



Laboratorio critico 2014, 2 (4), pp. 1-6

Sezione: Articoli e saggi

ISSN: 2240-3574

«Facil cosa è farsi universale»
La perversità della curva

Mario MELILLO

«Sapienza» - Università di Roma

La brevissima citazione dal trattato della pittura di Leonardo nel titolo di questo intervento permette di istituire un'interrelazione o forse ancor meglio una filiazione piuttosto evidente tra il pensiero di Valéry e quello del poco noto A.J. Sinadinò. Vi è infatti all'interno del corpus di entrambi il riferimento al passo leonardesco in due opere che determinano i loro orientamenti teorici ed estetici: nel trattato giovanile *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* di Valéry e nel volume di prose poetiche *Il Dio dell'attimo* di Sinadinò. A ben vedere la conoscenza e la lettura delle riflessioni dell'autore francese sono più volte testimoniate¹: nell'epillio *Idillio d'Hyla* viene riportato il dettame leonardesco che si ripresenta poi in forma poetica sintetizzata sotto lo stesso titolo proprio nel volume *Il Dio dell'attimo*, nonché un passo del testo di Valéry è posto in epigrafe al *Il quaderno de Il Dio dell'attimo* esprimendo *in nuce* già l'oggetto della considerazione.

Il faut donc avoir quelque défiance à l'égard des livres et des expositions trop pures. Ce qui est fixé nous abuse, et ce qui est fait pour être regardé change d'allure, s'ennoblit. C'est mouvantes, irrésolues, encore à la merci d'un moment, que les opérations de l'esprit vont pouvoir nous servir, avant qu'on les ait appelées divertissement ou loi, théorème ou chose d'art, et qu'elles se soient éloignées, en s'achevant, de leur ressemblance.²

Come noto, il trattato di Valéry si propone di analizzare le dinamiche di produzione in campo artistico cercando di scandagliare in maniera analitica i diversi momenti che sottendono la pratica creativa. In questo senso molte volte specifica come il genio e l'ispirazione siano delle categorie

sostanzialmente marginali non mancando invece di sottolineare l'importanza dell'osservazione, dello studio e del lavoro; Leonardo da Vinci è pertanto l'emblema dell'artista capace, in diversi campi di applicazione, di fornire dalla lettura dei fenomeni presenti in natura al suo sguardo un'interpretazione nuova, eccedente, inaspettata che colga nessi e connessioni anche laddove ad un occhio normale questi risultino incomprensibili.

Le secret - celui de Léonard comme celui de Bonaparte, comme celui que possède une fois la plus haute intelligence - est et ne peut être que dans les relations qu'ils trouvèrent — qu'ils furent forcés de trouver — entre des choses dont nous échappe la loi de continuité. [...] Et quand des penseurs aussi puissants que celui auquel je songe le long de ces lignes retirent de cette propriété ses ressources implicites, ils ont le droit d'écrire dans un moment plus conscient et plus clair: Facile cosa é farsi universale! Il est aisé de se rendre universel!²

Questo stesso verso è gridato appunto da Hyla, personaggio protagonista nell'idillio di Sinadinò, il quale, ammaliato dalle ninfe nascoste nelle acque di un fiume ed avide della sua bellezza, si fa trarre in inganno e trascinare sul fondo. Come però si può ipotizzare l'abbaglio che coglie il giovane è dovuto alla sensazione di ritrovare nel brusio e nelle invocazioni delle ninfe un retaggio od un sentore di una condizione ancestrale, di una «memoria dell'origine fluita! // Fluidità primeva!»³ Vero è che non solo sono le stesse ninfe a proferire «ti fummo, un dì, materne...»⁴ ma che Hyla stesso in un crescendo di turbamento riconosce nel loro incanto un carattere di familiarità: «infanzia! parole // che udivo dalla Madre». ⁵ Ciò che però interessa è il fatto che nel momento di affondare giù nelle acque, nella coscienza dell'accadimento, il giovane «gitta l'altissimo aurorale grido»:

Apolline! Apolline! Facile cosa
è farsi universale!⁶

Il perché di questo riferimento forse allora può essere palesato proprio sulla scorta della riflessione di Valéry: laddove infatti Hyla prende coscienza dell'accecamento di cui è stato vittima, allorché ricucendo la trama delle proprie percezioni ricomponne soprattutto l'incanto suscitato dalla voce di una conoscenza più grande e misteriosa verso la quale si è protrato, tutto si manifesta in una splendida limpidezza. L'invocazione ad Apollo può

¹ In primo luogo la lettera ricevuta da Valéry e inserita in epigrafe da Sinadinò proprio a *Il Dio dell'attimo*. ² A. J. Sinadinò, *Il Dio dell'attimo. Marginalia, liriche e varia (I° e II° quaderno. Preceduti da una lettera di Paul Valéry)*, p. 61, Alessandria d'Egitto, Stabilimento A. Mourès (A. Mourès e C°), 1910, Bottega di Poesia, coll. «I Fascicoli di Bottega di Poesia», Milano 1924.

² P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Édition N. R. F., Paris 1919, p. 54.

³ A. J. Sinadinò, *Vitae Subliminalis Aenigmata. Idillio d'Hyla*, Edizioni Corbaccio, Milano 1934, p. 199.

⁴ Ibidem.

⁵ Ivi, p. 200.

⁶ Ivi, p. 204.

così essere considerata come un elemento rafforzativo di tale ipotesi, essendo questa divinità emblema della luce e della logica: tutto è chiaro e come il Leonardo di Valéry, Hyla ricostituisce *facilmente* la legge di continuità.

Ma ancor più che nella lettura e nella interpretazione del mondo e delle sue manifestazioni maggiore difficoltà si palesa nella pratica della creazione artistica:

De même, la plupart des désespoirs d'artistes se fondent sur la difficulté ou l'impossibilité de rendre par les moyens de leur art une image qui leur semble se décolorer et se faner en la captant dans une phrase, sur une toile ou sur une portée.⁷

Questo è forse il problema estetico per eccellenza ed ambedue gli autori sembrano voler affrontare la difficoltà con le stesse leggi e gli stessi schemi mentali che guidano le intelligenze elevate quali quella di Leonardo. In questo solco si iscrive la riflessione di Valéry che concerne la capacità di cogliere il *continuum* in una successione di eventi, proponendo come elemento di riconoscibilità il rapporto differenziale tra due punti colti in all'interno di questo susseguirsi. Si può arrivare così a descrivere quasi una linea retta sulla quale ogni punto possiede una familiarità con l'insieme complessivo dei punti e l'appartenenza all'insieme medesimo è fornita dal legame di continuità che viene stabilito per somiglianza nella loro contiguità.

Une pensée comporte un changement ou un transfert (d'attention, par exemple), entre des éléments supposés fixes par rapport à elle et qu'elle choisit dans la mémoire ou dans la perception actuelle. Si ces éléments sont parfaitement semblables, ou si leur différence se réduit à une simple distance, au fait élémentaire de ne pas se confondre, le travail à exercer se réduit à cette notion purement différentielle. Ainsi une ligne droite sera la plus facile à concevoir de toutes les lignes, parce qu'il n'y a pas d'effort plus petit pour la pensée que celui à exercer en passant de l'un de ses points à un autre, chacun d'eux étant semblablement placé par rapport à tous les autres.⁸

Ma cosa accade invece se il nesso di contiguità salta o si manifesta come apparentemente inesplicabile? Se questa catena si rompe scardinando l'ordinamento che era prerogativa stessa di comprensione ne deriva che non solamente si perde il carattere di continuità stabilito per prossimità ma che il parametro di somiglianza possa variare enormemente tanto da far pensare come poco plausibile la figurazione della linea retta.

Pourquoi, de tout ce qui existe, une partie seulement peut-elle se réduire ainsi? Il y a un instant où la figure devient si complexe, où l'événement paraît si neuf qu'il faut renoncer à les saisir d'ensemble, à poursuivre leur traduction en valeurs continues. [...] Le sùr est que toutes les spéculations ont pour fondement et pour but l'extension de la continuité à l'aide de métaphores, d'abstractions et de langages.⁹

Lo stesso quesito forse tormenta Sinadinò che nei passi de *Il Dio dell'attimo* sembra interrogarsi proprio in merito ai fenomeni esistenti non riconducibili ad un principio di linearità: l'impossibilità espressa dalla citazione tratta dall'*Introduction à la méthode* apre il varco a delle conseguenze dirette che probabilmente sono il risultato dell'«extension de la continuité» indicata da Valéry. Primariamente infatti passando da una linea dritta ad una non rettilinea bisognerà considerare il grado di devianza e di deformazione tra le immagini costitutive di una composizione:

Pongo a modello dell'ironico metafisico os- sia procedimento che si studia di rifrangere la veduta secondo l'*Angolo di perversità* (allusione persistente ad un Archetipo ideale, onde si deduce un «grottesco stridente speciale») gli spiriti di: ROBERT SCHUMANN; LAFORGUE; BEARDSLEY; DE TINAN; DE GOURMONT; GIDE. [...] Dall'alto, la mente mira folle mareggianti: violenta vibrare una plaga di accessi; avvenimenti irregolari (studiati per lungo lasso, retrospettivamente) assumere, a cagion di scorcio, figurazioni geometriche deducendosi da una originaria perversità di angolo.¹⁰

Due paiono i concetti rilevanti in questo stralcio che proiettano altresì lo spunto in una dimensione sostanzialmente moderna: la *perversità* (derivante dall'ironico) e lo *scorcio*. Sulla base di quello che può essere in certo senso considerato un canone di riferimento, Sinadinò propone da un lato un metodo applicativo che si concretizza nella valutazione dell'anfibolia tra un modello ideale e il «grottesco stridente speciale», risultante della produzione, e dall'altro una modalità espressiva che intravede nello scorcio, nella prospettiva e forse nel frammento la ragione delle concretizzazioni del pensiero (figurazioni geometriche) derivanti dal metodo suddetto.

M. Orsino-Alcacer, una tra i pochi studiosi di Sinadinò, ha già riscontrato il ruolo preminente della *perversità* a cui assegna una duplice funzione, una spirituale e l'altra più propriamente estetica: «la poésie est aussi une déviation, une perversité du monde».

L'autre emploi de cette notion de «perversité», plus proprement esthétique, est lié à l'idée d'une Forme, celle d'une image restituée d'après un angle qui

⁷ P. Valéry, *Introduction à la méthode de Leonard de Vinci*, op. cit., p. 98.

⁸ Ivi, pp. 68-69.

⁹ Ivi, p. 70.

¹⁰ A. J. Sinadinò, *Il Dio dell'attimo*, op. cit., pp. 39-40.

dévie – comme un rayon de lumière à travers un prisme ou un corps dans l'eau –, procédé qui définit en littérature une certaine «ironie métaphysique».¹¹

Questa immagine che viene restituita da un'angolazione deviata piuttosto che da una rifrazione prismatica di un raggio di luce sarebbe forse più da assimilare all'idea di scarto. Sia perché la rettitudine del raggio rimanda all'idea di sola pluralità derivante dalla deformazione sia perché in realtà, così delineata, la metafora suggerisce di considerare l'operazione e l'intuizione artistica come una declinazione di un'unità, simboleggiata dal raggio di luce unitario che sembra in qualche modo rimandare al concetto di ispirazione (poco apprezzato da Valéry nell'*Introduction à la méthode*). In Sinadinò invece, la teoria di costruzione di immagini sembra fondarsi secondo il parametro in qualche senso naturale di riproduzione come produzione. Non si tratta solamente di ricostituire la continuità di una linea retta che derivi dalla coniugazione interpretativa di un fenomeno, bensì di produrre, dalle interrelazioni come anche dalle diffrazioni tra gli enti coinvolti nell'atto creativo, una formazione frutto dell'intelletto del tutto autonoma in quanto a funzionalità tale da fornire una processualità possibilista paragonabile a quella della natura: ottenere quindi un prodotto artistico in cui sia contemplabile la linearità del *continuum* logico come anche e forse soprattutto la devianza, la deformazione e la difformità che quello stesso *continuum* tendono ad interrompere.

Une fleur, une proposition, un bruit peuvent être imaginés presque simultanément; on peut les faire se suivre d'aussi près qu'on le voudra; l'un quelconque de ces objets de pensée peut aussi se changer, être déformé, perdre successivement sa physionomie initiale au gré de l'esprit qui le tient; — mais la connaissance de ce pouvoir, seule, lui confère toute sa valeur. Seule, elle permet de critiquer ces formations, de les interpréter, de n'y trouver que ce qu'elles contiennent et de ne pas en étendre les états directement à ceux de la réalité.¹²

Proseguendo nella sua dissertazione Valéry esplicita come la previsione dei fenomeni visti in un loro dispiegarsi spinge le menti più brillanti a portare al limite estremo l'andamento del pensiero, precipitando il corso della sequenza: ciò si risolve in realtà in quello che si può considerare un'anticipazione eidetica, ossia condensare una concatenazione logica in una prefigurazione sintetica. A ben vedere però, tale procedimento altro non è che una devianza: dalla linea retta di una percezione che si struttura in una regolarità percettibile secondo una

ben precisata sequenzialità, l'atto deformante di un intelletto apre un varco nell'andamento logico squassando la contiguità del pensiero e deviando dalla linearità verso un'inattesa o quantomeno imprecisata curva che costringe bruscamente il ragionamento nel suo precipitato.

A un point de cette observation ou de cette double vie mentale, qui réduit la pensée ordinaire à être le rêve d'un dormeur éveillé, il apparaît que la série de ce rêve, la nue de combinaisons, de contrastes, de perceptions, qui se groupe autour d'une recherche ou qui file indéterminée, selon le plaisir, se développe avec une régularité perceptible, une continuité évidente de machine. L'idée surgit alors (ou le désir) de précipiter le cours de cette suite, d'en porter les termes à leur *limite*, à celle de leurs expressions imaginables, après laquelle tout sera changé.¹³

Le anticipazioni generate dal discostamento dalla linea retta del pensiero logico forniscono quindi delle varianti che possono assumere probabilmente valore specifico di prospettive; l'operazione di sintesi è per Valéry la condizione di ogni capacità generalizzante che agisce secondo parametri analoghi e strutturali di ogni concezione matematica.

Le sens dont je parle et qui mène l'esprit à se prévoir lui-même, à imaginer l'ensemble de ce qui allait s'imaginer dans le détail, et l'effet de la succession, ainsi résumée, est la condition de toute généralité. Lui, qui dans certains individus s'est présenté sous la forme d'une véritable passion et avec une énergie singulière; qui, dans les arts, permet toutes les avances et explique l'emploi de plus en plus fréquent de termes resserrés, de raccourcis et de contrastes violents, existe implicitement sous sa forme rationnelle au fond de toutes les conceptions mathématiques.¹⁴

Risulta così interessante riscontrare come di questo influsso molto risentano le prose poetiche de *Il Dio dell'attimo* di Sinadinò. Già l'accezione sopra delineata dei concetti di *perversità* e di *scorcio* sembra muovere da un medesimo slancio rispetto al pensiero descritto da Valéry. Non si può d'altronde considerare come casuale il richiamo anche ad alcuni termini, quali ad esempio «anticipazione», che rimandano a concetti cruciali per il poeta francese che Sinadinò riprende:

Non potremo attingere al Riposo Assoluto ossia Accordo armonico concludente che per via di rappresentazione astratta o «anticipazione».¹⁵

¹¹ M. Orsino-Alcacer, *Agostino John Sinadino, cahiers inédits (1945-1953)*, PUM, Toulouse 2006, p. 31.

¹² P. Valéry, *Introduction à la méthode de Leonard de Vinci*, op. cit., p. 55.

¹³ Ivi, p. 56.

¹⁴ Ivi, p. 57.

¹⁵ A. J. Sinadinò, *Il Dio dell'attimo*, op. cit., p. 34. ¹⁷ Ivi, p. 41.

Considerando che per Sinadinò l'accordo armonico rispecchia l'assoluto, l'indicibile, risulta palesemente come sia il ruolo dell'astrazione sia la capacità di prefigurazione che si sostanzia nell'anticipazione siano per importanza equiparabili alla funzione loro attribuita da Valéry. Allo stesso modo e forse ancor più sembra spiccare la preminenza attribuita al concetto di devianza e deformità che in Sinadinò specie forse per l'influenza che subisce in maniera abbastanza inequivocabile da Nietzsche risulta veramente centrale.

Perché l'artefice «crei come fà Natura» è necessario che deformi lievemente. Lì è una delicatezza: velami turbi dell'emozione di lagrime che s'interpongono fra la nostra sensibilità e le cose.¹⁷

L'analogia con la creazione della natura è indicativa per l'interpretazione di questa comparazione. Nella spinta alla produzione (non riproduzione) di un oggetto artistico il soggetto creatore deve in qualche senso contemplare oltre ad un codice anche il parametro della devianza dal codice stesso come una sorta di errore calcolato, un rumore di fondo. In questa distanza data dalla *perversità dell'angolo*, in questa deformazione si concretizza forse il tentativo di costituire un oggetto che sia processuale tanto da rispecchiare le modalità con le quali genera la natura. In certo senso quindi la deformità è pensabile come lo scarto tra l'insieme dei punti del *continuum*: tant'è vero che nella proposizione esplicitiva seguente Sinadinò definendo una delicatezza tale spostamento, esprime come questo sia l'impedimento che si frappone (in questo caso nell'ermeneutica del mondo e non nella produzione artistica) tra la sensibilità percipiente e le cose. Sembra qui in sostanza voler affermare, prendendo in prestito le parole di Leonardo, che se è complesso riscontrare la facilità dell'universalità è ancor più complicato produrre qualcosa che contenga in sé gli stessi connotati. L'associazione così tra la prospettiva derivante dall'angolazione della deformazione e l'immagine di scorcio è piuttosto diretta, tanto che lo stesso Sinadinò come in una sorta di invocazione così conclude la sua prosa poetica:

Dello «Scorcio» in letteratura. Tutti gli autori di «stile oscuro».
Somma di emotività latina e di cartesiana logica:
Mallarmé.¹⁶

Lo scorcio è così disposizione alternativa e frammentaria; emblema della rottura di una continuità, altro non rappresenta se non la capacità generalizzante che Valéry esplicitava nella possibilità

di portare al limite l'evoluzione logica di un pensiero. Lo scorcio quindi raffigura il momento di rottura, lo squasso che porta la mente illuminata ad elevarsi dalla rettitudine della continuità verso la perversità della curva fino ad anticipare le sue figurazioni. Suggestiva in tal senso la descrizione della poesia di Mallarmé come un binomio tra il pathos classico e la logica cartesiana, condensazione delle peculiarità del pensiero analogico.

Ed è proprio il pensiero analogico a balzare alla mente nella lettura di questo passo di Valéry specie in relazione alla tematica dello scorcio:

Car l'analogie n'est précisément que la faculté de varier les images, de les combiner, de faire coexister la partie de l'une avec la partie de l'autre et d'apercevoir, volontairement ou non, la liaison de leurs structures. Et cela rend indescriptible l'esprit, qui est leur lieu. Les paroles y perdent leur vertu. Là, elles se forment, elles jaillissent devant ses yeux: c'est lui qui nous décrit les mots.¹⁷

Ancor più emblematica è l'associazione tra la definizione di pensiero analogico qui esposta e una riflessione tratta dallo studio di J. Kristeva sull'opera di Mallarmé. Perché sia facile rendersi universale, non solo bisogna portare alle estreme conseguenze la sequenzialità del pensiero fino allo scarto ma bisognerebbe forse anche contemplare l'ulteriore devianza derivante dalla variabilità e mobilità stessa del soggetto percipiente (si pensi alla forza di Coriolis, ossia quella forza apparente dipendente unicamente dal moto dell'osservatore rispetto al riferimento inerziale). Sull'angolazione poetica e il gioco dei rapporti che si sviluppa tra le varie parti dell'oggetto descritto nella forma lirica e il soggetto, pare proprio soffermarsi Kristeva che riporta all'interno della sua riflessione stralci da *Les mystere dans le lettres*:

Questa divisione ritmica tra l'oggetto e la significazione è determinata dall'*impossibilità*, per il soggetto, di porsi:

«tutto dipende dal punto di vista in cui ci si colloca, ma esso è molteplice, anzi è persino una successione di punti di vista collegati tra loro ed essa soltanto può formare in voi una convinzione a questo riguardo [...]».

Il letterato è «votato a un lavoro di mosaico non certo rettilineo. Troppa regolarità nuoce» poiché le parole sono

«[...] pronte tutte, prima di estinguersi, a una reciprocità di fuochi distante o presentata di sghembo come contingenza».¹⁸

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ P. Valéry, *Introduction à la méthode de Leonard de Vinci*, op. cit., p. 53.

¹⁸ J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Spirali, Milano 2006, p. 222.

Sembra dunque che anche Mallarmé abbia ben presenti i due parametri di scorcio e di perversità spingendo quindi, considerate le diverse testimonianze, a immaginare come segno rappresentativo del procedimento delle menti elevate una linea curva il cui andamento sia l'espressione delle sue variabili. Dimostrazione ulteriore è fornita da G. P. Lucini che richiamando in causa Leonardo da Vinci e il suo trattato sulla pittura scrive:

l'unica sigla a cui pretendevamo graficamente, era la *curva*, la linea della Natura e della Bellezza; [...] perché la retta è una astrazione geometrica, non esistente per sé, bisogna immaginarla, ed è il trionfo del sillogismo, della metafisica, della pura intelligenza d'astrazione. - Per noi dunque la Curva; quella del Vinci (trattato della pittura), dalla quale, egli dice, si caratterizza l'opera vivente; [...] ciascun essere serpenta ed ondoleggia a suo modo, nell'aspetto esterno e nella coscienza: l'arte lo riflette così: sintetizza la serie dei movimenti in un astrusa e novissima linea vibrante, a cerchi, a nodi, ad ellissi, a spezzate, concentrica, rapidissima; per cui il risultato schematico è una bizzarra figura confusa e continuativa, non mai prima veduta; donde sono indicati l'ente, il suo ufficio, le sue trasformazioni esteriorizzate più tosto che dalla volontà stilizzatrice ed in ordine logico e statico dal semplice manifestarsi di un continuo vivere progressivo.¹⁹

È senza dubbio interessante il fatto che, grosso modo nei medesimi anni in cui scrivono Valéry e Sinadinò, anche l'esponente forse maggiore del simbolismo italiano sia stato affascinato dalle peculiarità della curva così come dall'attenzione per lo scritto di Leonardo. Verrebbe in tal senso quasi da chiedersi se possa trattarsi di qualcosa di più di una mera suggestione il pensare che anche Mallarmé fosse stato contagiato (cronologicamente ancor prima) dalla magia della curva. D'altronde è un fatto certo che all'interno del componimento che in qualche modo rappresenta una similitudine dell'operare poetico vi sia in posizione forte proprio l'immagine di un'iperbole²⁰ che stenta a decollare dalle maglie di ferro della scrittura.

Hyperbole! de ma mémoire
Triomphalement ne sais-tu
Te lever, aujourd'hui grimoire
Dans un livre de fer vêtu:²¹

¹⁹ G. P. Lucini, *Ragion poetica e Programma del verso libero*, Edizioni Interlinea, 2008, p. 273.

²⁰ L'iperbole infatti è non solo una figura retorica ma altresì (dalla stessa radice etimologica) una curva formata dai punti del piano le cui distanze hanno differenza costante dai due fuochi.

²¹ S. Mallarmé, *Prose*, in *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1992, p. 55.

Ed è proprio grazie ad una fulgida capacità di astrazione che secondo Valéry l'opera d'arte può aspirare ad essere prodotta: in questo slancio eidetico vi è in sostanza la possibilità di ripristinare il *continuum* grazie all'interrelazione tra metodo e percezione, tra scienza ed arte. Ma la capacità di astrazione deriva in gran parte dalla forza immaginativa che spinge le alte intelligenze a cercare e trovare nel dato empirico la rete di connessioni cui il fenomeno rimanda: chiaramente evidente in Sinadinò questo procedimento mentale che deve molto all'influenza di Nietzsche e che si esemplifica nella migliore maniera nel componimento *Immagine della colonna spezzata*. Qui l'immaginazione del poeta pronta a spiccare il volo deve ancorarsi a un dato fisico, ad una percezione ben precisa:

Ecco che la folle mia: l'immaginazione, la «Terpsicore domestica» s'appresta a spiccare il suo volo quotidiano. Ma, perché mai, per staccarsi da terra, sente essa il bisogno di poggiare le sue palme abbrucianti sullo stelo di quella fredda colonna spezzata?²²

In questo senso la capacità di astrazione del poeta si struttura dalla percezione di un dato reale che si risolve così nell'essere un impedimento ma altresì una possibilità affinché si compia il volo del pensiero; questa poesia sembra fare il verso ad una lettera di Petrarca indirizzata a Giovanni Colonna (in *Rerum familiarum libri II 14*²³), il quale aveva sconsigliato di recarsi a Roma per la delusione che sarebbe scaturita dalla vista dei soli resti. Così risponde Petrarca:

Tu infatti solevi sempre sconsigliarmi, lo ricordo bene, dal venire qui, quasi certo che l'aspetto di una città in rovina, non rispondente né alla sua fama né all'immagine che ne avevo concepita nei libri, avrebbe smorzato il mio entusiasmo. [...] Ed essa invece - stupisci pure - niente diminuì e tutto accrebbe. Roma fu veramente più grande di quanto pensassi, più grandi sono le sue reliquie.²⁴

È qui evidente come la capacità di astrazione sia in grado di compiere uno scarto immaginativo, una sorta di curva iperbolica, tale da ricomporre sulla scorta di un semplice dato fenomenico la legge di continuità consentendogli di connettere direttamente quell'immagine ai fasti della grande Roma antica distante centinaia di anni. Questo dunque per Sinadinò come per Valéry è l'emblema dell'astrazione, viatico per la produzione artistica:

²² A. J. Sinadinò, *Il Dio dell'attimo*, op. cit., p. 69.

²³ Per quanto non sia esplicito il riferimento al testo petrarchesco è testimoniata una buona conoscenza della letteratura italiana del Trecento, cfr. P. A. Claudel, *Le poète sans visage: sur les traces du symboliste A. J. Sinadinò (1876-1956)*, PUPS, Paris 2008.

²⁴ F. Petrarca, in *Testimoni della rinascita*, a cura di Lorenzo Geri, Bulzoni, Roma 2008, p. 57.

C'est donc par une abstraction que l'œuvre d'art peut se construire, et cette abstraction est plus ou moins énergique, plus ou moins facile à définir, selon que les éléments empruntés à la réalité en sont des portions plus ou moins complexes.²⁵

Valéry nella sua *Introduction à la méthode* quindi traccia un solco sul quale Sinadinò si iscrive perfettamente: l'istituzione di un metodo di base quasi matematica diviene uno strumento per la conoscenza della natura, per l'interpretazione del senso e per lo sforzo creativo dell'artista. Ciò che apparentemente dovrebbe sembrare una meccanizzazione di un procedimento conoscitivo in realtà riesce ad allargare ancor più il margine di azione e la consapevolezza di una mente elevata cui è permesso così di praticare liberamente le connessioni relazionali che ispirano la sua immaginazione. La portata di questa freccia lanciata da Valéry verso la modernità è perfettamente colta da Sinadinò che lo dimostra in maniera inequivocabile in due suoi componimenti; dapprima quando delinea espressamente una sorta di filiazione alla quale si iscrive:

Sceverando l'insite forze opposite, l'Arti- sta saprà trarre esatto uso dal duplice strumento della sua espressione: il cosciente e l'incosciente.

Predecessori di quest'arte sono: Marcello Proust e Paolo Valéry.²⁶

Ma ancor più forse quando ricapitola la lezione appresa dall'*Introduction à la méthode* in un componimento al maestro francese intitolato *Parole a Valéry*:

«Sono l'Architetto, il Matematico musicale che costruisce i suoi templi esatti con mistero».

A differenza degli altri Poeti, i quali, sperano, supplici, la visitazione della grazia, incosciente ispiratrice, io la domino, invece, avendone captate, ad ogni istante, le figurazioni ancora incerte, brulicanti nelle profondità dello spirito. [...]

Assecondo, in tal modo, la legge di continuità che mi permette di assemblare armonicamente i frantumi o giochi del vecchio universo nelle semplici e complesse equazioni de' miti primevi, nelle figurazioni prestabilite dal mio stile leonardesco.²⁷

In qualche modo quindi l'ambizione cui tende Sinadinò è quella di riuscire a cogliere e percepire il *continuum* tra gli eventi nonostante lo scarto e la devianza che ne storcono la linearità; di raggiungere al livello creativo la stessa armonia della natura

secondo il principio dell'astrazione; di poter arrivare a considerare facile cosa il farsi universale.

L'Arte che prospettiamo non può essere se non Leonardesca. Essa concilierà il dissidio assurdo con la Scienza.³⁰

²⁵ P. Valéry, *Introduction à la méthode de Leonard de Vinci*, op. cit., p. 84.

²⁶ A. J. Sinadinò, *Il Dio dell'attimo*, op. cit., p. 74.

²⁷ Ivi, p. 134. ³⁰

Ivi, p. 74.