerlo. Peccato che lei non abbia conosciuto il comandante di prima! Ma basta! » egli s'interruppe: « io non farei che delle chiacchiere, mentre il suo apparecchio sta qui davanti a noi. Esso consiste, come lei vede, di tre parti. Coll'andar del tempo per ognuna di queste parti si sono formate delle denominazioni divenute ormai popolari. La parte inferiore si chiama il letto, quella in alto l'incisore, la parte sospesa qui in mezzo vien chiamata erpie e « Erpie? » chiese il viaggiatore. Non aveva ascoltato con molta attenzione, il sole penetrava con troppa violenza nella valle senza ombra, era difficile raccogliere i propri pensieri. « Sì, l'erpie » disse l'ufficiale « il nome è ben trovato. Gli aghi sono disposti a guisa di erpie, e anche il movimento è simile a quello dell'erpie benché si svolga sempre sullo stesso posto e sia molto più razionale. D'altronde lei lo comprenderà subito. Qui sul letto vien posto il condannato. Desidero prima di tutto l'apparecchio, e dopo si procederà all'esecuzione. Cod lei potrà seguirla meglio. E poi nell'incisore c'è una ruota dentata che è troppo consumata; stride molto quando è in moto, ed è quasi impossibile intendersi; qui purtroppo è difficilissimo procurarsi dei pezzi di ricambio. Dunque, come dicevo, questo è il letto. E' tutto ricoperto d'uno strato d'ovatta; comprenderà in seguito lo scopo di questo rivestimento. Su questa ovatta vien posto il condannato nudo, naturalmente nudo; questo sono le



cinghia per attaccarlo ai polsi, ai piedi e al collo. Qui all'estremità del letto dove l'uomo, come ho detto, giace dapprima a viso in giù, vi è questo piccolo mozzicone di feltro che può essere regolato in modo da penetrare giusto in bocca al condannato. Serve a impedirlo che egli urli e si strappi la lingua coi denti. Naturalmente l'uomo deve accogliere il feltro in bocca, altrimenti la cinghia gli spezza l'osso del collo. « Questa è ovatta? » chiese il viaggiatore, chinandosi. « Certo » disse l'ufficiale sorridendo « tocchi lei stesso ». Prese la mano del viaggiatore e la condusse lungo il giaciglio. « E' ovatta trattata in modo speciale, per questo ha un aspetto così irrisconoscibile; ma del suo uso parlerò dopo ». Il viaggiatore incominciava a interessarsi un po' all'apparecchio; facendosi sollevare con la mano guardò la macchina quant'era alta. Il letto e l'incisore avevano la stessa dimensione e sembravano due cassoni omeri. L'incisore era situato circa due metri al disopra del letto; erano collegati l'uno all'altro agli angoli da quattro sbarri d'acciaio che gettavano lampi nel sole. Fra i due cassoni stava l'erpie, sospeso ad un nastro d'acciaio.

L'ufficiale aveva badato poco all'indifferenza iniziale del viaggiatore, ma ora ben s'accorgeva del suo nuovo interesse, e interruppe le sue

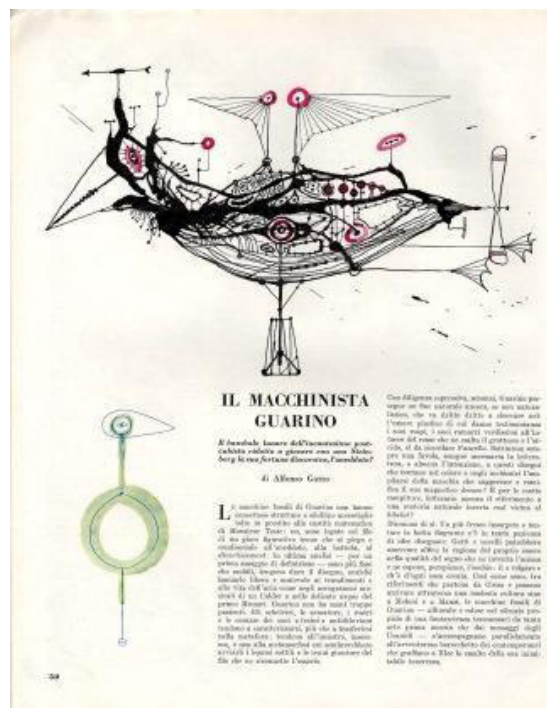


Le Macchine di Franz Kafka, con tavole di B. Caruso

Da «Civiltà delle macchine», n. 4, 1956

zone appena un po' lontane dalla costa, il pesce non arriva in stato di freschezza oppure è messo in vendita a prezzi esosi, in «Civiltà delle macchine», n. 1, 1955, pp. 52-52, cui fa seguire la sua nota, anch'essa illustrata, *Il quadrilatero fatale*, p. 56, in cui parla della mattanza dei tonni. Molto suggestivi gli inserti dedicati agli antichi mestieri, per i quali Caruso è sia redattore dei testi, sia illustratore: *I lattonieri*, n. 2, 1956, p. 41; *I cordari e gli arcolari*, n. 4, 1954, p. 36. Si veda poi la visita in fabbrica: E. Villa, B. Caruso, *Visita alla Termomeccanica*, in «Civiltà delle macchine», n. 6, 1956, pp. 49-51.

Ad essere antologizzati in «Civiltà delle macchine» possono essere anche passi narrativi da volumi appena pubblicati: i *Racconti d'Officina* di Luigi Davì sono messi in figura da Giacomo Porzano, attraverso un equilibrio sapiente di contorno lineare e leggerezza del colore che si adagia sulla carta.⁴⁶² Oppure possono essere presentati progetti prestigiosi fondati sul dialogo di letteratura e arte, quali *La Teogonia di Esiodo*⁴⁶³ pubblicata in Francia con sedici illustrazioni riprese dai *Carnets intimes* di George Braque. Nei casi quali *Il Macchinista Guarino*,⁴⁶⁴ spetta ad un poeta, Alfonso Gatto, di intervenire nel merito delle immagini.



Da «Civiltà delle macchine», n. 6, 1954

⁴⁶² L. Davì, *Racconti d'officina*, in «Civiltà delle macchine», nn. 5-6, 1957, pp. 45-49. Il volume cui si fa riferimento è *Gymkhana-cross*, Einaudi, Torino 1957. Si veda l'edizione Hacca, Matelica 2011, con un contributo di G. Lupo, "A me premeva essere del nostro tempo". *Luigi Davì tra Calvino e Vittorini*, pp. 303-313.

⁴⁶³ P. Massimi, *La Teogonia di Esiodo*, in «Civiltà delle macchine», n. 2, marzo 1956, p. 6.

⁴⁶⁴ A. Gatto, *Il Macchinista Guarino*, in «Civiltà delle macchine», n. 6, 1954, pp. 62-64.

Infine, naturalmente, la tipologia più originale e più significativa di incontro tra i codici della scrittura e dei codici della visione in «Civiltà delle macchine» è costituita dalle *visite in fabbrica*, per le quali un poeta e un pittore sono chiamati a lavorare contestualmente a partire da un comune motivo ispiratore degli stabilimenti industriali. Talvolta, per esempio con Mario Mafai e Orfeo Tamburi, può capitare che un pittore attenda sia al testo scritto che al testo visivo, ma rimane invariato il risultato raggiunto: narrazione e figurazione coesistono e interagiscono; da questo rapporto scaturiscono pagine unitariamente concepite, in cui i due elementi, i due linguaggi, i due codici si dispongono in funzione reciproca, pur mantenendo ciascuno la propria specificità semiotica. In queste pagine, viene superato sia il concetto di didascalia come spiegazione verbale dell'immagine sia il concetto di illustrazione come supporto visivo della scrittura.

Riteniamo importante precisare che soluzioni così elaborate di strategia culturale, così come, più in generale, la presenza più che cospicua delle tavole realizzate dagli artisti nella rivista, frutto di un preciso piano editoriale, hanno come presupposto indispensabile la disponibilità degli artisti alla riproducibilità tecnica dell'arte. Federica Di Castro⁴⁶⁵ ha chiarito come quella della riproducibilità sia un'esigenza che in Italia conquista la ribalta del dibattito artistico proprio negli anni Cinquanta e proprio a Roma, divenendo centrale per il secondo Astrattismo e per gli artisti del gruppo di *Forma 1*, tra i quali Perilli rappresenta l'anello di congiunzione con «Civiltà delle macchine». La riproducibilità coincide allora con la democratizzazione, con la possibilità di garantire l'accesso e il diritto alla bellezza ad un numero sempre più ampio di persone, con l'abbandono di una attribuzione elitaria dell'arte e della cultura. L'arte e la cultura devono essere anche pedagogiche, devono contribuire all'educazione della società: così per gli artisti «su queste realtà, su queste

⁴⁶⁵ F. Di Castro, *La linea astratta dell'incisione italiana*, in ID., a cura di, "Civiltà delle macchine" e *la linea astratta dell'incisione italiana*, catalogo della mostra (Praga, Palazzo Kinsky, 11 settembre-21 ottobre 1990), Electa, Milano 1990.

aspettative si articola anche il desiderio di affidare alla carta» e alla carta stampata aggiungiamo noi, «alla sua leggerezza e flagranza messaggi multipli».⁴⁶⁶

*

Per concludere, dobbiamo citare gli approfondimenti sulla pittura e sulla scultura – corredati questi da riproduzioni fotografiche delle opere – che al di là dell’attenzione riservata agli artisti e alle opere nelle quali più patente si mostra l’interesse macchinistico e industriale, abbracciano uno spettro amplissimo di latitudini, restituendo un quadro puntuale, aggiornato e consapevole dell’arte moderna, dall’avanguardia russa alla scultura degli anni Cinquanta. C’è spazio per la recensione delle Biennali e per la promozione di giovani artisti, tra i quali abbiamo nominato e ricordiamo Mimmo Rotella, i fratelli Giò e Arnaldo Pomodoro, introdotti sulle pagine della rivista,⁴⁶⁷ che accoglie anche un’auto-presentazione del più giovane dei due fratelli.⁴⁶⁸ C’è spazio, naturalmente, per dar conto dei grandi maestri, sui quali ad intervenire è sovente Perilli, il quale, accanto al *gotha* della storia e della critica d’arte – Argan, Dorfles,⁴⁶⁹ Crispolti – in «Civiltà delle macchine» assume il fondamentale ruolo di storico e critico, supportato dalla sua sensibilità di

⁴⁶⁶ Ivi, p. 33.

⁴⁶⁷ L’“introduzione” non firmata è però chiaramente di Sinisgalli, cui è anche attribuita in V. Scheiwiller, a cura di, *Civiltà delle macchine. Antologia di una rivista 1953-1957* cit., p. 109. La pagina di Sinisgalli segue l’auto-presentazione di Giò Pomodoro, di cui alla nota successiva.

⁴⁶⁸ G. Pomodoro, *Lavoriamo i metalli e anche il legno* cit. Ad Arnaldo sono dedicate le copertine interne del n. 1, 1958, con le fotografie di un *Bassorilievo di Arnaldo Pomodoro in piombo e cemento (m. 3x1,50)*, esposto a Roma nella Galleria dell’Obelisco e una *Scultura di Arnaldo Pomodoro in cemento bianco, terra e zinco*.

⁴⁶⁹ G. Dorfles, *Scendo dai grattacieli*, in «Civiltà delle macchine», n. 2, 1956, pp. 60-61, parla di Frederick Kiesler, architetto e scultore, che «nelle sue opere, vorrebbe creare dunque nuove galassie, ricostruire le immagini di gigantesche figurazioni smembrate nel tempo, frammentate nello spazio, tali da circondare l’uomo e non da restarne divelte».

artista: a lui si devono gli approfondimenti *Gabo e Pevsner*,⁴⁷⁰ *Moholy-Nagy*,⁴⁷¹ Paul Klee,⁴⁷² *Segni e immagini di Franz Kline*,⁴⁷³ *Leger*.⁴⁷⁴ Infine, si delinea la costellazione fulgida dell'arte italiana, sperimentatrice: Fontana,⁴⁷⁵ prima di tutti, cui sono dedicate tre pagine bellissime nella documentazione fotografica, l'universalità di Vedova secondo Crispolti,⁴⁷⁶ l'impegno di Corpora secondo Argan,⁴⁷⁷ i ferri e i legni della scultura di Ettore Colla secondo Emilio Villa,⁴⁷⁸ i ferri e i legni forgiati nella *bottega di Consagra*.⁴⁷⁹

Ci appare brillante e ci appare specialmente amato in questa costellazione l'astro di Capogrossi, che allo scoccare del decennio ha abbandonato la sua figurazione forbita per distillare l'infinito in un unico segno:

⁴⁷⁰ A Perilli, *Gabo e Pevsner. La geometria è per le arti plastiche ciò che la grammatica è per lo scrittore*, in «Civiltà delle macchine», n. 6, 1954, pp. 73-74.

⁴⁷¹ A. Perilli, *Moholy-Nagy. Una figura di artista aperto a ogni esperienza, interessato a tutte le tecniche, coinvolto in qualunque forma di espressione*, in «Civiltà delle macchine», n. 2, 1955, pp. 74-75.

⁴⁷² A. Perilli, *Paul Klee. "Io sono inafferrabile. Mi trovo bene sia vicino ai morti che accanto agli esseri non ancora nati. Sono vicino al cuore della creazione più di quanto è solito. E tuttavia non quanto lo vorrei."*, in «Civiltà delle macchine», n. 5, 1955, pp. 36-37.

⁴⁷³ A. Perilli, *Segni e immagini di Franz Kline*, in «Civiltà delle macchine», n. 3, 1957, p. 33.

⁴⁷⁴ A. Perilli, *Leger*, in «Civiltà delle macchine», n. 2, 1958, p. 25.

⁴⁷⁵ *Sempre inventando. Si sa dove finiscono gli intellettuali tipo Dalí, si sa pure dove arrivano i Picasso, i Calder, i Fontana*, in «Civiltà delle macchine», n. 5, settembre 1954, pp. 37-38.

⁴⁷⁶ E. Crispolti, *I Manifesti universali di Vedova*, in «Civiltà delle macchine», n. 4, 1957, pp. 34-35.

⁴⁷⁷ G.C. Argan, *Corpora* cit.

⁴⁷⁸ E. Villa, *Ferri e legni di Ettore Colla*, in «Civiltà delle macchine», n. 4, 1957, p. 37, cui seguono, alle pp. 38-41, le *Notizie* scritte dallo stesso scultore, che offrono un'ampia panoramica delle ricerche affrontate e dei materiali utilizzati. Si segnala, inoltre, M. Parrella, *Una fornace a Roma*, n. 1, 1958, pp. 33-35, ampio articolo dedicato alla produzione ceramica dei fratelli Pietro e Andrea Cascella, pittore l'uno, scultore l'altro, corredato da immagini fotografiche che testimoniano la sensibilità ambientale, atmosferica, delle opere. Numerosi i contributi di Emilio Villa, in specie sulle arti visive: si veda, tra i tanti, *Il fregio della stazione Termini*, n. 3, 1954, p. 76.

⁴⁷⁹ *La bottega di Consagra*, in «Civiltà delle macchine», n. 4, 1954, p. 24.

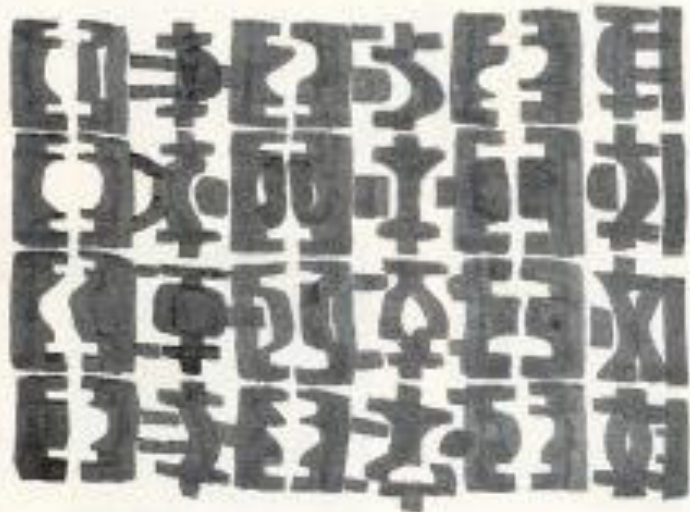
Dopo 20 anni di pittura tonale, una pittura molto gentile che poteva far pensare a Renoir e a Seurat, Giuseppe Capogrossi s'è buttato a capofitto in ricerche che hanno fatto tabula rasa della natura. Capogrossi vuole andare all'inferno passando dentro uno specchio, vuol farsi un passaporto per l'immortalità che sembra firmato con uno sgorbio (la crocetta degli analfabeti) anziché col nome e col cognome. Capogrossi vuole addirittura rimontare la storia del linguaggio, la storia dei segni. E chi è appassionato di queste ricerche, chi si commuove leggendo il Diringer, la Storia dell'Alfabeto, piuttosto che i romanzi di amore e le biografie romanzate, troverà nella ostinata, un tantino bête, indagine del Nostro molte ragioni di interesse. La Biennale di Venezia ha dedicato quest'anno una sala a Capogrossi. Intorno alla sua opera cresce la curiosità degli intenditori e noi vogliamo perciò offrire alcuni saggi inediti del suo lavoro. Sono state dette molte cose intorno a queste composizioni, si è parlato di cellule, di microbi, di equilibri colloidali. Si sono scritte delle boutades. Chi ha parlato di uova rotte, chi di catene, chi di anelli, chi di carta moschicida. Tanto vale considerarli degli arabeschi, un tentativo di riempire il vuoto, di occupare il nulla. Il nulla si cancella soltanto con i pensieri, con i segni, non con i corpi.⁴⁸⁰

⁴⁸⁰ Capogrossi alla Biennale, in «Civiltà delle macchine», n. 4, 1954, p. 25.



CAPOGROSSI alla Biennale

Dopo 50 anni di pittura locale, una pittura molto gentile che poteva far pensare a Boccioni e a Severini, Giuseppe Capogrossi s'è battuto a scoprire la ricerca che hanno fatto i pittori della nostra avanguardia. Capogrossi vuole andare all'infinito passando dentro una spirale, vuol fare un passaggio per l'immensità che sembra formata con una spirale la crescita degli animali, animali nati nel tempo e cresciuti. Capogrossi vuole addirittura rinvenire lo stato del disgregato, lo stato del caos. E ciò è appannaggio di questo stordito, ed è necessario perché il Dadaismo, la Scuola d'Altavilla, il pittore che i comunisti di allora e la sinistra comunista, trovarono nella cultura, un tradimento fatto, indagine del rischio nelle ragioni di esistere. La filosofia di Capogrossi ha definito quell'azione non solo a Capogrossi, insieme alla sua opera esiste la ricerca degli intellettuali e noi paghiamo perché esiste alcuni segni lontani del suo lavoro, come stato della nostra vita insieme a queste composizioni, si è parlato di ordine, di armonia, di equilibri estetici. Si sono sentiti delle battute. Chi ha parlato di non voler, chi di essere, chi di nulla, chi di essere necessitato. Tanto vale rimbalzare dagli ambasciati, un tentativo di rompere il vuoto, di occupare il nulla, il nulla di questo momento con i pensieri, con i sogni, non con i corpi.



CAPITOLO QUARTO

LE MACCHINE, GLI UOMINI, LE FABBRICHE

IV.1

Le macchine

Infinite sono le macchine in «Civiltà delle macchine», come infinite sono le possibilità di estensione della conoscenza, di cui diventano metafora. Infatti, un altro dei motivi per i quali Leonardo assurge a figura centrale e nume tutelare della rivista riguarda il fatto che a partire dalle macchine egli abbia disegnato la propria idea del mondo e degli uomini, una *Weltanschauung* e una epistemologia. Nel suo sterminato universo creativo, i congegni sono cose vive, hanno forme che conseguono all'osservazione della natura, elementi che funzionano come fossero organi di un corpo, coerenti con una «visione che potremmo dire biologica».⁴⁸¹ Dal punto di vista storico, inoltre, incarnano il punto di svolta di un lungo percorso che attraverso i secoli conduce da un'«infanzia delle macchine» alla *civiltà delle macchine*. A Paolo Portoghesi viene spesso affidato il compito di raccontare questa infanzia nella rivista,⁴⁸² mentre di una *Arcadia delle macchine* Sinisgalli parlava già in *Horror vacui*, nei cui testi, abbiamo rilevato, si compie l'apertura ideale

⁴⁸¹ P. Portoghesi, *I disegni tecnici di Leonardo* cit., p. 39.

⁴⁸² P. Portoghesi, *Cronaca di una amicizia*, in G. Tortora, a cura di, *Le vespe d'oro. Saggi e testimonianze su Leonardo Sinisgalli*, Avagliano, Cava dei Tirreni 1995, p. 72, racconta come Sinisgalli gli affidasse «il compito di trattare sulla sua rivista argomenti 'curiosi' e paradossali che riguardavano soprattutto l'«infanzia delle macchine»».

dell'orizzonte macchinistico, fino ad allora ancorato ai dati di esperienza biografica.

Nella *Arcadia delle macchine*:

I primi veri meccanici li troviamo alla scuola di Alessandria: Filone e Erone, alessandrini, sono come gli arcadi, i manieristi dell'età dell'oro di Euclide, di Apollonio e di Archimede. Di Filone esistono diversi frammenti: una specie di sintassi delle macchine e un libro, PNEUMATICA [...] Gli *Pneumatica* non costituiscono un vero trattato sugli automi, tuttavia l'autore vi risolve in maniera divertente i problemi più diversi e talvolta più curiosi. Egli si ingegna a dare agli oggetti delle forme umane e animali e li fa entrare come attori nella risoluzione di un problema di fisica, con gesti e movimenti assai semplici. Così invece di presentare due tubi che aspirano o premono acqua, Erone fa passare questi tubi nei corpi dei manichini. Una traduzione rara dei suoi teoremi è quella stampata a Ferrara nel 1589, in un volume in ottavo con disegni che potrebbero far pensare a Max Ernst, a Man Ray o a certi collages di Cocteau.

Tra passato remoto e XX secolo la distanza non è mai troppo lunga. Tanto che a partire da una seconda opera di Erone d'Alessandria, *Il teatro degli automi*, Sinisgalli sviluppa un *excursus* che guarda il Medioevo, il Quattrocento, sempre Leonardo, naturalmente il Seicento e

le quarantotto acqueforti di CAPRICCI che Giovan Battista Bracelli dedicò nel 1607 a Piero dei Medici, e le cui figure affermano il gusto delle membrature articolate che dovettero essergli ispirate dalle macchine e dai manichini, e ricordano Dali, Cassandre e Picasso

per chiudersi con

«le TESTE PARLANTI, tante volte evocate nelle prime *soirées* surrealiste da Bréton, da Picabia, da Juan Miro».⁴⁸³

⁴⁸³ L. Sinisgalli, *Macchine contro la noia*, in *Horror vacui*, in *Furor mathematicus* cit. (1950), p. 54: «Le macchine hanno una storia, anzi nella storia costituiscono una costante, forse perché l'istinto di inventare e costruire appartiene al novero degli istinti insopprimibili dell'uomo: lo mi domando spesso se «far macchine» sia un istinto insopprimibile come «far la guerra» o «far l'amore» (*faire*

L'approdo è inderogabilmente la modernità eclettica, neobarocca, in cui le macchine dell'arte, spesso surreali, si sommano e si confondono con le macchine reali dell'industria. Macchine disegnate, dipinte, scolpite, assemblate, fotografate, utili, inutili, liriche; volano, fluttuano, stupiscono.

La prima celebrazione che «Civiltà delle macchine», nel primo numero del gennaio 1953, tributa alle macchine nell'arte del XX secolo porta anch'essa la firma di Sinisgalli: *Calder scultore ingegnoso*. L'occasione per la celebrazione proviene dal Primo Premio per la Scultura attribuito all'artista statunitense alla XXVI Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia, nel 1952; le ragioni risiedono in quei meccanismi lievi, aventi equilibrio così delicato che appena un po' di vento, un soffio d'aria, un fruscio o un lieve tocco bastano a farli muovere.⁴⁸⁴ Marcel Duchamp li aveva battezzati *les mobiles*,⁴⁸⁵ che in francese significa sia «qualcosa che si muove», sia «forza motrice». La poesia della loro leggerezza non sarebbe possibile senza una perfetta applicazione delle leggi della fisica e questo, naturalmente, interessa in particolar modo il direttore della rivista, che non manca inoltre di constatare il loro apparentamento alla tecnica del *collage*, parecchio esperita dai surrealisti (oltre che dai cubisti):

cathleya, diceva Swann). Gli uomini fanno le macchine come gli uccelli fanno le uova, l'ostrica fa la perla, la chiocciola fa il guscio? Un amico sostiene che tutte e tre sono manifestazioni erotiche. Anche i sogni per lui sono macchine erotiche che si mettono in moto automaticamente, appena cominciamo a dormire. Vorrei credere che le macchine sono state fatte per passione, non per noia; ma è difficile che io stesso me ne convinca. Tanto più che i due poli, noia e passione, mi sembra che con gli anni gli estremi si tocchino, veglia e sonno, pace e guerra (il mio amico dice maschio e femmina), confusi in una stessa sostanza cieca, indistinta, neutra».

⁴⁸⁴ R. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, MIT Press, Cambridge, MA & London, 1981. Edizione italiana *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, a cura di E. Grazioli, Paravia Bruno Mondadori, Milano 1998, p. 216.

⁴⁸⁵ A. Calder, J. Davidson, *Calder. An Autobiography with Pictures*, Pantheon Books, New York 1966. Edizione italiana: *Autbiografia*, Marsilio, Venezia 1984, p. 89.

Se ci sono dei meccanismi che possono materializzare le tre dimensioni dello spazio e quasi riempirlo ad ogni istante con la loro positura, se ci sono forme che in concreto possono rendere meglio il significato delle categoriche definizioni di Leibniz, «ordine delle coesistenze, ordine delle successioni», questi, come gli alberi e gli astri, come la trottola e l'urna, sono i plastici di Calder. Calder ha trovato l'equilibrio, la concordia dei sistemi articolati, ha risolto per suo conto l'assetto di masse multiple che qualche volta ha collegato soltanto con una trama di bacchette, di stecche, che ha sostituito con fili di nailon quando non ha potuto legarle con forze magnetiche, quando non ha potuto inventare una legge di gravitazione come Newton o una legge di attrazione come Keplero e Coulomb. Sono sistemi a due a tre a quattro a cinque poli, sono gruppi infine che molto assomigliano alle coppie, ai quadrilateri dinamici, ai ruotismi. Fanno parte di quella poetica della dissociazione che non solo è la conquista più sensazionale della nostra fisica, ma anche l'attitudine più sincera delle nostre possibilità creative. Vogliamo chiamarli dei collages plastici? Vogliamo dire che anche qui la forbice (cesoia o fiamma ossidrica) celebra i suoi fasti sotto forma di verità costruita a pezzi, a brandelli, di linea fatta di segmenti, di trave fatta di profilati e di piastre e di bulloni, di meccanismi composti di ruote, di assi, di perni, di leve?⁴⁸⁶

Nelle righe successive, i *mobiles* diventano spunto per affrontare alcuni dei nodi più cari alla riflessione intellettuale di Sinisgalli, in massima misura le affinità, ma anche le distinzioni, tra matematica, meccanica e poesia, coinvolgendo nell'analisi, mediante il concetto di geometria barocca, l'opera di un altro grande scultore del Novecento, Henry Moore:

Io non ho mai pensato che la matematica e la meccanica siano la stessa cosa della poesia. Non è questa la via per giustificare la matematica e la meccanica. Quello che io ci trovo in comune è una tensione dell'intelligenza, è la felicità nella fatica, nello sforzo. Io penso che un sonetto sia un meccanismo, una costruzione perfetta, in cui non si ammira soltanto l'abilità, la chiusura di un pensiero compiuto, di una sequenza d'immagini entro un numero definito. **Nel sonetto c'è molto di più di quello che è scritto. E in una macchina c'è molto di più di quello che è disegnato.** Sono forse **entrambi dispositivi capaci di produrre energia e di**

⁴⁸⁶ L. Sinisgalli, *Calder scultore ingegnoso* cit.

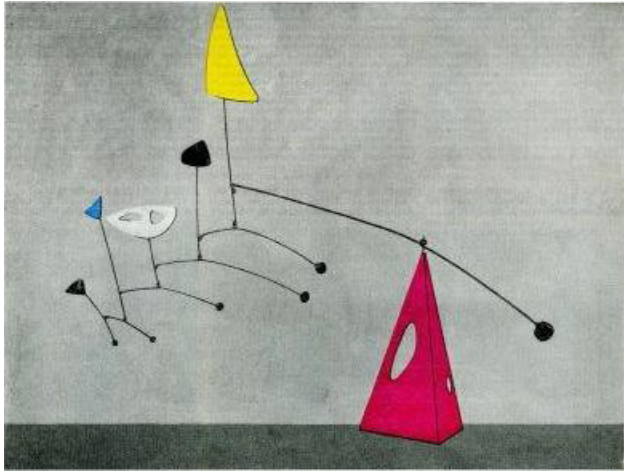
trasformarla, di trasfigurarla. Ma non voglio andare troppo oltre. Io penso che Calder potrebbe andare lui più oltre, più lontano. Così come potrebbe andare lontano Moore. Quando si scoprì la **Geometria Barocca** si pensò di aver dato a Moore e a tutta la scultura la chiave per aprire certi tabernacoli.⁴⁸⁷

Le sculture di Calder rimangono un poco ambigue e un poco caricaturali, secondo Sinisgalli, allorquando si trattengono a mezza strada tra ordigno meccanico e figura dell'arte, assomigliando comunque agli alfabeti immaginifici di Klee e Miró, alle «bacchette nere degli ideogrammi di Mondrian» più di quanto assomiglino alle costellazioni. Non v'è dubbio, però, riguardo ai *mobiles* e riguardo agli *stabiles*, cui ultimi va la predilezione di Sinisgalli, che:

Nella invenzione di forme libere, in un certo senso di forme assurde, di profili e sagome gratuite che non si piegano alla imitazione del mondo creato e che pure somigliano, come abbiamo detto, alle forme utili, alle forme del moto, Calder si rivela come il meno convenzionale degli scultori moderni, per lo meno nella scelta del materiale plastico che non è pietra, non è marmo, non è gesso, non è avorio, non è terracotta, non è bronzo, ma è metallo fucinato, metallo stampato, materiale di officina.⁴⁸⁸

⁴⁸⁷ *Ibidem.*

⁴⁸⁸ *Ibidem.*



«PIRAMIDE ROSSA (1945). Uno dei più importanti mobiles di Calder. Calder è nato a Filadelfia il 1898. Si è laureato in ingegneria meccanica nel 1919. Ha esposto per la prima volta nel 1926. Ha vissuto molto a Parigi nel Quartiere Latino. 'Un filo di ferro' scrisse venticinque anni fa 'e qualche altra materia da piegare, curvare o scomporre è sempre il miglior stimolo del mio pensiero'». Da «Civiltà delle macchine», n. 1, 1953.

Malgrado la dichiarazione di un certo qual scetticismo nei confronti della dimensione ludica delle macchine di Calder,⁴⁸⁹ già nel numero successivo della rivista incontriamo le *Macchine inutili* di Bruno Munari, associabili ai *mobiles* per giocosità, leggerezza, stravaganza materica, pur nelle distinte intenzionalità.⁴⁹⁰

⁴⁸⁹ Sullo scultore statunitense in «Civiltà delle macchine» cfr. anche la nota *Calder a Roma* di G.C. Argan, n. 2, 1956, p. 86, corredata da una bella fotografia che lo mostra al lavoro per la mostra personale allestita alla Galleria L'Obelisco dal 14 al 30 marzo di quell'anno.

⁴⁹⁰ In realtà Munari tiene a rimarcare l'originalità dei suoi lavori e ne puntualizza le differenze da quelli di Calder: «Questi miei amici scopersero poi Alexander Calder che costruiva 'mobiles' ma di ferro verniciati di nero o a colori violenti; Calder conquistò subito l'ambiente e io passai per un suo imitatore. Che differenza c'è tra le mie macchine e inutili e i mobiles di Calder? Credo che sia meglio chiarire questa faccenda: a parte il fatto che il materiale da costruzione era diverso, sono diversi i modi di costruire l'oggetto. L'unica cosa in comune è che si tratta di oggetti appesi che girano. Ma di oggetti appesi ce ne sono molti e ce ne sono sempre stati, a parte il fatto che anche il mio amico Calder ha un precursore in Man Ray che nel 1920 costruì un oggetto col medesimo principio. [...] Si potrebbe dire che Calder è il primo scultore degli alberi; ci sono scultori di figure, di animali, ma di

Sinisgalli, che a quella data già ha dedicato a Munari una pagina importante di *Horror vacui*,⁴⁹¹ questa volta scrive sotto lo pseudonimo di Vincenzo Lacorazza,⁴⁹² con il quale gli capita talvolta di siglare i suoi interventi. Avvalendosi di una ricercata vivacità narrativa, ripercorre la storia di questi strani marchingegni, dalla prima decisiva ispirazione munariana, giunta nell'osservare un «vecchio mulino

alberi intesi nel senso vivo di cose che oscillano, di rami e foglie in misure progressive, non ce n'erano stati mai. Prendete un ramo con le foglie e osservate un *mobile* di Calder, hanno lo stesso principio, hanno la stessa oscillazione, lo stesso comportamento dinamico. Gli elementi che compongono una macchina inutile invece, ruotano tutti su se stessi e tra loro senza toccarsi, hanno una origine geometrica e sfruttano le due facce degli elementi rotanti per effetti di variazione cromatica». Cfr. B. Munari, *Le macchine inutili*, in ID., *Arte come mestiere*, Laterza, Roma-Bari 1966. Edizione consultata: 2009, pp. 7-15: 8-10.

⁴⁹¹ «Ho avuto sotto gli occhi *Le Macchine di Munari*, stampate. Sono macchine disegnate che Munari non ha mai pensato a costruire. I membri di queste macchine non sono leve e contro leve, né ruote, né pattini. Ma sono piume, chiavi, scatole, fotografie. La forza che muove queste macchine è spesso un soffio, un filo di fumo, o la pioggia, o una tartaruga. La resistenza vinta è una zanzara, o la coda di un cane o il tappo di una bottiglia. Pure questi congegni (perché Munari non si prova a farci la descrizione di un orologio, di una trappola?) rispondendo rigorosamente alla classica definizione che Reuleaux dà delle macchine: esse servono a trasmettere una forza. In esse il movimento di un punto è prestabilito. E sarebbe assai elegante risolvere il problema del loro equilibrio dinamico, chiamare in causa D'Alambert. Ma Munari voleva probabilmente suggerire una semplice catena d'immagini: *come si addomesticano le sveglie, come si ferma una farfalla a volo, come si apre a distanza una finestra chiusa*. Pensate ad Alphonse Allais, alle scomposizioni sillabiche di Robert Desnos, e ai risultati più semplici del giuoco surrealista: *Le cadavre exquis*. (L'ho giuocato a Capri quest'estate con altri tre amici. Ecco alcune frasi che ancora ricordo: I petali equini abbandoneranno l'isola; gli sposi derelitti perduti all'orizzonte; In queste frasi la trasmissione del senso da una parola all'altra è puramente accidentale, come è casuale, nelle macchine di Munari, la trasmissione dello sforzo. Queste macchine, insomma, potrebbero anche non rispondere.). Cfr. L. Sinisgalli, *Macchine inutili* in *Horror vacui*, in *Furor mathematicus* cit. (1950), pp. 47-48. Testo precedentemente pubblicato in «La ruota», n. 2, 1943, pp. 58-59. Per le occorrenze delle *macchine inutili* anche in altri luoghi sinisgalliani, si veda G. Lupo, *Sinisgalli e la cultura utopica degli anni Trenta*, pp. 242-243, nota 32.

⁴⁹² V. Lacorazza, *Le scoperte di Bruno Munari. Mille macchine inutili che possono essere uno stimolo alla fantasia di costruttori*, in «Civiltà delle macchine», n. 2, 1953, pp. 29-32.

dondolante sulle acque grigie dell'Adige» e una draga «costruita in perfetto stile Robinson», ovvero aggiustata, via via che i suoi congegni si consumavano, non con ricambi meccanici, ma con «vecchie catene di motocicletta, bastoni pali paletti, un manico di scopa, pezzi di filo ferro arrugginito». Il primo periodo delle creazioni munariane – straordinaria la coincidenza di date con i *mobiles* di Calder, il cui primo esemplare compiuto è del 1932, mentre la prima *macchina inutile* risale al 1933 – sfocia «nella serie delle dodici macchine per l'infanzia disegnate in un album rarissimo»,⁴⁹³ che contiene una

macchina per addomesticare le sveglie, ventilatore ad ali battenti, motore a lucertola per tartarughe stanche, meccanismo per annusare fiori finti, mortificatore di zanzare, misuratore automatico del tempo di cottura delle uova sode, modo di suonare il piffero anche quando si è in casa, apparecchio per prevedere l'aurora, agitatore di coda per cani pigri, apparecchio per aprire dal di sotto le bottiglie di spumante, distributore di uvetta secca, congegno a pioggia per rendere musicale il singhiozzo, sventolatore di fazzoletti alla partenza dei treni. Tutti questi congegni formavano un curioso miscuglio di orologi a sveglia e piume di struzzo, girasoli e vasche da bagno, ruote dentate e ali di farfalla, lamette da barba e piani inclinati, ferri da stiro e bombole a gas, palloni frenati e colombi viaggiatori, pistole e asparagi. Si usciva dall'album con un sorriso, ma col pericolo di scambiare per ironia la sincerità.⁴⁹⁴

La sincerità di Munari risiede nella capacità di rivendicare la potenza fantastica dell'arte, un'immaginazione non più veicolata soltanto dalle tecniche classiche della pittura e dalla scultura, ma anche da oggetti nuovi e apparecchiature ingegnose

nelle quali la denominazione di macchine inutili veniva a sottolineare l'innocente riconoscimento che egli intendeva tributare alla tecnica.⁴⁹⁵

⁴⁹³ L'album intitolato *Le macchine di Munari* era stato stampato da Einaudi nel 1942.

⁴⁹⁴ V. Lacorazza, *Le scoperte di Bruno Munari* cit.

⁴⁹⁵ *Ibidem*.

L'attributo dell'innocenza incoraggia l'accostamento di queste prime invenzioni meccaniche munariane ai giochi dei bambini, spesso protagonisti, grazie ad un atteggiamento di «squisita modestia anti-intellettualistica» da parte di Sinisgalli, come ha scritto Pierpaolo Antonello,⁴⁹⁶ tra le pagine di «Civiltà delle macchine»:⁴⁹⁷ Gian Marco, giovanissimo studente romano, inventa anche lui un orologio a bomba, una macchina acchiappafarfalla, un lustrascarpe a pedale, una sveglia per dormienti irritabili, un ventilatore a mano e un'aratrice gigante,⁴⁹⁸ mentre non si contano le *visite in fabbrica* delle scolaresche, pubblicate con tanto di *reportage* degli alunni.⁴⁹⁹ In quanto a Munari, incessante sperimentatore, le *macchine inutili* disegnate sono seguite da quelle costruite

⁴⁹⁶ P. Antonello, *La nuova civiltà delle macchine di Leonardo Sinisgalli* cit., p. 159.

⁴⁹⁷ Già in «Pirelli», *Ghirigori a tre dimensioni*, n. 4, 1951, p. 46, Sinisgalli presenta i piccoli plastici del bambino milanese di otto anni Riccardo Nava, pupazzi «confezionati col filo del biplasto, un filo tenero e obbediente come il segno di un lapis» che portano alla mente i «ragni del filosofo austero, i ragni di Baruch Spinoza fatti con la mollica del pane» e le «bambole drammatiche di Maria Signorelli fatte con lo spago e gli stracci».

⁴⁹⁸ L. Moretti, *Macchine di ragazzi. Mi sono persuaso a scuola che l'anima del ragazzo è la più adatta a cogliere l'inesprimibile gaudio della scoperta*, in «Civiltà delle macchine», n. 4, 1953, pp. 51-52.

⁴⁹⁹ Un considerevole riscontro in tal senso si trova nel numero di maggio 1954, dove si trovano concentrate due *visite in fabbrica* di ragazzi e scolaresche: la prima si intitola *Da Amalfi a Castellamare. Visita ai cantieri e all'officina navale della Navalmeccanica di 5 ragazzi che vivono nella vecchia repubblica marinara*. Fototesto di Aldo Razzi, in «Civiltà delle macchine», n. 3, 1954, pp. 54-55 ed è corredata da un fototesto di Aldo Razzi che prosegue nelle pagine successive recanti il contributo sinisgalliano, firmato come V. Lacorazza, *5 acquarellisti. Arrivarono a Castellamare con vecchi calamai pieni di vernice gialla, verde, rossa e con una bottiglia d'acqua nella borsa*, pp. 56-58. Si leggano poi: F. Moroni, *L'Alfa Romeo ha accolto due ospiti d'eccezione. Cronaca del maestro di Bornaccino sul viaggio a Milano dei suoi alunni Enrico e Severino in visita al Portello*, n. 3, 1954, pp. 25-30 che trova proseguimento ideale in A. Guerra, *Ecco la scuola di Bornaccino. Una modesta stanza in una casa di campagna, a pochi metri dal fiume Marecchia, a qualche chilometro da Santarcangelo di Forlì*, pp. 31-32.

che mostrano l'alluminio, le materie plastiche, i fili di acciaio, le sfoglie calcaree, che sfruttano la velocità del vento, lo scatto delle molle, la fluidità dell'acqua, che ricordano l'inquietudine dei diavoletti cartesiani, il divertimento degli aquiloni, la pazienza delle torri di ferro, l'instancabilità degli orologi.⁵⁰⁰

Ad esse e forse ad esse soltanto, Sinisgalli guarda come all'espressione compiuta di una compiuta estetica della macchina. Il riconoscimento si spiega alla luce del percorso di Munari, che dopo l'esordio, giovanissimo, in seno al Futurismo,⁵⁰¹ partecipa del primo fermento astrattista per farsi poi, nel 1948, promotore e animatore del M.A.C. Movimento Arte Concreta⁵⁰² – ricordato da Sinisgalli nell'articolo – nell'ottica di una sintesi tra le arti, fortemente coinvolta con la civiltà meccanica. Si spiega con l'avere le *macchine inutili* una origine profondamente legata alle istanze astrattiste milanesi e geometriche, a differenza dei *mobiles* che ostentano l'alchimia tra il meccanismo e la natura. Con l'essere Munari autore di scritti e manifesti a soggetto macchinistico. Ma soprattutto, a nostro avviso, per il suo porsi come figura antitetica all'iperuranio degli artisti demiurghi, accreditando *l'arte come mestiere*, rivendicando per sé il ruolo del *designer*, ovvero artista totalmente consapevole del suo essere parte e del suo dover far parte, con uno specifico contributo, della società.⁵⁰³ Queste ragioni, crediamo, inducono Sinisgalli a

⁵⁰⁰ V. Lacorazza, *Le scoperte di Bruno Munari* cit.

⁵⁰¹ Gli esordi futuristi di Munari sono stati recentemente indagati in una mostra alla Estorick Collection di Londra e nel relativo catalogo a cura di Miroslava Hájek e Luca Zaffarano, con saggi di Jeffrey Schnapp e Pierpaolo Antonello: M. Hájek, L. Zaffarano, a cura di, *Bruno Munari. My Futurist Past*, catalogo della mostra (London, Estorick Collection of Modern Italian Art, 19 September-23 December 2012), Silvana Editoriale, Milano 2012.

⁵⁰² L. Caramel, a cura di, *M.A.C. Movimento Arte Concreta*, catalogo della mostra (Gallarate, Civica galleria d'arte moderna, aprile-giugno 1984), Electa, Milano 1984.

⁵⁰³ «Si rende oggi necessaria», afferma Munari, «un'opera di demolizione del mito dell'artista-divo che produce soltanto capolavori per le persone più intelligenti. Occorre far capire che finché l'arte resta estranea ai problemi della vita, interessa solo a poche persone. È necessario oggi, in una civiltà che sta diventando di massa, che l'artista scenda dal suo piedistallo e si degni di progettare l'insegna

concludere il suo articolo con parole che superano la profonda stima per accarezzare un'utopia comune:

l'ultimo manifesto del macchinismo sottoscritto da Munari dice che la macchina deve diventare un'opera d'arte. Se dipendesse solo da lui avremmo ormai anche il sistema per diventare fiduciosi nell'avvenire.⁵⁰⁴

Si tratta allora di affermare una moderna *civiltà delle macchine* in cui fattori produttivi e fattori estetici concorrano a definire un modello democratico di società e a garantire ad ognuno l'accesso alla cultura e alla bellezza. Tale affermazione, che determina il nucleo ideale e progettuale dal quale nasce la rivista, trova in Munari un esponente di assoluta centralità, secondo quanto Sinisgalli avrebbe confermato ancora nella seconda metà degli anni Sessanta, in una delle recensioni scritte per il settimanale «Tempo illustrato» e raccolte in *I martedì colorati*:

Ma che cosa farà "Civiltà delle macchine", l'organo dell'IRI che riusci a operare l'incredibile trapianto, da Milano a Roma, dell'esprit de géométrie? Munari fu allora, 1953-1958, uno dei tutori di quella nuova vague culturale che dalla scienza e dalla tecnica attinse un nuovo impeto e un nuovo rigore. Munari, di suo, portava negli incontri di arte e industria, il correttivo dell'improvvisazione, del divertimento, dell'extrapolazione.⁵⁰⁵

Su «Civiltà delle macchine» Munari torna nel fascicolo di luglio 1955, quando in prima persona nell'ambito della rubrica *Semaforo* rende partecipe il lettore delle proprie idee sulle fontane, perché

del macellaio (se la sa fare). È necessario che l'artista abbandoni ogni aspetto romantico e diventi un uomo attivo fra gli altri uomini, informato sulle tecniche attuali, sui materiali e sui metodi di lavoro e, senza abbandonare il suo innato senso estetico, risponda con umiltà e competenza alle domande che il prossimo gli può rivolgere»: B. Munari, *Arte come mestiere*, in ID., *Arte come mestiere* cit., pp. 19-21: 19.

⁵⁰⁴ V. Lacorazza, *Le scoperte di Bruno Munari* cit.

⁵⁰⁵ L. Sinisgalli, *Munari tra gli scettici*, in ID., *I martedì colorati* cit., pp. 51-54: 52.

Dopo essermi interessato dell'aria e aver fatto tante macchine ad aria, era logico, non vi pare, che ad un certo punto mi interessassi anche dell'acqua e della sua natura.⁵⁰⁶

Sul medesimo numero, la saga macchinistica dell'arte prosegue con un altro eccezionale capitolo che apre alla cultura internazionale: Vittorio Orazi, pseudonimo di Alessandro Prampolini, fratello di Enrico, scrive *Le macchine liriche di Picabia*,⁵⁰⁷ due pagine fitte di storia dell'arte delle avanguardie. E tra le pagine spunta persino la riproduzione di una macchina inedita di Picabia, disegnata tra il 1918 e il 1920, ad ulteriore, piccola ma significativa riprova, a nostro parere, della vocazione alla ricerca della rivista. Mostrando grande padronanza della materia, l'autore interseca racconto biografico e vicenda artistica del grande dadaista – nato da madre francese e padre cubano discendente da una nobile famiglia di Siviglia, grande amante della pittura, delle automobili e dell'automobilismo –, dai preamboli nell'alveo della tradizione figurativa alla partecipazione, oltreoceano, al primo Armory Show del 1913, accanto all'amico Duchamp. Forse per influsso delle *macinatrici di cioccolato* – che stanno alla base di molte rivoluzioni estetiche del XX ma anche del XXI secolo, e il fatto risulta ampiamente acquisito agli studi di storia dell'arte e di estetica –, fa notare Prampolini:

la macchina e gli elementi meccanici costituirono da allora il tema prediletto della sua pittura. Sul carattere di questo soggetto picabiano bisogna intendersi. Egli non esalta la macchina come un nuovo mito; non la glorifica con l'ottimismo progressista di Marinetti e dei Futuristi; la macchina di Picabia non è la locomotiva che si oppone alla Vittoria di Samotracia. La sua macchina è un pretesto lirico, una anfibologia, una figurazione irrazionale, puramente fantastica, assurda, rappresentata con intendimenti polemici. In queste macchine non si

⁵⁰⁶ B. Munari, *Le fontane di Munari*, in «Civiltà delle macchine», n. 4, 1955, p. 79.

⁵⁰⁷ V. Orazi, *Le macchine liriche di Picabia. Ruote, stantuffi, ingranaggi, bilancieri, trasmissioni a catena; le macchine di Picabia non si oppongono alla Vittoria di Samotracia*, in «Civiltà delle macchine», n. 4, 1955, pp. 76-77.

palesa soltanto il noto procedimento *deformativo*, instaurato dai cubisti; alla deformazione plastica e compositiva Picabia aggiunge – e la ostenta – una deformazione sul piano razionale. Ruote, stantuffi, ingranaggi, bilancieri, trasmissioni a catena, ecc. sono lì per creare scandalo, per giuoco lirico, quasi per irrisione. Il senso del gratuito e del fantastico è poi accresciuto dall'intervento – frequente – di motti, di frasi serpeggianti nel campo della tela o del disegno senza alcun nesso col soggetto; e questa poesia-pittura reca spesso un titolo (come del resto tutti, o quasi, i quadri di Picabia) privo di qualsiasi legame logico o analogico con la figurazione: un titolo lirico. Espediente che sarà poi largamente imitato, e fino ad oggi.⁵⁰⁸

L'accento cade sull'*antipittura*, sulla pittura letteraria di Picabia, che affonda le sue ragioni nell'aspirazione propria delle avanguardie ad annichilire conformismi e convenzioni, ad andare oltre la ripartizioni tra le arti, creando una simbiosi tra l'espressione figurativa e l'espressione letteraria,⁵⁰⁹ come ben si evince dal volume di componimenti commentati da diciotto disegni, intitolato *Poèmes et dessins de fille née sans mère*, pubblicato nel 1918 a Losanna. Le intersezioni e le contaminazioni rendono le macchine di Picabia strumenti d'«emozione lirica» – come anche avviene in ambito futurista, ma con differenti morfologie e intonazioni – e giustificano l'imperativo categorico di stupire ad ogni costo, che pur assai ricorrente nella storia delle arti e delle lettere, assume nella ribellione Dada un senso, o meglio un *non senso*, storicamente fondato.

Fa notare Prampolini che ancor prima del saggio su Picabia i lettori di «Civiltà delle macchine» sono già stati edotti sul nichilismo e il *nonsense* dell'avanguardia nata al Cabaret Voltaire di Zurigo nel 1916 grazie all'*Antologia Dada* uscita nel numero di settembre 1954, a cura di Achille Perilli, autore, si ricordi, di molti articoli dedicati ai grandi maestri dell'arte moderna, tra i quali Gabo e Pevsner, le cui opere nate in seno all'avanguardia russa partecipano dell'interesse per la macchina propria del

⁵⁰⁸ *Ibidem*.

⁵⁰⁹ Infiniti sono i possibili esempi nell'ambito del Surrealismo, che dal Dadaismo si sviluppa per filiazione diretta. A voler fare un unico richiamo, si pensi alle *peinture-poèmes* di Joan Miró.

costruttivismo.⁵¹⁰ Gli sviluppi del movimento vengono qui minuziosamente ricostruiti con dovizia di personaggi, luoghi, date e cronaca dei fatti, dando conto della scelta casuale del nome, *object trouvé* – secondo una delle versioni quasi leggendarie circolanti in proposito – da Tristan Tzara «infilando un tagliacarte per caso in un dizionario Larousse»; del ruolo di Tzara quale artefice della affermazione parigina e della transizione al Surrealismo, fino al definitivo prevalere della linea bretoniana; dell'articolarsi geografico e delle differenti connotazioni oltre che a Zurigo e Parigi, del Dada tedesco a Berlino, Colonia, Hannover, del protodadaismo newyorkese.

Ma se la ricostruzione, secondo Perilli, risulta tutto sommato agevole, quelle che vanno chiarite e comprese, fin dall'*incipit* dell'antologia, sono le motivazioni storiche e sociali, al di là delle dichiarazioni anarcoidi degli stessi protagonisti, connesse alle origini del dadaismo, associate certo allo scoppio della Grande Guerra ma con essa all'avvicinarsi tra una vecchia e una nuova civiltà:

Qualche difficoltà presenta invece il volerlo comprendere nei suoi presupposti teorici o perlomeno in quello che effettivamente rappresentò come frattura espressiva sorta dal contrasto tra due particolari civiltà: l'una patriarcale, semifeudale al suo decadere, l'altra concentrata nell'uso della macchina nel suo svilupparsi ed espandersi.⁵¹¹

Per questo avvicinarsi, insieme a quella Dada, un'altra antologia, già pubblicata sul numero di marzo dello stesso 1954, viene consacrata, a cura di Libero De Libero, all'avanguardia macchinistica per eccellenza: il Futurismo.⁵¹²

Entrambe le sillogi rendono evidente, per come si presentano strutturate e nella composizione tipografica, l'importanza dei nessi tra letteratura e arti visive. *L'antologia dada* mostra le immagini dello *Scolabottiglie* di Duchamp, del disegno

⁵¹⁰ A. Perilli, *Antologia Dada. Temi nuovi e nuovi mezzi di ricerca dopo l'avvento della nuova civiltà*, in «Civiltà delle macchine», 5, 1954, pp. 19-22.

⁵¹¹ .Ivi, p. 19.

⁵¹² L. De Libero, *Antologia futurista*, in «Civiltà delle macchine», n. 2, 1954, pp. 30- 36.

con *Il ragazzo carburatore* di Picabia e di altre opere d'arte ma soprattutto le illustrazioni di Max Ernst per *Les Malheurs des Immortels* di Paul Éluard, libro nato, come altri innumerevoli esperimenti dadaisti e surrealisti, dalla collaborazione interartistica.⁵¹³ Per quanto riguarda i testi scritti, Perilli pubblica non soltanto stralci dai manifesti, ma anche componimenti dello stesso Duchamp, di Jean Arp e di Kurt Schwitters, tutti maggiormente noti per la loro produzione visiva e plastica, ad ulteriormente mettere in risalto la compresenza e la contaminazione di linguaggi anche nella personalità dei singoli artisti.

Nella antologia curata da De Libero, vengono proposti ai lettori i versi di Libero Altomare, Paolo Buzzi, Auro D'Alba, Luciano Folgore e più di uno brano, naturalmente, di Filippo Tommaso Marinetti; le riproduzioni di dipinti da Umberto Boccioni e Giacomo Balla, di due disegni architettonici di Antonio Sant'Elia. Grande risalto hanno poi due immagini fotografiche che ritraggono rispettivamente Marinetti con la moglie Benedetta «nella loro casa di piazza Adriana a Roma intorno al 1935» e Giacomo Balla con la moglie nel 1918, la cui presenza non è forse da ritenersi casuale se si pensa al coincidere, problematico e conflittuale, degli esperimenti di fotodinamismo portati avanti dai fratelli Bragaglia con la nascita dell'avanguardia italiana e più in generale al ruolo giocato dalla fotografia nella cultura visiva della modernità. A differenza, però, di Perilli, che esalta l'urgenza del cambiamento propugnata dal Dadaismo – rilevando peraltro come il Dadaismo avesse appreso dal Futurismo l'organizzazione delle serate, l'utilizzo del manifesto, la funzione della tipografia – De Libero tende a ridimensionare l'impulso antipassatista della poesia futurista, individuando in Walt Whitman un indubbio altissimo precursore, mettendo in evidenza, nel contesto italiano, le derivazioni dal simbolismo e dal crepuscolarismo. Per cui, a fare storia nella vicenda futurista è

⁵¹³ Le collaborazioni interartistiche che rivoluzionano le relazioni tra testo e immagini nell'ambito del Surrealismo sono oggetto del bel libro di R. Riese Hubert, *Surrealism and the book*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1988.

soprattutto un «bel capitolo dell'arte moderna con l'opera del pittore Boccioni e dell'architetto Sant'Elia».

Ma in mezzo a tutti quanti, bisogna pur dirlo, Marinetti è colui che più si compromise con una vena generosa e sanguigna. Alle radici della sua opera senza freni e senza regola, resta un vigoroso pathos che fa barlume di poesia in tanta bolgia e caos; forse il canto gli fu impedito dall'indole subitanea di comiziante e bellicista. Gli resta, comunque, il merito d'aver dato fondo a tutta la rigatteria simbolista e parnassiana e animista, abusandone con insaziabilità, e con una ingenuità, un entusiasmo degni d'un Orfeo che scambi la cetra con una macchina per scrivere.⁵¹⁴

Del Futurismo, o meglio, in questo caso, di un'opera futurista, si parla anche nel numero di marzo-aprile 1956 della rivista,⁵¹⁵ dove, in perfetto spirito di conciliazione tra scienza ed estetica, Leopoldo Zorzi fornisce la spiegazione tecnica del dinamismo impresso da Boccioni al suo *Treno in corsa* del 1911. Mostra, con tanto di schizzi grafici a supporto, come «per dare un maggiore senso di moto e per ottenere una figurazione compositiva più interessante» come Boccioni scelga di dipingere un treno in curva, rappresentando solo la parte iniziale, il locomotore, e la

⁵¹⁴ L. De Libero, *Antologia futurista* cit., p. 30.

⁵¹⁵ Insieme a queste due occorrenze futuriste nella rivista «Civiltà delle macchine», dovrà considerarsi l'inserito dedicato a Giacomo Balla all'interno della rubrica *Semaforo*, n. 2, 1953, p. 6: «Gli anni di Balla. Nella casa del pittore Giacomo Balla arrivavano, intorno al 1905, artisti di ogni paese per esporre e discutere le loro idee, per ascoltare e controbattere le nuove teorie sulla pittura. Balla abitava ai margini di villa Borghese. Racconta il suo amico Prampolini che parlava punteggiando le parole di accenti imprevisi e di curiose onomatopée. 'Sì – semplicemente sì – elasticamente pacatamente. Così ancora ancora ancora meglio, così'. È la gioia della creazione, il modo dinamico di intendere l'arte, l'inquietante sorpresa della 'rivelazione in atto'. I temi di Balla erano la bambina che corre sul balcone, l'automobile in moto, la velocità astratta, le linee forza di un paesaggio, l'espansione di rumore. Nel catalogo dell'esposizione tenuta a novembre dell'anno scorso a Firenze si poteva leggere questa sua frase: 'Un elettrico ferro da stiro, bianco, metallico, liscio, trilucente, pulitissimo, delizia gli occhi meglio della statuetta di nudino poggiata su piedistallo sconosciuto tinto per l'occasione'. Balla ha 82 anni».

parte finale del convoglio, l'ultimo vagone, mentre il locomotore ha una direzione e l'ultimo vagone un'altra; ipotizza la schematizzazione del quadro, tenendo conto del senso di prospettiva, della possibilità di cogliere simultaneamente tre movimenti e includere nella composizione i doppi binari e i pali dell'elettricità.

Pertanto:

Si può notare come non sia una «pazzia» il «dinamismo» della pittura futurista, come non siano dei segni improvvisati e incomprensibili quelli che si osservano nelle opere futuriste e come invece il futurismo italiano sia stato un movimento pittorico moderno, seriamente concreto ed espressivo.⁵¹⁶

Ne ricaviamo confermata l'impressione che al Futurismo pittorico, più che al Futurismo poetico, o al Futurismo performativo, siano riconosciuti i meriti di una reale e seria innovazione, tanto da condurre l'autore dell'articolo a concludere:

Certo l'esperienza che è alla base del futurismo non si può ritenere conclusa e probabilmente i concetti base saranno ripresi e si cercherà di nuovo con nuove idee e con nuovi mezzi espressivi, di rappresentare quel «dinamismo» che è l'essenza della nostra civiltà. L'arte figurativa potrà allora ritrovare nuove sorgenti di ispirazione nel mondo in cui viviamo e nelle macchine che la dominano e creare così opere veramente nuove, valide e attuali.⁵¹⁷

Queste osservazioni, come quelle di De Libero contenute nell'*antologia* sopra citata, sono tanto più preziose quanto ci forniscono i *cavilli* per discutere la posizione di «Civiltà delle macchine» rispetto alla poetica e all'estetica macchinistiche elaborate in seno al Futurismo. Posizione che riteniamo meriti alcune considerazioni.

Andrà subito detto che la critica si dichiara tendenzialmente unanime nel rimarcare le distanze tra la concezione macchinista delle due rispettive esperienze, separate da alcuni decenni e numerosi rivolgimenti.

⁵¹⁶ L. Zorzi, *Il "Treno in corsa" di Boccioni*, in «Civiltà delle macchine», n. 4, 1956, p. 47.

⁵¹⁷ *Ibidem*.

Giuseppe Lupo, a partire dal suo *Sinisgalli industriale* del 1997⁵¹⁸ e fino al recente *L'utopia del moderno in Civiltà delle macchine (1953-1958)* ritiene «del tutto improponibile pensare al bimestrale della Finmeccanica come a un nuovo, rinnovato manifesto marinettiano: diversa è la sostanza che sorregge il bimestrale, più meditate le finalità letterarie. All'esaltazione estetica (o estetizzante) dell'automobile quale simbolo del progresso e di liberazione, in *Civiltà delle macchine* fa da contrappunto un'interpretazione della macchina che contestualizzi la sua presenza nella nostra epoca»;⁵¹⁹ in *Sinisgalli e le industrie milanesi*, del 2002, precisa che «leonardiano, non futurista, bisognerebbe definire, dunque, il criterio che consente al poeta delle 'due culture' di addentrarsi nel magmatico orizzonte meccanico».⁵²⁰ Pierpaolo Antonello, nel suo recente saggio dedicato alla mostra del 1955 alla Galleria nazionale d'arte moderna «Le arti plastiche e la civiltà meccanica»,⁵²¹ individua nella collaborazione tra Sinisgalli e Enrico Prampolini una differenza di punti di vista, poiché rispetto alla civiltà delle macchine sinisgalliana «l'estetica futurista della macchina coglieva di fatto gli aspetti più superficiali della rivoluzione tecnologica e industriale, presentandosi essenzialmente come una feticizzazione dell'oggetto tecnico, senza una reale comprensione fisico-materiale o fenomenologica o filosofica dell'oggetto in questione».⁵²²

Del resto, atteggiamenti di scetticismo nei confronti del Futurismo possono cogliersi disseminati negli interventi degli intellettuali chiamati ad esprimersi in «Civiltà delle macchine». Solmi, tra tutti, liquida abbastanza laconicamente la faccenda:

⁵¹⁸ G. Lupo, *Sinisgalli industriale*, in G. Bárberi Squarotti, C. Ossola, a cura di, *Letteratura e industria* cit., pp. 763-773: p. 771.

⁵¹⁹ G. Lupo, *L'utopia del moderno in Civiltà delle macchine (1953-1958)* cit., p. 65.

⁵²⁰ G. Lupo, *Sinisgalli e le industrie milanesi* cit., p. 218.

⁵²¹ P. Antonello, *Le arti plastiche e la civiltà meccanica* cit.

⁵²² *Ivi*, p. 351.

quando Marinetti celebrava la locomotiva come “più bella della vittoria di Samotracia”, non faceva che rovesciare ingenuamente le posizioni. Il futurismo avvertì, in confuso, certi aspetti dell’epoca imminente ma si esaurì in una facile esaltazione del nuovo.⁵²³

Senza dimenticare che lo stesso Sinisgalli, presentando la mostra del 1955 curata con Prampolini, attribuisce a sé una conoscenza della macchine, una «confidenza senza paura», diversa dal misticismo futurista.⁵²⁴

Unica parziale eccezione in sede critica rinveniamo quella di Pietro Frassica, il quale – nella *Introduzione* agli Atti del convegno tenutosi all’Università di Princeton nel centenario dalla pubblicazione del Manifesto di fondazione del 1909 – scorge nel particolare atteggiamento sinergico e sinestetico «uno dei principali lasciti del movimento futurista alle avanguardie degli anni cinquanta e sessanta, che cederanno alla tentazione di concepire la relazione tra tecnologia e idealismo umanistico in continuità e in contrasto con l’estetizzazione avanguardistica della macchina», riferendosi propriamente a «Civiltà delle macchine».⁵²⁵

Per quanto ci riguarda, in proposito, riteniamo che una antitesi si dimostri inoppugnabile se il termine di paragone assunto sono la mitopoietica marinettiana dell’automobile, debitrice più di quanto disposta ad ammettere al *bello e orribile mostro* carducciano,⁵²⁶ e la proclamata esaltazione della velocità:

Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova; la bellezza della velocità. Un automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a

⁵²³ Una lettera di Sergio Solmi, in «Civiltà delle macchine», n. 3, 1957, p. 78.

⁵²⁴ *Le macchine in cappella* cit.

⁵²⁵ P. Frassica, *Introduzione* in ID., a cura di, *Shades of Futurism. Futurismo in ombra*, Atti del Convegno Internazionale (Princeton 9-10 ottobre 2009), Interlinea, Novara 2011.

⁵²⁶ R. Tessari, *Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo Novecento italiano*, Milano, Mursia, Milano 1973, p. 216, parla di una retorica futurista della macchina ambivalente, di un «ottimismo artificiale, obnubilato dalla scapigliata paura del poeta sospeso tra civiltà tradizionale e civiltà industriale, timoroso di essere escluso dall’avvenire».

serpenti dall'alito esplosivo... un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia.⁵²⁷

Ma una relazione tra l'estetica macchinistica del Futurismo e quella di «Civiltà delle macchine» si intravede forse possibile e finanche probabile se si sposta l'attenzione dal momento aurorale dei proclami, alla seconda fase dell'avanguardia italiana.

Ricorderemo dunque in maniera più che concisa come già tra il 1912 e 1913 intervenissero grandi cambiamenti nella poetica futurista: si registrano, a quella data, e contestualmente, sul fronte più propriamente artistico il passaggio dal dinamismo pittorico al dinamismo plastico di Boccioni, portato dell'assimilazione del modello cubista; nell'ambito musicale l'approdo dalla polifonia assoluta teorizzata da Francesco Balilla Pratella all'arte dei rumori di Luigi Russolo; in poesia la transizione dal verso libero alle parole in libertà – acquisite con il *Manifesto tecnico della letteratura futurista* del 1912, cui segue, l'anno successivo *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* – e alle tavole parolibere (la pubblicazione di *Zang Tumb Tumb* è del 1914),⁵²⁸ sintesi di scrittura e immagine in cui «la coalescenza tra verbale e visivo messa in forma attraverso un sapiente uso del linguaggio e una riformulazione delle potenzialità espressive della tipografia ha come risultato una simultaneità verbo-visiva dai contorni peculiari rispetto alla sperimentazione pittorica».⁵²⁹ Si imposta su base sinestetica e intersemiotica

⁵²⁷ F.T. Marinetti, Manifesto di fondazione del Futurismo, pubblicato su «Le Figaro» il 20 febbraio 1909. Abbiamo tratto la citazione da M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1988, pp. 372-378: 375.

⁵²⁸ Anche Boccioni, oltre Marinetti, realizza tavole parolibere fin dal 1913. Si veda per esempio: *Scarpetta da società + orina*, del 1913, pubblicato su «Lacerba». Cfr. U. Boccioni, *Gli scritti editi e inediti*, a cura di Z. Birolli, Prefazione di M. De Micheli, Feltrinelli, Milano 1971, p. 20.

⁵²⁹ F. Polacci, *Guardare, declamare, leggere: performatività delle tavole parolibere futuriste*, in «Mantichora», n. 1, 2011, pp. 567-583: 568. Per una lettura che tiene conto dei dispositivi semiotici

l'antefatto per la *Ricostruzione futurista dell'universo* propugnata nel 1915 da Giacomo Balla e Fortunato Depero, che prelude a rivolgimenti ancora maggiori, quelli che a noi interessano, nell'estetica della macchina degli anni Venti. La rappresentazione privata organizzata da Balla in onore di Sergej Diaghilev, già nel 1914, intitolata *La macchina tipografica*, così come i complessi plastici motorumoristi realizzati da Depero a partire dal 1915 sono la spia, ancor prima degli anni della guerra, di un'attenzione rivolta non più soltanto all'esteriorità della macchina e alla sua energia metaforica, ma anche ai congegni del suo funzionamento. Dopo le devastazioni belliche, la fatale caduta da cavallo di Boccioni e la morte sul fronte di Sant'Elia, la macchina diviene definitivamente, da motivo ispiratore, soggetto della ricerca artistica anche per quanto attiene ai processi di funzionamento e di produzione. Insiste su questo Giovanni Lista, studioso del Futurismo:

La ricerca estetica del dopoguerra è caratterizzata dall'avvento dell'«arte meccanica», che rappresenta un sostanziale cambiamento di prospettiva delle poetiche futuriste. La macchina, celebrata da Marinetti quale metafora di energia vitale e di volontà di potenza, lasciava il posto alle macchine della fabbrica, cioè alla meccanica in quanto strumento di produzione.⁵³⁰

Del cambiamento, che ha comunque degli antecedenti, oltre che nei lavori poliedrici di Balla e Depero, nel testo dello stesso Marinetti *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* – potrebbe essere un perfetto titolo sinisgalliano! – e in quello di Gino Severini *Il Macchinismo e l'Arte*, si fanno intreperti anzitutto gli artisti convenzionalmente ricadenti nella generazione del Secondo Futurismo, alcuni politicamente vicini alla sinistra gramsciana e assertori

messi in discorso si legga anche: D. Tomasello, F. Polacci, *Bisogno furioso di liberare le parole. Tra verbale e visivo; percorsi analitici delle Tavole parolibere futuriste*, Le Lettere, Firenze 2010.

⁵³⁰ G. Lista, *Il Futurismo*, Jaca Book, Milano 1986, p. 67.

dell'impegno dell'artista accanto al proletariato rivoluzionario:⁵³¹ Vinicio Paladini, Ivo Pannaggi, Felice Azari, Fillia e naturalmente Enrico Prampolini, che nel *depliant* introduttivo all'esposizione del 1955 alla Galleria nazionale, avrebbe citato il *Manifesto sull'Arte Meccanica* del 1923, intendendo sottolineare una continuità sostanziale tra quella mostra, almeno dal suo punto di vista, e l'estetica futurista.⁵³² Il secondo momento della storia futurista coincide anche con una nuova geografia del movimento, per cui al centro propulsore milanese si avvicenda un policentrismo che trova in Roma la capitale ideale. «Questa capitolina», scrive Claudia Salaris, «è un'area di spiccata e irrefrenabile sperimentazione creativa, infatti la modernolatria futurista in una città burocratica e agricola, dunque ben lontana dai prototipi della

⁵³¹ Ivi, p. 62. Lista ricorda inoltre che già Boccioni nel 1911 aveva organizzato una Esposizione di Arte Libera con la Camera del Lavoro di Milano, cui partecipano anche Luigi Russolo e Carlo Carrà, allestita nei locali di una fabbrica in disuso. Vi vengono invitati operai, artisti di avanguardia, pittori dilettanti e finanche dei bambini, allo scopo di «dimostrare che il senso artistico, ritenuto privilegio di pochi, è innato nella natura umana, e che le forme con cui esso si esprime corrispondono semplicemente alla maggiore o minore sensibilità di chi le concreta»: Ivi, p. 24. Non accenniamo neppure alla questione della connivenza tra Futurismo e fascismo, assumendo come acquisite le chiarificazioni apportate in merito a partire dal contributo, ormai divenuto un classico, di Enrico Crispolti, *Appunti sui materiali riguardanti i rapporti tra Futurismo e fascismo*, in E. Crispolti, B. Hinz, Z. Birolli, *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Feltrinelli, Milano 1974, pp. 7-67. Si segnalano in materia di rapporti tra fascismo e arte, non soltanto figurativa i recenti M. Cioli, *Il fascismo e la "sua" arte. Dottrina e istituzioni tra Futurismo e Novecento*, Olschki, Firenze 2011; F. Mazzocca, a cura di, *Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre*, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 2 febbraio-16 giugno 2013) Silvana Editoriale, Milano 2013.

⁵³² Pierpaolo Antonello, si accennava, fa cadere l'accento sulla differenza delle posizioni, riguardo alla continuità con il Futurismo, tra Prampolini e Sinisgalli. Ricorda peraltro che il *Manifesto sull'Arte Meccanica* era stato redatto un anno prima con il titolo *L'arte meccanica futurista: per l'intervento di Marinetti* «nella sua seconda versione i riferimenti para-marxiani, cari a Pannaggi, e la considerazione della tecnologia come un possibile mezzo di emancipazione del proletariato vennero rimossi, e maggiore enfasi viene data alla dimensione 'spirituale' e 'ideale' della tecnica, vista come sorgente di ispirazione artistica». Cfr. P. Antonello, *Le arti plastiche e la civiltà meccanica* cit., p. 351.

realtà industriale, non può non tramutarsi in spettacolare, utopistica e ludica proiezione immaginativa».⁵³³

La sensibilità rinnovata che abbandona la velocità per la laboriosità e la funzionalità della macchina, ora decantata nella purezza delle sue forme e nella plasticità dei suoi ingranaggi, mette in contatto il Futurismo con alcune esperienze, quali De Stijl e la Bauhaus, fondamentali nel panorama europeo, dove andava affermandosi, archiviata la furia iconoclasta antebellica, l'esigenza di un ordine ritrovato e la ricerca di un nuovo rigore. Docente alla Bauhaus, Oskar Schlemmer mette in scena nel 1923 il *Balletto triadico*, una pantomima per tre danzatori basata sui simboli dei colori primari e dell'uomo macchina, affermando contestualmente:

Non lagnamoci della meccanizzazione, ma gioiamo della matematica! Ma non di quella sudata sui banchi di scuola, bensì di quella matematica metafisica artistica che viene usata necessariamente là dove, come nell'arte, il sentimento sta in principio e si concreta nella forma, e dove il subconscio e l'inconscio affiorano alla chiarezza della coscienza.⁵³⁴

La macchina ispira nuovi valori di ordine e sintesi, interpretati nelle linee austere degli ingranaggi, nei materiali prosaici e nei moduli prefabbricati. Nel 1925 Le Corbusier, che abbiamo più volte incrociato nel corso della nostra trattazione, progetta il Padiglione dell'*Esprit Nouveau* all'Esposizione Internazionale delle Arti Decorative di Parigi, risultante dal suo interesse per la standardizzazione industriale cominciato nel 1917 con la lettura dei *Principi di organizzazione scientifica del*

⁵³³ C. Salaris, *La Roma delle Avanguardie. Dal Futurismo all'Underground*, Editori Riuniti, Roma 1999, p. 60.

⁵³⁴ O. Schlemmer in «Vivos Voco», Lipsia, nn. 8-9, 1923. La traduzione si trova in H.M. Wingler, a cura di, *Bauhaus. Weimar Dessau Berlino 1919-1933, Prefazione* di F. Dal Co, Feltrinelli, Milano 1972. Nel 1922 anche Paladini e Pannaggi presentano a Roma, al Circolo delle Cronache d'Attualità della Casa d'Arte Bragaglia il *Ballo meccanico futurista*: cfr. M. Verdone, *Drammaturgia e arte totale. L'avanguardia internazionale. Autori, teorie, opere*, a cura di R.M. Morano, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005, pp. 22-23.

lavoro di Frederick W. Taylor.⁵³⁵ Dentro al Padiglione, insieme ad una natura morta dello stesso architetto era appesa *La balaustra* dipinta da Fernand Léger, che appena l'anno prima aveva ultimato, il film *Ballet mécanique*, apologia della macchina quale strumento di produzione artistica.⁵³⁶

Alla luce di queste considerazioni, che forniscono anche se genericamente alcuni *input* per inquadrare la seconda stagione dell'estetica della macchina quale essa si configura negli anni Venti in Europa, potremmo riconsiderare l'esistenza di un connessione, quanto si voglia esile, che lega il Futurismo alla rivista «Civiltà delle macchine», dove peraltro non si perpetra la *damnatio memoriae*, abbiamo visto, dell'avanguardia primonovecentesca e dove si ritrovano centrali personalità, come quella di Munari, i cui esordi si collocano in ambito futurista.

Ci sembra esistano anche altre motivazioni che depongono a favore di questa connessione. A partire dall'utilizzo dell'analogia, che sappiamo essere dispositivo retorico dell'Ermetismo, ma anche, inequivocabilmente, del Futurismo. È pur vero che Anceschi ammonisce di non confondere le parole di Ungaretti, per il quale il «poeta d'oggi cercherà di mettere a contatto immagini lontane, senza fili»,⁵³⁷ con l'immaginazione senza fili marinettiana, perché non è, quella ermetica, l'analogia «estetistica, e *fin de siècle*, di D'Annunzio, né quella un poco meccanica dei futuristi, e neppure quella impressionistica e arguta di Soffici, né quella di Onofri con la sua, un po' macchinosa, metafisica religiosa di origine anche esoterica».⁵³⁸

⁵³⁵ Al libro, pubblicato nel 1911, Henry Ford risponde appena due anni dopo con l'invenzione della catena di montaggio.

⁵³⁶ Su Léger abbiamo già citato l'articolo pubblicato sul numero di marzo del 1958, ultimo diretto da Sinisgalli, scritto da Achille Perilli in occasione della mostra alla Galleria nazionale d'arte moderna che esponeva i capolavori del museo Solomon Guggenheim di New York, tra cui cinque quadri del maestro francese.

⁵³⁷ G. Ungaretti, *Ragioni di una poesia* (1947) in ID., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono, L. Rebay, Mondadori, Milano 1974, p. 760.

⁵³⁸ L. Anceschi, voce *Ermetismo*, in *Enciclopedia del Novecento* cit. Cfr. anche: L. Anceschi, *Da Ungaretti a D'Annunzio*, Il Saggiatore, Milano 1976.

Non si tralasci al contempo che, al di là dei “meccanicismi”, e malgrado le prese di distanza dello stesso Marinetti dal simbolismo, all’origine dell’*immaginazione senza fili* e delle *reti di analogie sempre più vaste* del Futurismo c’è Mallarmé, c’è il *Coup de dès* mallarmeano, che aveva inaugurato, abbiamo precedentemente rammentato e ribadiamo con le parole efficaci di Matteo Veronesi, «la spazializzazione del testo poetico, la funzione espressiva, quasi semantica, assegnata ai ‘bianchi’, alla disposizione tipografica, ai corpi e ai caratteri della stampa, visualizzando e tramutando in sostanza segnica la simultaneità spazio-temporale». ⁵³⁹ E c’è Mallarmé all’origine del demone analogico di Sinisgalli, della sua concezione del sapere, della dimensione inclusiva del suo scrivere, della progettazione delle sue pagine pubblicitarie, tipografiche, delle sue riviste aziendali. ⁵⁴⁰

Ma soprattutto, Giovanna Caltagirone ha dimostrato, fornendo un’argomentazione discriminante a nostro favore, le proprietà tecnico-scientifiche dell’analogia futurista, in cui Marinetti individua «la possibilità di un rapporto con la materia che superi, insieme, le manchevolezze degli scienziati e l’approccio narcisistico dei

⁵³⁹ M. Veronesi, *Rimuovere l’abitudine dei segni. Mallarmé e l’avanguardia*, in «Rivista di Studi Italiani», anno XXVIII, n. 1, 2009, pp. 372-390: 372. Sulle conquiste della simultaneità spazio-temporale Veronesi rimanda a S. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, il Mulino, Bologna 2007, mentre, poco più avanti nel saggio, fa notare che la traduzione di Mallarmé compiuta da Marinetti, data alle stampe nel 1916, può dirsi paradigmatica se si consideri la spiegazione che ne fornisce T. Cescutti, superando le precedenti esegesi, in *Les origines mythiques du Futurisme*, Sorbonne, Paris 2008, p. 188, quale «occasione di una sperimentazione delle qualità foniche e semantiche del verso, e del linguaggio mallarmeano nel senso di un rovesciamento, ossia di una "orchestrazione" della materialità della parola».

⁵⁴⁰ La lezione di Mallarmé è presente a Sinisgalli e in «Civiltà delle macchine» negli aspetti poetici e – dato forse il più interessante – per quanto riguarda la pubblicitaria: R. Mucci, *Mallarmé pubblicitista*, in «Civiltà delle macchine», n. 6, 1954, pp. 42-43; L. Sinisgalli, *Mallarmeana*, in ID., *Sinisgalliana* cit., p. 54.

letterati e degli artisti, ovvero l'invasione stessa dell'io quale soggetto privilegiato dell'arte, ormai logoro e da sostituire». ⁵⁴¹ La qual cosa significa che:

Marinetti applica al linguaggio quanto la scienza dice a proposito della necessità dell'esperienza per verificare i concetti generali. Non analisi del linguaggio dentro il linguaggio ma due connesse operazioni: trasformare l'esperienza in linguaggio e, insieme, liberarla dalla tirannide del linguaggio verbale facendolo interagire con altri linguaggi che direzionano l'esperienza poetica verso una infinita proliferazione analogica. Non più solo la metafora frutto di variazioni e manipolazioni all'interno della tradizione linguistica ma la connessione analogica di essa a tutte le altre esperienze e ai loro specifici linguaggi. L'analogia funge da medium, tessuto connettivo degli ambiti della conoscenza incessantemente moltiplicati. ⁵⁴²

Quanto l'analogia futurista appaia a questo punto contigua alla struttura analogica della rivista «Civiltà delle macchine» diventa finanche pleonastico ribadire.

Senonché, sfogliando un fascicolo del periodico «Campo Grafico» – precisamente il fascicolo doppio di marzo-maggio 1939 in cui abbiamo già trovato (ri)pubblicato l'articolo di Guido Modiano sulle vetrine e sul «posteggio» Olivetti alla mostra leonardesca, che all'infuori di esso articolo è totalmente dedicato al Futurismo e al suo fondatore – ci si imbatte in alcune pagine che sembrano far quadrare il cerchio – o l'ellisse – del nostro ragionamento. Nel testo intitolato *La vittoria delle parole in libertà* scritto da Pino Masnata, ⁵⁴³ egli stesso un adepto paroliberista, nel 1933 cofirmatario con Marinetti del *Manifesto della radio*, ⁵⁴⁴ si asserisce una relazione diretta tra le parole in libertà futuriste e la simultaneità verbo-visiva ricercata da Leonardo da Vinci:

⁵⁴¹ G. Caltagirone, *L'analogia tecnico-scientifica nella scrittura futurista. Eugenio Caracciolo, Il poema del tecnicismo del Basso Sulcis Parole in libertà futuriste*, in P. Frassica, a cura di, *Shades of Futurism. Futurismo in ombra* cit., pp. 227-246.

⁵⁴² Ivi, p. 231.

⁵⁴³ P. Masnata, *La vittoria delle parole in libertà*, in «Campo Grafico», nn. 3-5, marzo-maggio 1939.

⁵⁴⁴ F. T. Marinetti, P. Masnata, *Manifesto della Radio (La Radia)*, in «La Gazzetta del Popolo», Torino 22 settembre 1933.

Leonardo da Vinci non era molto entusiasta della poesia del suo tempo perché mancante di simultaneità come si può comprendere da queste sue affermazioni

« ... Qual poeta con parole ti metterà innanzi la vera effigie della tua idea con tanta verità qual farà il pittore?

... La pittura è una poesia muta, e la poesia è una pittura cieca.

... Nelle bellezze di qualunque cosa finta dal poeta, per essere le sue parti dette separatamente in separati tempi, la memoria non riceve alcuna armonia.

... O tu, poeta, perché non rappresenti con le tue parole cose, che le lettere tue, contenitrici d'esse parole, ancora non sieno adorate?

... O poeta, dimmi cosa che io la possa vedere e toccare, e non che solamente la possa udire.

Non sai che la nostra anima è composta d'armonia, e l'armonia non s'ingenera se non in istanti nei quali la proporzionalità delli obbietti si fan vedere o udire?

Non vedi, che nella tua scienza non è proporzionalità creata in istante, anzi l'una parte nasce dall'altra successivamente, e non nasce la succedente, se l'antecedente non muore?»

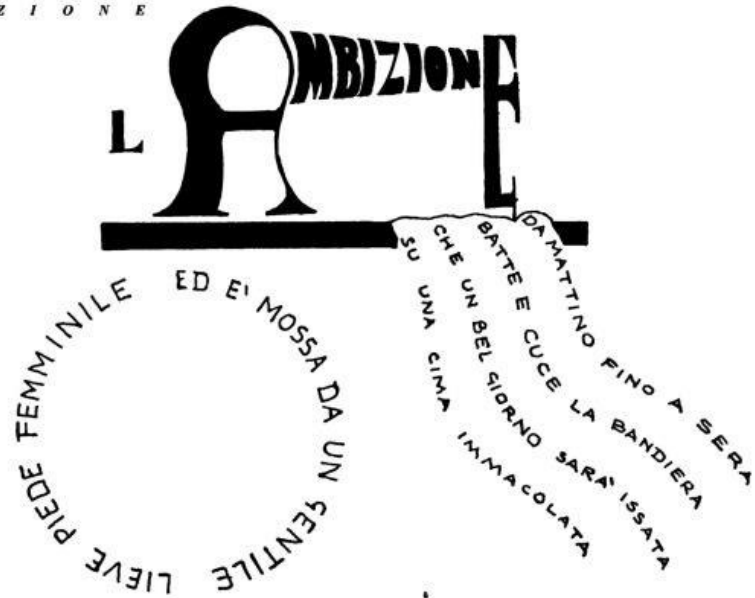
Le parole in libertà futuriste specialmente nella loro formula di tavola parolibera hanno risolto il problema lirico di Leonardo da Vinci

In altra parte di questa rivista F.T. Marinetti vi ha rievocato i primi dogmi delle parole in libertà ossia le prime armi con cui la poesia si liberava definitivamente dai vecchi metri e dalle cadenze dei versi liberi

La rivoluzione che il forte e audace poeta delle macchine degli oceani e della guerra africana ha condotto doveva porre di colpo il futurismo italiano su un traguardo raggiungibile forse ma non più superabile

Ogni poeta parolibero futurista ha apportato alla battaglia il suo contributo e la sua impronta personale [...]

A M B I Z I O N E



24

anno 1924 tavole sinottiche parolibere di Pino Masnata "...Compenetrazioni violente di stati d'animo e paesaggi lirici di parole presenti. Ogni lettera è un soggetto di periodo, una nota saliente

quali la proporzionalità degli obbiettivi si fan vedere o udire?

Non vedi, che nella tua scienza non è proporzionalità creata in istante, anzi l'una parte nasce dall'altra successivamente, e non nasce la succedente, se l'antecedente non muore? »

Le parole in libertà futuriste specialmente nella loro formula di tavola parolibera hanno risolto il problema lirico di Leonardo da Vinci

In altra parte di questa rivista F. T. Marinetti vi ha rievocato i primi dogmi delle parole in libertà ossia le prime armi con cui la poesia si liberava definitivamente dai vecchi metri e dalle cadenze dei versi liberi

La rivoluzione che il forte e audace poeta delle macchine degli oceani e della guerra africana ha condotto doveva porre di colpo il futurismo italiano su un traguardo raggiungibile forse ma non più superabile

Ogni poeta parolibero futurista ha apportato alla

battaglia il suo contributo e la sua impronta personale

Grande sensibilità in **Conflagrazione** di Paolo Buzzi
Profusione di immagini pupazzettate infantilmente in **Rarefazioni e parole in libertà** di Corrado Govoni
Divertente teatralità in **Alfabeto a Sorpresa** di Cangiullo e rumorismo in **Piedigrotta** dello stesso autore

Ossessione di immediatezza nelle sintesi grafiche di Benedetta - Rognoni - Soggetti

Maschilità in **Nol miliardario della fantasia** di Farfa

Profondità siderali in **Gararà** di Benedetta

Passionalità nell'**Anguria lirica** di Tullio d'Albisola

Colore e paesaggio nelle **Liriche radiofoniche** di Depero e preziosità in **Firmamento** di Armando

Mazza

In quanto alle mie **Tavole parolibere** mi piace citare il giudizio del Maestro

« il parolibero di Pino Masnata è originale espressivo aggressivo condensato e straripante

Un'ulteriore suggestione d'indagine, che ci limitiamo ad accarezzare per un attimo, potrebbe riguardare l'analisi di «Civiltà delle macchine» in rapporto non soltanto alle riviste e alle relazioni pubbliche aziendali, ma alla luce delle moderne teorie sulla cultura massmediatica espresse da Herbert Marshall McLuhan, a partire dalla pubblicazione, nel 1951, del volume *The Mechanical Bride*,⁵⁴⁵ poi in *The Gutenberg Galaxy*⁵⁴⁶ e *Understanding Media*.⁵⁴⁷ Alla base della simultaneità spazio-temporale della nuova era elettrica celebrata dallo studioso di origine canadese ci sono, infatti, da un lato le istanze provenienti proprio da Mallarmé, come da James Joyce, entrambi assolutamente consci di come il giornale moderno fornisca una prospettiva all'artista contemporaneo,⁵⁴⁸ dall'altro quella intuizione marinettiana delle potenzialità dei media che Gino Agnese ha chiamato «futurismo marconiano».⁵⁴⁹

⁵⁴⁵ H.M. McLuhan, *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*, The Vanguard Press, New York. Edizione italiana *La sposa meccanica. Il folklore dell'uomo industriale*, Prefazione di R. Faenza, SugarCo Edizioni, Milano 1984.

⁵⁴⁶ H.M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, Toronto 1962. Edizione italiana *La galassia Gutenberg. La nascita dell'uomo tipografico*, a cura di G. Gamaleri, Armando editore, Roma 1976.

⁵⁴⁷ H.M. McLuhan, *Understanding Media*, McGraw-Hill Book Company, New York 1964. Edizione italiana *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1967.

⁵⁴⁸ H.M. McLuhan, *Joyce, Mallarmé and the Press*, in «Sewanee Review», 1954, pp. 38-55, citato in ID., *La galassia Gutenberg. La nascita dell'uomo tipografico* cit., ristampa 2004, p. 349. Molto interessante il libro di E. Lamberti, *Marshall McLuhan. Tra letteratura, arte e media*, Mondadori, Milano 2000, che mette in luce l'importanza del sostrato letterario e artistico nella teoria dei media di McLuhan, il quale, prima che guru della comunicazione, era stato competente studioso di Ezra Pound, Wyndham Lewis, Thomas S. Eliot e Joyce appunto. La studiosa rimarca inoltre come il pensiero di McLuhan si costruisca su base analogica, per le modalità con le quali abbraccia la complessità del reale.

⁵⁴⁹ Cfr. G. Agnese, *Il profeta Marinetti cinquant'anni dopo*, in «Mass Media», XIII, 5, Roma 1994, pp. 38-41; *McLuhan e il futurismo*, in Enciclopedia multimediale delle scienze filosofiche, Rai Educational, del 14-2-2000, intervista consultabile online: <http://www.emsf.rai.it/interviste/>; *Futurismo marconiano*, in E. Crispolti, a cura di, *Futurismo 1909-1944*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 7 luglio – 22 ottobre 2001), Mazzotta, Milano 2001, pp. 187-194.

Sviluppando le intuizioni di Agnese, Lorenzo Canova ha non soltanto evidenziato che il culto macchinistico futurista è anche culto per la tecnologia, l'industria e la scienza – fin nel *Manifesto tecnico della letteratura* del 1912, in cui Marinetti parla di una «ossessione lirica della materia» e di «indovinare i suoi differenti impulsi direttivi, le sue forze di compressione, di dilatazione, di coesione, di disgregazione, le sue torme di molecole in massa o i suoi turbini di elettroni»⁵⁵⁰ ma anche, occupandosi della specifica declinazione che il Futurismo assume a Roma, come esso appaia connotato da una «dimensione 'spettacolare'» che già negli anni Venti e Trenta anticipa e crea le condizioni affinché la capitale diventi negli anni Cinquanta la città italiana dei mass media.⁵⁵¹

⁵⁵⁰ L. Canova, *Visione romana. Percorsi incrociati nell'arte del Novecento*, ETS, Pisa 2008, p. 99.

⁵⁵¹ *Ivi*, p. 101.

IV.2

Le macchine e gli uomini

Tra le pagine del bimestrale edito da Finmeccanica, delle macchine ideate, costruite, assemblate dagli artisti viene data testimonianza come dell'anelito insopprimibile della fantasia umana di modificare e trasfigurare la realtà. Per concedere – a quel che il XX secolo e due conflitti mondiali hanno potuto preservare del *fanciullino* – di contemplare con incantato stupore il mistero e la bellezza di congegni troppo spesso impiegati nei risvolti tragici del progresso.

I temi di un'infanzia lontana, che è insieme infanzia dell'uomo e *arcadia delle macchine*, dell'innocenza perduta nel corso della storia, personale e collettiva, della necessità di governare il moto di progresso ininterrotto affinché non sia l'umanità a soccombere sotto i colpi della sua stessa intelligenza, sono anche e soprattutto negli interventi degli scrittori, in particolare nelle *Lettere* al direttore, i quali, nella forma dialogica coerente con la natura degli interventi, affrontano i nodi cruciali per tutta la filosofia d'impianto della rivista, essenzialmente s'interrogano e interrogano intorno al rapporto tra le macchine e gli uomini, ovvero intorno alla possibilità che su tale rapporto possa realmente edificarsi una nuova civiltà ed elaborarsi una nuova poesia.

La prima delle *Lettere* è di Ungaretti, antico recensore delle poesie sinisgalliane, del quale abbiamo già detto in merito alle frequentazioni con il poeta-ingegnere e all'ascendente esercitato su tutta una generazione di più giovani intellettuali, non soltanto in termini poetici ma anche in materia di convergenze disciplinari ed espressive, tanto da farci apparire assolutamente naturale il fatto che a lui sia affidato il primo testo della rivista. Ancor più perché il motivo meccanico e industriale, come ha affermato Alexandra Zingone in un suo intervento intitolato «*Sentimento della soverchiante materia*». *Ungaretti e la civiltà meccanica*, si profila «diacronicamente rintracciabile lungo l'intero arco della riflessione teorica e critica del poeta», entrando «in relazione con quelli che sono i nuclei ideativi attorno a cui

ruota il suo apparato letterario: l'innocenza, la memoria, l'assillo di una metaforica cecità, l'opposizione polare effimero-eterno, il deserto».⁵⁵² Nel testo della *Lettera* a Sinisgalli,⁵⁵³ riprendendo in parte considerazioni già avanzate nella sua *Commemorazione del futurismo* del 1927,⁵⁵⁴ che cita indirettamente, Ungaretti affronta senza indugio fin dall'*incipit* il tema oggetto di riflessione, ovvero se il «progresso moderno, irrefrenabile, della macchina» entri in un qualche modo in contatto con «l'arte del poeta» o non posseda addirittura la macchina stessa una sua implicita poetica. La risposta ad entrambi i quesiti sembra non poter essere che affermativa, ed infatti le macchine appaiono dotate di ritmo, prodigiose, e non tanto per i risultati che riescono a conseguire ma perché nei loro congegni e nelle loro funzioni posseggono, infine, una metrica.

Caro Sinisgalli, 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? Ho detto una volta, e già sono passati molti anni, che ritenevo la civiltà meccanica come la maggiore impresa sorta dalla memoria, e come essa fosse insieme impresa in antinomia con la memoria.

La macchina richiamava la mia attenzione perché racchiude in sé **ritmo**: cioè lo sviluppo d'una misura che l'uomo ha tratto dal mistero della natura, che l'uomo ha tratto da quel punto del **mistero** dove è venuta a mancargli l'**innocenza**. La macchina, dicevo, è una materia formata, severamente logica nell'ubbidienza d'ogni minima fibra a un ordine complessivo: la macchina è il risultato di una catena millenaria – sistematicamente rammentata anello per anello – di sforzi coordinati. Non è materia caotica. Cela, la sua **bellezza sensibile**, un **passo**

⁵⁵² A. Zingone, «Sentimento della sovrachante materia». Ungaretti e la civiltà meccanica, in G. Bárberi Squarotti, C. Ossola, a cura di, *Letteratura e industria* cit., pp. 775-789: p. 776.

⁵⁵³ G. Ungaretti, *Lettera* cit. Il testo della Lettera viene riproposto con alcune varianti e con il titolo *Le ambizioni dell'avanguardia*, in «Il Verri», n. 10, 1963.

⁵⁵⁴ G. Ungaretti, *Commemorazione del futurismo* in «Il Mattino», 27-28 agosto 1927, in parte citato in *Naufragio senza fine (Risposta a un'inchiesta sulla poesia)* promossa dalla «Gazzetta del Popolo», 21 ottobre 1931. Entrambi gli scritti, come la *Lettera*, possono leggersi in G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi* cit.

dell'intelletto. Nella macchina, dicevo dunque, s'attuano **prodigi di metrica.** Tu sai, e meglio di me, come le calcolatrici elettroniche riescono a risolvere come niente equazioni che richiederebbero, se quei conteggi avesse da farli direttamente il matematico, anni e anni di lavoro, e forse gli anni non basterebbero; ma il prodigio non è qui: il prodigio metrico non è tanto nei prodotti di calcolo di quella macchina quanto nella macchina stessa: nei suoi congegni, nelle funzioni che, dai rapporti che tra di essi istantaneamente s'istituiscono, derivano, possono senza fine derivare. In quel prodigio di metrica noi possiamo ammirare il conseguimento di una forma articolata che, per raggiungere la sua perfetta precisione di forma, dovette richiedere ai suoi ideatori e ai suoi costruttori **un'emozione non dissimile da quella, anzi identica a quella, cui il piacere estetico dà vita.**

Ma l'uomo, sia egli pure rigorosissimo scienziato, rimane sempre prevalentemente un essere di natura, e l'abbiamo difatti sorpreso mentre si commuoveva nel fabbricare la calcolatrice elettronica: l'abbiamo sorpreso in un moto del sentimento e della fantasia. Ora le macchine commuovono per l'effetto del prodigio che sono costate ad essere foggiate; commuovono inoltre pei risultati delle loro operazioni; ma in esse, c'è già un terzo motivo di commozione. C'è in esse, voglio dire, un rapporto che dalla metrica è rotto, c'è uno squilibrio, c'è così un effetto di bellezza che diventa da parte della macchina mostruoso: c'è in esse un **conflitto tra metrica e natura; ed essere umani è invece il disperante tentativo di mettere in armonia natura e metrica.** Può dunque la metrica soverchiare la natura? E non dico ciò solo per alludere a sistemi come il **fordismo**, che le esigenze della lavorazione meccanica impongono, e che riducono l'uomo a un **automa**: mi si potrebbe rispondere che, quantunque ora sia tirannica, la macchina sostituirà sempre più la parte automatica dell'operaio.

È il punto sul quale vorrei richiamare la tua attenzione, e interrogarti a mia volta: **come s'impedirà alla metrica, o potrà mai più impedirsi, di soverchiare la natura? Non è domanda nuova: se l'era posta il Romanticismo, se l'era posta Leopardi con la lucidità che sai, e la macchina allora, era più che altro «vaticinata».** L'uomo di fronte alla macchina è ormai in una condizione di piena stranezza: lo è, dico, **moralmente.** Non come il torero davanti al toro, non come il vagabondo sotto il leccio che la folgore fulmina, non come il lebbroso in preda alla lebbra, trattandosi in tali casi sempre di natura alle prese con la natura.

Vi è una forza, che è della macchina, che si moltiplica dalla macchina generatrice inesauribile di macchine sempre più poderose, che ci rende sempre più inermi davanti alla sua cecità, alla sua metrica che si fa cieca per l'uomo, che perde ogni memoria per l'uomo smemorando essa l'uomo.

Tu sai dell'acceleramento portato alla storia della macchina, e della precarietà **che ne viene agli istituti sociali, e del linguaggio che non sa più come fare per avere qualche durata da**

potersi volgere indietro e in qualche modo verificarsi lungo una qualche prospettiva. Quale sforzo dovrà sempre più fare l'uomo per non essere senza amore, senza dolore, senza tolleranza, senza pietà, senza ironia, senza fantasia; ma crudele, con il passato crollato, insensibilmente crudele come la macchina? Quale sforzo dovrà sempre più fare per ridare valore sacro alla morte?

Il volo, l'apparizione delle cose assenti, la parola udita nel medesimo suono casuale di chi l'ha profferita senza ostacoli di distanza di tempo e di luogo, gli abissi marini percorsi, il sasso che racchiude tanta forza da mandare in fumo in un baleno un continente, tutte le favolose meraviglie da Mille e una notte, e molte altre, si sono avverate, la macchina le avvera. Hanno cessato d'essere slanci nell'impossibile della fantasia e del sentimento, sogni, simboli della sconfinata libertà della poesia. Sono divenuti effetti di strumenti foggiate dall'uomo. Come l'uomo potrà risentirsi con essi strumenti grande, traendo forza solo dalla sua debole carne? Forza morale!

La rivista che inizia con questo numero le sue pubblicazioni, e che tu dirigi, si propone di richiamare l'attenzione dei lettori anche sulle facoltà strabilianti d'innovazione estetico della macchina. Vorrei anche che essa richiamasse l'attenzione su un altro ordine di problemi: i problemi legati all'aspirazione umana di giustizia e libertà. Come farà l'uomo per non essere disumanizzato dalla macchina, per dominarla, per renderla moralmente arma di progresso?⁵⁵⁵

⁵⁵⁵ Le calcolatrici, richiamate da Ungaretti, danno anche il titolo ad un paragrafo di *Furor mathematicus* cit. (1950), pp. 45-47: 45-46, dove, come sempre, Sinisgalli coinvolge in un'unica meditazione le macchine e gli uomini: «La moltiplicazione di due numeri di dieci cifre si potrà ottenere in due millesimi di secondo. La macchina potrà risolvere sistemi di equazioni con cinquanta e anche cento incognite, in pochi attimi, quando si sa che per la soluzione di tali problemi basta appena la vita di un uomo. È curioso come una facoltà che pareva veramente divina vada perdendo così clamorosamente il credito che si era guadagnato in tanti secoli. L'uomo scopre, oggi, che il suo mistero più profondo non sta più nella sua testa. L'essere non è tutto nel Pensiero. L'uomo si sente sempre più simile alla pianta e all'animale, non all'automa [...] Per trovare nella storia del pensiero qualcosa che rievochi in noi la stessa meraviglia e la stessa emozione, dobbiamo arrivare fino a Leibniz che sui germi e i relitti pascaliani edificò il sublime algoritmo del Calcolo Infinitesimale, che ancora oggi costituisce lo strumento più efficiente per penetrare i segreti della natura e fissarne le leggi. Nessun filosofo meglio di Leibniz capì che le cose più complesse si riducono a combinazioni di cose semplici e che nel segno c'è l'indicazione di un gesto, di un ingranaggio».

Sintesi di bellezza sensibile e perfezione intellettuale, la macchina reca con sé nella perfezione un'emozione, pari all'emozione che dà vita alla creazione artistica. Ma reca con sé anche il conflitto tra metrica e natura – tra ragione e *disragione* avrebbe detto Contini –,⁵⁵⁶ imponendo una questione morale, che già s'era imposta Leopardi: l'impegno affinché la civiltà meccanica non soverchi la natura e gli uomini, affinché se ne considerino anche le conseguenze problematiche. Nella mancanza di questo impegno era consistito, secondo Ungaretti, l'errore in cui erano caduti i futuristi, non disponibili a comprendere che «la macchina non è che un mezzo dell'uomo».⁵⁵⁷

Così, l'auspicio per la rivista e l'invito rivolto al direttore sono di indagare e celebrare le «facoltà strabilianti d'innovazione estetico della macchina», ma al contempo di non tacere quella precarietà e quella instabilità che dalle *magnifiche sorti e progressive* discendono agli istituti sociali e del linguaggio.⁵⁵⁸

Se poche pagine dopo il testo ungarettiano che apre la rivista, Giulio Carlo Argan,⁵⁵⁹ si è notato, pare superare i dubbi e i timori ungarettiani, certo che sia l'uomo a

⁵⁵⁶ G. Contini, *Lettera-prefazione* in L. Sinisgalli, *Archimede i tuoi lumi, i tuoi lemmi!*, Tallone Editore, Alpignano 1968, ripubblicata in L. Sinisgalli, *Calcoli e fandonie*, Mondadori, Milano 1970.

⁵⁵⁷ G. Ungaretti, *Commemorazione del futurismo* in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi* cit., p. 171.

⁵⁵⁸ Su riflessioni analoghe il poeta si sarebbe soffermato in un ulteriore intervento sulla rivista edita da Finmeccanica ma successivamente agli anni della direzione di Sinisgalli. Si veda G. Ungaretti, *La cultura del tempo*, in «Civiltà delle macchine», n. 6, 1963, ora in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi* cit., p. 876: «È il tempo della civiltà delle macchine. È l'industria con le sue macchine, con l'organizzazione dell'opera delle macchine che offre ormai all'uomo tutti i mezzi del suo progredire [...] Spetta ormai all'industria il compito di stimolare, o almeno di accompagnare, l'attività umana in tutti i campi della cultura. Dalla cultura d'informazione, a quella rigorosamente scientifica di ricerca e di scoperta, l'uomo dipende da strumenti che, ricorrendo all'industria, di continuo perfeziona, rinnova, va facendo più potenti e moltiplica». Nel 1966, avrebbe infine partecipato ad una tavola rotonda organizzata da «Civiltà delle macchine» in occasione dei trent'anni dalla fondazione dell'IRI. L'intervento, intitolato *Industria e cultura*, si può leggere in G. Ungaretti., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi* cit., pp. 1022-1023.

⁵⁵⁹ G.C. Argan, *A chi spetta il comando* cit., p. 38.

detenere il comando della macchina e non viceversa, in nome di un superiore ordine estetico del mondo:

L'istanza fondamentale che l'arte pone con il suo carattere di creatività è proprio quella che i grandi responsabili della «meccanizzazione» preferirebbero ignorare e di cui tuttavia non possono consapevolmente disconoscere la legittimità e la necessità: ed è l'istanza di una società che non sia lo strumento e la vittima, ma la protagonista e l'agente della produttività, e che nei processi meccanici sappia ritrovare l'integrità e l'unità del suo essere. La tesi che la «meccanizzazione» sia una concezione del mondo, e non soltanto una serie di processi più spediti e precisi per conseguire un certo grado di benessere nella vita pratica, può a prima vista parere disumana, tale da revocare ogni speranza, ogni possibilità d'ideale; in realtà, essa ha un sé un profondo contenuto umano, perché implicitamente ammette che il ritmo dell'esistenza meccanizzata non esclude affatto la possibilità di conseguire, attraverso il «fare», un senso vivo e pienamente soddisfacente del reale, una nozione del mondo non meno concreta ed efficace per il fatto di essere condizionata ad uno spazio e ad un tempo affatto diversi dallo spazio geometrico e dal tempo storico del passato. Il fatto stesso che, nell'ambito della «meccanizzazione», nessun atto possa considerarsi compiuto ed autonomo, ma soltanto funzionalmente esatto, importa l'idea di una collaborazione continua e circolare, cioè di una socialità superiore, in cui le necessarie diversità e graduazioni delle funzioni abbiano preso il posto della statica gerarchia delle classi.⁵⁶⁰

anche Carlo Emilio Gadda, l'altro scrittore-ingegnere della letteratura italiana insieme con Sinigalli, si mostra persuaso nella seconda delle *Lettere* al direttore⁵⁶¹ che la civiltà delle macchine possa e debba coincidere con la civiltà dell'uomo. Tale persuasione si inserisce nell'ambito della più ampia riflessione epistemologica e poetica gaddiana, laddove la *Lettera* in questione riveste indubbia centralità. Ha osservato, infatti, Carlo D'Alessio,⁵⁶² che essa richiama spunti e pensieri talvolta

⁵⁶⁰ Ivi, p. 32.

⁵⁶¹ C.E. Gadda, *Lettera*, in «Civiltà delle macchine», n. 2, 1953, pp. 11-12, successivamente in *Saggi giornali favole e altri scritti* cit., I, pp. 1065-1072.

⁵⁶² C. D'Alessio, *L'ingegner Gadda e la macchina. Dall'industria moderna all'officina faustiana*, in G. Bárberi Squarotti, C. Ossola, *Letteratura e industria* cit., pp. 861-876.

abbozzati, talvolta più compiutamente formulati in altri scritti anche di natura pubblicistica, sia precedenti sia successivi, inerenti la componente scientifica del suo fare letterario e quella più strettamente e propriamente industriale.⁵⁶³ In particolare, in *L'uomo e la macchina*⁵⁶⁴ – analogamente può dirsi per l'intervento *Tecnica e poesia* –⁵⁶⁵ Gadda si fa interprete di una concezione illuministica del progresso, quando afferma che la macchina

da un paio di secoli a oggi s'è accompagnata in sempre maggior misura alla storia degli uomini, e ha "meccanizzato" la loro civiltà.⁵⁶⁶

Come in *L'uomo e la macchina* e in *Tecnica e poesia*, ma in maniera più sistematica, nella *Lettera a Sinisgalli* Gadda ritiene la tecnologia e il progresso industriale parte integrante del progresso storico e sociale. Il rapporto tra l'uomo e la macchina viene scandito attraverso un percorso che corrisponde all'evoluzione e alla crescita di ogni individuo, dalla fanciullezza alla maturità,⁵⁶⁷ e determina differenti gradi di consapevolezza del rapporto medesimo, dallo stupore all'utilità all'amore di natura estetica:

Caro Sinisgalli, ho vissuto tra gli uomini e tra le macchine: tra i fabbricatori e i conduttori di macchine. Ho calcolato e disegnato macchine: ho collaudato e messo in marcia delle macchine. Ho visitato circa duemila tra cantieri, impianti, stabilimenti, stazioni, officine: in

⁵⁶³ D'Alessio, *ivi*, p. 863 e nota 7, fa riferimento oltre che ad alcune pagine de *Le meraviglie d'Italia* e *Gli anni*, agli articoli raccolti nel 1986 per le edizioni Scheiwiller sotto il titolo *Azoto e altri scritti di divulgazione scientifica*, successivamente sotto il titolo *Pagine di divulgazione scientifica* in C.E. Gadda, *Scritti vari e postumi*, Garzanti, Milano 1993, pp. 13-204, con una *Nota al testo* di A. Silvestri.

⁵⁶⁴ C.E. Gadda, *L'uomo e la macchina*, in «Panorama», 27 aprile 1940, successivamente in *Saggi, giornali, favole* cit., I, pp. 255-262.

⁵⁶⁵ C.E. Gadda, *Tecnica e poesia*, in «Nuova Antologia», 1 giugno 1940, successivamente ampliato, ora in *Saggi, giornali, favole* cit., I, p. 252.

⁵⁶⁶ C.E. Gadda, *L'uomo e la macchina* cit., p. 256.

⁵⁶⁷ G. Lupo, *L'utopia del moderno in Civiltà delle macchine (1953-1958)* cit., p. 64.

Italia, nel Sud-America, nelle regioni più industri d'Europa. È «statisticamente» probabile che della civiltà meccanica cioè macchinatrice abbia avuto a pensare «qualche cosa». Ecco delle idee e dei giudizi, delle opinioni dunque, tra le molte suscitate in me dall'epoca delle macchine e dalla patita esperienza. **Mi permetti di cominciare dall'infanzia?**

L'anima del bambino vede e sogna la macchina e i suoi congegni come uno strumento di potenza, un moltiplicatore di potenza. [...]

L'uomo ha dunque ottenuto dalla macchina quell'accrescimento di potenza, e però di ricchezza, che calamitava lo stupore del bambino e avvera tra le genti meccaniche il **sogno filosofale del dottor Fausto**. Ma dalla macchina ha ottenuto ancora le inusitate operazioni. Il trattore gli ara e gli dissoda quanto non i buoi: ma il vomero scende ad un metro nelle terre vergini. La navigazione aerea, la radio, il telefono, il cinema, la trivellazione degli strati profondi, sono atti nuovi, ignoti al passato. [...]

L'uomo, dunque, **ha sognato e ha pur avuto nella macchina la sua collaboratrice, la sua operatrice esatta, instancabile, indefettibile**. È avvenuto, frattanto, che all'avaro amore di cui egli ha circondato la «redditizia» sua schiava, la buona e brava macchina, – amore sollecito e preveggente, enormemente simile a quello del contadino per la vacca, – è avvenuto che a un tale amore si sia sovrapposto un amore più alto, un **amore di natura estetica**, direi, o **matematico-estetica**, di timbro intellettuale e, a certi momenti, di qualità sublimata. Non credere, Sinisgalli, ad una proposizione retorica: **il vacuo non mi concerne, lo sai**. Ho conosciuto uomini molti, industriali, ingegneri, operai che amavano nella lor macchina, certo, la buona lavoratrice, la buona produttrice, la «vacca lattifera», la «olandese» da 18 litri al giorno: **ma anche l'opera d'arte, cioè di disegno meditato**: e ne amavano la bellezza, la prontezza, la docilità, la lucidità, l'eleganza. Non dissimili in questo al possessore o al nuovo acquirente d'un'auto, d'un orologio di pregio, d'una penna stilografica di marca. Essi amavano concettualmente, amavano in una stima collaudante, un'opera che era venuta dal pensiero, vale a dire da una somma di concetti applicati. Ai loro occhi, la macchina amatissima era non soltanto una generatrice di zecchini, di banconote, se preferisci: ma un «perfetto» strumento per l'opere, un ultimo dono, un ultimo e sagace ritrovato del pensiero. È la **terza fase**, questa, del giudizio e del sentimento che legano l'uomo alla macchina: dopo gli sbuffi dell'infanzia, mistica sognatrice ed imitatrice della locomotiva, dopo il calcolo, ed oltre l'avara e santa libidine del cavar zecchini dal tempo mortale, ecco il momento della **contemplazione**, dell'orgoglio, la sicurezza del meglio, una perfezione vagheggiata. **La parola «progresso», che altrove è mito o bugia, non è mito, e tanto meno bugia, nel vasto cantiere della verità meccanica, dove sono ad opera le macchine. [...]**

Caro Sinisgalli, mi permetti di aggiungere una riflessione ovvia, e tuttavia in certa misura ultra-fisica, a questo breve repertorio di considerazioni del tutto fisiche? Ebbene: molte parole si proferiscono circa le macchine, la brutalità delle macchine. Gradevoli epifonemi vengono emessi dai molti, registrati dai pochi, sulla civiltà meccanica e sui suoi «difetti», errori, orrori. Certo è più serena vita nel prato, al rezzo antico del faggio, le labbra alle fistole nell'eternità chiara del meriggio: più lieta che nei cunicoli oscuri delle miniere o in quelli, dove si procede chini, degli alberi d'elica. La galleria della Bologna-Firenze è costata 67 morti. Ma è preferibile dire: la macchina non è altra cosa, nel mondo, che una estensione dell'operare umano al di fuori delle possibilità biologiche dell'uomo. L'apparente «pensiero della macchina» è in realtà soltanto nell'uomo che l'ha disegnata e creata. La macchina è una longa manus pragmatica del suo ideatore. Egli le conferisce una struttura e però una «facoltà operativa dietro comando». E il comando è il disegno, il cosiddetto progetto. Proferito dall'uomo un tal comando, la macchina lo eseguirà puntualmente. Un braccio allungato, una mano rafforzata? La macchina eseguisce l'operazione richiestale, ma è animata all'opera, è «azionata» dicono i tecnici, da una energia esterna alla natura umana e quindi alla storia. La idrovora e l'escavatrice e la sua benna agiscono come una lunga mano o una lunga grinfia dell'uomo, **ubbidisce ai comandi e persegue i fini dell'uomo**; senonché agisce in lei una forza che non è la forza muscolare dell'uomo. Egli ha dunque inserito nella sua operazione storica, nella sua storia, una energia extra-umana: «ha piegato ai suoi voleri le forze della natura» (cioè le ha potute aggiogare alla macchina). Questa, che sarebbe un'ottima battuta per il libretto del «**Mefistofele**», o d'un incatenato o scatenato **Prometeo**, è affermazione che racchiude un senso più preciso: l'uomo ha introdotto nella sua storia una energia che «in principio» non gli apparteneva, demandando alla macchina-pensata (ma non pensante, se non in apparenza) una operazione ch'egli non ha forza fisica sufficiente a eseguire: dopo che la forza dei buoi, ha aggiogato alla sua storia la «forza» dei fenomeni fisici extraumani. La sua storia si vale del suo pensiero, è una creazione del suo stesso pensiero: ma adibisce all'opere e agli atti la disponibilità di energia fisica venutagli dai monti, e dalle lor cave, e dalle lor acque, già inutilmente cadenti.

La fiducia positivista, neppure nella *Lettera*, però, obnubila la «baroccaggine» del mondo inteso come sistema di relazioni,⁵⁶⁸ e «allora», scrive D'Alessio, «ecco che

⁵⁶⁸ P. Antonello, *Il mondo come sistema di relazioni: il pasticciaccio gnoseologico di Gadda*, in ID., *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento* cit., pp. 22-78.

anche dietro alla lucida analisi della *Lettera a Leonardo Sinisgalli*, in cui il meccanicismo leibniziano, attraverso un percorso solidamente hegeliano di purificazione da istanze primordiali ed irrazionali, si fa espressione di un umanesimo integrale e, per dirla con Prynne, di una 'nuova alleanza', una impercettibile nota stonata fa presentire qualcos'altro». Di questo qualcos'altro sono spie gli accenni, quasi inavvertibili, al «sogno filosofale del dottor Fausto» a Mefistofele e a Prometeo, dal cui esempio l'umanità, incurante del supplizio, ha tratto l'arditezza di introdurre *nella sua storia una energia che «in principio» non gli apparteneva*. Trapelano, dunque, accanto al logico progredire le infinite trame relazionali del garbuglio, accanto alla disciplina della scienza e della tecnica l'ambiguità di quella che Giancarlo Roscioni ha chiamato la *disarmonia prestabilita*.⁵⁶⁹

La tensione gaddiana alla conoscenza come *molteplicità*,⁵⁷⁰ che sul fronte linguistico fa coesistere il rigore terminologico con la deformazione espressionistica, ben si confà alla natura anch'essa enciclopedica della rivista diretta da Sinisgalli – nella sua *visita in fabbrica* Gadda illustra, «con piglio ingegneresco la centrale di produzione elettrica»,⁵⁷¹ di Cornigliano, per la quale, come per molte altre realtà industriale dell'epoca, erano stati importati dall'America non soltanto i macchinari ma anche le metodologie di organizzazione del lavoro –⁵⁷² dove le esplicite attestazioni di fiducia nel progresso scientifico, tecnologico e macchinistico da parte degli intellettuali non si risolvono in apologia acritica e ingenua né fanno mistero delle profonde idiosincrasie che al progresso si conettono.

⁵⁶⁹ G. Roscioni, *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda*, Einaudi, Torino 1969.

⁵⁷⁰ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* cit., p. 104 ss.

⁵⁷¹ G. Bigatti, *Paesaggi industriali e trasformazioni industriali* cit., p. 30.

⁵⁷² C. E. Gadda, *La centrale di Cornigliano. Un potente impianto termoelettrico dell'Ansaldo al servizio del più moderno complesso siderurgico d'Italia*, in «Civiltà delle macchine», n. 5, 1953, pp. 54-56. Oltre alla *Lettera* e a *La centrale di Cornigliano*, Gadda scrive sulla rivista un lungo e partecipato *reportage* sull'espansione urbanistica e sui nuovi quartieri di Roma: *Quartieri suburbani*, n. 6, 1955, pp. 72-75.

In continuità con gli interventi precedenti, «i problemi legati all'aspirazione umana di giustizia e libertà» tirati in causa da Ungaretti sono al centro, ancora nel numero di marzo 1953, del saggio di Geno Pampaloni, *La fabbrica, casa dell'uomo*,⁵⁷³ condotto intorno alla figura e all'opera di Simone Weil, pensatrice animata da credo marxista e afflato mistico, docente di filosofia che abbandonò l'insegnamento per impiegarsi come operaia, aggravando le sue già precarie condizioni di salute, tanto da morire ad appena trentaquattro anni. La pagina citata quale premessa al saggio, scrive Pampaloni,

così piena di entusiasmo e di amara fermezza morale rende molto bene, credo, il clima del libro che è stato ricavato raccogliendo i diari d'officina, gli appunti, le lettere e gli articoli che la Simone Weil scrisse, tra il '34 e il '36, durante il suo periodo di lavoro come operaia. Esso può riassumersi come un'affermazione vigorosa quanto sconsolata della «difesa dell'uomo», al di sopra di ogni altro interesse: economico, industriale, scientifico. E viene quindi a inserirsi perfettamente tra le esigenze che, nel primo numero di questa stessa rivista, Ungaretti come poeta e Argan come critico o sociologo dell'arte, affacciavano; quando si chiedeva, il primo, «come farà l'uomo per non essere disumanizzato dalla macchina, per renderla "moralmente" arma di progresso»; e concludeva, il secondo, nella necessità per l'uomo d'esser capace di una 'capacità estetica', di 'prender cioè coscienza delle forme che il suo fare produce e che creano la nuova realtà'. Tuttavia, la testimonianza della Weil è una testimonianza per più ragioni eccezionale: non solo perché fondata su un'esperienza vissuta e sofferta con prodigiosa intensità, ma soprattutto perché ella interroga ed esige, si esalta e condanna con una intransigenza di natura religiosa. La sua testimonianza non tocca l'uomo morale, l'uomo estetico o l'uomo culturale, ma l'uomo, semplicemente, nel suo destino elementare di sofferenza o di felicità, di sconfitta o di salvezza.⁵⁷⁴

⁵⁷³ G. Pampaloni, *La fabbrica casa dell'uomo. Bisognerebbe anzitutto – scriveva Simone Weil a conclusione delle sue esperienze di officina – che gli specialisti, gli ingegneri e gli altri, fossero sufficientemente preoccupati non solo di costruire oggetti, ma di non distruggere uomini*, in «Civiltà delle macchine», n. 2, 1953, pp. 60-61.

⁵⁷⁴ Ivi, p. 60.

La fabbrica, casa dell'uomo, «bel tema» da molti affrontato, «talora acutamente, ma troppo spesso dall'esterno», nei diari della Weil assume la forza dell'esperienza vissuta invece dall'interno, con totale coinvolgimento personale e culturale, consentendo di comprendere

come oramai, nella società industriale di oggi, i modi della proprietà non sono più in primo piano e la soluzione del problema operaio va cercata nel seno stesso della struttura produttiva dell'industria, nei rapporti tra capi e dipendenti, tra dirigenti e diretti, e che solo nella cooperazione è la possibile dignità per entrambi [...].⁵⁷⁵

La condizione operaia, condizione degna di attenzione durante e dopo la fine dell'età lavorativa, abita anche il contributo di Fortini⁵⁷⁶ – intellettuale olivettiano e traduttore, nel 1952, proprio dei diari della Weil –⁵⁷⁷ che segue immediatamente quello di Pampaloni e relaziona di ricerche statunitensi in materia di *human relations* aziendali. È illustrato da un'austera tavola in bianco e nero di Giulio Turcato, artista tra i più rappresentativi dell'Astrattismo italiano, firmatario del Manifesto di *Forma 1*, esponente del Fronte Nuovo delle Arti e dal 1952 del Gruppo degli Otto, ma presente qui con una sua prova di realismo, che potremmo anche definire di neorealismo.⁵⁷⁸ La composizione raffigura in verità non lavoratori di fabbrica, ma un gruppo di minatori, coerentemente alle ricerche condotte in quel

⁵⁷⁵ Ivi, p. 61.

⁵⁷⁶ F. Fortini, *La vecchiaia difficile. L'operaio in pensione si sente allontanato dalla vita. Una rivista americana, dopo aver documentato con una inchiesta questa triste verità, propone ai dirigenti di farlo partecipare ancora alle attività della sua azienda*, in «Civiltà delle macchine», n. 2, 1953, pp. 62-63.

⁵⁷⁷ S. Weil, *La condition ouvrière*, Gallimard, Paris 1951. Edizione italiana *La condizione operaia*. Traduzione di F. Fortini, Edizioni di Comunità, Milano 1952.

⁵⁷⁸ Turcato esegue anche le tavole, animate in questo caso da un cromatismo acceso, per la visita in fabbrica *Termomeccanica. Un'aria di solidità e di serietà sembra circolare fra le buone vecchie strutture in cemento armato e le nuovissime macchine di questa fabbrica di La Spezia*, il cui testo si deve ad Andrea Rapisarda, in «Civiltà delle macchine», n. 2, 1954, pp. 24-26.

periodo dal pittore, tra i più politicamente impegnati della sua generazione.⁵⁷⁹ Con un quadro appartenente alla serie delle *Miniere* si era affermato alla Biennale di Venezia del 1950.⁵⁸⁰

⁵⁷⁹ In quegli anni l'artista viene invitato dal Partito Comunista Italiano a visitare le miniere italiane: ne deriva una serie di opere particolarmente intense, in cui si percepisce quasi tangibile il senso di oscurità profonda delle gallerie. Alcune tra queste opere sono state esposte nel 2012 nella mostra che il MACRO Museo d'Arte Contemporanea di Roma ha dedicato a Turcato in occasione del centenario dalla nascita (1912-1995). Sull'attenzione riservata dalla pittura al lavoro in miniera, si segnala lo studio di M.L. Frongia, *Il lavoro in miniera nella pittura sarda del Novecento*, in AA.VV., *Le miniere in Sardegna*, a cura di T.K. Kirova, Edizioni della Torre, Cagliari 1993, pp. 165-181, che con particolare riferimento al contesto della Sardegna, individua costanti iconografiche e varianti stilistiche.

⁵⁸⁰ L'opera si trova citata in G. Celant, a cura di, *Tempo moderno. Da Van Gogh a Warhol. Lavoro, macchine e automazione nelle Arti del Novecento*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 14 aprile-30 luglio 2006) Skira, Milano 2006, pp. 432-433. Il volume analizza il modo in cui pittori, scultori, fotografi, grafici e cineasti hanno guardato alla condizione dei lavoratori e più in generale degli esseri umani nella società industriale e post-industriale, da Fernand Léger fino alle immagini degli operai nelle fabbriche della Cina odierna.



«GIULIO TURCATO: Minatori del Valdarno. Turcato è nato a Mantova il 1912. Ha partecipato a varie mostre nazionali, Venezia, Roma, e internazionali, Chicago, New York, Parigi, Manchester. Ha fatto parte del 'Fronte nuovo delle arti' che si proponeva di portare un programma antitradizionale nell'ambito della pittura ufficiale. Ha vinto il premio Taranto col quadro intitolato 'Il cantiere'».

Da «Civiltà delle macchine», n. 2, 1953, p. 63.

La terza *Lettera* a Sinisgalli porta la firma di Alberto Moravia⁵⁸¹ – da poco insignito del Premio Strega che tanto fece adirare Gadda – il quale certamente scorge gli «infiniti benefizi del progresso macchinistico», che coincide, anche nella sua opinione, con il progresso dell'umanità che le macchine ha inventate e perfezionate:

⁵⁸¹ A. Moravia, *Lettera*, in «Civiltà delle macchine», n. 3, 1953, p. 11.

Caro Sinisgalli, ho paura che le mie idee sulle macchine siano un po' troppo semplici. Ma a dire la verità non ho mai pensato alle macchine se non come a strumenti fabbricati dall'uomo per suo uso e comodità; e il fatto che queste macchine siano diventate sempre più perfette, complicate e magari anche «umane» non mi sembra sufficiente per cambiare idea.

Mi pare che le macchine siano molto utili e non vedo davvero in che modo esse possano nuocere, sia pure in maniera indiretta, all'umanità che se ne serve, come molti pretendono.

Alle macchine noi dobbiamo **infiniti benefizi**, cioè, in altri termini, li dobbiamo a noi stessi che le abbiamo inventate. Perché si è troppo spesso inclinati a considerare una locomotiva, un aeroplano, una linotype, una macchina tessile, come qualcosa di autonomo, di indipendente dagli uomini, di vivente, come insomma, una creatura dotata di vita propria; mentre invece, tali macchine meravigliose non sono diverse da un comune apriscatole o da una vanga che per un maggior grado di complessità e di efficacia.

Alle macchine dunque, cioè a noi stessi, noi dobbiamo di non trasmettere più di padre in figlio, come nel medioevo, il giubbone di cuoio o le scarpe. Alle macchine dobbiamo se sono scomparse o in via di scomparire le carestie che un tempo affliggevano l'umanità. Ad esse se possiamo trasportarci in breve da un capo all'altro del globo, comunicare in un batter d'occhio, parlarci a grande distanza, vederci. Finalmente dobbiamo alle macchine la diffusione prodigiosa della cultura ai giorni nostri. Ma non si finirebbe mai di tessere l'elogio delle macchine ossia dell'uomo che con il suo ingegno le ha inventate. **È vero bensì che esistono i problemi del cosiddetto macchinismo. Ci basterà accennarne due tra i maggiori: l'uso cattivo e anzi diabolico che possono fare gli uomini delle macchine; e, in secondo luogo, il problema dell'asservimento alla macchina delle immani moltitudini di operai nelle fabbriche moderne.**⁵⁸²

Malgrado l'indubbio progredire, delle macchine e dell'umanità, si percepisce un certo qual disagio trapelare tra le righe, che conduce ad un secondo nucleo di riflessioni, meno illuministiche potremmo dire.

Ci saremmo del resto stupiti del contrario, pensando che certo si tratta, la *Lettera*, di uno scritto d'occasione e destinato al contesto specifico della rivista sinisgalliana, ma anche che esso viene licenziato nel particolare momento in cui Moravia, mentre accetta la proposta di Carocci di fondare «Nuovi Argomenti», va anche

⁵⁸² *Ibidem.*

abbandonando definitivamente le idee di fiducia e conciliazione sociale espresse una decina d'anni prima in *La speranza, ossia Cristianesimo e Comunismo*.⁵⁸³ Su «Nuovi Argomenti», nel 1954, avrebbe pubblicato infatti un altro saggio, scritto nel 1947 e fino ad allora rimasto inedito, dove la critica alla società contemporanea si fa implacabile, coinvolgendo la dittatura comunista e quella del neocapitalismo. Nella prefazione alla raccolta di saggi letterari che da questo saggio politico prende il titolo, *L'uomo come fine*,⁵⁸⁴ sarebbe stato lo scrittore medesimo a chiarire, senza alcuna nostalgia anacronistica per il «vecchio umanesimo ormai defunto», l'identità di neocapitalismo e antiumanesimo, la profonda ambiguità che sottende l'epoca benessere⁵⁸⁵ e dell'incessante produzione industriale:

L'uomo come fine non vuole affatto essere una difesa di questo umanesimo tradizionale ormai defunto; bensì un attacco all'antiumanesimo che oggi va sotto il nome di neocapitalismo; e un cauto approccio all'ipotesi di un nuovo umanesimo.

Ora sarebbe interessante vedere perché, con apparente contraddizione, l'antiumanesimo oggi coincida con le vittorie del neocapitalismo. Cioè con il prevalere di una concezione della vita apparentemente legata, a valori umanistici.

⁵⁸³ Scritto nel 1942, il saggio esce nel 1944, in piena guerra di Liberazione: A. Moravia, *La speranza ossia Cristianesimo e Comunismo*, Documento, Roma 1944, ora in ID., *Impegno controverso*, a cura di R. Paris, *Introduzione* S. Casini, Bompiani, Milano 1980, pp. 11-29.

⁵⁸⁴ Nella prefazione alla raccolta, lo scrittore spiega i motivi per cui ha scelto di riunire i saggi letterari sotto al titolo del saggio politico: «Ma a parte il fatto che io sono un uomo di lettere e che qualsiasi cosa io scriva non può non riguardare la letteratura, penso che *L'uomo come fine* riguardi la letteratura direttamente e immediatamente. *L'uomo come fine* è infatti una difesa dell'umanesimo in un momento in cui l'antiumanesimo è in voga. Ora la letteratura è per sua natura umanistica. Ogni difesa dell'umanesimo è dunque una difesa della letteratura»: A. Moravia, *Prefazione in L'uomo come fine*, Bompiani, Milano 1964, p. 5. La prefazione è datata ottobre 1963.

⁵⁸⁵ Cfr. S. Cori, *I confini della prosa. Moravia da «Nuovi argomenti» alla Noia*, Intervento al XIV Congresso ADI Associazione degli Italianisti, *La letteratura degli Italiani. Rotte confini passaggi* (Università degli Studi di Genova, 15-18 settembre 2010), reperibile *online*:

<http://www.diras.unige.it/Adi%202010/Cori%20Stefania.pdf>

Si potrebbe infatti pensare che questa concezione della vita la quale nel giro di un ventennio ha cambiato la faccia a buona parte del mondo e in particolare ha mandato ad effetto l'operazione umanistica di permette a masse sempre più numerose di godere di quello che un tempo era privilegio di pochi, mettendo a disposizione di queste masse una sterminata quantità di beni di consumo fabbricati in serie; si potrebbe pensare, dico, che una simile concezione della vita che ha reso più prosperi e dunque più liberi gli uomini dovrebbe essere chiamata umanistica.⁵⁸⁶

Dietro al benessere si celano invece l'alienazione sociale e la noia esistenziale, che sono per Moravia due effetti della stessa causa, come già notava Ottiero Ottieri mettendo in relazione il saggio, *L'uomo come fine*, con il romanzo che Moravia avrebbe pubblicato nel 1960, *La noia*, appunto.⁵⁸⁷

Si spiega, alla luce di questo, come la seconda parte della *Lettera* a Sinisgalli, che pure ha un tono almeno in parte contraddittorio, quanto meno differente, rispetto a *L'uomo come fine*, sia rivolta ad affrontare il problema dell'«asservimento degli operai»:

Quanto al secondo problema, quello dell'asservimento degli operai alla macchina negli opifici moderni, esso, al contrario non riguarda tanto l'uomo quanto la macchina. È stato osservato a questo proposito che mentre il contadino trova modo di esprimersi con la zappa in quanto ogni colpo di zappa è diverso da quello che l'ha preceduto, per **l'operaio costretto per giornate intere a ripetere sempre lo stesso gesto** questo è impossibile. Così, la civiltà della macchina avrebbe risuscitato, in forma anche più disumana, gli antichi ergastoli di schiavi dell'antichità. Con quest'aggravante: che lo schiavo ossia la macchina non deperisce; mentre oggi la macchina conta agli occhi del **padrone** più dell'uomo, meno costoso e meno raro, e l'uomo non è più che un'appendice della macchina. Ma anche qui noi dichiariamo che abbiamo fiducia nella macchina ossia, indirettamente, nell'uomo. **Se gli operai nel mondo moderno sono schiavi, ciò si deve al fatto che le macchine non sono state abbastanza**

⁵⁸⁶ Ivi, p.7.

⁵⁸⁷ «Il sentimento sincero, sofferto, di Dino è un'alienazione "economica", la quale vissuta soggettivamente sviluppa sentimento d'irrealtà (ossia la noia, che ne è una variante ottocentesca)»: O. Ottieri, *L'irrealtà quotidiana*, Milano, Guanda, 2004, p. 64.

perfezionate. Nessun comunismo o fordismo o altro ritrovato organizzativo potrà mai abolire, nella presente condizione del macchinismo, la galera delle fabbriche, il senso di inferiorità dell'operaio, la monotonia massacrante del suo lavoro, la sua trasformazione in macchina o appendice di macchina. Qui non si tratta già di rifare la società bensì di far progredire il macchinismo. Non è togliendo dalla direzione di una fabbrica Ford o Agnelli e mettendo al suo posto un funzionario nominato dallo stato o eletto dagli operai che si modificherà il carattere disumano del lavoro meccanico. Anche qui, come in tanti altri casi, il rimedio va cercato nella causa stessa del male. Come la lancia di Achille, la macchina, ne siamo sicuri, potrà un giorno guarire le ferite che essa ha inferto all'umanità. In che modo? Non m'intendo abbastanza di macchine per discendere nei particolari, ma penso che il giorno in cui gli uomini saranno sostituiti da automi di comando, quel giorno la servitù degli operai sarà debellata. Come ho già detto, i mali del macchinismo non vengono dall'eccessiva perfezione delle macchine, bensì dalla loro imperfezione macchine veramente perfette, capaci di far da sole il lavoro che oggi viene fatto dagli operai, consentiranno finalmente all'uomo di vivere una vita umana, cioè completa e libera, a contatto con la natura e con i suoi simili. Tutto questo potrà sembrare forse utopistico, ma non vedo altra via: o si aboliscono le macchine e si torna all'artigianato (il che non è possibile né desiderabile), oppure si fa in modo di liberare l'uomo dalla macchina per mezzo della macchina stessa. Il discorso finisce com'era cominciato: **noi abbiamo fiducia nell'uomo** che ha inventato le macchine e che finirà inevitabilmente per dominarle e servirsene senza inconvenienti e senza pericoli. Il giorno in cui la macchina anche più complicata avrà con l'uomo moderno lo stesso rapporto della semplice vanga con l'uomo antico, quel giorno non si parlerà più di macchine affatto, bensì soltanto dell'uomo.⁵⁸⁸

Quello che permane, nella *Lettera* a Sinisgalli, è un atteggiamento positivo, forse ancora di *speranza*, perché il problema non sono le macchine, strumenti indifferenti, ma sono gli uomini, e tutto sommato, conclude Moravia, non c'è motivo di non aver «fiducia nell'uomo».

L'atteggiamento positivo e la fiducia prevalgono, infine, quasi sempre, in «Civiltà delle macchine». Così avviene nella *Lettera* di Giansiro Ferrata, il quale, non si trascuri, era stato co-protagonista della progettualità aperta di «Solaria» così come

⁵⁸⁸ A. Moravia, *Lettera* cit.

dell'asserzione di una cultura nuova nel «Politecnico» vittoriniano, e ripercorre qui l'associazione tra lo stupore dell'infanzia e la scoperta della macchina, nell'atmosfera di una Milano che:

cominciava appena a riempirsi di tram elettrici, automobili e biciclette. Pégoud faceva il giro della morte sopra il vecchio San Siro e i grassi dirigibili pilotati da Forlanini apparivano tra le case, nei momenti più imprevisi, con un ronzio caldo e rotondo, lieto come le braccia che salutavano dalla navicella. Sotto la tettoia della stazione alla francese le locomotive, piene di maternità, spingevano avanti e riabbracciavano i grandi stantuffi, tossivano come le dee di Omero, orinavano e nitrivano come cavalle.⁵⁸⁹

Neppure lui occultando i risvolti problematici dello sviluppo industriale ma senza imputarli a fattori estranei alla società e alla cultura dell'uomo, intrepretandoli piuttosto come doverosa assunzione di responsabilità, necessità di governare il processo in atto, peraltro inarrestabile:

Le nostre macchine moltiplicandosi e sviluppandosi non hanno certo creato il problema; sono, invece, la sua espressione caratteristica. Chi più di esse condanna il macchinismo come automaticità, violenza, astrazione? Vogliono anch'esse invecchiare in una vita personale, respingono il numero puro. Soltanto, l'esattezza del calcolo è la loro natura, ripetono che ora non si sfugge, un'antichissima partita ci ha portati all'obbligo di giocare con equilibrio quasi sovrumano le carte attuali.

So, caro Sinisgalli, che infine tutti giocano come possono, – e ho rispetto, ammirazione anche per l'elemento vertiginoso e sublime che forse ancora trascina alcuni, o parecchi, di là dal mondo delle macchine utili, oracoli e sostegni per la nostra vecchiaia. Ma ripenso ai tram gialli in Piazza del Duomo, allo scarto minuscolo che bastava a evitarli. Siamo restati abbastanza avari di vita per ritrovare nella macchina, con le sue forze diverse, col suo slancio, con le sue rughe, una benevola educazione al futuro?⁵⁹⁰

⁵⁸⁹ G. Ferrata, *Lettera*, in «Civiltà delle macchine», n. 1953, p. 11.

⁵⁹⁰ *Ibidem*.

L'assunzione di responsabilità deve riguardare appunto la società e la cultura – secondo una costante che si ritrova in questi interventi –, in quanto la questione non riguarda soltanto l'economia, l'organizzazione del lavoro, la giustizia tra classi, riguarda la civiltà. E poiché non c'è civiltà senza poesia, non c'è civiltà senza arte, su questo incentra la sua *Lettera* Arturo Tofanelli,⁵⁹¹ alternando passi di ragionamento serrato a distensioni del discorso più amene, arrivando a proporci l'immagine bizzarra di un Goethe in Mercedes:

Che cosa mai si ridurrebbe ad essere l'artista, se non sapesse sottrarsi al mondo che lo circonda, con i suoi orrori e le sue banalità, che sono di tutti i tempi? L'atto creativo è un aspro duello all'arma bianca tra l'ispirazione e la capacità di espressione, duello che si svolge senza testimoni di sorta, in una specie di limbo deserto. Ritengo che **Goethe** avrebbe scritto ugualmente l'Elegia a Marienbad anche se avesse compiuto in automobile, invece che in carrozza, il tragitto dalla città, ove l'adolescente Ulrica aveva riacceso la sua vecchiezza, fino a Weimar. Goethe ebbe bisogno di dodici ore per scrivere quella lirica meravigliosa, e la carrozza gliel'ebbe dette: oggi le scriverebbe a casa, ove la grossa **Mercedes** che lui, amante delle comodità, certamente possederebbe malgrado i disastri della guerra, l'avrebbe condotto in meno di tre ore.

Ma è inammissibile pensare che quel gaudio e quella disperazione d'amore trasfigurati dal genio non indebolito dagli anni, si sarebbero modificati risentendo del peso delle circostanze. Sarebbe troppo facile se il processo alla crisi del nostro tempo si esaurisse nella dichiarazione d'accusa alla civiltà meccanica.

Si svolgono d'altronde sotto i nostri occhi i tentativi di interpretazioni più serie, e sono testi di valore anche se possono riassumersi in una specie di tecnica dello scoraggiamento, ed è sintomatico che il pessimismo dialoghi nelle opere degli scrittori americani, cioè là dove il secolo più infuria. Presi alla gola, dopo millenni di esperienze vane, non ci preme tanto di riacquistare la libertà quanto di godere le ultime ore. Ma non mancano le potenti manifestazioni degli autentici figli del nostro tempo. Non ci ha forse dato **Picasso** un coraggioso ritratto di questa crisi, traendo da essa, proprio dal plumbeo suo colore d'officina

⁵⁹¹ A. Tofanelli, *Lettera*, in «Civiltà delle macchine», n. 5, 1953, p. 11.

metallurgica, una materia nuova, di una sincerità e di una forza semplicemente incalcolabili?⁵⁹²

Le posizioni forse più scettiche si trovano nel lungo intervento di Sergio Solmi, *Un'ombra sulla Civiltà delle macchine*,⁵⁹³ che non è una *Lettera* al direttore ma egualmente apre il numero di settembre 1954 e parla esplicitamente, caso più unico che raro nella rivista sinisgalliana, dei risvolti bellici dell'energia atomica a Hiroshima,⁵⁹⁴ «atroce punto fermo – che è rimasto anche un terribile punto interrogativo – alla seconda guerra mondiale».⁵⁹⁵ In un secondo intervento – questa volta una *Lettera* inviata a Sinisgalli e pubblicata nella rubrica *Semaforo* nel maggio 1957 –,⁵⁹⁶ che abbiamo sopra citato indirettamente per le opinioni espresse sul Futurismo, caratterizzato dall'acutezza critica per le quali è nota la sua saggistica, Solmi chiarifica come i termini di questo scetticismo e di una necessaria circospezione debbono servire a prendere le distanze dai troppo facili entusiasmi dei positivisti e dei futuristi, e debbono suggerire accortezza nei confronti del progresso, dei suoi risvolti sociali come di quelli culturali:

Siamo troppo impegnati nel processo per potercene disincagliare, o per considerarlo con leggerezza. Sorridiamo dell'esaltazione del progresso scientifico e tecnico perché sappiamo una volta per tutte che esso non comporta di per sé un parallelo progresso morale e sociale, bensì costituisce una formidabile arma a doppio taglio, che l'uomo faticherà a padroneggiare e a dirigere, col rischio della sua stessa distruzione. Sappiamo che l'amplificarsi di quel processo esigerà un parallelo «ridimensionamento» di strutture economiche e sociali, pena il verificarsi di crisi spaventose. Ed appunto per questo sappiamo pure che il gigantesco

⁵⁹² *Ibidem*.

⁵⁹³ S. Solmi, *Un'ombra sulla civiltà delle macchine*, in «Civiltà delle macchine», n. 5, 1954, pp. 11-13.

⁵⁹⁴ Anche Moravia, *Lettera* cit., parla della bomba atomica, senza condannare però l'attacco statunitense al Giappone ma paventando che un tale strumento di morte possa finire nelle mani di un « mostro del genere di Hitler ».

⁵⁹⁵ S. Solmi, *Un'ombra sulla civiltà delle macchine* cit., p. 11.

⁵⁹⁶ *Una lettera di Sergio Solmi* cit.

fenomeno in crescita esige da noi un corrispondente ampliamento di coscienza, per evitare di diventarne le vittime. C'è un intero mondo da acquisire alla consapevolezza del pensiero e della poesia.⁵⁹⁷

A non essere in discussione è il ruolo fondamentale svolto da «Civiltà delle macchine» ai fini dell'incontro e del dialogo tra la scienza e l'umanesimo, nel suo dar voce alle differenti forme di espressione artistica. Con questa osservazione Solmi conclude il suo intervento, tracciando una sorta di consuntivo⁵⁹⁸ della direzione sinisgalliana:

Non si può, naturalmente, pretendere che l'artista si trasformi in scienziato, o viceversa. Ma che scrittori visitino o 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 due grandi territori dello spirito contemporaneo.⁵⁹⁹

Sul riconoscimento di questi meriti si articola – e non avrebbe potuto essere altrimenti – l'intervento di Giuseppe Luraghi, direttore di Finmeccanica e co-artefice della rivista, con il quale si inaugura il primo numero della seconda annata e contestualmente si chiude la prima serie, la serie consecutiva, delle *Lettere*. Vi si ritrovano, concentrati, lo stupore, l'innocenza, l'ottimismo, l'elogio della fantasia che sovrintende alle più grandi invenzioni umane, siano esse speculazioni della scienza o creazioni dell'arte:

Caro Sinisgalli, *Civiltà delle macchine* entra nel suo secondo anno di vita e tu hai ben ragione di essere contento di questa pubblicazione che ti sei inventata e costruita con tanto amore. Inventata, sì: perché non esiste in Italia né, credo, altrove una pubblicazione come questa, in

⁵⁹⁷ *Ibidem*.

⁵⁹⁸ G. Lupo, *L'utopia del moderno in Civiltà delle macchine (1953-1958)* cit., p. 69.

⁵⁹⁹ *Una lettera di Sergio Solmi* cit.

cui vediamo il poeta stupirsi di una caldaia a vapore, l'ingegnere godersi i meccanismi di vecchi catenacci, l'architetto escogitare alfabeti nuovi, il matematico creare topi elettrici, il pittore bambino raffigurare fate e angeli al posto di macchine e uomini. È il gioco pericoloso della vita visto in un castello incantato, **la bellezza dello stupore e dell'ottimismo**: i numeri si tramutano in magici segni pieni di mistero, perdono la loro aridità tradizionale per rivestirsi di un nuovo fascino e le cifre della produzione dell'acciaio, le formule costruttive, i guai dell'esportazione, i bilanci, cioè i nostri guai di tutti i giorni che ci fanno patire e maledire, nella tua atmosfera si tramutano in amici cordiali, semplici e un tanto trasognati. **Un bagno d'innocenza**. E l'intelligenza è un miracolo che genera a sua volta miracoli. Automi che diventano i nostri padroni e che sono più belli di noi, fasci di cavi elettrici come nervi e visceri di ingranaggi esatti che non soffrono dispepsie. Fatto il tentativo di nascere si moltiplicano poi in numero e perfezione: inesperti intrecci di stecche di legno, diventano nel giro di pochi anni miracolose stelle filanti, e rivolgono ormai il loro ardore agli spazi interplanetari, ci esaltano e ci scoppiano fra le mani, saldano l'Europa all'America moltiplicando il valore delle nostre giornate, eppure ci contano pedantemente, al polso, i secondi che ci separano dalla tomba; effettuano la moltiplicazione dei pani e dei pesci perché tutti gli uomini abbiano cibo e li falciano a centinaia di migliaia. Davvero la vita macchinata si eleva alla ennesima potenza e si lambicca in radici cubiche. E **in questo fantastico lavoro tu hai colto la civiltà, ammonendo che hanno lo stesso valore Marconi e Picasso, il motore atomico e la prima ingenua figurazione astratta dell'uomo delle caverne**, uno e un miliardo. **La fantasia vale tutte le cose**. Guai se le macchine ordissero in modo perfetto ma l'uccellino non cantasse più sulla pianta del viale, guai se si inaridisse la geniale astrazione dell'uomo: la razza lucida delle macchine svuoterebbe il mondo. Noi seguiremo il tuo romanzo del nostro lavoro quotidiano e ci parrà di assistere ad altri atti del tuo nuovo 'Teatro dell'usignolo'. Incomincia il secondo. Con affetto e tanti auguri.⁶⁰⁰

Nel secondo gruppo di *Lettere* indirizzate a Sinisgalli, che trovano spazio in maniera discontinua nella rubrica *Semaforo*, occorre ricordare, accanto a quella già citata di Solmi, *Una lettera di Dino Buzzati*.⁶⁰¹ Organizzata come una sorta di rassegna dei

⁶⁰⁰ G.E. Luraghi, *Lettera*, in «Civiltà delle macchine», n. 1, 1954, p. 11. Di Luraghi, si legga anche: *Il contributo italiano di uomini sarà prezioso per l'avvenire dell'Europa*, n. 1, 1955, pp. 11-12 e l'appassionata difesa *Quali frutti ha dato la civiltà meccanica*, n. 6, 1955, pp. 11-12.

⁶⁰¹ *Una lettera di Dino Buzzati*, in «Civiltà delle macchine», n. 1, 1956, p. 78.

giudizi critici, reali o presunti, favorevoli o meno, riguardanti le scelte editoriali attuate da Luraghi e Sinisgalli, fa emergere il contributo determinante, apportato dalla rivista, almeno sul fronte culturale, in un orizzonte non soltanto italiano, per il superamento dei contrasti che la moderna età macchinistica comporta e per l'ampliamento dei confini culturali, soprattutto quelli letterari. Infatti:

Caro Sinisgalli, voglio riferirti a titolo di cronaca cose che si sentono dire a proposito di «Civiltà delle macchine»; in fondo penso che non ti dovrebbero dispiacere. Intanto una sera, fra amici, il discorso cadde – per quanto ai nostri giorni possa sembrare inverosimile – sulle riviste letterarie. E uno (era G.D. che tu probabilmente conosci) disse: «Per me la meglio, e di gran lunga, è “Civiltà delle macchine”». «Ma che cosa c'entra “Civiltà delle macchine” con la letteratura?» disse un altro (era C.G. che tu probabilmente non conosci). Discussero. Ebbi l'impressione che, come capita, il primo si fosse in qualche modo confuso, così almeno mi parve perché, alla replica, rimase lì per lì interdetto. Ma era un tipo puntiglioso e pur di non riconoscere il suo torto, riprese fiato, confermando il suo giudizio con un ragionamento magari improvvisato sul momento che diceva pressappoco così: Se per letteratura si intendono solo gli scritti di poesia, narrativa, saggistica, storia e relativa critica, «Civiltà delle macchine» ne resta fuori (benché ci sarebbe comunque da discutere perché non mancano nella rivista, anzi sono abbastanza frequenti, intermezzi e variazioni decisamente letterari sotto tutti i punti di vista, e perfino poesie). Ma **se si intende letteratura in senso più lato, cioè come espressione scritta di una data cultura nelle sue forme più tipiche e avanzate**, – e questa, superfluo dirlo, era la sua tesi – **«Civiltà delle macchine» costituisce un fatto eminentemente letterario.**⁶⁰²

L'abbandono dei canoni angustamente accademici e la capacità di conciliare società e cultura, in una riformulazione inedita di *engagement*, deve attribuirsi, secondo Buzzati, allo spessore multiforme dell'intelletto e delle competenze del poeta-ingegnere, cui si rivolge direttamente avviandosi a concludere la lettera. Fornendo anche a noi le parole più adatte per concludere questa parte del nostro discorso:

⁶⁰² *Ibidem.*

Tu hai realizzato una cosa veramente nuova, con una formula senza precedenti. La tua natura di poeta, la tua cultura di ingegnere e la tua inguaribile passione per le avventure matematiche si sono fuse con sorprendenti risultati; e proprio là dove il punto di contatto fra mondo artistico e mondo tecnico, fra i fantasmi e le cifre, poteva sembrare più difficile o addirittura assurdo, tu hai costruito un ponte che li unisce; scoprendo tutta una serie di imprevedibili risponderne e affinità, tutta una rete di segreti vasi comunicanti. In questo mi sembra stia il significato più interessante di **«Civiltà delle macchine»**, **viva dimostrazione che non ha senso stabilire dei reparti stagni, qua l'arte e là la scienza, qui la letteratura e lì la tecnica; geniale tentativo** quindi di proporre, su un livello di **massimo impegno**, una **fusione culturale della vita moderna**.⁶⁰³

⁶⁰³ *Ibidem.*

IV.3

Cattedrali del futuro

Del rapporto tra macchine e poesia si discute ripetutamente sulle pagine del bimestrale della Finmeccanica, lungo il corso degli anni corrispondenti con la direzione sinisgalliana. In particolare, Giuseppe Lupo ha segnalato in merito l'importanza di due interventi, che sono sintomatici della complessità del rapporto messo in campo, anche in correlazione alle riflessioni condotte sul rapporto tra macchine e uomini, del quale ci siamo occupati nel paragrafo precedente. Abbiamo detto, infatti, che le questioni di poetica corrispondono nella maggior parte dei casi alle questioni di civiltà.

L'intervento di Renzo Giacheri, intitolato *Poesia della macchina* –⁶⁰⁴ che, a conferma di quanto appena ribadito segue, nelle prime pagine del numero di maggio 1954, il saggio di Ascanio Dumontel, intitolato *Umanesimo tecnico e umanesimo meccanico* –⁶⁰⁵ si discosta dalla linea che enfatizza lo stupore infantile dei poeti dinnanzi ai prodigi e alla bellezza della macchina. La meraviglia impedirebbe, nell'opinione di Giacheri, la comprensione reale e la consapevole adesione alla civiltà delle macchine, deprivando inoltre l'uomo di cultura dal suo ruolo di guida nella società, incentivando, infine, la contrapposizione di una «aristocrazia artistica» alla «oligarchia economica»:

Gli uomini di cultura, coloro che della massa cioè dovrebbero costituire l'elemento di rottura e le forze più avanzate e progredite, sono fermi ancora e sempre a divagare sugli stati d'innocenza e sui presupposti fantastici della macchina, turbati di fronte al suo lavoro e profondamente stupiti, ma di uno stupore quasi ingenuo che potrebbe sorgere alla fin fine da una posizione semplicemente agnostica. L'uomo di cultura, il poeta, lo scrittore, possono stupirsi, estasiarsi anche, di fronte ad una cellula fotoelettrica, e se del caso levare alte lodi

⁶⁰⁴ R. Giacheri, *Poesia della macchina*, in «Civiltà delle macchine», n. 3, 1954, p. 12.

⁶⁰⁵ A. Dumontel, *Umanesimo tecnico e umanesimo meccanico*, in «Civiltà delle macchine», n. 3, 1954, p. 11.

all'indirizzo del costruttore: ma, dopo, se ne vanno e, tornati alle loro case, «dimenticano» in perfetta sincerità quanto da essi stessi poco prima era stato riconosciuto e apprezzato.

È questa «meraviglia», accompagnata da uno stato di «non-comprensione», che rappresenta il punto morto dei rapporti tra macchina e cultura-poesia. Fino a quando il poeta si «meraviglierà» di fronte allo strumento che tanta parte ha nella sua vita di uomo, fino a quando l'uomo di cultura continuerà a «stupirsi», e conseguentemente l'uomo della strada continuerà a guardare con occhi lontani alle macchine della «sua» civiltà, esisterà sempre uno stato di incertezza e di incomprendimento tra gli oggetti meccanici e la folla dei «non-specializzati».⁶⁰⁶

Nel suo articolo, Carlo Bo riassume le sue riflessioni nell'endiadi del titolo, *Il poeta e la macchina*,⁶⁰⁷ ricalcato sul titolo di «un libretto per molti lati ingenuo ma non del tutto inutile, *Le poète et la machine*, di Paul Ginestier». Tra i due termini dovrebbe essere un legame, una conciliazione, non un contrasto, come sembra invece attestare una rapida panoramica che Bo fa partire dall'Ottocento, ma che potrebbe anche cominciare con l'Ariosto o, sull'esempio di Ginestier, con Beowulf. Lungo la storia letteraria, infatti, sul versante opposto a quello dello stupore, sia afferma il paradigma della macchina come oggetto demoniaco. L'atteggiamento polemico, o almeno il fraintendimento, non riguarda peraltro, già nell'Ottocento, soltanto *l'orribile mostro* del Carducci, ma sotto altri aspetti anche

quei poeti che riportano la macchina nelle loro liriche come simbolo del progresso: si tratta di un aspetto positivo della polemica ma va chiamato col suo nome, gli oggetti non conservano più quella pulizia che è indispensabile per una restituzione artistica.

L'esempio più cospicuo di questa volontà impura di fusione ci è offerto da Whitman (un poeta che il Carducci aveva letto subito e con intelligenza) ma quando Whitman dice vantandosene di essere «il poeta della locomotiva» avanza una proposizione che per una parte è polemica e per l'altra è soltanto simbolica.⁶⁰⁸

⁶⁰⁶ R. Giacheri, *Poesia della macchina* cit.

⁶⁰⁷ C. Bo, *Il poeta e la macchina*, in «Civiltà delle macchine», n. 1, 1955, pp. 16-17.

⁶⁰⁸ Ivi, p. 16.

Ed infatti deve ritenersi egualmente polemica, secondo Bo, seppur di una polemica attiva, l'esaltazione fatta nel XX secolo della macchina come forza liberatrice. Il punto per una «felice soluzione» del contrasto può trovarsi soltanto «oltre la polemica e oltre l'idillio»:

il futuro ci dirà quale potrà essere il comportamento del tema «poesia-macchina». Inutile d'altra parte insistere su un'altra suggestione e, cioè, che la macchina possa avere ragione e uccidere la poesia, non si oppone un oggetto suscettibile di vita con l'immagine stessa della vita: a noi oggi interessa soltanto – nel quadro di un secolo – vedere come questo dato di trasformazione della vita sia stato accettato o respinto, fino a che punto sia stato oggetto di polemica o di esaltazione e infine stabilire che d'ora innanzi su un piano di collaborazione si apra un nuovo capitolo.⁶⁰⁹

*

Al mondo della macchina inteso come mondo del demonio si accompagna un paradigma consimile, quello della fabbrica come inferno: che l'uno e l'altro siano *topoi* letterari particolarmente fertili risulta chiaro già nel volumetto, *La poesia delle macchine e della civiltà industriale*, pubblicato a Genova, nel 1913, che «non è, e non vuole essere, un forbito lavoro di critica letteraria, ma un rapido saggio d'idee ... ». Ne è autore Antonio Campari, oggi pressoché sconosciuto e assente dalle storie della letteratura, del quale troviamo appena notizia nei repertori delle edizioni Formiggini,⁶¹⁰ e del quale sappiamo che fu allievo bolognese del Pascoli, cui dedica nel 1920 *La poesia georgica di Giovanni Pascoli* e nel 1925 *La poesia di Giovanni*

⁶⁰⁹ Ivi, p. 17.

⁶¹⁰ L. Balsamo, R. Cremante a cura di, *A.F. Formiggini. Un editore del Novecento*, Società editrice il Mulino, Bologna 1981, p. 298, nota 51. Cfr. anche E. Mattioli, A. Serra, *Annali delle edizioni Formiggini (1908-1938)*, S.T.E.M. Mucchi, Modena 1980, p. 69.

Pascoli, uscito quest'ultimo per i tipi di Zanichelli a Bologna.⁶¹¹ Il volumetto in questione, preceduto in tema macchinistico dalla antologia *Uomini e macchine*,⁶¹² curata anch'essa da Campari, si presenta diviso in tre sezioni, *Le macchine*, *Gli uomini*, *Le opere*, e avanza argomentazioni che ci sorprendono, poiché, in un orizzonte che rimane inequivocabilmente simbolista e in piena epoca primo-futurista, non celebrano la mitologia della velocità, dell'automobile dannunziana e marinettiana, né dei treni o degli aerei, ma celebrano le macchine delle fabbriche, «le grandi macchine produttrici di enormi energie, le macchine per forza». Di queste macchine e della nuova civiltà di cui sono foriere, che distinguono «la civiltà nostra dalle precedenti» dovrebbero occuparsi i poeti, e invece troppo spesso tacciono, non vanno oltre, secondo Campari, l'antagonismo di arte e industria che nell'Ottocento era stato di William Ruskin e Proudhon, non percorrono la strada aperta da Émile Zola e Walt Whitman, da Émile Verhaeren, in Italia da Francesco Chiesa.⁶¹³ Per quest'ottica macchinistica e per la scarsa divulgazione del volumetto, ci sembra utile riportarne in appendice alcuni brani, in particolare appartenenti alla prima delle tre sezioni.

Riprendendo il filo del nostro discorso, la fecondità, la frequenza e la continuità del paradigma infernale della fabbrica emergono contro ogni possibilità di dubbio dal recente saggio di Giuseppe Lupo, *Orfeo tra le macchine*,⁶¹⁴ nel quale lo studioso ne segue l'evolversi, dai precedenti danteschi al panorama letterario attuale. «Questa chiave di lettura si origina in quel particolare pregiudizio che conduce lo scrittore a

⁶¹¹ A. Campari, *La poesia georgica di Giovanni Pascoli*, Coop. Tip. Mareggiani, Bologna 1920 e *La poesia di Giovanni Pascoli*, Nicola Zanichelli Editore, Bologna 1925.

⁶¹² A. Campari, *Uomini e macchine. Letture sulla moderna civiltà meccanica scelte e composte da Antonio Campari*, Carlo Signorelli Editore, Milano 1910. Contiene scritti di Ugo Ancona, Alfredo Baccelli, Luigi Barzini, Giuseppe Bevione, Antonio Campari, Francesco Chiesa, Gabriele D'Annunzio, Mario Morasso, Giovanni Pascoli, Francesco Pastonchi, Marcello Prati.

⁶¹³ Il riferimento è al poema di Chiesa *Calliope*, presentato da Paolo Buzzi sulla rivista «Poesia» nel febbraio 1909, p. 4.

⁶¹⁴ G. Lupo, *Orfeo tra le macchine*, in G. Bigatti, G. Lupo, a cura di, *Fabbriche di carta cit.*, pp. 3-20.

diffidare di ciò che non conosce , a contrapporre la contemplazione della natura al regno dell'utile, a preferire insomma lo sguardo incantato al pragmatismo di matrice illuminista, l'idillio silenzioso al frastuono dei congegni»,⁶¹⁵ a partire dagli anni del secondo dopoguerra, il paradigma si attesta frequentemente per il definitivo prevalere, con poche eccezioni, di una concezione della letteratura operaia come letteratura del conflitto di classe, della sofferenza dei lavoratori, dell'alienazione, del contrasto città-campagna. Si trova nei versi intitolati *L'officina*, composti nel 1954 da Fortini, cui l'essere, come abbiamo ricordato, un intellettuale olivettiano, partecipe dunque di una realtà fuori dall'ordinario nel mondo industriale per la progettualità culturale, non impedisce di coniare la formula della *tristezza operaia*.⁶¹⁶ Si ritrova negli «asettici inferni» con i quali si chiude la *Visita in fabbrica* di Vittorio Sereni – così discorde dalle *Visite in fabbrica* di «Civiltà delle macchine» – pubblicata sul numero 4 di «menabò», nel 1961, noto numero monografico dedicato a *Industria e letteratura*, dove pure si affronta, per la prima volta e per volontà di Sereni e Vittorini, un dibattito aperto, tanto sentito da dovere proseguire anche nel numero successivo della rivista. Oltre alla *Visita in fabbrica* di Sereni, «menabò» accoglie il *Taccuino industriale* di Ottiero Ottieri, che sostiene l'idea della impenetrabilità della fabbrica, e il racconto *Il Capolavoro* di Davì; Vittorini vi pronuncia una requisitoria, contro l'assunzione da parte dagli scrittori del tema industriale come mero pretesto narrativo, e mette in campo una serie di ragionamenti, ancora una volta eterodossi rispetto alle posizioni conservatrici della sinistra partitica ufficiale.⁶¹⁷

⁶¹⁵ Ivi, p. 5.

⁶¹⁶ Cfr. F. Fortini, *Astuti come colombe*, in «menabò», n. 5, 1962, pp. 29-45: 39.

⁶¹⁷ Citiamo in materia anche un lavoro appena uscito, interessante nel taglio, riguardante il tema industriale nella letteratura e nel teatro contemporaneo, per esempio in Ascanio Celestini: cfr. C. Nesi, *Fabbriche di parole: fra narrativa, teatro e cultura tecnologica*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi Associazione degli italianisti (Sassari-Alghero

Ricorre, il paradigma, nelle «officine infernali» di *Tempi stretti*, romanzo di Ottieri, pubblicato nel 1957 nella collana dei Gettoni,⁶¹⁸ e ancora nella descrizione delle officine Alfa Romeo ripresa in *La linea gotica*, del 1963:

Qui sembra il centro del mondo, della sua potenza e matrice, come un tempo una selva, il raccolto del grano; tutto il resto, sembra lontano e secondario, e lo stabilimento fa una impressione dilatata che rinchioda tutto. Sotto un grande capannone stanno riposte e allineate le automobili nuove, finite, lucide, pronte per la vendita. Morbide e slanciate, come donne. È chiaro che sono la passione degli uomini appena diventati ricchi, e dei ragazzi, il simbolo e il mezzo dell'avventura moderna. Vedendo tale festa, mi ricordo da dove vengono, come sono state fatte, nei reparti. **I reparti sono quasi tutti un inferno di rumore e di caldo. I rumori esplodono come durante un bombardamento** e ognuno pare l'ultimo, definitivo, dopo il quale crollerà tutto, mentre è solo uno fra migliaia di fragori continui. **Il caldo viene dal fuoco liquido**, dal metallo travasato da un recipiente all'altro come l'acqua o l'olio. In fonderia, sotto i capannoni alti e oscuri, si stende un pavimento di terra come un'aia, una terra nera, la terra delle "forme": qui si ritrova un certo silenzio, di fumo. Ogni tanto escono le lingue di fuoco dai forni. Un operaio lavora seduto in terra e costruisce la forma con le mani. Alle forge l'inferno è più ricco. Lavorano insieme i magli e i forni. I magli danno colpi con un assurdo e concentrato meccanismo di violenza, e paiono colpi all'impazzata. Non capisco come l'operaio che ci lavora vicino non aspetti l'ultimo colpo, estremo, il termine dello scatenamento dell'utensile, prima di cominciare lui a lavorare, a vivere; invece lavora insieme contemporaneamente, alla macchina, sprofondato nel rumore.⁶¹⁹

19-22 settembre 2012) a cura di G. Baldassarri, V. Di Lasio, P. Pecci, E. Pietrobon, F. Tomasi, Adi editore, Roma 2014. *Online*:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397.

⁶¹⁸ O. Ottieri, *Tempi stretti*, Einaudi, Torino 1957. Si veda l'introduzione di G. Lupo, intitolata *La fabbrica triste di Ottiero Ottieri* per l'edizione Hacca, Matelica 2012, pp. 9-18.

⁶¹⁹ O. Ottieri, *La linea gotica. Taccuino 1948-1958*, Bompiani, Milano 1963. Edizione consultata: con *Prefazione* di F. Colombo, Guanda, Parma 2001, pp. 64-65. Cfr. anche: O. Ottieri, *Opere scelte*, scelta testi e saggio introduttivo di G. Montesano, cronologia di M.P. Ottieri, notizie sui testi e bibliografia a cura di C. Nesi, Mondadori, Milano 2009.

Accanto alla impenetrabilità e alla infernalità della fabbrica, la sua immobilità, percepita attraverso l'ossessione e l'alienazione dell'operaio Albino Saluggia nel *Memoriale* pubblicato nel 1962 da Paolo Volponi, anch'egli, come Fortini e Ottieri, a lungo impiegato nei "reparti culturali" dell'azienda di Ivrea:⁶²⁰

La fabbrica era invece immobile come una chiesa o un tribunale, e si sentiva da fuori che dentro, proprio come in una chiesa, in un dentro alto e vuoto, si svolgevano le funzioni di centinaia di lavori. Dopo un momento il lavoro sembrava tutto uguale; la fabbrica era tutta uguale e da qualsiasi parte mandava lo stesso rumore, più che un rumore, un affanno, un ansimare forte. La **fabbrica** era così **grande e pulita**, così **misteriosa** che uno non poteva nemmeno pensare se era bella o brutta. Ed anche a tanti anni di distanza, dopo tanti anni durante i quali vi ho lavorato, non so dire se la fabbrica sia bella o brutta, perché per tanti anni questo interrogativo anche se mi è venuto in mente, non è mai stato decisivo, proprio come per una chiesa o per un tribunale.⁶²¹

Non così in «Civiltà delle macchine», tra le cui pagine la fabbrica non rimane «il luogo mitico e sconosciuto dove si scatenavano, come altrettante forze oscure e irrazionali, la velocità e l'instabilità, il cambiamento e l'incertezza, e al tempo stesso si affermava e si riconosceva la classe, la nuova classe operaia, che prendeva

⁶²⁰ Nel 1953 viene assunto alla Olivetti con l'incarico di selezionatore del personale e successivamente trasferito, in seguito ad una malattia, da Ivrea a Pozzuoli, dove il clima è più salubre. Tornato a Milano, continua a lavorare per Olivetti come consulente. Ispirato all'esperienza di Pozzuoli, nel 1959 pubblica con Bompiani *Donnarumma all'assalto*. Il *Taccuino industriale* uscito su «menabò» del 1961 è costituito da alcuni passi di un diario scritto durante l'impegno nel mondo dell'industria. Edito interamente nel 1963, sempre da Bompiani, il diario prende il titolo di *La linea gotica*, testo sopra citato. Cfr. O. Ottieri, *Opere scelte* cit. Alla costellazione degli scrittori olivettiani, oltre a Ottieri, Fortini e Volponi, appartengono anche Libero Bigiaretti, Giancarlo Buzzi, Geno Pampaloni Giovanni Giudici, Giorgio Soavi. Di Vittorio Sereni deve invece ricordarsi il lungo sodalizio professionale con Pirelli, azienda per la quale lavora a vario titolo dagli inizi degli anni Cinquanta, nel settore Ufficio Stampa del Servizio Propaganda. Quando Sinisgalli è ancora condirettore della rivista «Pirelli», Sereni redige l'articolo: *Case lombarde*, n. 2, 1952, pp. 22-23.

⁶²¹ P. Volponi, *Memoriale*, Garzanti, Milano 1962. Edizione consultata Einaudi, Torino 1991, p. 11.

coscienza di sé, del suo destino di classe dirigente, proprio perché all'interno della fabbrica, nel chiuso dei suoi capannoni, si celebrava il rito sacrificale del capitalismo: l'alienazione». ⁶²² E infatti, tra i due libri pubblicati nella collana i Gettoni nel 1957, in «Civiltà delle macchine» si dà spazio ai racconti *Gymkhana-cross* di Davì, scrittore-operaio, la cui silloge è preceduta dalla nota di presentazione di Calvino, che in una lettera dell'anno precedente si era detto persuaso del fatto che gli operai possano essere «anche gente allegra e le fabbriche anche una via di libertà» ⁶²³, e anche qui riprende l'idea della «gente che lavora e si diverte». La nota risulta, inoltre, sintomatica, di un'attenzione tecnica, linguistica e stilistica, riservata sulla rivista alla letteratura, che per questo val la pena leggere con attenzione, e per la lucida intelligenza sempre distintiva delle analisi di Calvino:

Lo chiamavamo «l'operaio che scrive racconti» perché ci si era presentato così, dieci anni fa, quando aveva diciott'anni e lavorava in un'officina di Collegno. Veniva a trovarci a Torino alla sera, quando già stavamo per uscire dall'ufficio, e aveva sempre un rotolo di fogli protocollo a righe, in mano, scritti con una calligrafia un po' infantile.

Erano racconti divertenti, i suoi, sempre con una furberia dentro, ma non solo furberia, un segno d'intelligenza: quel saper finire, tagliare di scorcio, che è del narratore; e poi il piacere della trovata verbale, la passione di costruire una lingua scritta traendola tutta dal parlato: in mezzo alle sgrammaticature si faceva strada l'assillo di coerenza che è dello stilista. In questi dieci anni Davì ha girato molte fabbriche dei dintorni di Torino, piccole officine di Grugliasco e di Rivoli, ha lavorato da tornitore e da fresatore, ma ogni due o tre mesi ricapitava tra noi, con un rotolo di racconti nuovi.

A ventun anni andò soldato; dopo il congedo, quando riprese a scrivere, tememmo che si fosse perso: usava modi toscaneggianti, l'impasto gergale e dialettale s'era sfatto un'ibrida mescolanza, e anche la lama della narrazione non era poi così affilata, ripiegata sul bozzetto e sull'aneddoto. Si ripigliò subito, appena rimise radici, e anche qualcuno dei racconti di vita militare è tra i suoi più fini.

⁶²² C. De Michelis, *I romanzi della fabbrica*, in G. Bárberi Squarotti, C. Ossola, a cura di, *Letteratura e industria* cit., pp. 835-852: p. 839.

⁶²³ G. Lupo, *Orfeo tra le macchine* cit., p. 8.

Ma quell'allarme ci fece capire che non dovevamo più aspettare che un bel giorno Davì ci desse «il libro», che il libro era questa sua fatica e felicità di dieci anni, quest'annotare in guizzanti lampi di magnesio i **caratteri della gente che lavora e che si diverte**. Così è nato «Gymkhana Cross», il libro edito da Einaudi. «L'operaio che scrive racconti» può ben meritare dell'antonomasia, perché è certo che il primo che esce tutto da quel mondo, senza sovrapposizioni esterne; e come sempre i primi poemi d'ogni lingua, i suoi sono anche documenti di folklore.

Folklore di sobborgo industriale: i motoscooter, le gare domenicali, le sale da ballo, i trenini accelerati, i cinema, la montagna a due passi. Un mondo dialettale, ma di un dialetto in cui «Gymkhana Cross» non suona come parola esotica, e il film «Il selvaggio» con Marlon Brando è più di casa che il teatrino di Gianduia. Davì, quando scriveva i primi racconti (i primi anche nell'ordine di questo libro) non aveva letto Hemingway né Caldwell, né nessun altro – progenitore o tardo nepote – dell'epopea «tough». Se scriveva con quella sprezzatura di dialogo, con quel ritmo e taglio di racconto, era perché quello stile l'aveva sentito nell'aria, modo di parlare e di prender la vita prima che stile letterario.

Li troverà poi, i suoi autori, da Mark Twain fino a Pavese (il Pavese che aveva già scandagliato, con la coscienza del poeta dotto, questa stessa situazione storico-linguistica che ora egli riscopriva per felicità di poeta naturale). E questo delle letture fu un problema: per lui, poveretto, che per leggere, dopo la giornata al tornio o alla fresa, doveva rubare le ore al sonno; e per noi che ci eravamo posti il compito di indirizzare le sue letture, perché aveva bisogno d'autori che si inquadrassero nel suo orizzonte stilistico e gliel'approfondissero senza confondergli le idee. Tutto il resto, che pure è tanta parte della realtà tesa di questi anni, pare che neppure sfiori il suo mondo poetico. Forse perché la sua prima e fondamentale esperienza è stata quella delle officine di paese, con pochi operai e un padrone che sta alla macchina anche lui; ma forse ancor più per un motivo di stile, per non dover uscire dal suo solito gergo. E qui si tocca il vero problema del realismo d'oggi (o di sempre): la realtà è fatta di linguaggi diversi che si scontrano e si mescolano.

*

La rivista fondata da Luraghi e Sinisgalli, che appartiene certamente ad una linea minoritaria della nostra storia culturale, nasce con l'intento programmatico di

abbattere il pregiudizio della impenetrabilità degli stabilimenti industriali, sfondare le porte delle fabbriche come quelle «dei laboratori, delle specole, delle celle», per:

spiegare le macchine agli ingegneri e ai poeti.⁶²⁴

All'utopia sinisgalliana di rinsaldare i legami tra la poesia e la scienza, tra l'arte e la tecnologia, si accompagnano le constatazioni dei poeti e dei pittori inviati a visitare le fabbriche, i quali rilevano il fatto originale costituito da queste *visite* e la necessità di trovare un linguaggio inedito che rimpiazzasse quello logoro del passato, capace di cogliere ed esprimere una realtà fino ad allora sconosciuta, o almeno trascurata.

«Intendiamoci», avverte Duccio Tongiorgi, le visite in fabbrica non sono «un'intuizione inedita, perché l'invito delle aziende si ripeteva da trent'anni almeno: ma stavolta veniva offerta agli scrittori una tribuna di prestigio su cui pubblicare, indipendentemente da ogni vincolo promozionale diretto».⁶²⁵

Emerge, dalle *visite* e dalla ricerca di un linguaggio nuovo, l'immagine nuova della fabbrica, non più impenetrabile, non infernale, non immobile come una chiesa, ma sveltante e maestosa come una cattedrale. Accade già nel testo scritto da Giorgio Caproni per la prima delle *visite in fabbrica*, condotta ai cantieri dell'Ansaldo di Genova:⁶²⁶

Diavolo. Ma non ero io partito all'improvviso – da Roma! – con la perfetta convinzione di spostarmi, da un assurdo reame di travertino il cui linguaggio ufficiale è il più illustre e

⁶²⁴ F. Camon, *Leonardo Sinisgalli* cit.

⁶²⁵ D. Tongiorgi, *Oltre la siepe: la "visita in fabbrica degli scrittori"*, in S. Martelli, F. Vitelli, a cura di, *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli* cit., I, pp. 167-174: 169. Si ricordi che Tongiorgi è stato tra i primi studiosi ad occuparsi di «Civiltà delle macchine», affrontandone l'analisi nel contesto della comunicazione culturale aziendale: D. Tongiorgi, *Letteratura e politica culturale delle aziende negli anni Cinquanta: note su "Civiltà delle macchine"*, in «Rivista di Letteratura Italiana», nn. 1-2, 1992, pp. 193-225.

⁶²⁶ In «Civiltà delle macchine», n. 1, 1953, pp. 27-30.

popolaresco e capriccioso e alogico barocco, verso un lucido reame tutto acciaio e matematica consequenzialità, quale appunto io mi prefiguravo il reame ansaldino di Sestri? Ahimè. Ahimè o, chi lo sa, fortunatamente. Sta di fatto che proprio sulla tovaglia candida di quel ristorante (così «inopinato», per me, lì a Sestri) io reperi posata la chiave grazie alla quale ebbi modo di poter entrare nella nozione (non molto lusinghiera, invero) dell'enorme sbadataggine da me ancora una volta commessa, al momento della partenza, nel mettermi in tasca un dizionario in luogo di un altro. Nel mettermi in tasca, dico, il frusto dizionario dell'immagino già, quando piuttosto mi sarebbe occorso, nell'eccezionale giornata, proprio l'opposto. [...]

Che scorno. Ma potevo io supporre che un cantiere comincia dal cielo?

Non dal cielo, ma dal Numero, fu quanto mi precisai poi nell'inopinato e buio ristorante a uno dei cui tavoli, in grigio e tutto sottovoce come un ginecologo, sedeva tranquillo un dei progettisti (un dei demiurghi) di **quell'incomparabile capolavoro di matematica tradotta in metallo e legname ch'è, in istato d'avanzata gestazione nella darsena di allestimento, la turbonave Andrea Doria.**

In principio – proprio così – era dunque il Numero. O era, per meglio e meno enfaticamente dire, la lucida follia dei numeri sprizzati da cervelli in apparenza tanto quieti quanto quello del placido signore che ora, quietamente, se ne stava leggendo, lì in quell'assurdo ristorante, il giornale; senonché, devo pur anche dire che una visione esatta della potenza dei numeri diventati materia ed energia, l'ebbi soltanto quando, con un invito anch'esso del tutto impreveduto, l'indimenticabile signor Magnone (se ingegnere o ragioniere non ricordo, ma ne ricordo la perfetta signorilità) ci introdusse come topi nella tomaia dell'altissimo pilastro-stivale, donde, con un balzo dell'ultrarapido ascensore, lungo l'oscuro esofago della giraffa ci fece rigurgitare su una delle cabine pensili (a sessantacinque metri d'altezza!) che governano la rete aerea di quelle che io, col mio dizionario, avevo chiamato teleferiche. Altro appiglio, non trovo sulla pagina, che non sia la punta della coda, che pur so spelacchiata, del mostriciattolo che tu addirittura chiami demone dell'analogia. Me lo son veduto passare accanto con la velocità di un sorcio, e subito, tra pollice e indice, l'ho acciuffato e trattenuto quel momentino appena, sufficiente per dire, prima di rimollarlo a rintanarsi nella sua fogna, ch'io ora io mi trovo sul più eccelso fastigio angolare d'una delle più meravigliose cattedrali che mai, mia vita natural durante, mi fosse stato dato di vistare.

La cattedrale di Roma, di Londra, di Reims, di Parigi, di Vattelapesca? Palazzo delle Meraviglie, avrei piuttosto dovuto scegliere sul mio sbagliato dizionario, dal momento esatto in cui, come sotto invisibili mani medianiche, dalla piazza d'armi sottostante al tetto dell'edificio d'aria vidi sollevarsi, leggero e navigante nella densità dell'aria come una

cartolina postale in balia della brezza, un pannello prefabbricato di sei metri per venti e non di meno di venticinque tonnellate di peso, e andarsi a posare – piano piano, e con millimetrica precisione – sul ponte d’una delle varie cisterne di Lauro un pannello di copertura precedentemente posatovi.⁶²⁷

Non di idillio si tratta, sia chiaro. E stanno a dimostrarlo le tavole disegnate da Vespignani che si accompagnano al testo di Caproni: con la riconoscibile cifra stilistica del pittore – prolifico disegnatore e incisore – che più di tutti in Italia ha assunto il paesaggio urbano, industriale, periferico ad oggetto della sua ricerca e del suo impegno nella realtà, anche tra le pagine di «Civiltà delle macchine» le teleferiche, le gru, le officine di Genova – allo stesso modo delle borgate romane – sono avvolte dal fumo, dall’aria brumosa e nessuna figura umana si percepisce all’orizzonte. L’Andrea Doria ha la stessa maestosità incombente dei gasometri. Vespignani, avrebbe scritto Pasolini nella presentazione per la mostra alla galleria L’Obelisco nel 1956:

ha fermo, nelle sue linee esterne, davanti a sé, quel mondo: i luoghi dove il proletariato lavora, soffre, ha le sue disperate allegrie, i suoi tremendi grigiori, le sue tristezze senza fondo: riprodurlo significa necessariamente giungere a una contaminazione stilistica.⁶²⁸

Le tristezze senza fondo del pittore di Portonaccio hanno un registro diverso, però, dalle solitudini inquietanti, dalle atmosfere straniate della modernità arcaica di

⁶²⁷ *Ibidem*. Alessandra Ottieri, a proposito di questo testo di Caproni, nota «una massiccia presenza nell’articolo del poeta livornese di moduli lessicali e stilistici di stampo futurista»: cfr. A. Ottieri, «*Il regno dell’utile*». *Le riviste aziendali di Sinisgalli*, in S. Martelli, F. Vitelli, a cura di, *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli* cit. I, pp. 261-282: 269. Il contributo ripercorre la storia delle riviste aziendali sinisgalliane, con interessanti puntualizzazioni critiche, per esempio riguardo le affinità e le differenze tra «Pirelli» e «Politecnico» vittoriniano.

⁶²⁸ P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull’arte* cit., pp. 651-653:652-653.

Sironi, che si ritrova negli anni Trenta anche nei *Tre operai* di Carlo Bernari,⁶²⁹ nel pessimismo plumbeo dell'epoca, nello scenario monotono, smorto e bituminoso.⁶³⁰ In Vespignani, il pulviscolo di grigio attraverso il quale i segni e le forme affiorano sulla carta sono piuttosto un atto estremo di adesione e di impegno della realtà: in quanto volontà di partecipazione e di cambiamento questi paesaggi industriali si rendono coerenti con l'impostazione editoriale di «Civiltà delle macchine», improntata dall'esigenza di comprendere la fabbrica, la poesia, l'arte, la vita. Basta del resto osservare le forme, i segni, i colori di tutti i paesaggi industriali dipinti, disegnati, incisi dagli artisti delle *visite in fabbrica* per comprendere quale varietà di accezioni e di prospettive possa essere accolta nella rivista, sia sul fronte delle idee estetiche sia delle scelte di stile. In generale,

Il corredo iconico, che fa da cornice alle "visite in fabbrica", conferma la sensazione di essere in uno spazio a colori anziché nel buio fuliginoso di un'officina, dentro un vortice di attrezzi

⁶²⁹ C. Bernari, *Tre operai*, Rizzoli, Milano 1934. Edizione consultata: Mondadori, Milano 1965. Il romanzo viene recensito nell'anno della sua pubblicazione da Sinisgalli per «L'Italia letteraria»: cfr. G. Lupo, *Sinisgalli e la cultura utopica degli anni Trenta* cit., p. 162.

⁶³⁰ Si veda l'*Introduzione* di Geno Pampaloni per l'edizione Mondadori, Milano 1951, del romanzo di Bernari, presente anche nella successiva edizione mondadoriana del 1965: «Lo scenario è plumbeo. Piove implacabilmente da un capo all'altro del racconto ('quando un operaio va in cerca di lavoro, piove sempre'); la realtà esterna ci si presenta tutta inamena, ostile, persecutoria, non solo nei meccanismi sociali, ma nel suo aspetto quotidiano, immagine plastica di 'questo sporco paese' ove 'questi porci fottuti non ti fanno lavorare e non ti danno soldi'. Teodoro (napoletano!) vede il mare azzurro in un cartellone turistico, 'ma non ricorda che mari sporchi, color marrone.' La civiltà industriale si presenta come una condanna: 'La gru nera è una grande forza'». L'accostamento dell'atmosfera paesaggistica di *Tre operai* ai dipinti di Mario Sironi è stato avanzato per la prima volta da Guido Piovene nella recensione al romanzo sulla rivista «Pan», del 1934 e accolto da Bernari nella sua *Nota* al romanzo, nell'edizione del 1965. Qui l'autore parla inoltre delle suggestioni che alla sua narrazione erano provenute dal cinema e in particolare dal cinema surrealista: «Era il clima, la cultura del tempo, che si estrinsecava nei quadri, non meno che nei libri e nei film»: C. Bernari, *Nota*, in ID., *Tre operai*, 1965, pp. 262-264.

in movimento e di suoni dove addirittura trionfa un particolare gusto estetico, che allontana la percezione alienante della fabbrica – quella che sarebbe stata raccontata da Ottiero Ottieri in *Donnarumma all'assalto* (1959) e, soprattutto, da Paolo Volponi, in *Memoriale* (1962) – per favorire invece, come scrive il pittore Renzo Biason in *Colori per una mensa operaia*, lo «svolgersi di una favola meravigliosa». Emblematica è l'interpretazione figurativa che Libero De Libero ricava entrando nei capannoni dell'Aefer di Pomigliano d'Arco. I quali – afferma il poeta ciociaro – hanno l'aspetto di un'«officina celeste», un luogo assimilabile al «clima di *Annunciazione* di annunciazione leonardesca» almeno quanto «infernale è l'ambiente degli alti forni, dove gli operai e le fiamme allo stesso modo corruschi e scottanti si agitano soffocati da uno strepito che precipita a cateratte, a valanghe interminabili», fino al punto da generare una «visione da giudizio universale» in cui «Michelangelo ci disguazzerebbe voluttuosamente» (*Officina celeste dell'Aefer*).

Nella contrapposizione tra paradiso e inferno si nasconde non solamente una chiave di lettura che conduce a diversificare una fonderia da un laboratorio per aeroplani, ma anche la volontà di trasferire in allegoria la realtà attraverso piani interpretativi che appartengono normalmente ai linguaggi dell'espressione figurativa e della letteratura. Ciò conferisce agli esperimenti sinisgalliani sulle arti sorelle, convocate a discutere, alla maniera leonardesca, intorno ai nuovi oggetti della modernità.⁶³¹

Uno studio che seguisse analiticamente le formule adottate e le idee espresse nelle tavole delle *visite in fabbrica* di «Civiltà delle macchine» potrebbe contribuire in maniera sostanziale a ridiscutere la storia del paesaggio industriale italiano. Le immagini delle fabbriche restituiteci dagli artisti sulla rivista, complementari alle narrazioni degli scrittori o dei pittori stessi – oltre ai cantieri dell'Ansaldo di Vespignani, le officine Sant'Eustachio di Domenico Cantatore,⁶³² gli stabilimenti

⁶³¹ G. Lupo, *Il luogo delle "due culture"* cit., p. 7.

⁶³² D. Cantatore, *Impressioni di fonderia. «Ho guardato le facciate e i fianchi dei forni, le forme dei cilindri, le ruote e gl'ingranaggi come guardo un albero o un corpo umano, un tavolo o una brocca... Devo ringraziarti per avermi suggerito la visita alla Sant'Eustachio»*, in «Civiltà delle macchine», n. 2, 1953, pp. 53-54.

meccanici di Pozzuoli di Mario Mafai,⁶³³ *La centrale di Monte Argento* di Corpora⁶³⁴ e quella di *Meudon* di Orfeo Tamburi,⁶³⁵ *L'officina celeste dell'Aefer* di Toti Scialoja,⁶³⁶ ancora l'Ansaldo di Emilio Scanavino⁶³⁷ e ancora la Sant'Eustachio di Emilio Tadini,⁶³⁸ – contribuiscono a scrivere, e riscrivere, pagine importanti dell'iconografia e dell'iconologia del paesaggio nell'arte italiana del Novecento, con conseguenti possibili ri-attribuzioni di significato.

Ci limiteremo qui a seguire, per un po', l'estrinsecarsi dell'immagine della cattedrale, che non annulla altre possibili metafore della fabbrica, né si contrappone ad esse, ma di certo risulta prevalente e relega in lontananza la dimensione infernale e luciferina. La fabbrica come cattedrale si trova nel testo di Caproni, ma in realtà il precedente è ancora una volta sinisgalliano, in «Pirelli»:

Io entro in una fabbrica a capo scoperto come si entra in una basilica, e guardo i movimenti degli uomini e dei congegni come si guarda un rito. Uno strano rito partoriale, qualcosa come la moltiplicazione dei pesci, il maturarsi delle uova sotto la chioccia di un cestro, l'esplosione di un albero di mele, la manipolazione dei pani in una vecchia madia. Sotto questi capannoni, uomini e macchine si affannano intorno a un lavoro che ha sempre del miracolo:

⁶³³ M. Mafai, *Sono stato a Pozzuoli. Breve incontro del pittore dei fiori con la impegnativa realtà di una officina*, in «Civiltà delle macchine», n. 5, 1953, pp. 51-52.

⁶³⁴ G. Caproni, A. Corpora, *La centrale di Monte Argento. Memoria di un poeta disceso nel sottosuolo di una centrale idroelettrica e impressioni di un pittore rimasto alla sommità*, in «Civiltà delle macchine», n. 6, 1953, pp. 60-63.

⁶³⁵ O. Tamburi, *La centrale di Meudon. Si guardi nella pagina che segue la grandiosa mole bianca di questa torre telefonica, telegrafica e televisiva francese*, in «Civiltà delle macchine», n. 3, 1954, pp. 34-35.

⁶³⁶ L. De Libero, T. Scialoja, *L'officina celeste dell'Aefer*, in «Civiltà delle macchine», n. 3, 1954, pp. 60-64.

⁶³⁷ L. Rebuffo, E. Scanavino, *Due genovesi all'Ansaldo-Fossati*, in «Civiltà delle macchine», n. 2, 1955, pp. 28-30.

⁶³⁸ E. Tadini, *Ritorno alla Sant'Eustachio*, in «Civiltà delle macchine», n. 5, 1956, pp. 50-52.

una Metamorfosi! Si parte dalla confusione e si arriva all'ordine. Si parte dal bruco e si arriva alla farfalla.⁶³⁹

Si ritrova nella *visita in fabbrica* dell'amico fraterno di Sinisgalli, Domenico Cantatore,⁶⁴⁰ il quale sente di dover notare che poeti e pittori dentro alle officine si stupiscono davanti alle macchine come davanti a «fantastici giocattoli», provando la meraviglia dei bambini, come loro inclini a giocare «sempre con la fantasia»:

L'accoglienza dei dirigenti fu **cordialissima**. Ti dirò di che ci aspettavano perché, evidentemente, la nostra visita era stata annunciata. Fummo accompagnati nei vari padiglioni da un giovane ingegnere assai informato e gentile, vestito come un carbonaio e con degli scarponi consunti dall'assiduo contatto con detriti metallici. Il nostro accompagnatore dovette rendersi subito conto di come potevamo e volevamo vedere le cose perché sempre si sforzò di presentarle e spiegarle in termini agevoli al nostro desiderio e alla nostra incompetenza, proprio come talvolta facciamo noi se tentiamo di spiegare le nostre questioni d'arte.

A questo proposito voglio dirti che probabilmente le mie impressioni scritte come quelle grafiche delle tavole che ti invio (Quasimodo ha promesso una poesia) faranno – come dire – strabiliare i tecnici, tanto sembreranno lontane dalla realtà del loro lavoro. Oppure le maestranze sorrideranno divertite nel vedere i loro **possenti attrezzi trattati a guisa di fantastici giocattoli**. Così è infatti: **ospitando poeti e pittori nelle vostre officine, voi ingegneri, voi operai, accogliete in un certo senso dei bambini i quali, anche di fronte a cose tanto serie come le vostre, giocheranno sempre con la fantasia**. [...]

Le immense tettoie, gremite di complessi tracciati di trafilati, con le gigantesche strutture dei carrelli mobili, avevano l'aspetto maestoso delle cattedrali.⁶⁴¹

Certo profonda è l'oscurità in fondo alle officine come dentro ad una grotta, ma percepita con una sensibilità tutta pittorica, secondo moduli di plasticismo e contrasti di luce-ombra:

⁶³⁹ L. Sinisgalli, *L'operaio e la macchina*, in «Pirelli», n. 2, 1949, p. 27.

⁶⁴⁰ D. Cantatore, *Impressioni di fonderia* cit.

⁶⁴¹ *Ibidem*.

Inoltrandoci nel reparto della fonderia era come se penetrassimo una grotta e perdessimo ogni senso della luce, del colore, della natura. E dire che erano padiglioni aperti, senza cioè muri laterali, coi soli pilastri di sostegno alla tettoia per cui la luce aveva più modo di entrare liberamente. Ma forse la presenza di tanto ferrame (perfino l'aria sembrava di smeriglio), creava un'atmosfera insensibile alla luce. Qualche nota di colore la dava la ruggine dove c'era e diveniva, per contrasto, quasi diafana, e anche talune forme di piccoli cilindri in verticale (parlo della camicia che accoglie la ghisa fusa) dipinte di un azzurro lieve, direi monacale, apparivano estremamente pulite.

Nei pressi dei forni accesi vi era animazione e assordava il **sinistro stridore** dei carrelli mobili che ci passavano sulla testa disarticolandosi paurosamente. Nel **fracasso dei tanti enigmatici movimenti di macchine**, talvolta si riusciva a percepire lo scorrere dell'acqua nei tubi di raffreddamento serpeggianti intorno ai forni: era un senso di sospirata frescura nell'infernale calura dei possenti fuochi. Gli intensi riverberi modellavano immense sagome di macchinari e di ordigni di ogni genere, le cui forme ora affollano la mia memoria e mi riesce difficile distinguerle per descrivetele. **Uomini e attrezzi, illuminati violentemente nell'oscurità, avevano dello spettrale come personaggi di una tenebrosa scena caravaggesca.**⁶⁴²

Anche Mafai, cui in verità le macchine sembrano un po' carduccianamente «mostri che sbuffano e lanciano urli», ha un modo di guardare che afferisce totalmente alle categorie della pittura, come all'area semantica della pittura appartiene gran parte della terminologia da lui utilizzata, le forme, lo spazio, i colori guizzanti e accesi, l'astrazione e la figurazione. A prevalere, per Mafai, è la realtà dipinta, tanto che riguardo all'altra realtà, la realtà della fabbrica, alla fine del suo testo, come fa notare Tongiorgi,⁶⁴³ il pittore si dichiara onestamente estraneo. Dal punto di vista testuale, ci sembra palesemente uno di quei casi in cui le parole seguono, a commentare, le immagini:

⁶⁴² *Ibidem.*

⁶⁴³ D. Tongiorgi, *Oltre la siepe: la "visita in fabbrica degli scrittori"* cit., p. 173.

Quando si entra nella zona industriale e si passano i cancelli dove sta scritto «è proibito entrare agli estranei» senti che ti trovi in un mondo diverso, in un mondo di cose serie. Non più la natura con il suo splendore, il suo incantesimo, il suo verde-azzurro, qui ci troviamo di fronte alla fatica e alla volontà dell'uomo di creare e di costruire, e si pensa alla sua storia e alla storia delle sue necessità dai primi rudimentali utensili fino a queste complicatissime e perfezionate macchine.

Ecco questi enormi capannoni dove si innalzano forme stravaganti e nello stesso tempo **armoniche**; lo spazio diventa funzione, i diversi elementi, bulloni, aperture modanature, rifiniture, acquistano un'originale decoratività, nulla di più, nulla di meno; l'arbitrario è un intruso completamente eliminato. Qui il fuoco e il metallo si incontrano con i piccoli operai attenti, grigi e color ruggine, che con le loro grandi mani muovono, conducono, danno respiro e pulsazione a **questi mostri che sbuffano e lanciano urli**. Dalle loro bocche escono forme incandescenti, rosse, accecanti.

L'arte è rimasta suggestionata da questo mondo, da queste forme; molta **arte astratta** ne fa continuo riferimento e anche certa arte figurativa, il colore molto spesso e la forma acquistano un aspetto meccanizzato e anche drammatico, la stessa visibilità dell'uomo moderno è stata impegnata dalla dinamicità e dal ritmo della macchina. Non è più la stessa di qualche secolo fa quando l'occhio percepiva particolari maggiori ed elementi naturalistici.⁶⁴⁴

Cattedrali sono di nuovo nelle parole della seconda *visita in fabbrica* di Caproni, che vivono in perfetta simbiosi con le composizioni di Corpora, attraversate da linee di forza in tensione come fossero sottilissime guglie gettate verso il futuro:

In principio sentii un rumore d'acque (mi venne a mente, subito, una poesia di Joyce: «Io sento rumore d'acque...»), e fu con quel rumore d'acque nell'orecchio (un vasto e profondo, e segreto rumore, tale da riempire il petto e l'intera anima), fu nella cattedrale ancora invisibile e remota di quel vasto e profondo segreto rumore ch'io, accecato dalla cadente ghiaia cui era stato ridotto, in un geometrico cortile, il profondo e ombroso uliveto di Monte Argento; fu con l'argento abbacinante di quel nome e del sole bianco di Terni nell'occhio che cominciai (io diventato nient'altro che il nero della mia pupilla, disperatamente dilatantesi) la discesa nel cunicolo [...]⁶⁴⁵

⁶⁴⁴ M. Mafai, *Sono stato a Pozzuoli* cit.

⁶⁴⁵ G. Caproni, *La centrale di Monte Argento* cit.

E se Antonio Sant'Elia, nel suo *Manifesto dell'architettura futurista* del 1914, dichiarava finita l'epoca passatista delle cattedrali, le cattedrali in «Civiltà delle macchine» cessano di essere associate a simbolo di religioso conservatorismo per diventare metafora del lavoro moderno e del progresso, al contempo industriale ed estetico. Forse per questo, non del tutto inaspettatamente, le cattedrali in «Civiltà delle macchine» qualcosa condividono nel loro aspetto, con gli slanci visionari degli edifici disegnati proprio da Sant'Elia.

Cattedrali del futuro, sono infine, quelle narrate e raffigurate da Franco Gentilini nella sua *visita* a Cornigliano, abbacinate di luce, come la centrale di Monte Argento di Caproni, intarsiate di colori brillanti come i mosaici medievali, espressione di un linguaggio estetico nuovo, che si accompagna all'espressione architettonica della grandezza umana:

Mi piace cominciare il discorso parlando delle ultime cattedrali viste nel mio recente viaggio in Sicilia. Fino a poco tempo fa non le conoscevo se non attraverso le fotografie o manuali di storia dell'arte. Parlo di quelle di **Palermo**, di **Monreale**, di **Cefalù**, di queste stupende invenzioni nelle quali la realtà risponde ai bisogni dell'uomo permettendo di vederle ancora attuali nel loro complesso di forme materiali e spirituali. Il compito dell'architetto era quello di costruire degli enormi edifici per contenere tutto un popolo. La prova più evidente è che le meravigliose cattedrali dalle forme fantastiche nascevano dove fioriva una vita popolare.

La cattedrale di Palermo di stile arabo normanno destò in me quella emozione che provocano tutte le opere d'arte, e che mi tenne a lungo sul selciato della strada. Non so per quale precisa ragione, ad un certo momento, accanto a quella immensa, grandiosa e bellissima chiesa io abbia visto una alla volta il duomo di Pisa, la cattedrale di Modena, San Marco a Venezia. Apparivano e sparivano nella luce del ricordo ma con tanta chiarezza come se fossero proprio lì davanti a me. Con voce che solo i grandiosi monumenti possono avere mi parve di sentire e sentii lo strano colloquio svoltosi tra la cattedrale di Pisa e quella di Palermo. Fatti avvenuti nel tempo lontano quando i pisani catturate nel porto di Palermo, allora emporio musulmano, sei navi ne bruciarono cinque e una la portarono in patria carica di grandi ricchezze. Non c'era nella cattedrale di Pisa una certa consustanzialità con quella di Palermo, come se fossero nate

nella stessa terra anche se diverse di struttura? Portato bruscamente alla realtà da una macchina, che non tenendo affatto conto della mia attonita ammirazione per poco non mi investiva, continuai a guardare il monumento rendendomi conto che non fu del tutto felice l'aggiunta della cupola centrale fatta dopo. **Venire ora, dopo il discorso delle cattedrali, a parlare dell'impianto siderurgico che è la Cornigliano, nell'immediata vicinanza di Genova, sembrerebbe per lo meno stonato e incoerente.** Incaricato dalla rivista «Civiltà delle macchine» di fare dei disegni di quegli immensi macchinari **mi sono reso conto che esistono enormi complessi industriali capaci di formare nel loro insieme un linguaggio estetico nuovo. Mi domando allora perché davanti a quelle decine di cupole, di ciminiere, scale componenti nel cielo azzurro forme fantastiche e armoniose, ho visto uno strano nesso di forme architettoniche con le cattedrali?** Agiva ancora in me la suggestione di tanta bellezza gustata pochi giorni prima o veramente queste architetture, se architetture si possono chiamare, formeranno lo stile nuovo dell'avvenire? **Disegnavo questo paesaggio meccanico e pensavo che l'architettura rivela veramente la grandezza collettiva di un popolo** lasciando testimonianze come quella che mi stava davanti, tanto importanti che il tempo forse non riuscirà a indebolirle. Mi dissi che non mi rendevo ancora conto di quanto le nuove forme potranno influenzare i nuovi tempi, i costumi, la natura, finché un fischio di sirena distrasse il mio ragionare spostando la mia attenzione su quella folla di operai e di biciclette gialle che con ordine uscivano dagli enormi capannoni mentre altri entravano per il loro turno.⁶⁴⁶

Del resto, ha spiegato Joëlle Prunghaud in un bel libro sulla figura della cattedrale nella letteratura francese, è nel Novecento che un luogo per secoli percepito quale luogo emblematico della religiosità

peut finalement être saisie que dans la complexité d'une figure prismatique.⁶⁴⁷

Giuseppe Lupo ha ricordato come l'accostamento di un'officina ad una cattedrale sia presente in un articolo di Persico del 1927,⁶⁴⁸ e recentemente ha indicato la

⁶⁴⁶ F. Gentilini, *Le cattedrali del futuro*, in «Civiltà delle macchine», n. 6, 1953, pp. 28-30.

⁶⁴⁷ J. Prunghaud, *Figures littéraires de la cathédrale: 1880-1918*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2008, p. 17.

⁶⁴⁸ G. Lupo, *Sinisgalli industriale* cit, p. 771.

possibilità affascinante che l'immagine della fabbrica-cattedrale possa provenire da una affinità elettiva tra le vetrate delle cattedrali gotiche e le pareti vetrate continue che lungo la via Jervis a Ivrea caratterizzano l'ampliamento di Figini e Pollini alla fabbrica in mattoni rossi costruita da Camillo Olivetti.⁶⁴⁹ A queste suggestioni, ci permettiamo di aggiungerne una terza: vogliamo riferirci alla xilografia con la *Cattedrale* realizzata da Lyonel Feininger nel 1919 per il *Programma* scritto da Walter Gropius che costituisce il manifesto e l'atto di fondazione della Bauhaus di Weimar.⁶⁵⁰ L'immagine di una cattedrale per sintetizzare arte e architettura, artigianato e industria, estetica e morale. La forma dell'utopia.⁶⁵¹

⁶⁴⁹ G. Lupo, *Calvino, Kafka e il romanzo olivettiano*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Carlo Scarpati*, a cura di U. Motta, M.T. Girardi, E. Bellini, Vita e Pensiero, Milano 2010, pp. 973-1000. Disponibile *online*: <http://matematica.unibocconi.it/articoli/scienza-e-letteratura-nellitalia-della-seconda-met%3%A0-del-900-i>.

⁶⁵⁰ J. Fiedler, P. Feierabend, a cura di, *Bauhaus* cit. pp. 180-181.

⁶⁵¹ Non si dimentichi il saggio delle *Promenades*, L. Sinisgalli, *Architettura e utopia*, in *Furor mathematicus* cit. (1950), pp. 95-101.



L. Feininger, *Cattedrale*, 1919, xilografia
New York, Museum of Modern Art New York⁶⁵²

Lasciando l'immagine della fabbrica-cattedrale, deve prevedersi almeno un riferimento alle opere realizzate da Alberto Burri in conseguenza alla *visita* effettuata, non ad una fabbrica propriamente detta a dire il vero, ma ai pozzi petroliferi di Casalbordino, in Abruzzo.⁶⁵³ L'artista di Città di Castello – la cui prima personale, a Roma, alla galleria La Margherita nel 1947, era stata introdotta da un testo a quattro mani di Sinisgalli e De Libero – con estrema coerenza rispetto alle ricerche condotte durante gli anni Cinquanta nell'ambito dell'Informale materico, presentate, per la maggior parte, come abbiamo detto al principio di questo lavoro,

⁶⁵² Fonte immagine Museum of Modern Art New York:

http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=63072

⁶⁵³ Il racconto della visita si deve a Giuseppe Cenza: cfr. G. Cenza, A. Burri, *Il petrolio sotto le colline*, in «Civiltà delle macchine», n. 6, 1955, pp. 49-51.

alla galleria L'Obelisco, per le pagine di «Civiltà delle macchine» fa coincidere l'immagine dei pozzi con alcune sue combustioni, *Oro nero*, realizzate su carta, distillando in visioni di pura poesia l'energia che anima il magma terrestre e l'universo:

«Ho in mente – ci scrive Burri – da tanto tempo di dire come bruciano le cose, com'è la combustione, e come nella combustione tutto vive e muore per fare una unità perfetta».⁶⁵⁴

Diversa da tutte le altre, infine, nel contesto delle *visite in fabbrica* di «Civiltà delle macchine» è quella intitolata *Ho viaggiato tra le macchine*, pubblicata sul numero di luglio 1953.⁶⁵⁵ Differente in quanto non viene affidata ad un poeta e ad un pittore, ma in una delle rare eccezioni alla consuetudine editoriale, ad un fotografo, precisamente al grande maestro del fotogiornalismo Federico Patellani, inventore del fototesto,⁶⁵⁶ che tanta parte ha determinato della moderna comunicazione di massa. Interprete d'eccezione dell'Italia del dopoguerra, Patellani, che nel 1950 ha narrato nei suoi scatti la realtà del lavoro nelle miniere del Sulcis, viene incaricato da Finmeccanica di realizzare un *reportage* attraverso i suoi stabilimenti di tutta Italia. Nelle immagini pubblicate per la rivista sinisgalliana il fotografo sembra aver attraversato lo specchio dell'obiettivo fotografico per immergersi in un meccanico paese delle meraviglie: ne risultano paesaggi di una surreale archeologia industriale, in cui i relitti delle macchine appaiono straordinariamente assimilabili a sculture immerse nello spazio:

⁶⁵⁴ Ivi, p. 50.

⁶⁵⁵ F. Patellani, *Ho viaggiato tra le macchine*, in «Civiltà delle macchine», n. 4, 1953, pp. 26-27.

⁶⁵⁶ Fototesti di Patellani sono presenti in «Pirelli», per esempio *La gomma in vacanza*, n. 4, 1950, pp. 27-31. In «Civiltà delle macchine», si vedano i fototesti di Aldo Razzi per la già citata *Da Amalfi a Castellamare. Visita ai cantieri e all'officina navale della Navalmeccanica di 5 ragazzi che vivono nella vecchia repubblica marinara* e per *Gira sa mola. Corto viaggio sentimentale per la vecchia Sardegna*, n. 4, 1954, pp. 55-56.

Ho fatto un lungo viaggio nel paese delle macchine, e ancora ho negli orecchi la musica fatta di rumori assordanti, di battiti ritmici, di silenzi inattesi. Il sole, in questo paese delle meraviglie d'oggi, attraversa coi suoi raggi un'atmosfera luminosa, in cui pare brillare un pulviscolo di mille metalli. A fianco delle macchine l'uomo, interprete del linguaggio del mezzo a sua disposizione, realizza i suoi sogni.⁶⁵⁷

Di sogni parla Patellani. Anche Sinisgalli ritiene la fotografia e il cinema macchine oniriche per eccellenza, che hanno istituito una democrazia dei sogni:

Pare che la fotografia e il cinema abbiano accresciuto in modo incalcolabile la nostra possibilità di sognare. I sogni che erano un lusso di pochi personaggi, Giacobbe, Daniele, Putifarre, costituiscono ormai una ricchezza per tutti, per il volgo e per i re.⁶⁵⁸

E con la democrazia dei sogni a noi piace terminare questa tesi.

⁶⁵⁷ *Ibidem.*

⁶⁵⁸ L. Sinisgalli, *Macchine oniriche*, in *Horror vacui*, in *Furor mathematicus* (1950), pp. 6-8 (precedentemente in «La Ruota», n. 3, 1943, pp. 95-96). Si veda inoltre, sempre nel *Furor*, pp. 194-196, la *Lettera a Orio Vergani*: «Perché, carissimo Orio, c'è un'analogia strettissima tra la sostanza e i processi del sognare e le pellicole e le manipolazioni fotografiche. Non a caso, un mago, Giambattista della Porta, ha scoperto la Camera Oscura, e non so quale altro negromante abbia trovato le virtù incredibili dei Sali d'argento. [...] Gli uomini, per esempio, hanno accresciuto immensamente le loro possibilità di sognare dopo l'avvento della fotografia e del cinema».



L'INTERNO del reparto falegnameria. Tra le lavorazioni tipiche di Pozzuoli, oltre alla lavorazione di grandi pezzi navantieri vanno ricordate le lavorazioni metalliche di ponti, carri-ponte, gru di ogni tipo e pentole, torchioli, giranti, pelli e tralicci, strutture varie.

Figurativi, il colore molto spesso e la forma squadrata con angoli smussati e anche dritti acuti. In alcune sculture dell'anno precedente è stata impiegata della rit-

ornicità e del ritmo delle sculture. Non è più la stessa di quando scende in questo l'occhio per capire particolari supporti ed elementi scultorei.

Ma qualcuno di Pozzuoli. Quando entrati agli Stabilimenti Riordinati presentiamo il direttore generale, un uomo di grande statura, largo e dall'aspetto ingegnere e bonario. Risponde che vuole per disporre le macchine di tutto nuovo e riferirci a certe istruzioni nel caso: «Lei non disprezzi così, una lista delle macchine nella fabbrica, non è una cosa seria». Le macchine usate per lui sono parate, come voi figli, se le riparerò e allora ritorni un giorno a Pozzuoli che mi dica la grata degli stabilimenti e mi indichi nei giorni più belli. Ho così posto da questo mondo nuovo e sconosciuto che mi hanno dato. Certi modelli per lei sono e che suggeriscono tutto su lavoro e un'esperienza per me rimangono del resto che suggerisce come volte mai l'era agitata. Sull'intera scultura, per esempio, disincantato e disincantato. Scultura era il luogo dove si lavoravano pezzi di legno bianco e ingegnere, stampaggio ferro sigillatura forma in serie. Finché la

plastica mi colpì con un modello originale e non avrebbe più la sua guida. Un lavoratore ad un certo momento decise di un tempo dalla mano sinistra e non sarà un po' sbagliato, l'ingegnere mi disse: «Questo è l'unico esemplare in Italia insieme a un altro che sta alla Fiat di Torino; in un certo tempo da 20.000 esemplari fatti». In più ogni l'importanza di questo tipo a stadi reali, qui non si trattava di similitudine e di simulazione, con dentro sottoposto ogni più lontano gli oggetti e le cose che sono vicino a noi e che vivono con noi. Ecco un ragazzino, delle eleganti elettroniche che tra poco, soprattutto in lo studio di Italia, per rendere più facile e comodo viaggiare. Quando tacchi dell'officina sono ritornati al bel passaggio, prendere anche e contraddittori risorgono nella sua mente: un'idea, progetto, l'anno, le sculture. Tornati alla grande classe del mare lo sculto il desiderio di l'industria destra e la ricominciata a pensare alla pittura.

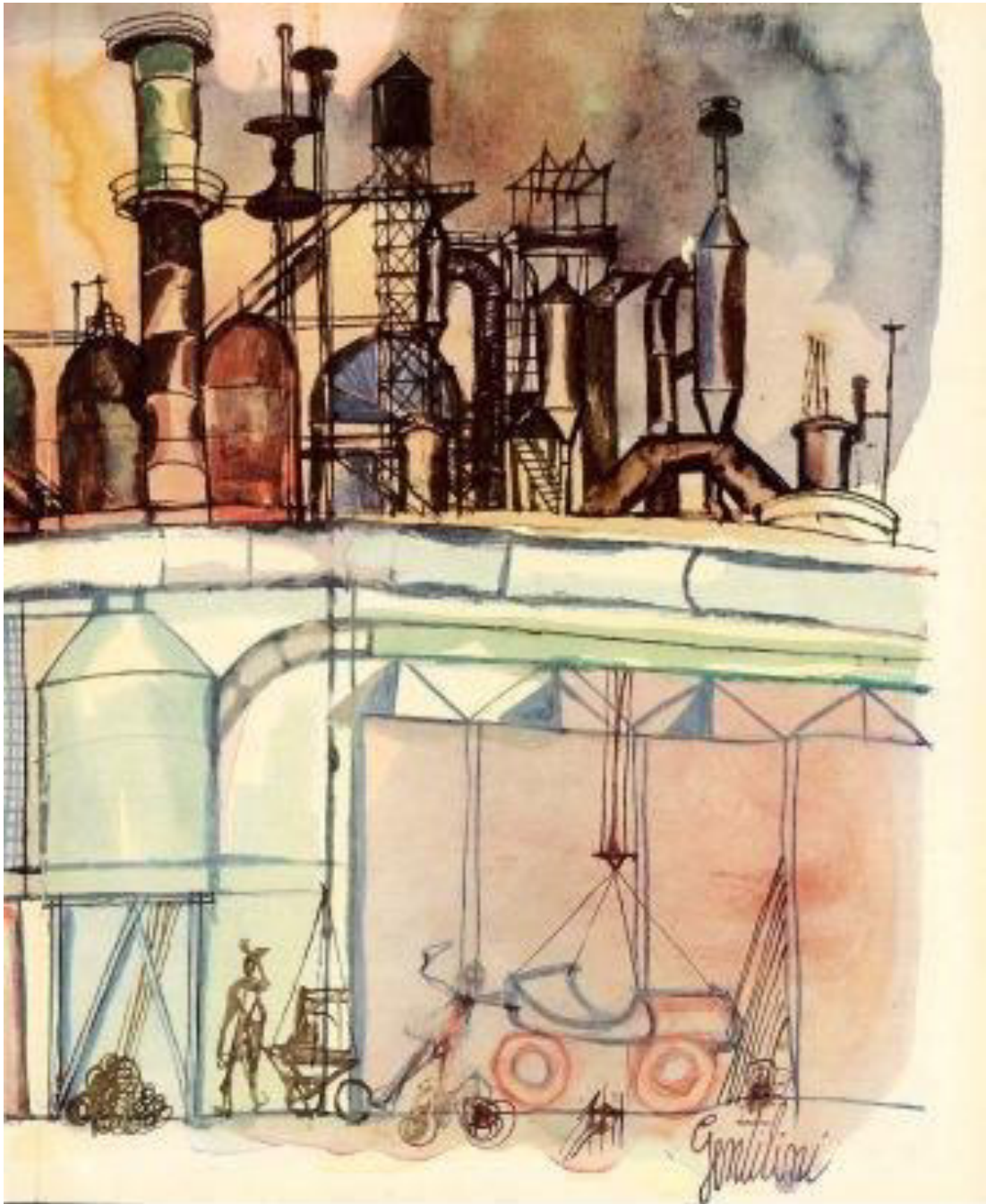
EN ANGOLO degli Stabilimenti nella stanzetta accanto del Golfo.



M. Mafai, *Sono stato a Pozzuoli*
Da «Civiltà delle macchine», n. 5, 1953



O. Tamburi, *La centrale di Meudon*
Da *Civiltà delle macchine*, n. 3, 1954



F. Gentilini, *Le cattedrali del futuro*
Da «Civiltà delle macchine», n. 6, 1953

APPENDICE II

ANTONIO CAMPARI

LA POESIA DELLE MACCHINE E DELLA CIVILTÀ INDUSTRIALE

A.F. FORMÍGGINI EDITORE IN GENOVA - 1913

I.

LE MACCHINE

In cammino, lungo i pioppi delle pianure e gli abeti delle montagne, fra le cinciallegre e le allodole, sotto il volo delle aquile, il canto dei poeti ci ha accompagnato sempre sino ad oggi. Ma oggi che le bianche vie assai spesso si cambiano in lucide guide metalliche, sotto la corsa di mille macchine tra il nero ed il fumo di mille camini, la voce dei poeti tace. Bisogna che sia giorno di riposo, e che noi possiamo uscire dalle nostre città rombanti e ritornare nelle campagne tranquille, perché i poeti ci parlino; nei giorni di lavoro, mentre noi siamo nelle officine e nelle fabbriche, i poeti non vengono con noi e rimangono a casa, chiusi tra i loro volumi.

Pure, è tra le macchine che si svolge la nostra vita, ed è la forma meccanica che distingue la civiltà nostra dalle precedenti. Perché dunque la poesia tace?

*

* *

Ognuno ricorda l'apparire del «bello e orribile mostro» nella lirica carducciana. Parve allora che il rombo delle macchine potesse mutarsi assai facilmente, inneggiando all'ingegno umano, nel canto della poesia; ma se il «Satana» rimase nell'opera del Carducci, non fu certo per i pochi versi intorno alla locomotiva; noi *vedemmo* la locomotiva soltanto quando il poeta, servendosene come mezzo d'arte per riprodurre le sue sensazioni ed i suoi sentimenti, la rappresentò «Alla stazione in una mattina d'autunno». La rappresentazione della locomotiva e del treno è generalmente un mezzo, un mezzo artistico, per riprodurre l'ambiente naturale o psichico, cioè i luoghi che si attraversano o le persone che vi viaggiano, da uno specialissimo punto di vista. Dai treni-lumaca della transiberiana, ove si mangia, si dorme, si fanno e ricevono visite, si vive insomma per parecchi giorni come in una piccola casa mobile, ai treni-proiettile, come gli americani li chiamano, che congiungono un oceano all'altro lanciandosi in corsa folle da New York a San Francisco, ai convogli sotterranei del two-penny tube di Londra, trasportanti ininterrottamente nelle viscere della terra a centinaia di migliaia i

cittadini della più grande città del mondo, il viaggiatore, entrando nel treno, entra in uno specialissimo osservatorio del mondo interno ed esterno dove si acquiscono ed in ogni caso mutano aspetto tutte le sensazioni sue.

E come per la locomotiva, così per le altre più importanti e mirabili macchine di velocità, l'automobile e l'aeroplano. Chi non ricorda, al loro primo apparire, tutti gli inni all'ingegno umano? Poi, gli inni tacquero; volando sulla terra e nel cielo non era comodo filosofare, era più agevole vedere e sentire.

Così al Mirbeau l'automobile fu mezzo per vedere e sentire diversamente la terra e la vita: [...]

Così al D'Annunzio l'automobile fu mezzo per rappresentare diversamente l'amore ed unirlo in una più violenta maniera alla morte, ed il velivolo servì a significare con più efficacia l'anima di un personaggio: [...]

Mezzo, dunque, tutte le macchine di velocità, e mezzo che a lungo, nei lunghi viaggi, par quasi scompaia: da Pechino a Parigi, per le alpine gole di Gondo, non è più la corsa dell'automobile o il volo dell'aeroplano, è la corsa ed il volo dell'uomo: [...]

*

* *

Non così per le grandi macchine produttrici di enormi energie, le macchine per forza. Per l'apparente sproporzione fra le piccole forze che le muovono e l'enorme lavoro che producono, le grandi macchine generano sempre, persino negli uomini più abituati a vederle, un senso di meraviglia.

Paul Adam, vedendo al lavoro le grandi officine siderurgiche, «l'enfer» come egli le chiama, di Pittsburg, notava che «ces êtres de fer et d'acier, aux nerfs électriques, aux poumons de brasier, au haleines de vapeurs, aux intestins chargés de scories encore précieuses, paraissent s'animer d'une vie magique et formidable, devant l'admiration étonnée du constructeur même». ⁽¹⁾

(1) P. Adam, *Vues d'Amérique*, Paris, Ollendorf, 1906, pag. 48-49.

J.F. Fraser, un inglese che scrive per paragonare tecnicamente l'industria Britannica all'americana, narra così una sua visita all'officina della compagnia che sfrutta una parte delle cascate del Niagara traendone 50000 cavalli di forza:

«Je visitai le grand hall des machines construit au niveau du sol. Tout y est vaste, clair et d'un propreté minutieuse; tellement propre qu'on se serait cru dans une exposition plutôt que dans une usine en pleine activité. [...]». (1)

(1) J.F. Fraser, *L'Amérique au travail* – Traduit par M. Saville, Paris, Roger, 1906, p. 179.

Aveva perciò assai giustamente notato il Guyau, molto prima che fossero così perfette come oggi, che tanto sono più belle le macchine quanto meno rivelano le forze sterne da cui sono mosse, e che sarà più bella la macchina la quale meglio rassomiglierà a un essere vivente e più avrà l'apparenza della vita. Così che, manifestandosi la vita delle macchine essenzialmente nel movimento, la loro bellezza sfugge alla pittura e alla scultura che possono riprodurre, quando c'è, la sola apparenza plastica, ma non sfugge alla poesia:

«Un grand nombre de machines de l'industrie possèdent déjà au plus haut degré une beauté poétique, parfois une véritable sublimité, qui tient précisément... à ce que les puissances prodigieuses dont elles disposent sont condensées, cachées en leur sein, et se révèlent tout à coup par un apparent miracle. Les forces mécaniques de la nature sont si bien transformées en elles, que lorsqu'elles arrivent au point d'application, elles y aboutissent méconnaissables et éclatent à nos yeux comme une création nouvelle. Une sorte de surnaturel domine ainsi toute notre industrie et en fait de la poésie». ⁽¹⁾

(1) M. Guyau, *les problèmes de l'esthétique contemporaine*, Paris, Alcan, Chap. III.

Non sempre però noi possiamo sentire questa poesia delle macchine perché non sempre, pochissime volte anzi, noi abbiamo piena ed esatta coscienza delle grandi forze che le macchine generano e sviluppano.

Chi non sa, ad esempio, che le macchine dei più grandi piroscafi, i giganti del mare, giungono a sessantamila cavalli di forza? Ma quanti hanno, di quei sessantamila cavalli di forza che ogni gigante genera e porta seco sui mari, una idea nonché esatta almeno approssimativa? Bisogna, alla potenza della centrale elettrica di Paderno, che con l'acqua dell'Adda dà lavoro a Milano, aggiungere quella della centrale di Vizzola, che dalle onde del Ticino trae l'impeto vivificatore di tanta parte della Lombardia e del Piemonte, e unire poi quella della centrale del Cellina, che dalle valli friulane scende a Venezia, per giungere appena a cinquantamila cavalli. ⁽¹⁾

(1) Vedi U. Ancona, *La Forza*, dal periodico *Conferenze e Prolusioni*, Roma.

Similmente anche da molte macchine scientifiche, per l'apparente sproporzione tra la causa che le muove e l'effetto che ne è prodotto, si esprime, anche per chi ben le conosce, un alto senso di stupore e di meraviglia. Tipico e chiarissimo esempio ne è la macchina marconiana della telegrafia senza fili. Ove pensiamo per un istante alla esile asta metallica da cui parte la parola umana, e l'immenso volo a cuci è spinta nel mondo, ci apparirà, «come in una specie di religioso stupore questo messaggio nell'invisibile nel vento e fra le nubi, percorso da un intimo fremito ignoto, che nulla rivela e che è pur così intenso ed acuto da trapassare gli oceani e le montagne, l'aria e la terra

con una velocità che non ha l'eguale, col mezzo non tanto di una sostanza materiale, quanto di una ipotesi del nostro calcolo più ardito, l'etere, il veicolo vitale del cosmos!». ⁽¹⁾

(1) M. Morasso, La nuova arma, Torino, Bocca, pag. 150.

*

**

Tali dunque i principali caratteri estetici dell'industria moderna: per le macchine di velocità, ampliamento ed acuitamento delle sensazioni si da rendere all'uomo infinitamente più ricca e più varia la vita emotiva; per le macchine di forza e di scienza, oltre a tutto questo, contatto più intenso e più pieno delle energie umane con le energie naturali, si da ridestare in forme svariatissime quel senso, che col progresso scientifico e la diffusione della coltura pareva omai perduto nella storia, il senso del meraviglioso.

Caratteri estetici questi da poter produrre opere d'arte insigni: ma perché dunque la macchina, tanto diffusa nella vita, non è nemmeno nata, si può dire, nella letteratura moderna?

Per vari motivi: primo quello già accennato fuggacemente a proposito del «Satana» carducciano. Quando una macchina di grande e mirabile importanza è per la prima volta costruita, gli occhi umani pare non sappian vederla, ch'è vedon solo l'ingegno che la costruì: ne occorre un lungo e largo uso perché, lasciato il costruttore, gli uomini vedano finalmente la costruzione e ne dicano l'impeto e il rombo, la forza e la velocità, l'ombra e la fiamma. Nel primo periodo, prevalentemente logico, la macchina è ancora nel dominio della scienza, cioè nel pensiero astratto; soltanto col secondo, prevalentemente rappresentativo, entra nell'arte, cioè nell'immaginazione e nel sentimento. E come il popolo così i poeti, i quali, da principio, erroneamente *insegnano* e son maestri di scuola, e solo dopo, molto dopo, *suggeriscono* e divengono, come debbono, musicisti.

Altro motivo e non di secondaria importanza, questo: le macchine e, in genere, gli ordigni dell'industria moderna, si rappresentano troppo spesso prescindendo dal loro ambiente; errore ottico in cui cadono anche critici insigni. [...]

Rappresentare le macchine fuori del loro ambiente, significa fare una pellicola cinematografica; le macchine hanno il loro orizzonte, che può essere sbarrato dai camini delle officine, il loro cielo, che può essere nero di fumo, i loro soli, che possono essere elettrici; in quell'ambiente soltanto esse vivono e solo in quello il poeta può udirne le voci. [...]

*

**

In breve: le macchine hanno trasformato rapidamente ed a mite costo i prodotti naturali; hanno aumentato all'infinito le forze dell'uomo, ponendo al suo servizio quelle della natura; recando in sé stesse la ragione intima di essere migliorate e perfezionate continuamente, hanno aperto alla intelligenza umana e al cammino della civiltà una interminabile via; e tutto ciò potrà insegnarlo il maestro di scuola: ma hanno anche, producendo nuove luci, nuovi moti, nuovi suoni, generando nuove forme di lavoro, di lotta, di forza, di corsa, di gioia, dato allo spirito umano nuove forme di sensazioni e di sentimenti; e questo deve riprodurre il poeta, perché questa, solo questa, è la poesia delle macchine.

Traversando in chiatte il Brooklyn, cantava Walt Whitman delle mille navi con gli innumeri carichi, dei mille fuochi delle fonderie, di tutte le parvenze industriali e meccaniche della vita:

«Noi non vi usiamo per ributarvi poi; ma vi piantiamo invece saldamente nell'intimo nostro. Noi vi sentiamo, e vi amiamo; ché anche in voi è la perfezione. Anche voi contribuite le vostre parti coll'eternità, E, grandi o piccole, contribuite le vostre parti allo spirito.»

Non è, come il Ruskin ed il Prudhomme credevano, che l'arte e l'industria moderna siano in antagonismo. L'industria moderna è nuovissima, senza precedenti nella storia: così, forzatamente, deve esserne l'arte.

Da migliaia d'anni i poeti vedevano gli uomini sotto la luce del sole e degli astri; vi si erano abituati, perfezionati, e li riproducevano benissimo: d'un tratto, gli stessi uomini sono apparsi sotto altre luci, quelle dei forni delle fonderie, dei fornelli delle caldaie, dei globi elettrici; ed i poeti non li hanno riconosciuti. Da migliaia d'anni i poeti udivano le forze della natura nelle grandi voci del vento e delle acque; vi si erano abituati, perfezionati, e le rappresentavano compiutamente; d'un tratto, le stesse forze si son mutate nel rombo delle macchine; ed i poeti non le hanno riconosciute.

«Oh i barbari!» molti di essi hanno detto, alle nuovissime schiere di lavoratori e di lottatori che le macchine avevano portato seco. Già, i barbari, per conoscere i quali non servono i nervi dei bizantini.

I nuovi barbari dell'industria moderna vogliono esprimere dalla vita una più grande gioia, e nella antica lotta rinnovellantesi usano, nuovissime armi, le macchine, e da quelle e per quelle, come temprano il ferro e l'acciaio che le compongono, temprano i nervi, la volontà, lo spirito tutto.

Così debbono fare i poeti: quando lo avranno fatto, rivedranno, sotto le nuove luci, gli uomini, riudiranno, nelle nuove voci, la natura, ed il loro canto s'alzerà ancora, immortale.

CONCLUSIONI

Lasciata la direzione di «Civiltà delle macchine», Sinisgalli avrebbe assunto la dirigenza del settore pubblicitario del gruppo ENI, instaurando, dopo quello con Adriano Olivetti e quello con Giuseppe Eugenio Luraghi un terzo sodalizio aziendale con Enrico Mattei, interrottosi per la scomparsa del manager nel 1963. Una terza stagione milanese e industriale sarebbe cominciata subito dopo, con un incarico di consulenza, sempre nell'ambito pubblicitario, alla Bassetti, fino al 1965, successivamente, di nuovo con Luraghi, all'Alfa Romeo, casa automobilistica per la quale cura la pubblicazione dell'*house organ* «Il Quadrifoglio», fino al 1977. L'eco di «Civiltà delle macchine» si avverte però maggiormente nell'altro periodico diretto da Sinisgalli negli anni Sessanta, «La botte e il violino», repertorio di *design* e disegno prodotto dal mobilificio romano MIM, del quale escono otto numeri tra il 1964 e il 1966. Le ragioni del titolo «La botte e il violino» si ritrovano anticipate nell'*Appendice a una filosofia dell'arredamento* contenuta nel *Furor*.⁶⁵⁹ si tratta di un tributo, come poi spiega Arnaldo Beccaria, alla mano dell'uomo, capace di costruire senza utilizzare nemmeno un chiodo due oggetti tra loro così distanti, la botte e il violino, «l'alfa e l'omega del manufatto ligneo».⁶⁶⁰ Dato il settore produttivo del committente, la rivista – nel primo editoriale il direttore dichiara di voler «scoprire nuovi legami tra il bello e l'utile» –⁶⁶¹ si concentra in particolar modo

⁶⁵⁹ L. Sinisgalli, *Appendice a una filosofia dell'arredamento*, in *Furor mathematicus* cit. (1950), pp. 137-143: 143. Per il riscontro al titolo e soprattutto per la presenza in «La botte e il violino» del dibattito sull'architettura, cfr. A. Ottieri, *I numeri, le parole. Sul Furor Mathematicus di Leonardo Sinisgalli* cit., p. 83 ss.

⁶⁶⁰ A. Beccaria, *Visite a Morandi*, in «La botte e il violino», n. 2, 1964, pp. 17-18.

⁶⁶¹ L. Sinisgalli, in «La botte e il violino», n. 1, 1964, p. 1. Gli editoriali pubblicati in questa nuova rivista sono confluiti con alcune varianti in L. Sinisgalli, *Archimede, i tuoi lumi, i tuoi lemmi* cit.,

sui temi dell'arredamento, ma, nella migliore tradizione sinisgalliana, sono ricercati gli approfondimenti, le aperture culturali, le collaborazioni autorevoli. Si ritrovano i nomi, tra gli altri, di Argan e Dorfles, articolato e sempre connesso a quello sul disegno industriale si sviluppa il dibattito sull'architettura e l'urbanistica, tanto da contemplare, sul terzo numero del 1965, un contributo di Gropius.⁶⁶² Si registra naturalmente l'attenzione per gli artisti e la presenza dei poeti, ma in generale il progetto pertinente «La botte e il violino» ha ambizioni più limitate rispetto a «Pirelli» e soprattutto, sebbene lo spirito rimanga in parte affine, rispetto a «Civiltà delle macchine».⁶⁶³

Al di là dei progetti sinisgalliani, per quanto riguarda l'individuazione delle affinità e dei possibili influssi esercitati dalla rivista della Finmeccanica all'interno del più vasto settore della stampa aziendale, gli osservatori sono concordi nell'indicare i maggiori punti di tangenza con il «Gatto selvatico» diretto da Bertolucci. All'*house organ* dell'ENI, andrebbe a nostro parere accostata la «Rivista Italsider», bimestrale inaugurato sotto la direzione di Carlo Fedeli con il numero di Natale 1960/Capodanno 1961, contestualmente all'apertura del grande complesso siderurgico di Taranto ai nostri giorni drammaticamente all'attenzione della cronaca economica e giudiziaria: ogni fascicolo della rivista – che peraltro continua la tradizione delle visite in fabbrica – reca in copertina un'immagine d'arte di assoluto prestigio, a partire dalla *Nascita dell'Italsider* appositamente dipinta da Gino Severini. Ancora, dovrebbero menzionarsi, nell'ambito delle relazioni pubbliche

successivamente in *Calcoli e fandonie* cit. Oltre agli editoriali e agli articoli che recano la sigla I.s., secondo G. Lupo, *Sinisgalli industriale* cit., pp. 763-773: 764, si possono considerare di Sinisgalli anche alcuni interventi firmati dal fratello Vincenzo, in particolare: *Biografia e bibliografia di Nizzoli*, n. 1, 1964; *I collages di Gentilini*, n. 4, 1965; *Viale Carso*, n. 6, 1965. I tratti fondamentali della storia del bimestrale «La botte e il violino» si trovano ripercorsi da L. Cantatore, *Arredare la «stanza cubica. Sinisgalli, «La botte e il violino»*, in G. Bárberi Squarotti, C. Ossola, a cura di, *Letteratura e industria* cit., pp. 921-928.

⁶⁶² W. Gropius, *La casa giapponese*, in «La botte e il violino», n. 3, 1965, p. 6.

⁶⁶³ cfr. A. Ottieri, *I numeri, le parole. Sul Furor Mathematicus di Leonardo Sinisgalli* cit., p. 85.

aziendali e del concretizzarsi di fertili rapporti tra industria e cultura, i documentari commissionati tra il 1953 e il 1961 dalla Sezione Cinema della Edison, produttrice di energia elettrica, ad un allora esordiente Ermanno Olmi: ne scaturiscono oltre quaranta cortometraggi che possono considerarsi un po' il corrispettivo di un *house organ*, rivolti alle attività ricreative dei dipendenti ma anche funzionali a definire all'esterno l'identità aziendale.⁶⁶⁴

Eppure, nonostante il valore degli esempi appena citati, «Civiltà delle macchine», almeno per gli anni coincidenti con la direzione di Sinisgalli dei quali ci siamo occupati, rimane un *unicum*, un esperimento irripetuto, senza reali omologhi e senza reali epigoni nella storia della comunicazione e della cultura. Non entriamo nel merito del severo giudizio espresso da Luraghi, nell'intervento che abbiamo citato all'inizio del nostro lavoro,⁶⁶⁵ sui successivi destini della rivista, anche perché questa tesi rimane programmaticamente circoscritta agli anni sinisgalliani. Riteniamo però di poter evincere, dallo studio appena concluso, che si interrompe con il chiudersi di quell'esperienza, nella nostra cultura e nella nostra letteratura, la fiducia nella possibilità di conciliare gli uomini e le macchine nel nome di una nuova e più alta civiltà. Cade, in una parola soltanto, l'utopia, sorretta dalla scienza e dalla poesia, dall'arte e dalla tecnologia; cade la fede nell'umanesimo, quello di Leonardo e quello pubblicitario di Adriano Olivetti, la cui morte improvvisa precede di tre anni quella di Mattei. Prevalgono le infinite distopie, le alienazioni.

Con la forza iconica della pittura, la fine di quell'epoca di fiducia rimane siglata in un dipinto poco noto di Mario Mafai, tra i mille compagni di strada di Sinisgalli, coinvolto, come gli altri mille, negli ideali editi da Finmeccanica: il dipinto, datato 1960, è tutto costruito su una materia pittorica rossa, densa, agitata, mossa da accensioni di bianco e dall'inserimento di una corda. Il titolo, laconico: *Civiltà delle macchine (condanna)*.

⁶⁶⁴ I documentari sono conservati presso l'Archivio Nazionale Cinema d'Impresa, istituito nel 2005 a Ivrea.

⁶⁶⁵ G.E. Luraghi, *Sinisgalli e l'industria* cit.



M. Mafai, *Civiltà delle macchine (condanna)*, 1960⁶⁶⁶

Cinque anni più tardi, Sinisgalli, che pure nella sua storia personale avrebbe continuato a occuparsi contestualmente di pubblicità, di letteratura, di arti visive,⁶⁶⁷

⁶⁶⁶ Fonte immagine Museo Carlo Bilotti Roma: <http://www.museocarlobilotti.it/>

⁶⁶⁷ Col tempo prosegue e anzi si rafforza l'interesse di Sinisgalli verso l'arte: negli anni della maturità, il poeta-ingegnere si esprime in prima persona attraverso il disegno. Vengono anche organizzate due sue mostre; una prima a Matera, alla galleria Il Labirinto, nel 1978; la seconda, a Roma, alla galleria «Il Millennio», è ancora allestita quando Sinisgalli muore, a Roma, il 31 gennaio 1981. Cfr. L. Sinisgalli, *I miei inchiostri*, Edizioni Apollinaire, Milano 1962; G. Appella, *Sinisgalli disegnatore*, in *Le «muse irrequiete» di Leonardo Sinisgalli* cit.; G. Tortora, a cura di, *Leonardo Sinisgalli. Una galleria di ritratti*, Associazione Culturale L'Albero di Porfirio, Napoli 1993; S. Zuliani, «La verità è nascosta nei segni». *I disegni di Sinisgalli*, in S. Martelli, F. Vitelli, *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli* cit. I, pp. 309-314.

forse prendendo atto dell'avvenuta scissione delle conoscenze e delle competenze avrebbe confidato all'amico Luraghi:

Nel mondo della produzione e della cultura di massa c'è posto per i *copywriters*, non c'è posto per i poeti.⁶⁶⁸

Quanto a noi, riteniamo di aver raggiunto con questo lavoro alcuni obiettivi. In primo luogo, abbiamo perseguito alcuni approfondimenti, rimarcando che il pensiero e l'impostazione culturale sinisgalliana alla base della progettualità di «Civiltà delle macchine» partecipano di un universo allargato di sollecitazioni e istanze. Tali sollecitazioni e istanze non soltanto afferiscono a differenti discipline e campi del sapere ma intercettano alcune direttive che attraversano diacronicamente e trasversalmente la storia culturale del XX secolo, come pensiamo di aver dimostrato con l'approfondimento dedicato all'analogia e con il paragrafo che affronta i concetti di barocco moderno e neobarocco. Per quanto riguarda il rapporto tra umanesimo e scienza, sintetizzato nell'egida di Leonardo da Vinci, abbiamo voluto concentrare l'attenzione su una rilettura che tenesse particolarmente presenti gli aspetti del visuale, ricavandone delle considerazioni forse non del tutto scontate riguardo a quel *paragone delle arti* sempre presente allo sviluppo di tutto il nostro ragionamento. Sul piano del contributo critico, abbiamo voluto soffermarci sulle accezioni della poetica e dell'estetica macchinistiche, offrendo al dibattito nuove riflessioni sui plausibili aspetti di continuità tra l'età delle avanguardie storiche, soprattutto il Futurismo, e le accezioni riscontrabili in «Civiltà delle macchine». Teniamo a sottolineare che considerazioni e contributi poggiano saldamente sullo studio dei testi, siano essi scritti o visivi: l'aver proposto un'analisi, certo non completa né esaustiva, ma sistematica, dei testi presenti in «Civiltà delle macchine» e delle loro relazioni

⁶⁶⁸ Sinisgalli, *Lettera a Giuseppe Luraghi del 30 agosto 1965*, pubblicata da G. Lupo, *Sinisgalli e le industrie milanesi* cit., p. 241.

reciproche rappresenta per noi un elemento importante del lavoro svolto. Infine, la prospettiva d'indagine privilegiata crediamo abbia consentito di far emergere ulteriormente gli aspetti di modernità della rivista diretta da Sinisgalli e come tale modernità passi, oltre che per la multidisciplinarietà e l'interdisciplinarietà, proprio attraverso la presenza e l'interrelazione di scrittura e immagine: malgrado la fine dell'utopia e malgrado la fine della speranza riposta nelle macchine e nel progresso dell'umanità, «Civiltà delle macchine» può ancora dire molto alla cultura del nostro presente, che attraverso le contaminazioni e l'intreccio dei linguaggi prova a superare le divisioni e abbattere i confini tra le persone e le idee. Per questo Sinisgalli aveva ragione a rivendicare che

Il giornalismo deve qualcosa a «Civiltà delle macchine»; deve qualcosa anche la cultura che è insieme capitale di idee e capitale di immagini.⁶⁶⁹

⁶⁶⁹ L. Sinisgalli, *Civiltà delle macchine* cit. p. 158.

BIBLIOGRAFIA*

OPERE E ANTOLOGIE SELEZIONATE DI LEONARDO SINISGALLI

Quaderno di geometria, con sei tavole di L. Veronesi, in «Campo grafico», nn. 9-12, Milano 1936.

Ritratti di macchine, con sette riproduzioni di disegni dell'Autore, Edizioni di Via Letizia, Milano 1937.

Fiori Pari Fiori Dispari, Mondadori, Milano 1945.

Horror Vacui, OET – Edizioni del secolo, Roma 1945.

Vidi le Muse, Mondadori, Milano 1945.

Belliboschi, Mondadori, Milano 1948.

Un disegno di Scipione e altri racconti, Mondadori, Milano 1975.

Furor mathematicus, Mondadori, Milano 1950.

Pittori che scrivono, Edizioni della Meridiana, Roma 1954.

I miei inchiostri, disegni e manoscritti dell'Autore, Edizioni Apollinaire, Milano 1962.

Ode a Lucio Fontana, con due acqueforti di L. Fontana, Bucciarelli, Ancona 1962.

I martedì colorati, Immordino, Genova 1967.

Archimede, i tuoi lumi, i tuoi lemmi!, Lettera-prefazione di G. Contini, Tallone Editore, Alpignano 1968.

Calcoli e fandonie, Mondadori, Milano 1970.

Un disegno di Scipione e altri racconti, Mondadori, Milano 1975.

Ventiquattro prose d'arte, Introduzione di G. Appella, Edizioni della Cometa, Roma 1983.

Sinisgalliana, Edizioni della Cometa, Roma 1984.

Furor geometricus, a cura di G. Lupo, Nino Aragno Editore, Torino 2001. Con una introduzione del curatore intitolata *Un poeta ingegnere alla scuola di Leonardo*.

Pneumatica, a cura e con *Introduzione* di F. Vitelli, Salerno, Edizioni 10/17, Salerno, 2003.

Civiltà della cronaca. «Il Mattino» (1976-79). Antologia degli articoli, a cura di F. D'Episcopo, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2005.

L. Sinisgalli, *Gallo reale*, a cura di G. Lupo, Edizione San Marco dei Giustiniani, Genova 2005.

L. Sinisgalli, *Pagine milanesi*, a cura di G. Lupo, Hacca, Matelica (MC), 2010.

*** La bibliografia riporta i volumi, i contributi in volume e i saggi su riviste scientifiche. Per tutti gli altri testi citati, compresi gli articoli pubblicati su «Civiltà delle macchine», si rimanda alle note.**

BIBLIOGRAFIA SU LEONARDO SINISGALLI E SULLA RIVISTA «CIVILTÀ DELLE MACCHINE»

AA.VV., *Atti del Simposio di Studi su Leonardo Sinisgalli* (Matera-Montemurro, 14-15-16 maggio 1982), Liantonio, Matera 1987.

E.F. Accrocca, *Ritratti su misura di scrittori italiani*, Sodalizio del libro, Venezia 1960.

P. Antonello, *La nuova civiltà delle macchine di Leonardo Sinisgalli*, in ID., *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Le Monnier Università, Firenze 2005.

P. Antonello, *Le arti plastiche e la civiltà meccanica*, in S. Martelli, F. Vitelli, a cura di, *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, I, Edisud-Forum Italicum Publishing Stony Brook New York, Salerno-New York 2012.

G. Appella, I. Borra, V. Sinisgalli, a cura di, *Un poeta come Sinisgalli*, Edizioni della Cometa, Roma 1982.

G. Appella, *Sinisgalli critico d'arte prosatore d'arte*, in AA.VV., *Atti del Simposio di Studi su Leonardo Sinisgalli* (Matera-Montemurro, 14-15-16 maggio 1982), Liantonio, Matera 1987.

G. Appella, *Sinisgalli disegnatore*, in *Le «muse irrequiete» di Leonardo Sinisgalli 1908-1981*, catalogo della mostra (Macerata, Palazzo Ricci, 16 luglio-16 ottobre 1988), De Luca editore, Roma 1988.

G. Appella, a cura di, *«Le muse irrequiete» di Leonardo Sinisgalli 1908-1981*, catalogo della mostra (Macerata, Palazzo Ricci, 16 luglio-16 ottobre 1988), De Luca editore, Roma 1988.

G. Appella, a cura di, *Leonardo Sinisgalli tra poesia e scienza*, catalogo della mostra (Potenza, Seminario Pontificio Regionale, 24 ottobre-19 novembre 1992), Edizioni della Cometa, Roma 1992.

G. Appella, *Sinisgalli, l'arte e le copertine di "Civiltà delle macchine"*, in «Poesia», n. 147, 2001, pp. 24-39.

R. Aymone, *Poesia in forma di tuberì*, in G. Tortora, a cura di, *Le vespe d'oro. Saggi e testimonianze su Leonardo Sinisgalli*, Avagliano Editore, Cava dei Tirreni 1995.

L. Bonolis, D. Cocolicchio. B. Russo, *Sinisgalli e i ragazzi di via Panisperna*, in G.I. Bischi, P. Nastasi, *Un Leonardo del Novecento. Leonardo Sinisgalli (1908-1981)*, Pristem/Storia, Note di matematica, storia, cultura, nn. 23-24, Università Commerciale Luigi Bocconi, Centro Pristem, Milano 2009.

G.I. Bischi, P. Nastasi, *Un hub della cultura italiana del Novecento, Presentazione* in G.I. Bischi, P. Nastasi, a cura di, *Un Leonardo del Novecento. Leonardo Sinisgalli (1908-1981)*, Pristem/Storia, Note di matematica, storia, cultura, nn. 23-24, Università Commerciale Luigi Bocconi, Centro Pristem, Milano 2009.

- G.I. Bischi, P. Nastasi, a cura di, *Un Leonardo del Novecento. Leonardo Sinisgalli (1908-1981)*, Pristem/Storia, Note di matematica, storia, cultura, nn. 23-24, Università Commerciale Luigi Bocconi, Centro Pristem, Milano 2009.
- G.I. Bischi, *Il gusto estetico tra letteratura e matematica. Sinisgalli e Calvino*, in L. Nicotra, R. Salina Borello, *Nello specchio dell'altro. Riflessi della bellezza tra arte e scienza*, UniversItalia, Roma 2011.
- F. Camon, *Leonardo Sinisgalli*, in ID., *Il mestiere di poeta*, Lerici, Milano 1965. Seconda edizione Garzanti, Milano 1982.
- D. Cantatore, R. Carrieri, G.E. Luraghi, *Tre amici per i settant'anni di Leonardo Sinisgalli*, Bandini editore, Milano 1978.
- D. Cantatore, *Quelle notti*, in AA.VV., *Atti del Simposio di Studi su Leonardo Sinisgalli* (Matera-Montemurro, 14-15-16 maggio 1982), Liantonio, Matera 1987.
- L. Cantatore, *Arredare la «stanza cubica. Sinisgalli, «La botte e il violino»*, in G. Bárberi Squarotti, C. Ossola, a cura di, *Letteratura e Industria*, Atti del XV Congresso A.I.S.L.L.I. (Torino, 15-19 maggio 1994), vol. II. *Il XX secolo*, Leo S. Olschki Editore, 1997.
- S. Ceccato, *Leonardo Sinisgalli. Civiltà delle Macchine e Adamo II*, in AA.VV., *Atti del Simposio di studi su Leonardo Sinisgalli*, (Matera-Montemurro, 14-15-16 maggio 1982), Liantonio, Matera 1987.
- G. Contini, *Avvertenze al lettore di Sinisgalli*, in L. Sinisgalli, *Vidi le Muse*, Mondadori, Milano 1945.
- G. Contini, *Lettera-prefazione*, in L. Sinisgalli, *Archimede i tuoi lumi, i tuoi lemmi!*, Tallone Editore, Alpignano 1968, successivamente in L. Sinisgalli, *Calcoli e fandonie*, Mondadori, Milano 1970.
- G. Contini, *Introduzione*, in AA.VV., *Atti del Simposio su Leonardo Sinisgalli* (Matera-Montemurro, 14-15-16 maggio 1982), Liantonio, Matera 1987.
- A. De Rosa, *Leonardo Sinisgalli. Umanista italiano del XX secolo*, L'Autore Libri, Firenze 1999.
- F. D'Episcopo, *Leonardo Sinisgalli e Alfonso Gatto*, in G. Lupo, a cura di, *Sinisgalli a Milano. Poesia, pittura, architettura e industria dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Interlinea, Novara 2002.
- F. D'Episcopo, *Sinisgalli*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1998.
- F. Di Castro, *La linea astratta dell'incisione italiana*, in ID., a cura di, *«Civiltà delle macchine» e la linea astratta dell'incisione italiana*, catalogo della mostra (Praga, Palazzo Kinsky, 11 settembre-21 ottobre 1990), Electa, Milano 1990.
- A. Di Silvestro, *Leonardo Sinisgalli. Fra scrittura e trascrizione*, Leo S. Olschki, Firenze 2005.
- G. Dorflès, *Introduzione*, in V. Scheiwiller, a cura di, *Civiltà delle macchine. Antologia di una rivista 1953-1957*, Libri Scheiwiller, Milano 1988.
- M. Emmer, *Sinisgalli tra arte, cinema e tecnologia*, in G.I. Bischi, P. Nastasi, *Un Leonardo del Novecento. Leonardo Sinisgalli (1908-1981)*, Pristem/Storia, Note di matematica, storia, cultura, nn. 23-24, Università Commerciale Luigi Bocconi, Centro Pristem, Milano 2009.
- M. Faggella, *Leonardo Sinisgalli. Un poeta nella civiltà delle macchine*, Ermes, Potenza 1996.

P. Fuccella, *Sinisgalli, il poeta della pubblicità*, in S. Martelli, F. Vitelli, a cura di, *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, I, Edisud-Forum Italicum Publishing Stony Brook New York, Salerno-New York 2012.

G. Giudici, *Poesia e design*, in G. Tortora, a cura di, *Le vespe d'oro. Saggi e testimonianze su Leonardo Sinisgalli*, Avagliano Editore, Cava dei Tirreni 1995.

G. Lacorazza, *Meccanima. «Civiltà delle macchine» negli anni di Leonardo Sinisgalli (1953-1958)*, Consiglio Regionale della Basilicata, Potenza 2005.

G. Lacorazza, *L'anima colorata delle macchine*, in G. Lupo, G. Lacorazza, a cura di, *L'anima meccanica. Le visite in fabbrica in «Civiltà delle macchine» (1953-1957)*, Avagliano Editore, Roma 2008.

N.G. Leone, *Sinisgalli amante dell'architettura*, in G. Lupo, a cura di, *Sinisgalli a Milano. Poesia, pittura, architettura e industria dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Interlinea, Novara 2002.

G. Lupo, *Leonardo Sinisgalli e Civiltà delle macchine 1953-1958*, in «Letteratura italiana contemporanea», n. 26, Lucarini, Roma 1989, pp. 186-230.

G. Lupo, *Sinisgalli industriale*, in G. Bárberi Squarotti, C. Ossola, a cura di, *Letteratura e Industria*, Atti del XV Congresso A.I.S.L.L.I. (Torino, 15-19 maggio 1994), vol. II. *Il XX secolo*, Leo S. Olschki Editore, 1997.

G. Lupo, *Un poeta ingegnere alla scuola di Leonardo*, in L. Sinisgalli, *Furor geometricus*, a cura di G. Lupo, Nino Aragno Editore, Torino 2001.

G. Lupo, *Sinisgalli e le industrie milanesi (1934-1973)*, in ID., a cura di, *Sinisgalli a Milano. Poesia, pittura, architettura e industria dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Interlinea, Novara 2002.

G. Lupo, a cura di, *Sinisgalli a Milano. Poesia, pittura, architettura e industria dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Interlinea, Novara 2002.

G. Lupo, *Gli esordi narrativi di Sinisgalli*, in L. Sinisgalli, *Gallo reale*, a cura di G. Lupo, San Marco dei Giustiniani, Genova 2005.

G. Lupo, *Il luogo delle 'due culture'*, in G. Lupo, G. Lacorazza, a cura di, *L'anima meccanica. Le visite in fabbrica in 'Civiltà delle Macchine' (1953-1957)*, Avagliano Editore, Roma 2008.

G. Lupo, G. Lacorazza, a cura di, *L'anima meccanica. Le visite in fabbrica in 'Civiltà delle Macchine' (1953-1957)*, Avagliano Editore, Roma 2008.

G. Lupo, *L'utopia del moderno in Civiltà delle macchine (1953-1958)*, in G.I. Bischì, P. Nastasi, *Un Leonardo del Novecento. Leonardo Sinisgalli (1908-1981)*, Pristem/Storia, Note di matematica, storia, cultura, nn. 23-24, Università Commerciale Luigi Bocconi, Centro Pristem, Milano 2009.

G. Lupo, *Un duplice centenario. Sinisgalli e Vittorini*, in «Nuova Informazione Bibliografica», n. 4, 2009, pp. 683-695.

G. Lupo, *Sinisgalli, Milano e «L'Italia Letteraria»*, in L. Sinisgalli, *Pagine milanesi*, a cura di G. Lupo, Hacca, Matelica 2010.

- G. Lupo, *Sinigalli e "Il Milione"*, in S. Martelli, F. Vitelli, *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinigalli*, I, Edisud-Forum Italicum Publishing Stony Brook New York, Salerno-New York 2012
- G. Lupo, *Sinigalli e la cultura utopica degli anni Trenta*, Vita e Pensiero, Milano 1996. Nuova edizione aggiornata 2011.
- G. Lupo, *Sinigalli e le riviste tecnico-industriali*, in «Poesia», n. 147, 2011. Online: http://www.fondazioneisinigalli.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=131:sinigalli-e-le-riviste-tecnico-industriali&catid=36:sinigalli-e-le-riviste-aziendali.
- G. Lupo, *Sinigalli e la rivista «Pirelli» (1948-1952)*, in «Fondazione Pirelli»: <http://www.fondazionepirelli.org/uploadcultura/pdf/1353957290.pdf>.
- G.E. Luraghi, *Sinigalli e l'industria*, in AA.VV., *Atti del Simposio di Studi su Leonardo Sinigalli* (Matera-Montemurro, 14-15-16 maggio 1982), Liantonio, Matera 1987.
- O. Macrì, *Sinigalli e il barocco romano*, in ID., *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Vallecchi, Firenze 1956.
- G. Mariani, *L'orologio del Pincio. Leonardo Sinigalli tra certezza e illusione*, Bonacci editore, Roma 1981.
- S. Martelli, F. Vitelli, *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinigalli*, 2 voll., Edisud-Forum Italicum Publishing Stony Brook New York, Salerno-New York 2012.
- A. Ottieri, *I numeri, le parole. Sul Furor Mathematicus di Leonardo Sinigalli*, Franco Angeli, Milano, 2002.
- A. Ottieri, *Leonardo Sinigalli e i cinque anni della «Pirelli»*, in «Sinestesie», n. 2, 2002, pp. 79-100.
- A. Ottieri, *«Il regno dell'utile». Le riviste aziendali di Sinigalli*, in S. Martelli, F. Vitelli, a cura di, *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinigalli*, I, Edisud-Forum Italicum Publishing Stony Brook New York, Salerno-New York 2012.
- G. Pampaloni, *Sinigalli prosatore*, in AA.VV., *Atti del Simposio di Studi su Leonardo Sinigalli*, in AA.VV., *Atti del Simposio di Studi su Leonardo Sinigalli* (Matera-Montemurro, 14-15-16 maggio 1982), Liantonio, Matera 1987.
- A. Perilli, *Gli Anni di «Civiltà delle macchine»*, Edizioni della Cometa, Roma 2002.
- L. Pesola, *Sinigalli e il fascismo*, in S. Martelli, F. Vitelli, a cura di, *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinigalli*, I, Edisud-Forum Italicum Publishing Stony Brook New York, Salerno-New York 2012.
- M. Petrucciani, *La poetica matematica di Sinigalli*, in ID., *Scienza e letteratura nel secondo novecento. La ricerca letteraria in Italia tra algebra e metafora*, Mursia, Milano 1978.
- P. Portoghesi, *Cronaca di una amicizia*, in G. Tortora, a cura di, *Le vespe d'oro. Saggi e testimonianze su Leonardo Sinigalli*, Avagliano, Cava dei Tirreni 1995.

- A.P. Saibene, *Il demone dell'analogia. Sinisgalli e l'Olivetti*, in S. Martelli, F. Vitelli, a cura di, *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, I, Edisud-Forum Italicum Publishing Stony Brook New York, Salerno-New York 2012.
- M. Sechi, *Il prototipo e la serie. Leonardo Sinisgalli e la civiltà delle macchine*, in G. Barletta, a cura di, *Machinae: tecniche arti saperi nel Novecento*, Edizioni B.A. Graphis, Bari 2008.
- V. Scheiwiller, *Sinisgalli e il «pesce d'oro»*, in AA.VV., *Atti del Simposio di Studi su Leonardo Sinisgalli* (Matera-Montemurro, 14-15-16 maggio 1982), Liantonio, Matera 1987.
- V. Scheiwiller, *Sinisgalli e «Civiltà delle macchine»*, in ID., a cura di, *Civiltà delle macchine. Antologia di una rivista 1953-1957*, Libri Scheiwiller, Milano 1988.
- V. Scheiwiller, a cura di, *Civiltà delle macchine. Antologia di una rivista 1953-1957*, Libri Scheiwiller, Milano 1988.
- G. Spagnoletti, *Sinisgalli e la poetica dell'Ermetismo*, in AA.VV., *Atti del simposio di studi su Leonardo Sinisgalli* (Matera-Montemurro 14-15-16 maggio 1982), Liantonio, Matera 1987.
- G. Tedeschi, *Sinisgalli pubblicitario e inventore di riviste*, in AA. VV., *Atti del simposio di studi su Leonardo Sinisgalli* (Matera-Montemurro 14-15-16 maggio 1982), Liantonio, Matera 1987.
- D. Tongiorgi, *Letteratura e politica culturale delle aziende negli anni Cinquanta: note su «Civiltà delle macchine»*, in «Rivista di Letteratura Italiana», nn. 1-2, 1992, pp. 193-225.
- D. Tongiorgi, *Tra l'umanesimo «tecnicizzato» di Sinisgalli e la cultura dell'industria olivettiana: le riviste del dopoguerra (1949-1956)*, in C. Ossola, a cura di, *Scritture di fabbrica. Dal vocabolario alla società*, Scriptorium, Torino 1994.
- D. Tongiorgi, *Oltre la siepe: la «visita in fabbrica degli scrittori»*, in S. Martelli, F. Vitelli, a cura di, *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, I, Edisud-Forum Italicum Publishing Stony Brook New York, Salerno-New York 2012.
- G. Tortora, a cura di, *Leonardo Sinisgalli. Una galleria di ritratti*, Associazione Culturale L'Albero di Porfirio, Napoli 1993.
- G. Tortora, a cura di, *Le vespe d'oro. Saggi e testimonianze su Leonardo Sinisgalli*, Avagliano Editore, Cava dei Tirreni 1995.
- D. Valli, *Sinisgalli, la mobilità, l'animazione*, in AA.VV., *Atti del Simposio di Studi su Leonardo Sinisgalli* (Matera-Montemurro, 14-15-16 maggio 1982), Liantonio, Matera 1987.
- F. Vitelli, *L'amore della somiglianza*, Pietro Laveglia editore, Salerno 1989.
- F. Vitelli, *I fiori matematici: notizie filologiche per il Furor*, in ID., *I fiori matematici, percorsi della modernità in scrittori del Novecento*, Schena, Fasano 1996.
- F. Vitelli, *Il paradossale design dell'universo. Prose sommerse di Leonardo Sinisgalli*, in M. dell'Aquila, a cura di, *La scrittura dispersa. Testi e studi inediti e rari tra Seicento e Novecento*, Giardini Editori e Stampatori, Pisa 1996.

F. Vitelli, «*Pneumatica*». *Sinisgalli e la rivista Pirelli*, in G. Bárberi Squarotti, C. Ossola, a cura di, *Letteratura e Industria*, Atti del XV Congresso A.I.S.L.L.I. (Torino, 15-19 maggio 1994), vol. II. *Il XX secolo*, Leo S. Olschki Editore, 1997.

F. Vitelli, *I cavilli e il germe*, Fabrizio Serra Editore, Pisa 2007.

G. Volpe, *Sinisgalli e gli architetti*, in G.I. Bischì, P. Nastasi, a cura di, *Un Leonardo del Novecento. Leonardo Sinisgalli (1908-1981)*, Pristem/Storia, Note di matematica, storia, cultura, nn. 23-24, Università Commerciale Luigi Bocconi, Centro Pristem, Milano 2009.

A. Zanzotto, *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Mondadori, Milano 1994.

S. Zuliani, *Il demone della contraddizione. Sinisgalli critico d'arte*, Guerini studio, Milano 1997.

S. Zuliani, «*La verità è nascosta nei segni*». *I disegni di Sinisgalli*, in S. Martelli, F. Vitelli, *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, I, Edisud-Forum Italicum Publishing Stony Brook New York, Salerno-New York 2012.

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

AA.VV., *Gli anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 27 gennaio–30 aprile 1982), Mazzotta-Comune di Milano, Milano 1982.

AA.VV., *La cultura italiana negli anni 1930-1945. Omaggio ad Alfonso Gatto*, Atti del convegno (Salerno, 21-24 aprile 1980), Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1984.

AA.VV., *La letteratura italiana diretta da Ezio Raimondi. Il Novecento. Dal neorealismo alla globalizzazione*, a cura di G. Fenocchio, Paravia Bruno Mondadori Editore, Milano 2004.

G. Agamben, *Archeologia di un'archeologia*, in E. Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Quodlibet, Macerata 2004.

M. Ageno, *Il 'nuovo' Istituto di Fisica*, in L. Bonolis, a cura di, *Maestri e allievi nella fisica italiana del Novecento*, Percorsi di fisica, Pavia 2007.

G. Agnese, *Il profeta Marinetti cinquant'anni dopo*, in «*Mass Media*», XIII, 5, Roma 1994, pp. 38-41.

G. Agnese, *Futurismo marconiano*, in E. Crispolti, a cura di, *Futurismo 1909-1944*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 7 luglio – 22 ottobre 2001), Mazzotta, Milano 2001.

G. Agnese, *McLuhan e il futurismo*, in Enciclopedia multimediale delle scienze filosofiche, Rai Educational, del 14-2-2000: <http://www.emsf.rai.it/interviste/>.

N. Ajello, *Intellettuali e Pci. 1944-1958*, Laterza, Roma-Bari 1979.

G. Alessi, L. Barcaioli, T. Marino, *Scrittori e pubblicità. Storia e teorie*, a cura di G. Zaganelli, Logo Fausto Lupetti Editore, Bologna 2011.

G. Altea, *Costantino Nivola*, Ilisso, Nuoro 2005.

- Analogia*, voce in *Dizionario di Filosofia*, Treccani, Roma 2009. *Online*: [http://www.treccani.it/enciclopedia/analogia_\(Dizionario-di-filosofia\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/analogia_(Dizionario-di-filosofia)/).
- L. Anceschi, *Saggi di poetica e di poesia*, Edizioni Parenti, Firenze 1942.
- L. Anceschi, *Lirici nuovi, Antologia della poesia contemporanea*, Hoepli, Milano 1943.
- L. Anceschi, voce *Ermetismo*, in *Enciclopedia del Novecento*, II, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1977, pp. 741-752.
- L. Anceschi, *Sulla poetica dell'ermetismo*, in «Studi filosofici», n. 2, 1942, pp. 222-226.
- L. Anceschi, *Da Ungaretti a D'Annunzio*, Il Saggiatore, Milano 1976.
- L. Anceschi, *L'idea del Barocco. Studi su un problema estetico*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1984.
- P. Antonello, *Leonardo*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2008. *Online*: <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/leonardoantonello.php>.
- P. Antonello, *Un inglese in Italia: Charles Percy Snow, Le due culture e il dibattito degli anni Sessanta*, in «Pianeta Galileo: 2009», a cura di A. Peruzzi, Regione Toscana: Consiglio regionale della Toscana, Firenze 2010, pp. 515-529. *Online*: http://www.consiglio.regione.toscana.it:8085/news-ed-eventi/pianeta-galileo/atti/2009/37_antonello.pdf.
- P. Antonello, *Contro il materialismo. Le 'due culture' in Italia: bilancio di un secolo*, Aragno, Torino 2012.
- G. Appella, a cura di, *Scipione 1904-1933*, catalogo della mostra (Macerata 6 luglio-15 settembre 1985), De Luca, Roma 1985.
- G.C. Argan, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1965.
- G.C. Argan, *Gropius e la Bauhaus*, Einaudi Torino 1951. Seconda edizione 2010, *Introduzione* di M. Biraghi.
- P. Arnaldi, *La stampa aziendale*, Franco Angeli, Milano 1957.
- R. Astarita, *Gli architetti di Olivetti: una storia di committenza industriale*, Franco Angeli, Milano 2000.
- R. Aymone, *L'età delle rose – Note e letture*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1982.
- L. Balsamo, R. Cremante a cura di, *A.F. Formiggini. Un editore del Novecento*, Società editrice il mulino, Bologna 1981.
- A. Campari, *Uomini e macchine. Letture sulla moderna civiltà meccanica scelte e composte da Antonio Campari*, Carlo Signorelli Editore, Milano 1910.
- Antonio Campari, *La poesia delle macchine e della civiltà industriale*, A.F. Formiggini Editore in Genova – 1913.

- L.M. Barbero, a cura di, *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, catalogo della mostra (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 1 novembre 2008-9 febbraio 2009), Electa, Milano / Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 2008.
- L.M. Barbero, F. Pola, *L'Attico di Fabio Sargentini. 1966-1978*, Mondadori Electa, Milano 2010.
- G. Bárberi Squarotti, *La letteratura industriale*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, diretta da G. Bárberi Squarotti, V, 2, Utet, Torino 1996.
- G. Bárberi Squarotti, C. Ossola, a cura di, *Letteratura e industria*, Atti del XV Congresso AISLLI (Torino, 15-19 maggio 1994), 2 voll., Leo S. Olschki, Firenze 1997.
- R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici*, Einaudi, Torino 1985.
- A. Bartram, *Futurist Typography and the Liberated Text*, British Library-Yale University Press, London-New Haven 2005.
- Ch. Baudelaire, *OEuvres Complètes*, I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1975.
- Ch. Baudelaire, *Il riso, il comico, la caricatura*. Traduzione e introduzione di L. Sinisgalli, OET – Edizioni del secolo, Roma (1947).
- G. C. Belli, M. Cernuschi Ghiringhelli, A. Longatti, N. Ponente, *Anni creativi al Milione, 1932-1939*, con una testimonianza di G. Marchiori, catalogo della mostra (Prato, Palazzo Novellucci, 7 giugno-20 luglio 1980), Silvana editoriale, Milano 1980.
- W. Benjamin, *Baudelaire e Parigi*, in ID., *Angelus novus*, Einaudi, Torino 1976.
- W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), Nota di P. Pullega, Einaudi, Torino 2000.
- C. Bernardini, T. De Mauro, *Contare e raccontare. Dialogo sulle due culture*, Laterza, Roma-Bari 2003.
- C. Bernari, *Tre operai* (1934), Mondadori, Milano 1965, *Introduzione* di G. Pampaloni.
- S. Bianchi, *La musica futurista. Ricerche e documenti*, Libreria musicale italiana, Lucca 1995.
- G. Bigatti, *Paesaggi industriali e trasformazioni sociali*, in G. Bigatti, G. Lupo, a cura di, *Fabbriche di carta. I libri che raccontano l'Italia industriale*, Laterza, Roma-Bari 2013.
- G. Bigatti, C. Vinti, a cura di, *Comunicare l'impresa. Culture e strategie dell'immagine nell'industria italiana (1945-1970)*, Guerini, Milano 2010.
- M. Black, *Modelli, archetipi e metafore*, Pratiche, Parma 1983.
- U. Boccioni, *Gli scritti editi e inediti*, a cura di Z. Birolli, *Prefazione* di M. De Micheli, Feltrinelli, Milano 1971.
- R. Bodei, *Incroci*, in V. Lingiardi, N. Vassallo, a cura di, *Terza Cultura. Idee per un futuro sostenibile*, Il Saggiatore, Milano 2011.
- P. Boero, *La Riviera ligure tra industria e letteratura*, Vallecchi, Firenze 1984.

- R. Bossaglia, *L'immagine dell'Ansaldo. Architettura, grafica, pubblicità*, Electa, Milano 1986.
- R. Bossaglia, *Paesaggi e simboli dell'industria nelle arti figurative*, in V. Castronovo, a cura di, *Cento anni d'industria*, Electa, Milano 1986.
- G. Bove, *Scrivere futurista: la rivoluzione tipografica tra scrittura e immagine*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2009.
- V. Branca, P. Mazzamuto, G. Petronio et al., a cura di, *Letteratura e scienza nella storia della cultura italiana*, Atti del IX Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (Palermo-Messina-Catania 21-15 aprile 1976), Palermo 1978.
- B. Caizzi, *Gli Olivetti*, Utet, Torino 1962.
- O. Calabrese, *Arti figurative e linguaggio*, Guaraldi, Firenze 1971.
- O. Calabrese, *L'età neobarocca*, Laterza, Roma-Bari 1987.
- O. Calabrese, L. Acquarelli, a cura di, *Fra parola e immagine. Metodologie ed esempi di analisi*, Mondadori Università, Milano 2009.
- O. Calabrese, *Il Neobarocco. Forma e dinamiche della cultura contemporanea*, Presentazione di U. Eco, Postfazione di S. Jacoviello, La casa Usher, Firenze-Lucca 2013.
- A. Calder, J. Davidson, *Autobiografia*, Marsilio, Venezia 1984.
- G. Caltagirone, *La modernità di D'Annunzio nel rapporto con le arti visive*, in «Studi Medievali e Moderni. Arte letteratura storia», Loffredo Editore, Napoli, n. 26, 2009, pp. 57-70.
- G. Caltagirone, *L'analogia tecnico-scientifica nella scrittura futurista. Eugenio Caracciolo, Il poema del tecnicismo del Basso Sulcis Parole in libertà futuriste*, in P. Frassica, a cura di, *Shades of Futurism. Futurismo in ombra*, Atti del Convegno Internazionale (Princeton 9-10 ottobre 2009), Interlinea, Novara 2011.
- M. Calvesi, R. Siligato, a cura di, *Roma anni '60. Al di là della pittura*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 20 dicembre 1990-15 febbraio 1991), Carte Segrete, Roma 1990.
- I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 2011.
- V. Camerano, R. Covi, G. Grasso, a cura di, *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, con la collaborazione di A. Tosone, *Introduzione* e note di G. Lupo, 3 voll., Aragno, Torino 2007.
- R. Camerlingo, *L'Obelisco di Irene Brin e Gaspero Del Corso (1946-1978)*, in «Soprintendenza alla Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea. Le ricerche e gli studi». *Online*: <http://www.ufficiam.beniculturali.it/index.php?it/154/obelisco>.
- R. Camerlingo, M. D'Alesio, a cura di, *Regesto delle mostre de L'Obelisco (1946-1978)*, in «Soprintendenza alla Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea. Le ricerche e gli studi». *Online*: <http://www.ufficiam.beniculturali.it/index.php?it/154/obelisco>.
- G. Casini, *5 pittori alla Galleria La Salita: il problema della pittura monocroma a Roma intorno al 1960*, in «Studi di Memofonte», n. 9, 2012, pp. 38-64:

<http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-n.9/g.-casini-5-pittori-alla-galleria-la-salita-il-problema-della-pittura-monocroma-a-roma.html>

S. Campus, *Architetti e artisti per l'industrial design. Lo showroom Olivetti a New York*, in M.G. Arru, S. Campus, R. Cicilloni, R. Ladogana, a cura di, *Ricerca e Confronti 2010. Giornate di studio di archeologia e storia dell'arte a 20 anni dall'istituzione Dipartimento di Scienze Archeologiche e Storico-artistiche dell'Università degli Studi di Cagliari*, Atti del Convegno (Cagliari, 1/5 marzo 2010), «ArcheoArte», rivista elettronica di Archeologia e Arte, supplemento 2012. Online: <http://ojs.unica.it/index.php/archeoarte>.

L. Canova, *Visione romana. Percorsi incrociati nell'arte del Novecento*, ETS, Pisa 2008.

L. Cantini, C. Michelli, *La raccolta d'arte Esso. 1949-1983*, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 13 dicembre 2007-28 febbraio 2008), Electa, Milano 2007.

L. Caramel, a cura di, *M.A.C. Movimento Arte Concreta*, catalogo della mostra (Gallarate, Civica galleria d'arte moderna, aprile-giugno 1984), Electa, Milano 1984.

L. Caramel, *L'astrattismo italiano degli anni Trenta*, in ID., a cura di, *L'Europa dei razionalisti. Pittura, scultura, architettura negli anni trenta*, catalogo della mostra (Como, Pinacoteca Civica / San Francesco, 27 maggio-3 settembre 1989), Electa, Milano 1989.

Cfr. L. Caramel, C. Pirovano, a cura di, *Costantino Nivola. Sculture dipinti disegni*, catalogo della mostra (Milano, PAC-Padiglione d'Arte Contemporanea, 28 ottobre 1999-30 gennaio 2000), Electa, Milano 1999.

U. Casari, *Letteratura e società industriale negli anni Sessanta del Novecento*, Giuffrè, Milano 2001.

E. Castelnuovo, *Arte, industria, rivoluzioni. temi di storia sociale dell'arte*, Einaudi, Torino 1985.

G. Celant, a cura di, *Tempo moderno. Da Van Gogh a Warhol. Lavoro, macchine e automazione nelle Arti del Novecento*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 14 aprile-30 luglio 2006) Skira, Milano 2006

G.P. Cesarani, *Storia della pubblicità in Italia*, Laterza, Roma-Bari 1988.

R. Ceserani, *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Mondadori, Milano 2010.

T. Cescutti, *Les origines mythiques du Futurisme*, Sorbonne, Paris 2008.

A. Ciccuto, A. Zingone, a cura di, *I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e arte figurativa*, Baroni, Viareggio 1998.

M. Cioli, *Il fascismo e la "sua" arte. Dottrina e istituzioni tra Futurismo e Novecento*, Leo S. Olschki, Firenze 2011.

V. Cioni, *Filosofia e letteratura dell'industrialismo*, Mursia, Milano 1978.

Civiltà delle macchine. Tecnologie, prodotti, progetti dell'industria meccanica italiana dalla ricostruzione d'Europa, catalogo della mostra (Torino, Lingotto, 20 settembre-9 dicembre 1990), Introduzione di V. Castronovo, G. Sapelli, Fabbri, Milano 1990.

- M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012.
- G. Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970.
- S. Cori, *I confini della prosa. Moravia da «Nuovi argomenti» alla Noia*, Intervento al XIV Congresso ADI Associazione degli Italianisti. *Rotte confini passaggi* (Università degli Studi di Genova, 15-18 settembre 2010). Online: <http://www.diras.unige.it/Adi%202010/Cori%20Stefania.pdf>.
- R. Cremante, C. Martignoni, a cura di, *Un manager tra le lettere e le arti. Giuseppe Eugenio Luraghi e le Edizioni della Meridiana*, catalogo della mostra (Pavia, Scuderie del Castello Visconteo, 1 dicembre 2005-15 gennaio 2006), Electa, Milano 2005.
- A. Crespi, *La VI Triennale di Milano, 1936*, in R. Cassanelli, U. Collu, O. Selvafolta, *Nivola Fancello Pintori. Percorsi del moderno dalle arti applicate all'industrial design*, Milano, Jaca Book, 2003.
- E. Crispolti, *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Celebes, Trapani 1969.
- E. Crispolti, B. Hinz, Z. Biroli, *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Feltrinelli, Milano 1974.
- E. Crispolti, a cura di, *Futurismo 1909-1944*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 7 luglio – 22 ottobre 2001), Mazzotta, Milano 2001.
- E. Cristallini, S. Lux, A. Greco, *Forma 1 e i suoi artisti*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea Ex Stabilimento Peroni, 19 dicembre 2000-28 febbraio 2001), Gangemi, Roma 2000.
- R. Crivelli, *Gli accordi paralleli. Letteratura ed arti visive nel Novecento*, Adriatica, Bari 1979.
- B. Croce, *Leonardo filosofo*, Treves, Milano 1919.
- B. Croce, *Storia dell'età barocca*, Laterza, Bari 1929.
- S.M. Cutlip, *Public Relations History: from the 17th to the 20th Century*, Lawrence Earlbaum Associates, Hillsdale, NJ 1995.
- C. D'Alessio, *L'ingegner Gadda e la macchina. Dall'industria moderna all'officina faustiana*, in G. Bárberi Squarotti, C. Ossola, *Letteratura e industria*, Atti del XV Congresso AISLLI (Torino, 15-19 maggio 1994), vol. II. *Il XX secolo*, Leo S. Olschki, Firenze 1997.
- P. Daverio, M. Fagiolo dell'Arco, N. Vespignani, *Roma tra espressionismo barocco e pittura tonale: 1929-1943*, catalogo della mostra (Roma, Archivio della Scuola Romana, dicembre 1984-gennaio 1985), Mondadori, Milano 1984.
- A. D'Auria, *Architettura e arti applicate negli anni Cinquanta*, Marsilio, Venezia 2012.
- F. D'Episcopo, *Ermetici meridionali. Tra immagine e parola* (De Libero, Bodini, Sinisgalli, Quasimodo), Cuzzola editore, Salerno 1986.
- F. D'Episcopo, *Alfonso Gatto: oltre la letteratura. Poesia e arti figurative*, Cuzzola editore, Salerno 1983.

- E. D'Ors, *Del Barocco*, a cura di L. Anceschi, Rosa e Ballo Editori, Milano 1945.
- L. Davì, *Gymkhana-cross, Prefazione* di S. Pent, postfazione di G. Lupo intitolata "A me premeva essere del nostro tempo", Hacca, Matelica 2011.
- G. de Chirico, *Ebdòmero*. Con uno scritto di J. de Sanna e una nota di P. Picozza, Abscondita, Milano 2003.
- G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino 1990.
- L. De Libero, *Mario Mafai*, De Luca, Roma 1949.
- L. De Libero, *Borrador. Diario 1933-1955, Prefazione* di M. Petrucciani, a cura di L. Cantatore, Nuova Eri, Torino 1994.
- B. de' Liguori Carino, *Adriano Olivetti e le Edizioni di Comunità (1946-1960)*, Quaderni della Fondazione Adriano Olivetti 57, Fondazione Adriano Olivetti, Roma 2008. *Online:* http://www.fondazioneadrianolivetti.it/_images/pubblicazioni/quaderni/022011130709quaderno%2057.pdf.
- G. De Marchis, *L'arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale* in AA.VV., *Storia dell'arte italiana. Il Novecento*, Einaudi, Torino 1982.
- M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1988.
- C. De Michelis, *I romanzi della fabbrica*, in G. Bárberi Squarotti, C. Ossola, a cura di, *Letteratura e industria*, Atti del XV Congresso AISLLI (Torino, 15-19 maggio 1994), vol. II. *Il XX secolo*, Leo S. Olschki, Firenze 1997.
- G. De Robertis, *Scrittori del novecento*, Le Monnier, Firenze 1940.
- C. De Seta, *Le lettere e le arti. Un dialogo inquieto*, Aragno, Torino 2006.
- M. Dessoir, *Estetica e scienza dell'arte*, a cura di L. Perucchi e G. Scaramuzza, Milano, Unicopli, 1986.
- G. Dorfles, *Barocco nell'architettura moderna*, Libreria Editrice Politecnica Tamburini, Milano 1951.
- U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 2008.
- M. Fagiolo dell'Arco, *Scuola Romana. Pittura e scultura a Roma dal 1919 al 1943*, De Luca Editore, Roma 1986.
- M. Fagiolo dell'Arco, V. Rivosecchi, a cura di, *Scuola romana. Artisti tra le due guerre*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 13 aprile-19 giugno 1988), Mazzotta, Milano 1988.
- M. Fagiolo dell'Arco, V. Rivosecchi, *Scipione. Vita e opere*, Allemandi, Torino 1988.
- V. Fagone, a cura di, *Arte e letteratura. Dal futurismo a oggi*, Lubrina, Bergamo 1998.

G. Fenocchio, *La società postindustriale. Tra utopia e disincanto*, in AA.VV., *La letteratura italiana diretta da Ezio Raimondi. Il Novecento. Dal neorealismo alla globalizzazione*, a cura di G. Fenocchio, Paravia Bruno Mondadori Editore, Milano 2004.

P.K. Feyerabend, *Explanation, Reduction, and Empiricism*, in *Minnesota Studies in the Philosophy of Science: Scientific Explanation, Space and Time*, a cura di H. Feigl, G. Maxwell, vol. III, University of Minnesota press, Minneapolis 1962.

J. Fiedler, P. Feierabend, *Bauhaus*, Kònemann, Koln-Milano, 2000.

K.A. Flynn, *The Federal Art Project. Art of the People, by the People for the People*, in ID., *The New Deal. A 75th Anniversary Celebration*, Gibbs Smith Publisher, Layton, Utah 2008.

P. Fossati, *Nota*, in Scipione, *Carte segrete*, Einaudi Torino 1982.

A. Franceschetti, a cura di, *Letteratura italiana e arti figurative*, Atti del Congresso Associazione Internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (Toronto-Hamilton-Montreal, 6-10 maggio 1985), Leo S. Olschki, Firenze 1988.

E. Franzini, *Il mito di Leonardo. Sulla fenomenologia della creazione artistica*, Unicopli, Milano 1987. Edizione digitale Spazio Filosofico, 2007. Online: <http://www.lettere.unimi.it/dodeca/franzini07/franzini07.pdf>.

P. Frassica, C. Springer, G. Pacchiano, *Immagini del Novecento Italiano*, Macmillan, 1987.

P. Frassica, a cura di, *Shades of Futurism. Futurismo in ombra*, Atti del Convegno Internazionale (Princeton 9-10 ottobre 2009), Interlinea, Novara 2011.

M.L. Frongia, *Il lavoro in miniera nella pittura sarda del Novecento*, in AA.VV., *Le miniere in Sardegna*, a cura di T.K. Kirova, Edizioni della Torre, Cagliari 1993.

M.L. Frongia, *Maccari nella collezione Ingrao*, Ilisso, Nuoro 2001.

G. Fumagalli, a cura di, *Leonardo prosatore. Scelta di scritti vinciani, preceduta da un medaglione leonardesco e da una avvertenza alla presente raccolta e corredata di note, glossarietto, appendice sulle allegorie vinciane*, D. Alighieri di Albrighi, Segati & C., Milano 1915.

G. Fumagalli, a cura di, *Leonardo Omo senza lettere*, Sansoni, Firenze 1938.

M. Fusillo, *Estetica della letteratura*, Il Mulino, Bologna 2009.

C.E. Gadda, *Esposizioni, La «Mostra Leonardesca» a Milano*, in «Nuova Antologia», f. 1618, 1939, pp. 470-479.

C.E. Gadda, *Le meraviglie d'Italia. Gli anni*. Einaudi, Torino 1964.

C.E. Gadda, *L'uomo e la macchina*, in ID., *Saggi, giornali, favole*, I, Garzanti, Milano 1991.

C.E. Gadda, *Tecnica e poesia*, in ID., *Saggi, giornali, favole*, I, Garzanti, Milano 1991.

C.E. Gadda, *Saggi giornali favole e altri scritti*, I, Garzanti, Milano 1991.

- F.R. Gambardelli, *All'ISIA di Monza, in quegli anni*, in R. Cassanelli, U. Collu, O. Selvafolta, *Nivola Fancello Pintori. Percorsi del moderno dalle arti applicate all'industrial design*, Milano, Jaca Book, 2003.
- G. Gasparotti, *Raccontare la fabbrica*, Editori Riuniti, Roma 1992.
- A. Gatto, *Guida sentimentale di Milano*, a cura di A. Modena, con disegni di D. Cantatore, Libri Scheiwiller, Milano 1988.
- G. Getto, *Storia economica e storia letteraria*, in ID., *Letteratura e critica nel tempo*, Marzorati, Milano 1968.
- F. Ghelli, *Letteratura e pubblicità*, Carocci, Roma 2005.
- A. Giudice, *L'industria nella letteratura*, Paravia, Torino 1998.
- R. Golan, *Muralnomad. The Paradox of Wall Painting, Europe 1927–1957*, Yale University Press, New Haven 2009.
- A. Gramsci, *Quaderni dal carcere*, a cura di V. Guerratana, Einaudi, Torino 1975, p. 1459.
- S. Grossi, N. Santarelli, *La Tartaruga: breve storia di una galleria*, in «Il Mondo degli Archivi on line», Associazione nazionale archivistica italiana – Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per gli archivi, nn. 1-2, 2008. *Online*: <http://archive.is/EEHB>.
- M. Hájek, L. Zaffarano, a cura di, *Bruno Munari. My Futurist Past*, catalogo della mostra (London, Estorick Collection of Modern Italian Art, 19 September-23 December 2012), Silvana Editoriale, Milano 2012.
- S. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, il Mulino, Bologna 2007.
- Th. Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Einaudi, Torino 1989.
- R. Krauss, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, a cura di E. Grazioli, Paravia Bruno Mondadori, Milano 1998.
- E. Lamberti, *Marshall McLuhan. Tra letteratura, arte e media*, Mondadori, Milano 2000.
- A. La Vergata, *Sulle due culture*, in «Pianeta Galileo: 2009», a cura di A. Peruzzi, Regione Toscana: Consiglio regionale della Toscana, Firenze 2010, pp. 509-513. *Online*: http://www.consiglio.regione.toscana.it:8085/news-ed-eventi/pianetagalileo/atti/2009/36_la_vergata.pdf
- Leonardo da Vinci, *Il paragone delle arti*, a cura di C. Scarpati, Vita e Pensiero, Milano 1993.
- G. Leopardi, *Zibaldone dei pensieri*, a cura di G. Pacella, Garzanti, Milano 1991.
- G. Lista, *Il Futurismo*, Jaca Book, Milano 1986.
- D. Lombardi, *Il suono veloce. Futurismo e futurismi in musica*, Ricordi-LIM, Milano-Lucca 1996.
- R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, a cura di G. Contini, Mondadori 1973.

G. Lupo, *Poesia come pittura. De Libero e la cultura romana (1930-1940)*, Vita e Pensiero, Milano 2002.

G. Lupo, *Calvino, Kafka e il romanzo olivettiano*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Carlo Scarpato*, a cura di U. Motta, M.T. Girardi, E. Bellini, Vita e Pensiero, Milano 2010. Online: <http://matematica.unibocconi.it/articoli/scienza-e-letteratura-nellitalia-della-seconda-met%C3%A0-del-900-i>.

G. Lupo, "A me premeva essere del nostro tempo". *Luigi Davì tra Calvino e Vittorini*, in L. Davì, *Gymkhana-cross, Prefazione* di S. Pent, Hacca, Matelica 2011.

G. Lupo, *La fabbrica triste di Ottiero Ottieri*, in O. Ottieri, *Tempi stretti*, Hacca, Matelica 2012.

G. Lupo, *Orfeo tra le macchine*, in G. Bigatti, G. Lupo, a cura di, *Fabbrica di carta. I libri che raccontano l'Italia industriale*, Laterza, Roma-Bari 2013.

J-F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1981.

G. Macchia, *Baudelaire*, Rizzoli, Milano 1975.

G. Macchia, *Baudelaire critico*, Rizzoli, Milano 1988.

S. Mallarmé, *OEuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 2003.

G. Manacorda, *Letteratura e industria*, in *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965)*, Editori Riuniti, Roma 1974 (terza edizione).

G. Marchiori, a cura di, *Disegni di Scipione*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1944.

R. Marcolongo, *Leonardo artista scienziato*, Ulrico Hoepli, Milano 1939. Seconda edizione 1943.

M. Margozi, *Palma Bucarelli. Il museo come avanguardia*, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, 26 giugno-1 novembre 2009), Electa, Milano 2009.

F. Marengo, *Comparatistica e storiografia letteraria*, in E. Sala Di Felice, L. Sannia, R. Puggioni, a cura di, *Intersezioni di forme letterarie e artistiche*, Bulzoni editore, Roma 2001.

E. Sala Di Felice, L. Sannia, R. Puggioni, a cura di, *Intersezioni di forme letterarie e artistiche*, Bulzoni editore, Roma 2001.

T. Marino, *Gli spazi intertestuali della pubblicità*, in G. Alessi, L. Barcaioli, T. Marino, *Scrittori e pubblicità. Storia e teorie*, a cura di G. Zaganelli, Logo Fausto Lupetti Editore, Bologna 2011.

A. Marinoni, *Il Codice del Volo degli uccelli nella Biblioteca reale di Torino*, Giunti, Firenze 1976.

V. Martinelli, *Ungaretti e la "Scuola Romana"*, in R. Tordi, a cura di, *Ungaretti e la cultura romana*, Atti del convegno (Università degli Studi di Roma "La Sapienza" 13-14 novembre 1980), Bulzoni, Roma 1983.

A. Masoero, R. Miracco, F. Poli, *L'estetica della macchina. Da Balla al futurismo torinese*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Cavour, 29 ottobre 2004-30 gennaio 2005), Mazzotta, Milano 2004.

- E. Mattioli, A. Serra, *Annali delle edizioni Formiggini (1908-1938)*, S.T.E.M. Mucchi, Modena 1980.
- F. Mazzocca, a cura di, *Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre*, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 2 febbraio-16 giugno 2013) Silvana Editoriale, Milano 2013.
- H.M. McLuhan, *La sposa meccanica. Il folclore dell'uomo industriale*, Prefazione di R. Faenza, SugarCo Edizioni, Milano 1984.
- H.M. McLuhan, *La galassia Gutenberg. La nascita dell'uomo tipografico*, a cura di G. Gamaleri, Armando editore, Roma 1976.
- H.M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1967.
- E. Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, con un saggio introduttivo di G. Agamben, Quodlibet, Macerata 2004.
- P.V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in ID., *La tradizione del Novecento*. Terza serie, Einaudi, Torino 1991.
- P.V. Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.
- P. V. Mengaldo *Note sul linguaggio di Roberto Longhi*, in R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, a cura di G. Contini, Mondadori 1973.
- P.V. Mengaldo, *Il "Viatico" di Roberto Longhi*, in G. Ioli, a cura di, *Le Muse Cangianti. Tra Letteratura e Arti*, Interlinea edizioni, Novara 2011.
- V. Merlini, D. Storti, *Leonardo a Milano. San Giovanni Battista*, Skira, Milano 2009.
- A. Mirabile, *Scrivere la pittura. La 'funzione Longhi' nella letteratura italiana*, Longo Editore, Ravenna 2009.
- N. Mirzoeff, *Introduzione alla cultura visuale*, Meltemi, Roma 2005.
- W.J.T. Mitchell, *Iconology. Image, text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1986.
- J. Mitchell, *Picture Theory*, University of Chicago Press, Chicago 1994.
- A. Montandon, sous la direction, *Signe, texte, image*, Meyzieu, Cesura Lyon 1990.
- G. Mora, B. Brannan, *FSA The American Vision*, Abrams, New York 2006.
- B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 2010.
- L. Mumford, *Storia dell'utopia*, Donzelli, Roma 2008.
- L. Mumford, *Il mito della macchina*, Il Saggiatore, Milano 2011.
- B. Munari, *Le macchine di Munari*, Einaudi, Torino 1942.

- B. Munari, *Arte come mestiere*, Laterza, Roma-Bari 1966, 2009.
- T. Muzi Falconi, *Governare le relazioni: obiettivi, strumenti e modelli delle relazioni pubbliche*, Prefazione di A. Illy, Postfazione di R. Mannheimer, Il Sole-24 ore, Milano 2005.
- A. Negri, L. Capano, *Il disegno in Italia dopo il 1945. La linea figurativa*, in AA.VV., *Disegno italiano del Novecento*, Electa, Milano 1993.
- C. Nesi, *Fabbriche di parole: fra narrativa, teatro e cultura tecnologica*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi Associazione degli italianisti (Sassari-Alghero 19-22 settembre 2012) a cura di G. Baldassarri, V. Di Lasio, P. Pecci, E. Pietrobon, F. Tomasi, Adi editore, Roma 2014. *Online*:
http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397.
- B. Noorda, V. Scheiwiller, a cura di, *1872-1972. Cento anni di comunicazione visiva Pirelli*, con un testo critico di J. de Sanna, Prefazione di L. Pirelli, G. Dorfles, Scheiwiller, Milano 1990.
- G. Olcese, a cura di, *Cultura scientifica e cultura umanistica: contrasto o integrazione*, San Marco dei Giustiniani, Genova 2004.
- C. Ossola, *Scritture di fabbrica. Dal vocabolario alla società*, Scriptorium, Torino 1994.
- C. Ossola, *La coppia conica. Macchine e letteratura nel Novecento italiano*, in *Civiltà delle macchine. Tecnologie, prodotti, progetti dell'industria meccanica italiana dalla ricostruzione d'Europa*, catalogo della mostra (Torino, Lingotto, 20 settembre-9 dicembre 1990), *Introduzione* di V. Castronovo, G. Sapelli, Fabbri, Milano 1990.
- A. Ottieri, *L'esperienza dell'impuro. Filosofia, fisiologia, chimica, arte e altre "impurità" nella scrittura di Valéry, Ungaretti, Sinisgalli, Levi, Aracne*, Roma 2006.
- O. Ottieri, *Donnarumma all'assalto*, Bompiani, Milano 1959.
- O. Ottieri, *Tempi stretti*, Einaudi, Torino (1957), 1964.
- O. Ottieri, *La linea gotica. Taccuino 1948-1958* (1963), con Prefazione di F. Colombo Guanda, Parma 2001.
- O. Ottieri, *Opere scelte*, scelta testi e saggio introduttivo di G. Montesano, cronologia di M.P. Ottieri, notizie sui testi e bibliografia a cura di C. Nesi, Mondadori, Milano 2009.
- O. Ottieri, *L'irrealità quotidiana*, Milano, Guanda, 2004.
- E. Pantini, *La letteratura e le altre arti*, in A. Gnisci, a cura di, *Letteratura comparata*, Mondadori, Milano 2002.
- P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1999.
- G. Patrizi, *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Donzelli, Roma 2000.
- G. Patrizi, *La critica d'arte*, in F. Brioschi, C. Di Girolamo, *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, II, Bollati Boringhieri, Torino 1994.

- S. Pegoraro, a cura di, *L'Arte e la Tartaruga: omaggio a Plinio De Martiis. Da Rauschenberg a Warhol, da Burri a Schifano*, catalogo della mostra (Pescara, Museo d'Arte Moderna «Vittoria Colonna», 3 marzo-20 maggio 2007), Skira, Milano 2007.
- C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*. Con una Prefazione di Norberto Bobbio, Einaudi, Torino 1976.
- E. Persico, *Destino e modernità. Scritti d'arte (1929-1935)*, a cura di E. Pontiggia, Medusa, Milano 2001.
- P.P. Peruccio, *Nivola, Pintori, Sinisgalli e la grafica Olivetti*, in R. Cassanelli, U. Collu, O. Selvafolta, a cura di, *Nivola Fancello Pintori. Percorsi del moderno dalle arti applicate all'industrial design*, Jaca Book, Milano, 2003.
- A. Petrucci, *La scrittura fra ideologia e rappresentazione*, in AA.VV., *Storia dell'arte italiana. Grafica e immagine*, I, *Scrittura, miniatura disegno*, Einaudi, Torino 1980.
- M. Petrucciani, *Scienza e letteratura nel secondo novecento. La ricerca letteraria in Italia tra algebra e metafora*, Mursia, Milano 1978.
- G. Piovene, *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano 1957.
- F. Polacci, *Guardare, declamare, leggere: performatività delle tavole parolibere futuriste*, in «Mantichora», n. 1, 2011, pp. 567-583.
- G. Politi, a cura di, *Fabio Sargentini*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1990.
- E. Pontiggia, *Il Milione e l'astrattismo 1932-1938. La galleria, Licini, i suoi amici*, catalogo della mostra (Fermo, Palazzo dei Priori, 2-31 luglio 1988 / Monte Vidon Corrado, Centro Studi Osvaldo Vicini, 6-31 agosto 1988), Electa, Milano 1988.
- E. Pontiggia, *Edoardo Persico e gli artisti 1929-1936. Il percorso di un critico dall'impressionismo al primitivismo*, Electa, Milano 1998.
- D. Pozzi, *Giuseppe Luraghi: Una sfida al capitalismo italiano*, Marsilio, Venezia 2012.
- M. Praz, *La carne, la carne, il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni editore, Firenze 1930.
- M. Praz, *Mnemosyne. Parallelo tra letteratura e arti visive*, Mondadori, Milano 1971.
- J. Prunghaud, *Figures littéraires de la cathédrale: 1880-1918*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2008.
- A. Prete, *Il demone dell'analogia. Da Leopardi a Valéry: studi di poetica*, Feltrinelli, Milano 1968.
- G. Preti, *Retorica e logica*, Einaudi, Torino 1968.
- G. Priarone, *Grafica Pubblicitaria in Italia negli anni Trenta*, Cantini Editore, Firenze 1989.
- E. Raimondi, *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca. Introduzione di A. Emiliani*, il Mulino, Bologna 1995.

- E. Raimondi, *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Paravia Bruno Mondadori editore, Milano 2003.
- P. Restany, *Mezzo secolo di cultura urbana*, in D. Stella, C. Elkar, a cura di, *Gli 'Affichistes' tra Milano e Bretagna*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Refettorio delle Stelline, 18 novembre 2005-21 gennaio 2006), Fondazione Gruppo Credito Valtellinese, Milano 2005.
- P. Restany, *5 pittori. Roma '60*, catalogo della mostra (Roma, Galleria La Salita, 18 novembre 1960).
- A. Riegl, *Arte Tardoromana*, Einaudi, Torino 1959.
- R. Riese Hubert, *Surrealism and the book*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1988.
- G. Roscioni, *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda*, Einaudi, Torino 1969.
- A. Russo, *Il fascismo in mostra*, Editori Riuniti, Roma 1999.
- C. Salaris, *La Roma delle Avanguardie. Dal Futurismo all'Underground*, Editori Riuniti, Roma 1999.
- C. Sangiorgi, *La mostra di Leonardo del 1939*, in «InfoBuild. Il portale per l'edilizia e l'architettura». *Online*: <http://www.infobuild.it/approfondimenti/la-mostra-di-leonardo-del-1939/>.
- S. Sarduy, *Barocco*, Il Saggiatore, Milano 1980.
- M.G. Schinetti, in *La pittura in Italia. Il Novecento/1. 1900-1945*, II, Electa, Milano 1991.
- V. Scheiwiller, a cura di, *Autografi di poeti italiani contemporanei "All'insegna del Pesce d'Oro"*, Scheiwiller, Milano 1986.
- V. Scheiwiller, a cura di, *Cinquant'anni di cultura a Milano, 1936-1986*, Scheiwiller, Milano 1986.
- Scipione, *Carte Segrete*, Einaudi, Torino 1982, *Introduzione* di Amelia Rosselli, *Nota* di Paolo Fossati.
- C. Segre, *La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Torino, Einaudi 2003.
- E. Solmi, *Leonardo: 1452-1519*, G. Barbera, Firenze 1923.
- Ch. P. Snow, *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, Cambridge University Press, New York 1993.
- B.M. Stafford, *Visual analogy. Consciousness and the art of connecting*, Massachusetts Institute of Technology (1999), Cambridge, Massachusetts 2001.
- B. Tamassia Mazzarotto, *Le arti figurative nell'arte di Gabriele D'Annunzio*, Fratelli Bocca, Milano 1949.
- F. Tedeschi, voce *Ghiringhelli, Virginio (Gino)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, vol. 53, 2000. *Online*: [http://www.treccani.it/enciclopedia/virginio-ghiringhelli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/virginio-ghiringhelli_(Dizionario-Biografico)/).

- R. Tessari, *Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo Novecento italiano*, Milano, Mursia, Milano 1973.
- R. Tessari, a cura di, *Letteratura e industria*, Zanichelli, Bologna 1976.
- R. Thierry, *Mallarmé et la transcendance du langage: lecture du Démon de l'analogie*, in «Littérature», n. 3, 2006, pp. 3-27.
- D. Tomasello, F. Polacci, *Bisogno furioso di liberare le parole. Tra verbale e visivo; percorsi analitici delle Tavole parolibere futuriste*, Le Lettere, Firenze 2010.
- A.C. Toni, a cura di, *Scipione e la Scuola Romana*, Atti del convegno (Macerata 28-29 novembre 1985), Multigrafica editrice, Roma 1989.
- R. Tordi, a cura di, *Ungaretti e la cultura romana*, Atti del convegno (Università degli Studi di Roma "La Sapienza" 13-14 novembre 1980), Bulzoni editore, Roma 1983.
- A. Tolmer, *Mise En Page: The Theory and Practice of Lay-Out*, The Studio, Londra 1931.
- R. Tordi, a cura di, *Ungaretti e la cultura romana*, Atti del convegno (Università degli Studi di Roma "La Sapienza" 13-14 novembre 1980), Bulzoni, Roma 1983.
- G. Ungaretti, *Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Mondadori, Milano (1969) 1990.
- G. Ungaretti, *Commemorazione del futurismo* in ID., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono, L. Rebay, Mondadori, Milano 1974.
- G. Ungaretti, *Naufragio senza fine (Risposta a un'inchiesta sulla poesia)*, in ID., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono, L. Rebay, Mondadori, Milano 1974.
- G. Ungaretti, *Industria e cultura*, in ID., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono, L. Rebay, Mondadori, Milano 1974.
- G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono, L. Rebay, Mondadori, Milano 1974.
- P. Valéry, *Eupalino o dell'architettura*, traduzione di R. Contu, con una nota di P. Valéry e un commento di G. Ungaretti, Carabba, Lanciano 1932.
- P. Valéry, *Tre dialoghi*, Einaudi, Torino 1990.
- P. Valéry, *Introduzione al metodo di Leonardo*, a cura di S. Agosti, Ascondita, 2007.
- C. Varotti, *Fabbrica*, in AA.VV., *Luoghi della letteratura italiana*, Introduzione di G.M. Anselmi, G. Ruozi, Paravia Mondadori, Milano 2003.
- M. Verdone, *Drammaturgia e arte totale. L'avanguardia internazionale. Autori, teorie, opere*, a cura di R.M. Morano, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005.
- M. Veronesi, *Rimuovere l'abitudine dei segni. Mallarmé e l'avanguardia*, in «Rivista di Studi Italiani», anno XXVIII, n. 1, 2009, pp. 372-390.

S. Versace, *Appunti su Leopardi e l'analogia*, in «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», f. 3, 2005, pp. 239-263.

E. Villa, P. Boero, a cura di, *La Riviera ligure*, Canova, Treviso 1975.

C. Vinti, *Gli anni dello stile industriale 1948-1965. Immagine e politica culturale nella grande impresa italiana*, Marsilio, Venezia 2007.

P. Volponi, *Memoriale* (1962), Einaudi, Torino 1991.

S. Weil, *La condizione operaia*. Traduzione di F. Fortini, Edizioni di Comunità, Milano 1952.

H.M. Wingler, a cura di, *Bauhaus. Weimar Dessau Berlino 1919-1933*, Prefazione di F. Dal Co, Feltrinelli, Milano 1972.

H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco*, a cura di S. Viani, Vallecchi, Firenze 1988.

S. Zingale, *Immagini e modelli per l'invenzione*, in M.A. Bonfantini et al., a cura di, *L'inventiva. Psòmega vent'anni dopo*, Moretti Honegger, Bergamo 2006.

A. Zingone, «*Sentimento della soverchiante materia*». *Ungaretti e la civiltà meccanica*, in G. Bárberi Squarotti, C. Ossola, a cura di, *Letteratura e industria*, Atti del XV Congresso AISLLI (Torino, 15-19 maggio 1994), vol. II. *Il XX secolo*, Leo S. Olschki, Firenze 1997.

R. Zorzi, *55 artisti del Novecento dalla raccolta Olivetti*, Skira, Milano 2002.

WEBGRAFIA

http://www.fabiosargentini.it/l_attico_fabio_sargentini_storia

<http://www.fondazionepirelli.org/>

<http://www.fondazioneinisinigalli.eu/>

<http://www.houseorgan.net>