

Tutti i diritti riservati.

© 1983 *Rivista di Studi Italiani*

ISSN 1916-5412 *Rivista di Studi Italiani*

(Toronto, Canada: in versione cartacea fino al 2004, online dal 2005)

SINISGALLI TRA LEOPARDI E LEONARDO DA VINCI:
POETICA E MECCANICA DEL VOLO DEGLI UCCELLI

LUIGI BENEDEUCI

Potenza

La più toccante e insieme penetrante celebrazione degli uccelli nella letteratura italiana l'ha senza dubbio realizzata Giacomo Leopardi nel 1824 con l'operetta morale intitolata appunto *Elogio degli uccelli*, nella quale, assumendo la voce di Amelio "filosofo solitario", esordisce dicendo: "Sono gli uccelli naturalmente le più liete creature del mondo" poiché "sentono giocondità e letizia più che alcuno altro animale"¹; scritto tanto lirico quanto nutrito di pensiero, come testimonia già solo l'espressione *sentono*, che riecheggia tutta la dottrina sensistica a fondamento del sistema filosofico leopardiano, e i termini *giocondità e letizia*, che sono i corrispettivi sensibili della felicità preclusa all'uomo.

Leopardi/Amelio riconosce una tale provvida benevolenza nella natura da sostenere che, affinché gli altri viventi fossero allietati quasi per contagio dalla contentezza degli uccelli, dovette essere "notabile provvedimento della natura l'assegnare a un medesimo genere di animali il canto e il volo", di modo che il cielo "fosse popolato di creature vocali e musiche"²: *canto e volo* sono quindi le attribuzioni estrinseche di questa innata propensione alla gioia ed alla felicità che "veramente molto conforto e diletto ci porge"³, per quanto illusorio, nella ormai solida coscienza leopardiana della fallacia di ogni ameno inganno.

Leopardi prosegue nella raffigurazione, identificando la vivace gaiezza degli uccelli nella loro inesauribile agilità fisica, nell'abbandono all'ebbrezza

¹ Per la ricchezza e la capacità di cogliere le significazioni simboliche, filosofiche e intertestuali oltre la lettera del testo, è stato impiegato utilmente il commento di C. Galimberti al volume G. Leopardi, **Operette morali**, Napoli: Guida, 1977 (4^a ed. 1990), che si consiglia e da cui si cita, p. 370.

² *Ivi*, p. 375.

³ *Ibidem*.

dei sensi ed al corpo in instancabile movimento, attitudini sommamente nemiche della *noia* e, quindi, della coscienza del dolore: “Cangiano luogo a ogni tratto; passano da paese a paese quanto tu vuoi lontano, e dall’infima alla somma parte dell’aria, in poco spazio di tempo, e con facilità mirabile; veggono e provano nella vita loro cose infinite e diversissime; esercitano continuamente il loro corpo; abbondano sopraffatto della vita estrinseca”⁴. E le variazioni sul tema del corpo e del moto Leopardi le delinea su una pagina di brillante vivacità e sottile acutezza: “tu non li vedi stare mai fermi della persona; sempre si volgono qua e là, sempre si aggirano, si piegano, si protendono, si crollano, si dimenano; con quella vispezza, quell’agilità, quella prestezza di moti indicibile”, per cui “parrebbe si potesse affermare, che naturalmente lo stato ordinario degli altri animali, compresi ancora gli uomini, si è la quiete; degli uccelli, il moto”⁵. Quanto una simile rappresentazione sarà importante nello sviluppo del nostro ragionamento lo vedremo più avanti, ma qui conviene sottolineare la pregnanza insita nei termini, impiegati dal poeta, di *corpo*, con tutti i suoi riverberi fisiologici, e di *moto*, con tutte le sue implicazioni fisico-meccaniche.

Corollario non trascurabile di tale rappresentazione è che la facoltà più sviluppata nell’alata progenie risulta essere la forza “immaginativa”, una naturale e spiccata tendenza alla dolce illusione, che è la sola chiave per aprire la porta altrimenti sbarrata del piacere, che la natura ha lasciato in custodia, tra gli uomini, alle anime innocenti e vivaci dei fanciulli e, tra gli animali, agli uccelli: “s’inferisce che debbono avere [gli uccelli] una grandissima forza e vivacità, e un grandissimo uso di immaginativa [...] di quella ricca, varia, leggera, instabile e fanciullesca; la quale si è larghissima fonte di pensieri ameni e lieti, di errori dolci, di vari dilette e conforti; e il maggiore e più fruttuoso dono di cui la natura sia cortese ad anime vive”⁶.

Una facoltà tutta infantile quella di illudersi, rinchiudendosi nel cerchio magico del qui ed ora, concentrandosi nell’atto in compimento, immemori del passato e incuranti del futuro, pronti a immergersi totalmente nell’istante presente; è per questo, conclude il poeta, che gli uccelli “siccome abbondano della vita estrinseca, parimente sono ricchi della interiore: ma in guisa, che tale abbondanza risulta in loro beneficio e diletto, come nei fanciulli; non in danno e miseria insigne, come per lo più negli uomini. Perocché nel modo che l’uccello quanto alla vispezza e alla mobilità di fuori, ha col fanciullo una manifesta similitudine; così nelle qualità dell’animo dentro, ragionevolmente è da credere che lo somigli”⁷.

⁴ *Ivi*, p. 380.

⁵ *Ivi*, p. 382.

⁶ *Ivi*, pp. 283-284.

⁷ *Ivi*, pp. 384-386.

La contiguità tra uccelli e fanciulli, impiantata nel terreno romantico dal seme leopardiano darà i suoi frutti maturi nell'età del simbolismo, prima di tutto in Pascoli, in particolare nella celeberrima concrezione metaforica che ruota intorno al *nido*, ma anche, e con maggiore attinenza alla specifica declinazione leopardiana, nell'immagine dell'"elemento aereo" degli uccelli come "utopia tutta simbolica" di una miracolosa ed "incosciente felicità come condizione unica e continua d'esistenza", se non intervenisse lo scontro con "l'elemento terrestre della violenza, che arresta il volo e lo spezza", così come aveva ben individuato Bárberi Squarotti, il quale aveva opportunamente associato la figura infantile a volatili pascoliani dal marcato valore evocativo: "la sola infanzia è a volte indicata come momento prossimo alla felicità immediata e certa del mondo aereo: i quattro rondinotti desiderati dal poeta [di *Addio!* dai *Canti di Castelvecchio*], Molly, il piccolo lui [di *Italy* nei *Primi poemetti*], ecc"⁸.

Che giunga dalla mediazione pascoliana, o dalla fonte leopardiana o da una – più che probabile – intuizione autonoma, nutrita di letteratura ma sorta osservando con gli occhi interiori della rievocazione memoriale la vita aerea e quella fanciullesca della sua Montemurro, in Leonardo Sinisgalli troviamo una delle più iconiche rappresentazioni della sovrapposizione tra le due figure, nel memorabile verso "Infanzia gridata dagli uccelli" della lirica *Al tempo delle vigne*⁹, dove l'identificazione tra i fanciulli e i volatili si integra inestricabilmente in un nodo sonoro fatto di fisica vitalità.

L'impressione si consolida sempre più se si esplicitano gli altri elementi della rete metaforica e simbolica cucita intorno a questo centro; come quando, ad esempio, l'infuocata luce del vespro si associa alle care immagini degli uccelli: "La luce era gridata a perdifiato / Le sere che il sole basso / Arrossava il petto alle rondini rase", nella 2^a delle *18 poesie*¹⁰. La luce qui pare identificarsi

⁸ G. Bárberi-Squarotti, **Simboli e strutture della poesia del Pascoli**, Firenze: D'Anna, 1966, pp. 25-26.

⁹ Citiamo dall'edizione più recente della prima raccolta di Sinisgalli, **Vidi le Muse**, a cura di R. Aymone, Cava de' Tirreni: Avagliano, 1997, p. 97; la prima edizione fu pubblicata da Mondadori nel 1943, con il saggio di Contini **Avvertenze al lettore di Sinisgalli**; la 2^a edizione risale al 1945.

¹⁰ *Ivi*, p. 53; nel commento di Aymone si segnala anche una rilevante variante d'autore; la poesia si apriva, immediatamente prima dei versi citati, con una duplice lezione: "Infanzia, insaziabilmente / mi mangio il mio cuore" e "Infanzia insaziabilmente / scaverò nelle tue rovine", entrambe versioni poi rifiutate, ma significative per indicare il moto ispiratore antecedente a quella "luce [...] gridata".

nel grido stesso delle rondini, che sfrecciano al tramonto¹¹, ma questa nota impressionistica può anche rimandare, invero senza contraddizione, alle urla dell'età più colma di smemorata felicità, come viene tratteggiata nella 5^a delle *18 poesie*, la famosa *Monete rosse*: “i fanciulli [...] / Gridano / a squarciagola in un fuoco di guerra”, mentre “La sera / incendia le fronti, infuria i capelli”¹², proprio come in *Ora so non dolermi* “I compagni gridavano a perdifiato” nei loro giochi pomeridiani¹³. Una rapida ricognizione intertestuale tra le poesie di Sinisgalli degli anni Trenta, insomma, non può che evidenziare il sottile ma sostanziale isomorfismo tra fanciulli e uccelli nell'*imagery* dell'autore, in nome di un comune arrendersi al richiamo della vita.

Ma è proprio questo richiamo, l'attrazione per la vita, con le sue impurità e i suoi umilianti compromessi, opposta ad una purezza matematica tutta gelida perfezione e irrefutabile verità, a costituire il nucleo problematico centrale della vocazione poetica sinisgalliana, che più volte egli rappresenterà con pregnanti metafore zoomorfe.

Tra queste ve ne sono di notissime, come l'immagine che rappresenta emblematicamente l'indecidibile duplicità, divisa tra geometria e poesia, dell'anima sinisgalliana: “Non riesco proprio a vederci chiaro nella mia vocazione. Mi pareva di avere due teste, due cervelli, come certi granchi che si nascondono sotto le pietre”¹⁴. Oppure l'essere cinomorfo infernale, l'“uccellocane, la divinità dei Campi Elisi, il custode delle sacre dimore dei morti”¹⁵; sotto la forma di questo ibrido infero ed orfico, il poeta-uccellocane viene rappresentato come una creatura capace di aderire alla realtà tramite una facoltà istintiva e biologica, il “fiuto”, metafora corporale della disposizione profetica e, quindi, poetica: “Il poeta ha dovuto attingere ai pozzi dell'istinto, alla sua tenerezza animale. Ha dovuto affidarsi al suo fiuto più che alla sua scienza”¹⁶. Oppure ancora la grottesca rappresentazione femminile, dai tratti deformi di una donna-chioccia, compromessa da tinte volgarmente sensuali, a

¹¹ Il caratteristico verso della rondine in volo radente è presente anche in *Faceva piena nei canali*: “la rondine, / Il petto molle dei primi / Voli sugli orzi, ti garriva / Nelle vesti”; *ivi*, p. 38.

¹² *Ivi*, p. 59.

¹³ *Ivi*, p. 40.

¹⁴ L. Sinisgalli, *Un disegno di Scipione e altri racconti*, Milano: Mondadori, 1975, p. 31.

¹⁵ L. Sinisgalli, *Intorno alla figura del Poeta*, “Il costume politico e letterario”, 1 dicembre 1946; 15 febbraio 1947; 3 maggio 1947; 16 luglio 1947; poi in *Id.*, *Quadernetto alla polvere*, Milano: Ed. della Meridiana, 1948; riproposto in **Il Verri**, S. VI, 1, settembre 1976, con data 1946-47; riedito quindi in *Id.*, **Intorno alla figura del Poeta e altri scritti**, a cura di R. Aymone, Cava de' Tirreni: Avagliano, 1994, da cui citiamo, p. 29.

¹⁶ *Ivi*, p. 28.

rappresentare la sacerdotessa della iniziazione di Sinisgalli ai misteri del sesso, che lo allontaneranno dalla vocazione matematica, per condurlo alla degradante “esperienza dell’impuro”¹⁷ e farlo quindi trascinare verso il mondo dell’arte e della poesia.

In un primo momento, infatti, dopo aver attraversato un’infanzia di esaltante ed edenica felicità, una volta allontanatosi da Montemurro per proseguire gli studi a Caserta e Benevento, ed essendosi iscritto quindi al Biennio di Matematica presso la Facoltà di Ingegneria a Roma – la sua indimenticabile “cittadella del sublime” –¹⁸, Sinisgalli sembrava aver compiuto la scelta di rimanere immerso nel mondo delle pure sostanze matematiche, “impenetrabili alla malinconia e alle lacrime”, capaci di acquietarne tutti i desideri e turbamenti:

Posso dire di aver conosciuto giorni di estasi tra gli anni 15 e gli anni 20 della mia vita, per virtù delle matematiche, e quando mi capita di poter ricordare quei giorni, quelle semplici immagini, quelle costruzioni di modelli impenetrabili alla malinconia, alle lacrime, un incanto inesprimibile, una pena soave, una musica accorata mi quietava tutte le voglie e io grido, all’amico che non mi riconosce più: QUELLA ERA L’INTELLIGENZA / QUELLE ERANO LE SFERE!¹⁹

Sarà invece l’incontro con il sesso mercenario a farlo precipitare dal sacro recinto della sublime purezza fino all’incertezza perturbante che nasce dal confronto con ciò che è caduco e imperfetto:

Avevo capito anche alcune fondamentali proprietà degli aggregati numerici. Ma proprio allora un amico volle condurmi la prima volta in una casa di piacere [...]. Egli mi parlava di delizie oscure, mi disse una domenica di salire senz’altro, in una squallida stanza trovai la DONNA

¹⁷ Per una più precisa comprensione di quanto sia centrale in Sinisgalli (posto a confronto con Valéry, Ungaretti e Levi) questa “esperienza dell’impuro che minaccia costantemente di rompere l’equilibrio, il rigore speculativo” ma che va pure riconosciuta non essere “affatto una minaccia per il fare poetico ma invero ne costituisce la sostanza e la forma”, si legga proficuamente il volume di A. Ottieri, **L’esperienza dell’impuro**, Roma: Aracne, 2006, da cui derivano le citazioni precedenti, pp. 94-95.

¹⁸ L. Sinisgalli, **Furor mathematicus**, la cui prima edizione è Roma: Urbinati, 1944; notevolmente accresciuta e particolarmente curata risulta quella Milano: Mondadori, 1950; ultima in ordine cronologico, con una serie di varianti e tagli, è l’edizione Milano: Silva, 1967 da cui si citerà, p. 58.

¹⁹ *Ibidem*.

GRASSA E ROSSA che doveva iniziarmi ad un mistero diverso da quello di Cartesio, di Leibniz, di Gauss...;

una figura archetipica, deformata con ibrida antropomorfizzazione, in un goffo gallinaceo: “Quel gonfio bipede non si muoveva mai dal suo pollaio in via delle Frasche”²⁰.

Nella reinterpretazione del poeta, insomma, quella sarà l’esperienza paradigmatica, capace di scatenare tutto un portato di “paturnie”, “tedio” e “noia”, una volta venuta meno l’azione sublimante e compensatrice del rigore matematico:

Tutta la malinconia repressa, soffocata dalle squadre e dai compassi, dal calcolo degli infinitesimi, dalla ridda delle funzioni iperboliche, dalla teoria delle curve di secondo grado, dalla spirale logaritmica e dalla lemniscata di Bernoulli, dalle cuspidi, dai flessi, dai massimi e minimi, dalla voce di Fantappiè, di Severi, di Levi-Civita, tornava a galla su quel letto squallido, tra le ali di quella fantastica GALLINA CURCIA²¹.

Così la Circe plebea compie l’incantesimo di trasformare definitivamente in bestia il discepolo dei geometri e dei matematici, aprendogli la porta dell’“errore” e facendogli smarrire per sempre la sua “vocazione”:

Quando mi presentai agli esami, io, l’eletto, tra la sorpresa dei compagni e delle compagne, dei professori e degli assistenti, dei bidelli e degli uditori dimostrai di avere LA TESTA CONFUSA, LA TESTA DI UNA BESTIA²².

Alla luce di tale perdita Sinisgalli amerà spiegare la frequentazione degli scrittori e dei pittori, nei suoi primi anni romani, e la scelta di dedicarsi alla poesia:

In un clima di esaltazione noi ragazzi, poco più che adolescenti, eravamo preparati ad apprendere verità sublimi. Sapevamo sciogliere nodi ch’erano costati secoli di fatiche ai cervelli di Gauss, di Eulero o di Cantor.[...] Io provai l’ebbrezza di capire, altro che *derèglement de tous les sens!* Ma ci dev’essere stato come uno schianto, un’improvvisa cateratta, una caduta. La poesia fu la prima a venirmi in soccorso. La praticavo già di nascosto. Fu lei a liberarmi dalla terribile Dea. [...] La poesia mi salvò, ma come si salva un deficiente. Mi ero accorto

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ibidem.*

²² *Ibidem.*

improvvisamente di essere indegno, di non essere abbastanza puro per fare la matematica pura²³.

La posizione di Sinisgalli si troverà, da quel momento in avanti, su un delicato punto di equilibrio: nella tensione continua tra razionalità e istinto, calcolo e impulso, poesia e geometria; dialettica della quale non sembra esserci la formula risolutiva di una conciliazione pacifica; proprio nell'alterna oscillazione tra i due poli, anzi, risiede l'originale ricchezza delle operazioni culturali più elevate di Sinisgalli. Sarà lo stesso poeta, illustrando il progetto dell'*house organ Civiltà delle macchine*, che spiegherà:

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 purezza²⁴.

Si tratta di un equilibrio instabile ma esaltante, rappresentato da Sinisgalli con varie immagini di movimento istintivo e mai del tutto volontario: danza di ballerino, acrobazia di funambolo, moto meccanico di marionetta e, con massimo valore emblematico, volo degli uccelli.

Nella prosa *Le sorelle Pampiglione* contenuta nel *Furor Mathematicus*, Sinisgalli si sofferma ad osservare i movimenti delle piccole allieve di una scuola di ballo, tenuta dalle due sorelle del titolo. Il poeta vi descrive inizialmente gli esercizi a corpo libero che le maestre di danza fanno svolgere alle loro piccole allieve per migliorarne l'equilibrio; in uno di questi le allieve, vicine ad una lavagna, "stringono tra pollice e indice barre di gesso colorate [...] e guidate da un mottetto musicale fanno volare simmetricamente le due manine sull'ardesia", producendo "simboli", "rebus", "enigmi", figure "dotate di senso, benché misterioso"; si tratta di una danza, che sconfinata nella produzione simbolico-semanticamente attraverso il gesto, e serve ad affinare "la riflessione", dice Sinisgalli, ma precisa: "la riflessione del corpo, s'intende"²⁵. Lo scrittore lucano rapporta i movimenti del *corpo* delle allieve ai gesti del poeta intento a comporre i simboli della sua opera: entrambi sono guidati da un'attitudine fisiologica. Nelle ballerine, come pure nel poeta, quegli "esercizi di metrica e punteggiatura", scritti o danzati, "consistono appunto nell'abituare il corpo a fare a meno della testa"²⁶.

²³ Lo ricorda Sinisgalli in una famosa intervista a F. Camon, raccolta in *Id.*, **Il mestiere di poeta**, Milano: Lerici, 1965, p. 99.

²⁴ *Ivi*, p. 100.

²⁵ L. Sinisgalli, **Furor mathematicus**, cit., pp. 183-184.

²⁶ *Ibidem*.

Si avverte qui, l'influenza del dialogo *L'anima e la danza* di Valéry²⁷ che, secondo Sinisgalli, è colui che più di ogni altro ha rappresentato la danza come la "celebrazione di una festa del corpo"; lo scrittore francese infatti sa bene "che il calcolo arriverebbe troppo tardi, che la danzatrice non si sposterebbe di un millimetro se dovesse decidere ogni gesto con la sua volontà"²⁸. Allo stesso modo, per Sinisgalli, sarà proprio la "mancante coscienza del loro essere" a far sì che nelle piccole danzatrici "non esistano mai aree morte, che non profittino dello slancio, della leggerezza del cuore"²⁹.

Sul medesimo punto, però, agisce anche il ricordo del dialoghetto di H. von Kleist *Il teatro delle marionette*³⁰, che Sinisgalli considera una "rocambolosa e minuziosa analisi della *vis motrix* del danzatore" per ricercarne il maggior difetto, il "vizio dell'affettazione", e definirne la massima virtù, la "grazia naturale"³¹. Sinisgalli assimila le piccole danzatrici alle "marionette" di Kleist; il drammaturgo tedesco afferma nel suo dialogo che i movimenti delle marionette sono certo limitati, ma "quelli che [esse] possono attuare, si compiono con [...] calma, agilità e grazia"³²; infatti "l'affettazione appare [...] quando l'anima (*vis motrix*) si trovi in qualche altro punto che nel centro di gravità del movimento"; ebbene, mentre nelle marionette ciò non è mai

²⁷ Si può leggere insieme ad altri due scritti in P. Valéry, **Tre dialoghi**, traduzione di V. Sereni, Torino: Einaudi 1990, poi ristampato nella stessa traduzione nell'edizione Milano: SE, 2012, ed ora come volume autonomo **L'anima e la danza**, a cura di A. Delfino, Milano-Udine: Mimesis 2014.

²⁸ L. Sinisgalli, **Furor mathematicus**, cit., pp. 202-204 *passim*.

²⁹ *Ivi*, p. 182.

³⁰ H. von Kleist, **Il teatro delle marionette**, trad. it. di L. Traverso, Genova: Il Melangolo, 2005.

³¹ L. Sinisgalli, **Furor mathematicus**, cit., p. 203. Archetipi delle riflessioni sinisgalliane sui concetti di "grazia" ed "affettazione" sono comunque i celebri passi del Castiglione tratti dal libro I, Cap. XXVI, del **Cortegiano**: "Ma avendo io già più volte pensato meco onde nasca questa grazia, [...] trovo una regola universalissima, [...] e ciò è fuggir quanto più si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione; e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e si dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia"; Castiglione prosegue presentando proprio un danzatore sgraziato come esempio del vizio di "affettazione": "Qual di voi è che non rida quando il nostro messer Pierpaulo danza alla foggia sua, con que' saltetti e gambe stirate in punta di piede, senza mover la testa, che di certo pare che vada numerando i passi? Qual occhio è così cieco, che non vegga in questo la disgrazia della affettazione?". Cfr. B. Castiglione, **Il libro del Cortegiano**, a cura di A. Quondam, Milano: Garzanti, 2000, pp. 59-61 *passim*.

³² H. von Kleist, *op. cit.*, p. 14.

possibile, negli uomini “simili errori [...] sono inevitabili, dal giorno che abbiamo gustato all’albero della conoscenza. Il paradiso è serrato e il cherubino ci sta alle spalle”³³. In altri termini, sostiene Kleist, la “grazia” agisce in modo inversamente proporzionale a quanto facciamo la coscienza e la riflessione: “Noi vediamo che nella misura in cui nel mondo organico la riflessione si fa più debole e oscura, la grazia vi compare sempre più raggianti e imperiosa”, tanto che, paradossalmente, la grazia “appare purissima in quella struttura umana che ha o nessuna o un’infinita coscienza, cioè nella marionetta, o in Dio”³⁴.

In sintesi, il gioco del poeta come la danza del ballerino, come pure il movimento eterodiretto e irresponsabile della marionetta, si compiono in un momento di assoluta limpidezza, sul filo di uno straordinario equilibrio, sotto la guida delle abilità fisiche del *corpo*, in un *moto* affidato ad un’intuizione fisiologica, sempre minacciata, eppure sostenuta da gesti irreflessi che “correggono all’improvviso qualunque sospetto di affettazione [...] e lasciano alla grazia la massima responsabilità”³⁵.

Sul concludersi de *Le sorelle Pampiglione*, le metafore animali si moltiplicano: le danzatrici “come i serpenti” ipnotizzati dal flauto dell’incantatore, “si reggono, si comandano con un filo di musica”, oppure possono far sovvenire “le lezioni di andature: passo, ambio, trotto, galoppo, che si fanno ai puledri”, ma risulta particolarmente significativa per il nostro discorso la constatazione che le piccole fanciulle “ti scappano dalle mani, proprio come gli uccelli”; la similitudine più immediata, quindi, che si può riferire alle capacità acrobatiche delle piccole danzatrici, il cui “corpo risponde all’istante senza il minimo indugio, a ogni esitazione”³⁶, è proprio con gli uccelli, analizzati e studiati con acribia di fisiologo e meccanico nel loro *moto* dal genio leonardesco, dalle cui annotazioni Sinisgalli estrapolerà i fondamenti di una coerente poetica.

Sempre nel *Furor Mathematicus*, infatti, Sinisgalli pubblica l’importante saggio *Leonardo da Vinci e il volo degli uccelli*, attribuendo allo scienziato la facoltà di aver penetrato il segreto della “metrica del volo”: essa consiste nella “possibilità di poter ritrovare in ogni istante e per un rapido movimento del corpo, con uno scatto, una condizione di equilibrio perennemente spezzato e riassunto”³⁷. Sarebbe questa mobilità incessante, questo fare affidamento a continue e minime correzioni di assetto governate da un istinto innato, questa inesauribile forza animatrice, così come l’aveva intuitivamente colta e descritta

³³ *Ivi*, pp. 16 e 17.

³⁴ *Ivi*, pp. 25 e 26.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ L. Sinisgalli, *Furor mathematicus*, cit., pp. 182-183.

³⁷ *Ivi*, pp. 40-41.

anche Leopardi, il segreto comune al ballerino, al funambolo, agli uccelli, e quindi al poeta:

Un uccello in volo è un punto dell'universo che vibra, un desiderio carico di slancio che genera in ogni istante una possibilità di rischio, di errore, di caduta, un'apprensione che continuamente lo salva e lo esalta. In bilico sopra l'abisso, volare costerà sempre una fatica enorme, e la libertà che è concessa all'uccello, [...] matura in ogni sito la sua morte³⁸.

Leonardo si assume il compito immane di analizzare, con un'attitudine scientifica che gli riconoscerà Valéry secoli dopo nel suo saggio sul *Metodo di Leonardo*³⁹ – che è certo il mediatore delle riflessioni sinisgalliane –, il prodigioso volo degli uccelli al fine di riprodurlo con mezzi meccanici; lo scompone nei suoi elementi per tentare di imitarne il miracolo attraverso “manubri” e “staffe”; “ne studia i minimi dettagli anatomici con suprema astuzia ed eleganza, specie per quanto riguarda le snodature delle ali e la qualità del materiale”⁴⁰. Ed alla vista del superbo volo del “cortone di Barbiga” che egli osservò “far forza con le grandi ali e sollevarsi sul cuneo di vento”⁴¹, sostiene Sinisgalli, ecco che Leonardo fu quasi vicino a cogliere il profondo vero, che segnerà la fine della sua ricerca e, insieme, la propria sconfitta: per poter attingere al miracolo del volo “l'uomo deve farsi un'anima da uccello, sentirsi come gli uccelli, le ali attaccate al cuore”⁴².

Non a caso, nello stesso 1505, egli abbandonò l'idea del volo umano, l'impresa che “avrebbe riempito l'universo di stupore”, forse cosciente che il volo nasconde “un senso più segreto della verità” e consiste in “un mistero inespriabile per leve e per ruote”⁴³. Il cielo, sostiene in definitiva Sinisgalli, è

³⁸ *Ivi*, p. 41.

³⁹ Cfr. P. Valéry, **Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci. Nota e digressione**, a cura di S. Agosti, Milano: SE, 1995.

⁴⁰ L. Sinisgalli, **Furor mathematicus**, cit., p. 39.

⁴¹ Si riporta l'annotazione completa tratta da Leonardo da Vinci, **Il codice sul volo degli uccelli nella biblioteca reale di Torino**, Firenze: Giunti Barbera, 1976: “Quando l'uccello ha gran larghezza d'alie e poca coda e che esso si voglia inalzare, allora esso alzerà forte le alie e girando riceverà il vento sotto l'alie. Il quale vento, facendosi conio, lo spignerà in alto con prestezza, come il cortone, uccello di rapina, ch'io vidi andando a Fiesole, sopra il loco del Barbiga, nel 5 [1505] a dì 14 di marzo” (f. 17 verso); annotazione che precede la famosa visione profetica del volo umano, contenuta nel foglio successivo: “Del monte, che tiene il nome del grande uccello, piglierà il volo il famoso uccello, ch'empierà il mondo di sua gran fama” (f. 18 verso).

⁴² *Ivi*, p. 40.

⁴³ *Ibidem*.

per Leonardo un immenso e mutevole campo di forze e gli uccelli sono i vivi punti di intersezione dei fasci, ora convergenti ora divergenti, di vettori in continuo equilibrio dinamico, elasticamente precario: spinta, peso, vento, portanza, attrito:

Il cielo, dove noi non vediamo che il vuoto [...], non ha spaventato Leonardo. [...] Leonardo ha letto nell'aria un'animazione che ci sfugge: correnti, vortici, crinali, linee, superfici, piste e colonne, un crepitare di punti vivi, un edificio elastico⁴⁴.

Di fronte, però, alla vista della drammatica caduta del nibbio, “il sublime uccello”, il sogno leonardesco di “poter trarre delle costanti, delle regole, da eventi così volubili”⁴⁵ si spezza definitivamente: perché il volo degli uccelli è, in fondo, nulla più e nulla meno di un miracolo, ed in questo è come l'atto poetico: non realizzabile mediante coscienza e ragione.

Sinisgalli, infatti, in un altro suo saggio, *Poetica di Leonardo*, ancora nel *Furor Mathematicus*, aveva affermato:

[Leonardo] capì innanzi tutto la fulmineità dell'atto creativo. Troppi eventi nella natura e nello 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. Ci sono gesti istintivi di difesa e di offesa dai quali è assolutamente esclusa la coscienza. La coscienza, se intervenisse, ritarderebbe, sia pure di un attimo, quel gesto che spesso ci salva dalla morte. [...] L'anima con le sue virtù è un meccanismo troppo torpido, troppo complicato, troppo lento. [...] Ha capito che soltanto l'intelligenza del corpo può abolire anche il minimo ritardo di registrazione di tutta l'immensa vita dell'universo in sussulto⁴⁶.

È la pagina in cui si esprime più compiutamente il principio istintivo, corporeo, fisiologico della poetica sinisgalliana, incentrato sulla “intelligenza del corpo”, una facoltà spontanea e irriflessa, in base a cui “il poeta è innanzi tutto uno strumento della natura, e ne amplifica i moti in anticipo sul pensiero, che soltanto dopo potrà legiferare”⁴⁷. Come Sinisgalli, sulla scorta di Valéry e Kleist, farà a proposito dei ballerini, così Leonardo “nella facoltà di volare [...]

⁴⁴ *Ivi*, p. 37.

⁴⁵ *Ivi*, p. 40.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 60-61.

⁴⁷ *Ivi*, p. 62.

intravedeva una facoltà perduta dai sensi, una grazia, un dono che la presenza dell'anima", intesa come coscienza razionale, "ci inibisce"⁴⁸.

Si tratta di una riflessione tanto perspicua, profonda ed attuale che si può ritrovare in un recentissimo volumetto, in cui il ballerino e studioso Romano Gasparotti parla di una "saggezza del danzare", intesa come la percezione dell'"intelligenza nella sua originaria e concreta vita vivente"⁴⁹; nel saggio l'autore riporta, inoltre, le parole di Vaslav Nijinsky, "considerato il più geniale dei danzatori del '900", che nei suoi *Diari* affermava di sé nell'atto di danzare: "Io sono un filosofo che non pensa"⁵⁰; Gasparotti concepisce i movimenti del ballerino come una sospensione del pensiero, che lo immerge totalmente nel "sentimento", un sentire attraverso la propria fisicità, solo mediante il quale, però, il pensiero può "rinascere e rigenerarsi"⁵¹. L'aderenza con la riflessione sinisgalliana-valeriana-leonardesca è ancora più sorprendente: il "movimento depensante" della danza⁵² è assimilato alla radicale percezione del corpo di cui si può avere esperienza nella caduta inattesa, in quel sommovimento istintivo che tutti hanno provato mettendo un piede in fallo, ma che, pure, è il punto di partenza per una nuova esperienza di sé e delle proprie potenzialità, ossia quanto vi sia di più simile al volare. Gasparotti, infatti, riporta le parole di "un altro danzatore/filosofo-non-pensante", Dominique Dupuy nel suo libro *Danzare oltre*:

La caduta involontaria è uno dei movimenti più intensi dell'interno del corpo, la caduta in una buca profonda, in un fossato, che non si è visto [...]; la caduta nell'ignoto, nel corso della quale, per un riflesso di sopravvivenza, il diaframma rimonta violentemente verso la testa [...]. Chiunque sia caduto una volta, a sua insaputa, in una buca sa che effetto fa e che c'è del volo in quella caduta⁵³.

Ultima ed originale raffigurazione metaforica sinisgalliana di questo tema, è costituita dall'immagine del "ballerino di corda", ossia del funambolo che rappresenta il prodigio di un equilibrio che, con tutta evidenza, non può essere frutto di meditato calcolo e conoscenza delle leggi fisiche e meccaniche, ma gesto istintivo. Più volte Sinisgalli cita la figura di Vincenzo Brunacci a

⁴⁸ *Ivi*, p. 63.

⁴⁹ R. Gasparotti, **Saggezza del danzare**, in F. Ermini, R. Gasparotti, J-L. Nancy, N. Sala Grau, M. Zanardi, **Sulla Danza**, Napoli: Cronopio, 2017, p. 30.

⁵⁰ *Ivi*, p. 29.

⁵¹ *Ivi*, pp. 31-32.

⁵² *Ivi*, p. 32.

⁵³ Cfr. *Ivi*, pp. 30-31.

proposito di questo argomento⁵⁴; in particolare l'ingegnere idraulico e matematico toscano, si intrattiene sul tema dei funamboli in una *Memoria*, probabilmente nota a Sinisgalli, che offre utili attinenze con la riflessione sinisgalliana sul rapporto tra calcolo e istinto⁵⁵.

Afferma il Brunacci: “Ho spesse fiate veduto dei Ballerini di Corda, ed i loro movimento hanno sempre in me svegliata la più gran meraviglia”⁵⁶. Lo studioso osserva come il bilanciamento renda indispensabile la continuità del movimento: l'equilibrio, sostiene, non può essere mai dato una volta per sempre; anzi, condizione necessaria perché esso si realizzi è una mobilità mai assunta in via definitiva:

Io ho detto che il gioco del contrappeso è di rimettere il centro di gravità del ballerino appiombo sul canapo; ma non bisogna credere che questo centro resti per qualche tempo in tale situazione [...] in siffatti movimenti il centro di gravità senza mai fermarsi va continuamente da destra a sinistra allontanandosi però pochissimo dal perpendicolo della corda⁵⁷.

L'analisi fisico-meccanica dimostra, quindi, che solo una *vertiginosa instabilità* può permettere la *continuità dell'equilibrio*:

Ed in questa maniera il Ballerino per tutto il tempo che ei lavora sul canapo è fuori dell'equilibrio, ed in un continuo andare e tornare da destra a sinistra, e da sinistra a destra, e non si trova nel vero appiombo sopra la corda che nel momento in cui la attraversa⁵⁸.

Si tratta di quella stessa precaria condizione che consente all'uccello il volo, una volta libratosi nel pericoloso campo innervato di forze del cielo, e al poeta il comporre, una volta che il discepolo di Pitagora ha abbandonato la scuola

⁵⁴ Il poeta ricorda come da ragazzi “potevamo stare in equilibrio senza sforzo sulla corda tesa e sulla corda molle, come ha spiegato Vincenzo Brunacci, un matematico dell'Ottocento, nelle sue Operette dedicate agli allievi dell'Università di Pavia”; così nel **Furor mathematicus**, cit., p. 57.

⁵⁵ Si tratta di V. Brunacci, **Ragionamento fisico-meccanico sopra i ballerini di corda. Memoria del signor cav. Vincenzo Brunacci. Inserita nel tomo XV della Società Italiana delle Scienze**, Verona: Tip. Mainardi, 1810, opera non più riedita e da cui citeremo.

⁵⁶ V. Brunacci, *op. cit.*, p. 3.

⁵⁷ *Ivi*, p. 13.

⁵⁸ *Ivi*, pp. 13-14.

matematica della purezza⁵⁹ o dopo aver perso l'aureola nel fango del *boulevard* cittadino⁶⁰.

⁵⁹ Uno dei miti personali di Sinigalli consiste nel riconoscersi come *naturaliter* pitagorico, la sua ideale adesione alla comunità di discepoli del filosofo che indirizzava alla purificazione attraverso un durissimo apprendistato: basti, per tutti i possibili altri esempi, il seguente: “Ero al primo anno di Università e, come i discepoli di Pitagora, ero entrato nella cittadella del sublime pieno di orrore per l'odore delle fave”, **Furor mathematicus**, cit., pp. 58-59.

⁶⁰ L'immagine è ovviamente quella espressa da Ch. Baudelaire, *Perdita d'aureola*, ne *Lo spleen di Parigi*, in **Opere**, Milano: Mondadori, 1996 (2001⁵), p. 461. Sinigalli, anche egli conscio della degradazione del ruolo di poeta in età moderna, ne darà la sua versione: “Egli [il Poeta] vive ormai più volentieri nel sottoscala che sull'Eremo sontuoso. È diventato il personaggio anonimo, l'ultimo anello, l'anello rotto, di una gloriosa catena. I suoi lontanissimi e favolosi antenati salirono sul Sinai, discesero all'Inferno, rivoltarono le pietre, risuscitarono i morti, predissero il futuro, camminarono sulle acque; ma i suoi parenti vicini sono affaticati e taciturni”, L. Sinigalli, **Intorno alla figura del Poeta**, cit., p. 13.