

GINO RUOZZI

*Un segno che sia un tono
Artisti che scrivono aforismi*

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GINO RUOZZI

*Un segno che sia un tono
Artisti che scrivono aforismi*

Nel Novecento molti artisti hanno scritto aforismi. È una caratteristica che accomuna pittori, scultori, musicisti. In questo intervento si presentano alcuni degli autori più significativi: il pittore Ardengo Soffici, che inaugura il secolo con il proprio Giornale di borgo sulla combattiva rivista «Lacerba»; scultori quali Arturo Martini e Fausto Melotti, artisti poliedrici come Mino Maccari, Leo Longanesi, Alberto Casiraghy, Silvana Baroni, il pittore volante Anselmo Bucci (vincitore del primo Premio Viareggio), gli architetti Gio Ponti e Mario Botta. Le linee della scrittura si coniugano virtuosamente con quelle dell'arte; linee sottili e penetranti, incisive ed estrose, sovente epigrammatiche e caricaturali. Ma anche frammenti che rispecchiano un mondo in crisi, ferito dall'esperienza traumatica di due guerre mondiali.

Tra arte e aforisma c'è un rapporto virtuoso. Forse, per usare la felice definizione dello scultore Fausto Melotti, ci sono «linee» comuni. «Nulla dies sine linea» afferma il celebre motto latino con cui Ardengo Soffici apre il proprio *Giornale di bordo* (1913 su «Lacerba», 1915 in volume). Anche in questo caso un grande scrittore e un grande artista, fondamentale per comprendere l'esordio inquieto del nostro Novecento e il seguito inquietante del 'ritorno all'ordine' del ventennio fascista.

Ardengo Soffici era nato a Rignano sull'Arno, da una facoltosa famiglia di agricoltori, nel 1879; pochi anni prima dei suoi fedeli compagni di strada Giovanni Papini (1881) e Giuseppe Prezzolini (1882). Fausto Melotti nacque invece a Rovereto, provincia dell'impero austro-ungarico, a inizio secolo, nel 1901. Il padre, ricordò l'artista, «era un macellaio: è una parola difficile e invece era un uomo aristocratico, se aristocrazia vuole dire generosità, intelligenza, un modo di vita. Debbo a lui quel poco di buono che ho come carattere. A mia madre debbo l'arte». Con il cugino Carlo Belli, nato a Rovereto nel 1903 da una sorella della madre, egli iniziò un sodalizio destinato a durare per la vita; entrambi condivisero dal principio la seconda stagione futurista sotto l'influsso di Fortunato Depero, nato in Val di Non nel 1892 e vissuto a Rovereto, dove nel 1919 fondò la Casa d'Arte Futurista.

L'esperienza futurista accomuna quindi in tempi diversi sia Soffici sia Melotti. Soffici è tra gli esponenti di spicco del futurismo fiorentino, che ebbe nella combattiva rivista «Lacerba» (1913-1915) il proprio principale organo di stampa. Nello stesso periodo, allo scoppio della Grande Guerra, nel 1915 la famiglia Melotti si trasferì a Firenze e il giovane artista ebbe modo di conoscere il ricchissimo e stimolante ambiente culturale della città.

La percezione che oggi abbiamo di Soffici (1879-1964) è di uno scrittore datato e quasi regionalizzato (nel senso di troppo toscano), collocato nei suoi momenti migliori tra la soglia del Novecento e la Grande Guerra. Quindici anni in cui è tra gli intellettuali più attivi, fondamentale cerniera tra la cultura italiana e quella francese, tra l'arte e la letteratura. Durante la guerra combatte come ufficiale di fanteria al fronte e lascia testimonianze significative della propria partecipazione bellica in prima linea. Seguono il ritorno all'ordine e il fascismo: Soffici ottiene incarichi e riconoscimenti di prestigio anche se comincia un po' a guardarsi al passato, come se avesse già dato il meglio di sé. Scrive, dipinge, raccoglie memorie, che incrementerà nel secondo dopoguerra, in parallelo con la sensazione di essere fuori luogo e non più in sintonia con i tempi. In quest'ottica pubblica da Vallecchi il proprio ponderoso *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo* (1951-1955, in quattro volumi) e a seguire le proprie *Opere*, in sette volumi (1959-1968), con modifiche e integrazioni rispetto alle edizioni precedenti.

Gli anni Sessanta segnano una specie di confine per alcuni scrittori che pubblicano le proprie opere complete nel momento in cui escono di fatto dalla sensibilità culturale e letteraria del tempo. Soffici è uno di questi, così come Riccardo Bacchelli e Giovanni Papini. Oggi capita di rado di leggere Soffici per il piacere di leggerlo; lo si legge per ragioni di storia letteraria, in quanto protagonista del Novecento. Le sue opere sono assenti dalle collane dei tascabili e in genere dell'editoria commerciale; l'ultima edizione del *Giornale di bordo* in volume risale al 1951 e nella collezione delle *Opere* al 1961. Autore quindi da biblioteche e storie della letteratura e non più da libreria, come molti, del resto, del catalogo Vallecchi.

Diverso è invece il caso di Fausto Melotti (1901-1986). In primo luogo nella carriera di Melotti l'importanza dell'artista supera di gran lunga quella dello scrittore, che resta un lato significativo ma marginale della sua opera creativa. Gli omaggi e le mostre delle sculture di Melotti sono tante (con relative e corpose pubblicazioni di cataloghi) e la fama artistica è in costante crescita. Dopo avere esordito nel 1944 da Scheiwiller con la silloge poetica *Il triste Minotauro*, la sua opera più propriamente letteraria è stata la raccolta *Linee*, aforismi in prosa e in versi pubblicati in due «quaderni» da Adelphi nel 1975 e nel 1978 (anticipati nel 1971 da un gruppo di *Foglietti* per Einaudi). Si tratta di volumi eleganti, libri d'arte stampati in edizioni numerate con acqueforti originali. Da questi due testi è stata in seguito ricavata una 'scelta' di *Linee* pubblicata da Adelphi nel 1981 (Piccola Biblioteca 117) e riproposta senza varianti (se non il cambiamento della copertina) nel 2015. La bella prefazione è firmata da Giorgio Zampa, che sottolinea senza riserve la qualità letteraria del testo, in cui «dietro l'apparenza di un notebook, di uno zibaldone d'artista che raccoglie riflessioni, ricordi, moralità, poesie, agudezas, considerazioni tecniche» risulta evidente la grandezza di Melotti «scrittore, senza bisogno di predicati». In Melotti non c'è «nulla del diletterismo, anche superiore, dell'artista che detta riflessioni, registra emozioni, considerandole postille, glosse, divagazioni, materiale accessorio rispetto alla forma espressiva che gli è propria» (14). Pertanto unione e nello stesso tempo autonomia delle forme espressive, con uso virtuoso dei possibili intrecci. Giorgio Manganelli paragonò le opere di Melotti a «frammenti di una storia di delicata, inquietante grazia», capaci di catturare «schegge luminose di aria, istanti di vento» e cogliere «lucentezze temporalesche, rapide trasparenze, alacri lampi» («Il Messaggero», 24 giugno 1986).

Il primo numero di «Lacerba» (1 gennaio 1913) si apre con un eloquente *Introibo* in sedici punti. Non è firmato e si presume sia quindi condiviso dai quattro fondatori della rivista: Papini, Soffici, Tavolato e Palazzeschi. Arte e genio, libertà e concisione sono alcuni dei termini e dei concetti che balzano in primo piano. Si comincia con l'elogio della brevità:

1.

Le lunghe dimostrazioni razionali non convincono quasi mai quelli che non son convinti prima – per quelli che son d'accordo bastano accenni, tesi, assiomi.

2.

Un pensiero che non può esser detto in poche parole non merita d'esser detto.

13.

Noi siamo inclinati a stimare il bozzetto più della composizione, il frammento più della statua, l'aforisma più del trattato, e il genio nascosto e disgraziato ai grand'uomini olimpici e perfetti venerati dai professori.

La forma stessa scelta per presentarsi è quella aforistica.

L'influsso di Nietzsche è evidente. La filosofia a colpi di martello promossa dal filosofo tedesco è fatta propria dai contenuti e dal tono di questo testo introduttivo. Il nome di Nietzsche compare al punto 15, tra i «disertori» che si oppongono ai «razionalisti», risalendo nel tempo ai «Sette Savi, Socrate e Gesù».

Forme brevi contro forme lunghe: «accenni, tesi, assiomi» e «aforismi» contro le «lunghe dimostrazioni» e i «trattati», così come aveva proposto Bacone. L'aforisma rispecchia il linguaggio della ricerca e della novità, rompe le righe dei luoghi comuni e della «ponderatezza» (punto 14), è proprio degli «artisti» e dei «disertori» contro i «professori» e i «grand'uomini olimpici e perfetti». Si parla il linguaggio combattivo e irriverente dei futuristi e degli immoralisti. Per questo, al punto 14, si afferma che «Lacerba» sarà «un foglio stonato, urtante, spiacevole e personale».

Assieme alla rivendicazione di una forma adeguata ai tempi si sottolineano alcuni contenuti primari:

6.

Libertà. Non chiediamo altro; chiediamo soltanto la condizione elementare perché l'io spirituale possa vivere. E anche se dovessimo pagarla coll'imbacillità saremo liberi.

7.

Arte: giustificazione del mondo – contrappeso nella bilancia tragica dell'esistenza. Nostra ragione di essere, di accettare tutto con gioia.

Gli autori di «Lacerba» si proclamano artisti liberi e dichiarano che l'arte dà senso al mondo. Questa presa di posizione radicale fu uno dei motivi che spinse Papini e Soffici a staccarsi dalla «Voce» e a far nascere «Lacerba». È il primato dell'arte sulla morale, che di lì a poco diede vita anche alla «Voce» bianca e letteraria di De Robertis. Una concezione dell'arte intesa soprattutto come intuizione, idea potenziale e sovversiva.

Sul primo numero di «Lacerba» Soffici pubblica un'invettiva *Contro i deboli* e la silloge aforistica *Razzi* («La verità è il punto morto dello spirito»), che rimanda a *Fusées* di Baudelaire. È la natura stessa della rivista a essere scoppiettante, con frequenti incroci di aforismi e di annotazioni diaristiche, di manifesti e di «principi». Da «Lacerba» a «La Voce» bianca, dal «Selvaggio» di Mino Maccari all'«Italiano» di Leo Longanesi, i testi sentenziosi, i disegni, le didascalie e le caricature compongono fantasiosi quadri di forme brevi. Basti seguire il percorso di Soffici: sulla «Voce» bianca del 31 maggio 1916 pubblica i *Principi di una estetica futurista* («Ogni artista vale *unicamente* per quel che reca di *assolutamente* originale alla somma comune dei valori estetici»); sull'«Italiano» del 24 dicembre 1926 gli *Aforismi a buon mercato*, di polemica impronta antiamericana («Nessuno ha mai sentito parlare di una musica americana, a meno che non si debba intendere il suono dei dollari»; «Occorrerà che l'America sia spiritualmente colonizzata ancora per due o tre millenni dagli europei, e specie dai latini, prima che si possa seriamente parlare dell'albore di una reale civiltà americana»). Sull'«Italiano» del 12 maggio 1929 nella silloge *Cafoneria* attacca gli italiani che sminuiscono la nostra cultura ed elogiano quella straniera; è una difesa del valore primario dello spirito nazionale contro le tendenze esterofile di critici e scrittori come Massimo Bontempelli e la sua rivista «Novecento». È il modello autarchico di Strapaese dal quale Soffici non si allontanerà sostanzialmente più, seppure in modi e accenti diversi. Gli italiani 'anti italiani' sono «cafoni» ignoranti che non sanno apprezzare il valore delle cose e accettano acriticamente come superiore qualsiasi cosa provenga dall'estero. Questi cafoni sono bersagliati da Soffici senza mezze misure:

I cafoni (italiani) vanno a Parigi nel 1929 a pigliar lezioni di genialità artistica francese, proprio quando la Francia si trova invasa dal metechismo giudaico-internazionale, e la buona Francia aspetta dall'Italia rinata all'ordine classico la luce della salvezza.

Paul Valéry è il caval di battaglia di tutta la nostra Cafoneria (specie provinciale) la quale poi non può capirne nemmeno la lettera.

Il cafone italiano crede ancora Maupassant un enorme scrittore, non si è peranco accorto che Flaubert è un «letterato» e un borghese, pospone volentieri Leopardi o Manzoni a Tolstoj, e ammira Jack London.

Lo stesso spirito polemico caratterizza gli interventi di Mino Maccari sul «Selvaggio» e sull'«Italiano». Con punte di maggiore irriverenza e ironia rispetto a Soffici: si tenga anche conto che Maccari, nato a Siena nel 1898, ha vent'anni meno di Soffici. Sull'«Italiano», fondato da Longanesi a Bologna nel 1926 (due anni dopo il «Selvaggio», 1924), Maccari si firma «Il Farnetico» (28 gennaio e 26 giugno 1926) e pubblica pensieri che insistono su un'adesione convinta e sfrontata al fascismo.

Sì, caro Longanesi, le uniche persone intelligenti in Italia siamo io e te. Perciò finiremo male: siamo rivoluzionari d'una rivoluzione che si farà fra cinquant'anni, e non si sa da chi. Il nostro fascismo lo intendiamo così: guerra agli idioti e ai porci. Ah! finiremo male! male!

Io ho un pensiero che accarezzo spesso e che mi fa lavorare di fantasia: rapire Mussolini.

Ipercritici e maldicenti: ci chiamano graziosamente così. ma quando noi sappiamo che le squadre fasciste conoscono, come capi rivoluzionari, Finzi, Starace, ecc., e ignorano Soffici, abbiamo tutto il diritto di affermare che c'è – per lo meno – qualcosa da fare, soprattutto in omaggio ai principi aristocratici che noi proclamiamo di seguire. C'è da fare, c'è da fare, caro Longanesi...

Maccari e Longanesi metterebbero l'Italia a ferro e fuoco per far cuocere un uovo alla *coque*.

C'è dileggiante spirito cameratesco sia in Maccari sia in Longanesi, che attraversarono in coppia buona parte degli anni del fascismo. Entrambe le loro riviste diedero un rilievo particolare al rapporto tra arte e letteratura. A cominciare naturalmente dai fondatori, sperimentatori instancabili di forme artistiche e letterarie. Basti vedere i collaboratori più assidui delle riviste, spesso presenti sull'una e sull'altra con disegni, caricature, testi critici e polemici: Ardengo Soffici, Ottone Rosai, Carlo Carrà, Amerigo Bartoli, Giorgio Morandi, Renato Guttuso.

Il connubio tra arte e disegno è confermato dal volume *Mino Maccari*, pubblicato nel 1948 dall'editore Vallecchi e introdotto da una prefazione di Roberto Longhi. Il libro presenta l'opera artistica di Maccari e la accompagna con i pungenti aforismi tratti da *Fogli da un taccuino*:

Un pugno d'uomini indecisi a tutto.

Progetti – per il passato.

Si sente benissimo dalla sua pittura che non si lava i piedi.
– Continui a non lavarseli, a patto che smetta di dipingere.

Un solo segno acquista una grande importanza; molti segni, diventano un tono. Un segno che sia un tono: ecco il segreto.

Di Leo Longanesi l'opera in cui è inscindibile il legame tra arte e scrittura è il «romanzo» *Una Vita*, pubblicato dallo scrittore con la propria casa editrice nel 1950. La storia di *una vita* è narrata da settantatré incisioni introdotte da lapidarie didascalie: nella pagina di sinistra il testo, in quella di destra le illustrazioni. L'opera è preceduta da un avviso editoriale che ne spiega la struttura, fa importanti osservazioni di stile, chiede la collaborazione attiva del lettore. Longanesi fa leva sul doppio luogo comune dell'autore e del testo scomparsi. Il romanzo pubblicato è «quello che resta» di un testo più ampio; tuttavia le tracce rimaste sono sufficienti per comprendere il percorso esistenziale e «quello che manca» potrà eventualmente aggiungerlo il lettore. Il gioco è scoperto: si tratta sia di un elogio delle forme brevi, presentate ad arte come lacunose e reticenti, sia della presa di coscienza della fine di un capitolo della storia italiana. Il secondo dopoguerra segna l'inizio di una nuova fase, siglata dal passaggio dalla monarchia costituzionale alla repubblica.

L'AUTORE di questo libro è scomparso senza lasciare traccia di sé; del suo romanzo restano soltanto le illustrazioni, ch'egli disegnò accompagnandole con brevi didascalie tratte dalla narrazione.

Ci è parso di pubblicarle così come egli le ha lasciate, senza aggiungervi alcun commento, perché esse bastano da sole a suggerire quel che l'Autore aveva raccontato in molte pagine, non sappiamo se con minore o maggiore efficacia. Il lettore, tuttavia, osservando questi disegni, potrà ricostruire a modo proprio la trama del romanzo, ch'è una specie di autobiografia di un piccolo borghese dei nostri tempi, e che riassume un po' la storia privata di molti italiani. Quel che manca fra una illustrazione e l'altra, cioè il testo, ogni lettore lo inventerà da sé, seguendo i propri ricordi personali e le proprie illusioni.¹

Le didascalie sono per lo più di una riga («... ero ancora piccolo e non capivo...»; «... la Romagna era rimasta rossa...»; «... leggevo Sorel e Rimbaud...»; «... ah, la noia dell'onestà...»; «... fui epurato...»; «... il vecchio filosofo rimise le radici...»), alcune raggiungono la misura di tre-quattro righe («... quel giorno, dopo aver sputato sulla salma di Mussolini, i milanesi andarono di corsa al cinematografo...»; «... buon cattolico, presidente di una congregazione di carità, giuocava al lotto e acquistava calze nere usate... mi denunciò...»). L'ampio spazio bianco è a disposizione dell'immaginazione del lettore. Longanesi coniuga scrittura e incisione, componendo un'opera in cui letteratura e arte si fondono alla perfezione.

In questa scia si colloca il recente volume *Le emozioni delle mosche* di Alberto Casiraghi e Luciano Ragozzino, pubblicato dall'editore bolognese Pendragon nel giugno 2016. Il libro è sottotitolato *aforismi incisi* ed è composto di trentatré acqueforti dell'artista milanese Luciano Ragozzino accompagnate da altrettanti aforismi dello scrittore, artista ed editore lombardo Alberto Casiraghi, nato a Osnago in provincia di Lecco nel 1952. L'opera assomiglia moltissimo a *Una Vita* di Longanesi. Sulla pagina pari gli aforismi di Casiraghi, su quella dispari le incisioni di Ragozzino. Il libro è ricavato da trentatré precedenti libri pubblicati nel corso di vent'anni dalle edizioni Pulcinoelefante di Casiraghi, dal numero 1246 del dicembre 1995 al numero 9503 del settembre 2015.

Il libro pubblicato da Pendragon ha il formato 120x170 mm. I libri di Pulcinoelefante hanno formati diversi. L'aforisma che apre *Le emozioni delle mosche* è «L'origine / della mia specie / compete solo / agli entomologi», omaggio a Ragozzino che è di formazione biologo; nella pagina di destra l'acquaforte di Ragozzino di 75x95 mm (pp. 8-9). L'originale da cui l'aforisma e l'incisione sono tratti è l'edizione numero 1246 di Pulcinoelefante, stampata a Osnago nel dicembre 1995 in

¹ L. Longanesi, *Una vita*, Milano, Longanesi, 2006, p. 9.

ventidue esemplari (quattro pagine + copertina bianca e azzurra, formato 135x195 mm). Come autore principale del libro è indicato Luciano Ragozzino (il nome è composto in caratteri tondi e in corpo maggiore); il titolo è *Una acquaforte* (in tondo, corpo minore, tutto maiuscolo); sotto, sempre a centro pagina, in corsivo e corpo minore *aforismi di Alberto Casiraghy*. Gli aforismi sono tre: «L'origine / della mia specie / compete solo / agli entomologi»; «Il mare / ha sempre ragione»; «A volte si ha voglia / di essere sbranati / dal leone, / ma non lo si dice / mai a nessuno». Gli aforismi sono disposti come fossero versi di una poesia, centrati e con gli a capo. In effetti sono pensieri poetici nella forma e nel tono, peculiarità degli aforismi di Casiraghy. Dei tre soltanto il primo è abbinato all'incisione di Ragozzino nella nuova edizione Pendragon, in uniformità col volume in cui ogni incisione è accompagnata da un solo aforisma.

Un secondo esempio. L'aforisma «Ogni altalena / ha il suo ritmo» con relativa acquaforte/acquatinta di 90x56 mm (*Le emozioni delle mosche*, pp. 20-21) ha il proprio originale nell'edizione Pulcinoelefante numero 2099, stampata ad Osnago nel settembre 1997 in venticinque esemplari (quattro pagine + copertina, colori dominanti giallo e verde, formato 135x195 mm). Autore principale del libro questa volta è Alberto Casiraghy, il titolo è *Tre aforismi*; sotto, a centro pagina e in corpo minore, *incisione di Luciano Ragozzino*. Gli aforismi sono i seguenti: «Ogni altalena / ha il suo ritmo»; «Tutti hanno / un fiume segreto»; «Ogni giorno / ha le sue / verità impossibili». I libri di Pulcinoelefante sono opere d'artista; più precisamente libri di artisti, in cui primeggiano la bellezza dell'oggetto, la raffinata mano artigianale, la carta preziosa, le tirature limitate. La nuova edizione Pendragon ha connotati industriali; non più libro d'artista ma volume artistico, di nitida ed efficace eleganza.

Le edizioni Pulcinoelefante di Alberto Casiraghy, ormai giunte al numero di diecimila, si sono sempre distinte per il connubio arte – letteratura. Nate nel 1982, esse hanno in catalogo una quantità di artisti e di scrittori. Lo stesso Casiraghy è artista e scrittore. A volte è l'autore dei testi, altre volte delle illustrazioni, talvolta di entrambi, come nel volume *Dove è nato il pulcino. Aforismi per bambini amanti della libertà* (1995), di cui firma sia gli aforismi sia i disegni (formato 120x145 mm, 555 esemplari). Casiraghy ha scritto e stampato per numerosi altri editori, tra cui L'Obliquo, La Vita Felice, Book, Bellavite, Interlinea, Rizzoli. In *Disegni per il rosso* (Galleria l'Affiche, Milano, 2001) firma sia i disegni sia gli aforismi. Anche in questo volume gli aforismi sono collocati a sinistra («se un pensiero vola / non è tuo, / è un ruscello»; «il cielo / è la parte nobile / degli abissi»), a destra i disegni, tutti distinti dal colore rosso. Al centro del volume il *Manifesto del pulcinirismo* scritto da Alda Merini (datato 13 maggio 1999):

Il disegno per Casiraghy è un mito
e la linea logica della sua distruzione.
Il colore è il vero ambiente per Alberto,
vale a dire che il trauma della luce
opera in lui fantasiosi ricordi.
Scriva come un bambino,
portando dietro pesi che a volte
sembrano pesanti, ma tutti all'insegna
di un'allegria sconsiderata che fa il cuore
di tutti i grandi artisti.
... e come dice la sua insegna:
è un pulcino che ha salvato le parole
di grandi elefanti.

Ancora una volta risalta il termine «linea», che accomuna il tratto artistico con la sentenza aforistica.

La collaborazione artistica tra Alda Merini e Alberto Casiraghi ha prodotto notevoli risultati. In primo luogo è stato grazie a Casiraghi che Alda Merini ha scoperto l'universo della scrittura aforistica, che negli ultimi decenni si era affiancato in modo a un tempo esplosivo e sistematico alla poesia. Nei ringraziamenti premessi alla raccolta *Aforismi e magie* (Milano, Rizzoli, 1999), illustrata da disegni di Casiraghi, Alda Merini scriveva di tenere «poi a sottolineare che considero Alberto Casiraghi uno dei più originali pastellisti del Novecento e che gli oltre 500 libri creati da me e Casiraghi, esposti al castello Sforzesco nel 1998 con un ricco catalogo generale di Vanni Scheiwiller, sono frutto di un'amicizia e di un accordo consolidato negli anni (quotidianamente rinnovato sul filo del telefono) tra me e l'artista».

Il rapporto tra disegno e aforisma è essenziale nei libri di Silvana Baroni, che si caratterizzano proprio per questa inscindibile connessione, dall'esordio di *Tra l'Io e il Sé c'è di mezzo il me* (Roma, Il Ventaglio, 1992, sottotitolo *aforismi DISEGNI motti di spirito*) a *laccati di cristallina neppure i fossili sono più quelli di una volta* (Roma, Quasar, 2007), *Il bianco, il nero, il grigio* (Novi Ligure, Joker, 2011), *paralleleBipedi* (Reggio Calabria, Città del Sole, 2013), *il doppiere e lo specchio* (Imola, La Mandragora, 2014; preceduta dall'edizione «manufatta» dall'autrice *il Doppiere e lo Specchio*, finita di stampare «in trenta copie» il 20 dicembre 2013 con parecchie differenze rispetto a quella poi pubblicata dalla Mandragora), *Fuori dall'orbite – nulla di cosmico –* (La Mandragora, 2016). Quasi tutti questi libri recano la dicitura «aforismi e grafica» e si sviluppano come narrazioni di testi e illustrazioni che ricordano *Una Vita* di Longanesi, seppure con maggiore mobilità, poiché non c'è impaginazione fissa. Sono quindi volumi mossi ed elastici, estrosi e «funambolici», per riprendere la definizione di genere della stessa Baroni, di professione medico psichiatra:

scrivere aforismi è un'arte funambolica,
è pensare senza rete di protezione
(*il doppiere e lo specchio*, 2014, p. 9)

Accompagnati da «linee» rapide e caricaturali gli aforismi di Silvana Baroni raffigurano un'intensa vita di società e pungono numerosi luoghi comuni:

la citazione giusta, nel momento sbagliato, è una gaffe
la citazione sbagliata, nel momento giusto, è humour
(*Tra l'Io e il Sé c'è di mezzo il me*, senza numerazione delle pagine)

Se non amiamo noi stessi, non ci resta che diffidare degli altri.
(*laccati di cristallina neppure i fossili sono più quelli di una volta*, p. 48)

Diffidate dei peccati non commessi!
(*paralleleBipedi*, p. 120)

I buoni li riconosci. Non fanno che parlare dei cattivi.
(*Fuori dall'orbite – nulla di cosmico –*, p. 12)

Nella premessa di *paralleleBipedi* Silvana Baroni spiega la relazione tra aforismi e disegni:

I due linguaggi, parola e disegno, procedono attraverso tecniche diametralmente opposte. L'aforisma necessita di ponderazione, di attenzione quasi ossessiva ai termini, al ritmo, alla concisione, al misurato uso di metafore, ossimori, antitesi, metonimie, paradossi, perché sia di stile proprio la tessitura, omogenea e possibilmente spiazzante.

Il disegno invece apre meglio al versante caricaturale.

Per scarnire e giungere alla silhouette grafica del ritratto, la linea deve scivolare sul piano bianco in velocità, in un flusso d'impeto che racconti il fatto o il personaggio con immediatezza intuitiva. Per questo mi avvalgo di un segno ininterrotto a salvaguardia da tentennamenti, così da impedire l'intromissione del pensiero, l'intervento razionale a correggere o precisare.

Disegni e aforismi si coniugano felicemente in *Mediomassime* di Carlo Vita, che l'autore ha stampato in cento esemplari numerati in occasione del suo novantesimo compleanno (Lavagna, Viefte, 2015), a compimento di un percorso in cui ha sempre intrecciato le scritture brevi con il disegno (*hai q?*, Camogli, Viefte 2003, e *Figure, probabilmente*, per lo stesso editore nel 2005); e in maniera molto particolare in *Wittgenstein. Disegni sulla certezza* di Margherita Morgantini (Roma, nottetempo, 2016), in cui l'autrice artista illustra in modo assai originale pensieri tratti dall'opera *Della certezza* del grande filosofo austriaco, scritti negli ultimi anni di vita tra il 1949 e il 1951.

Gli aforismi di Mario Laganà (Il Cairo 1952 – Certaldo 2010), musicista, insegnante, editore, sono proposti come metaforiche opere grafiche e pittoriche fin dall'esordio del 2002: *Tavole fuori testo, 366 aforismi e riflessioni per un anno bisestile* (pubblicati in proprio). Nel volume postumo *Aforismi ed effetti collaterali* (Torino, Celid, 2013), già in parte stampato dall'autore nel 2007, gli aforismi sono raccolti secondo i seguenti gruppi: *Schizzi a carboncino e sanguigne, Ritratti a puntasecca* («Figure dal vero: d'intellettuali, d'artisti e di esseri umani»), *Autoritratti ad acquaforte, Sinopie*. Nei primi tre gruppi ogni singolo aforisma è indicato con misure precise: 6x28, 5x31, 13x74, 20x89 ecc.; l'autore afferma di averli «disposti in ordine di lunghezza secondo il principio del crescendo e diminuendo (dal breve al lungo e, da questo, decrescendo nuovamente verso il breve)», secondo il disegno di un complesso e armonico spartito musicale. Qualche esempio di *schizzi e ritratti*, in cui l'appuntita vena satirica di Laganà si esprime nel tono medio di Swift e di Flaiano, come se tutto fosse ovvio e naturale: la normalità dell'assurdo.

I dialoghi sono monologhi fra due individui.
7x37 (p. 21)

Chi trasmette significati è sospettabile: dovrebbe limitarsi alle parole, il cui significato si trova nel vocabolario.
16x103 (p. 59)

Il piccolo borghese non fugge mai, si nasconde prima.
9x45 (p. 89)

Un fertile rapporto tra aforisma, grafica, calligrafia, epigrammi è stato sviluppato dall'artista ticinese Orio Galli. Nato a Milano nel 1941 da madre italiana e padre svizzero, Galli si stabilì in Svizzera durante la guerra, prima a Besazio poi a Mendrisio. Oggi conta cinquant'anni di graphic design, celebrati da una monografia completa pubblicata nel 2015. I suoi testi d'artista, chiamati *galligrafie*, sono per lo più «calligrafati e dipinti completamente a mano» e hanno andamento aforistico:

Quando la mano si muove libera da ogni pensiero allora il gesto nasce leggero e traccia un segno che a volte canta. (112x160 mm; 2009)

Prevalenti gli aforismi citazione, come nel libretto «in 3/8 (intonso, e non cucito, per poter essere dispiegato)» *di segno con testo* pubblicato dalla Biblioteca Cantonale di Lugano in occasione della mostra omonima tenutasi dall'8 giugno al 15 luglio 2006. L'apertura è di Platone («La calligrafia è una geometria dell'anima che si manifesta fisicamente»), la chiusura di Sebastiano

Vassalli («Il tempo della scrittura è il tempo della mano che traccia segni sul foglio seguendo l'andirivieni dei pensieri...»). Numerose le carte «galligrafiche» che in ossequio alla tradizione aforistica sono usate come cartoline d'auguri per il nuovo anno («Un Mondo in euforia si è inabissato e un gallo gracchiante resta in repertorio. Karl Kraus Detti e contraddetti 1909 / 1918», 127x179 mm, 2010; «Il nostro profondo bisogno di un Cuore arcaico, di un Cuore comunicante, di un Cuore analfabeta, ce l'hanno tolto. Guido Ceronetti», 129x179 mm, 2010). Nella presentazione della mostra *Fantigrafie* (Comune di Balerna, 2003) Guido Ceronetti ha scritto che Orio Galli «sottrae i segni grafici che traccia al senso e ti abbandona all'attrattiva indecifrabilità di un proprio fantastico e impronunciabile Alfabeto».

L'alfabeto è tema – forma prediletto dagli scrittori di aforismi. Basti pensare ai celebri dizionari di idee e luoghi comuni di Flaubert, Bloy, Bierce, Giulioti e Papini, Longanesi e Brancati, Ramón Gómez de la Serna, sagaci, pungenti, provocatori. Un esempio particolare, di taglio poetico epigrammatico, è costituito dalla raccolta *Alfabeto apocalittico* di Edoardo Sanguineti ed Enrico Baj, composta nel 1982 per la rassegna 'Grandi quadri' di Baj al palazzo della Ragione di Mantova, in cui è prioritario il rapporto tra parola poetica e immagine. «Libro d'artista» interamente dedicato al motivo è *Alfabeto* di Lino Di Lallo (Foligno, Il Formichiere, 2015), anch'esso preceduto da mostre omonime in cui Di Lallo ha esposto i dipinti accompagnati da testi aforistici propri e soprattutto altrui, costituiti da sistematici «spogli di citazioni» delle rispettive lettere («La A è la tenda da campo dell'alfabeto. Ramón Gómez de la Serna, *Alfabeto*»; «L, sedia senza piedi, schienale piantato diritto al suolo. Michel Leiris, *Alfabeto*). Nella nota introduttiva Carlo Ossola parla di «impresa mirabile» che «ricorda l'affascinato sguardo con cui Roland Barthes contemplava l'alfabeto di Massin, lettera e figurazione, geroglifico e allegoria, sostanza e simbolo».

Nel 1930 la prima edizione del premio Viareggio fu vinta dal libro *Il pittore volante* di Anselmo Bucci, pubblicato dalla casa editrice milanese Ceschina. I testi erano per lo più ricavati dalla rubrica «La colonnella del genio» apparsa dal primo marzo 1927 al sedici giugno 1929 sul quindicinale «Le Arti Plastiche» diretto da Vincenzo Costantini. Dopo quel primo successo viareggino l'opera non ebbe molta fortuna editoriale e fu riproposta da Ceschina una sola volta nel 1956, con la prefazione di Orio Vergani. Recensendolo sull'«Indice» di Genova il 5 giugno 1930 Leonardo Borgese definì Bucci «in formato ridotto, sincopato, in jazzband, il Gracián dei pittori, il Guicciardini e il Della Casa». Qualche mese dopo, il 31 agosto 1930, Giuseppe Antonio Borgese sul «Corriere della Sera» sottolineò che «aforismi, *bon mots*, trovate, appunti» componevano nel *Pittore volante* un persuasivo «mosaico, unità di tema e di figura». Nel 1933, nell'introduzione al proprio *Sacco dell'Orco*, Papini indicava nel *Giornale di bordo* di Soffici e nel *Pittore volante* di Bucci le uniche eccezioni all'abituale insuccesso di «sillogi di frammenti» di autori italiani viventi, osservando con rammarico che «si accettano, semmai, quando son postume» (con riferimento ai *Pensieri* di Leopardi e alle *Note azzurre* di Dossi).

Anselmo Bucci (Fossombrone 1887 – Monza 1955) è stato uno dei principali pittori del primo Novecento, co-fondatore nel 1922 del gruppo artistico denominato appunto «Novecento». Nel 1906 aveva intrapreso il classico viaggio per Parigi, dove era rimasto fino al 1915, quando rientrò in Italia per partecipare volontario alla Grande Guerra. Sul fronte combatté a fianco di Marinetti, Boccioni e Sant'Elia, formando, come scrisse Boccioni nei propri *diari*, uno straordinario quartetto «di punta». L'esperienza della guerra mondiale si rispecchiò nei taccuini e nelle raccolte grafiche

Croquis du front italien (Parigi, D'Alignan, 1917), *Marina a terra e Finis Austriae* (Milano, Alfieri e Lacroix, 1918).

La fine del conflitto segnò per lui come per molti altri un momento di crisi e di rinnovamento che significò anche un tentativo di dare e darsi sicurezza. Lo sconvolgimento bellico aveva provocato traumi che bisognava superare iniettando fiducia e prospettive. In quest'ottica il ritorno all'ordine era un modo di rifondare le basi di una grammatica sociale e culturale che permettesse di ricominciare ancora, dopo la frattura bellica e su solidi e condivisi caposaldi, il nuovo secolo. Di qui un nome e un programma così ambiziosi ed emblematici quali quelli del movimento artistico *Novecento*, che Bucci stesso battezzò. La nascita del gruppo è raccontata da Bucci nell'articolo *Diffidate delle contraffazioni* apparso su «Le Arti Plastiche» il primo marzo 1928:

L'autentico Anselmo trova nella sua capoccia in data ottobre Millenovecentoventidue la parola *Novecento* per battezzare il gruppo Malerba, Sironi, Oppi, Funi, Dudreville, Marussig e Bucci, gruppo creato ed ospitato per due anni da Lino Pesaro. Le irrisioni e derisioni furono grandi per quel pretenziosissimo nome. Il *Novecento* nel '24 si scioglie. Eccoti di poi il «Novecento Italiano», il «Novecento musicale», il «Novecento letterario», il «900» di Bontempelli. Nessuno ringrazia il legittimo proprietario della marca di fabbrica. Margherita Sarfatti sulla «Fiera letteraria» riconosce la verità e ringraziata sia.

Bucci rievoca la fondazione del sodalizio salutato con favore dalla potente Margherita Sarfatti, critico d'arte in grande ascesa e amante del Duce, il quale presenziò alla mostra inaugurale di «Novecento» a Milano il 26 marzo 1923.

Aforisma e arte si incontrano in uno dei maggiori protagonisti della stagione pittorica del primo Novecento, secondo modalità assertive che risalgono tanto a Nietzsche quanto ai tambureggianti proclami futuristi. Sono le «linee» indicate da Soffici ad apertura del *Giornale di bordo*, indicazioni di stile a più livelli. Rispetto alla sentenziosità categorica che contraddistingue i toni prima e durante la guerra, specie quelli dei manifesti e delle riviste, gli anni Venti si presentano più incerti e smalzati, nonostante il conclamato e perentorio richiamo all'ordine. Ci sono punte di ironia sconosciute nel primo decennio del secolo, sia in Bucci sia nei più giovani e in apparenza tassativi Maccari e Longanesi.

Molti aforismi del *Pittore volante* sono sull'arte e sugli artisti, dal primo gruppo intitolato *Del successo in arte e del blu di Prussia* («Al grande insuccesso tutti resistono. Sovrumano è resistere al piccolo successo»; «Ci sono quadri stalloni e quadri cavalli. I secondi sanno correre, ma i primi fan razza») all'ultima sezione dedicata «all'estero», con capitoli sui tanti soggiorni stranieri di Bucci e approfondimenti specifici quali *Il pittore al Louvre* e la *Pittura inglese*. Tra gli altri capitoli segnalo *Dell'onore in arte* («Meglio dipingere e vivere come Caravaggio che vivere e dipingere come Massimo d'Azeglio»), *Dell'amore in arte* («L'Amore, come l'Arte, esige silenzio solitudine mistero. Sono entrambi Delitti: creano»), *Tavolozza* («Il bruno. Puro, è un argomento. Mescolato, è un sofisma. Lo so, lo so che è di moda»).

Numerosi gli aforismi sugli aforismi, a conferma di una piena consapevolezza di genere dell'artista:

Gli aforismi sono meduse; o granchi: guai se li tocchi. (238)

Non voglio leggere Chamfort; temo di trovarci tutto quello che scrivo. (238)

Balzac è una torta seminata di ciliegie sotto spirito. Se levi le ciliegie, che son gli aforismi, rimane la pasta frolla. (304)

Parecchi anche gli autoritratti, venati da salutare autoironia:

Vivo nel terrore di essere perfetto. Perciò, di tanto in tanto, mi sforzo di avere un piccolissimo difetto artificiale. (297)

Del seguente aforisma mi piace ricordare la fortuna del tema, rinnovata di recente da Giuseppe Pontiggia prima nell'*Album* mensile apparso sul «Sole 24 ore» (il quattro aprile 1999) poi nel volume *Prima persona* (Mondadori 2002).

Bel titolo per un libro: «Il giro del mondo attorno a una donna». (295)

Nel pezzo intitolato *Viaggi intorno* Pontiggia racconta come il *Viaggio intorno alla mia camera* di Xavier de Maistre in un catalogo antiquario fosse diventato, con una «variazione involontariamente comica», il *Viaggio intorno alla mia cameriera*, seguito dalla ulteriore evoluzione in *Spedizione notturna intorno alla mia cameriera*. Il libraio antiquario «deve averla percepita», nota Pontiggia, «come una conseguenza naturale se non irresistibile della prima *circospezione*» (*Prima persona*, pp. 26-27). Anche l'aforisma di Bucci si colloca in quest'ottica ironica che il racconto di de Maistre continua a favorire.

Alle fantasie estrose del pittore volante replica con ben altra gravità lo scultore Arturo Martini con i «pensieri» del volume *La scultura lingua morta*, pubblicato nel maggio 1945 dalla Tipografia Emiliana di Venezia in cinquanta copie a spese dell'autore. Nello stile si avverte la coltivata passione per l'aforisma («Nei suoi primi studi, sulle altane», aveva rivelato Orio Vergani, «scriveva col pennello massime di Nietzsche»); nel tono e nei contenuti l'eredità del fascismo e della guerra che Martini sente pesare su di sé e sulla propria scultura. Nato a Treviso nel 1889, l'artista morì a Milano nel 1947, a soli due anni dalla fine del secondo conflitto mondiale. «L'epurazione», aveva annotato Vergani e ripreso Gian Antonio Cibotto nella raccolta di memorie *Il principe stanco*, «lo aveva stroncato» (Vicenza, Neri Pozza, 2002, p. 240).

La scultura lingua morta è un'opera piuttosto cupa, che celebra un funerale, quello appunto della scultura considerata arte del passato per monumentalità e per modelli. È come se la catastrofe bellica e il fascismo, con i suoi «compiti propagandistici» e le «forme oratorie», ne avessero decretato la morte. Martini sente su di sé il peso della fatica personale e della tradizione collettiva, giunte secondo lui a un punto terminale. C'è un accento assai diverso rispetto alle *Scorciatoie* di Saba, pubblicate su rivista durante la guerra e in volume nel 1946 da Mondadori. Saba analizza il «cancro» del fascismo per superarlo, mettendo in campo una coscienza profondamente ferita ma anche del tutto rinnovata «dopo Maidanek». Lo shock immedicabile dei campi di concentramento e dell'olocausto è affrontato con coraggio e spirito quasi giovanile, con paradossale freschezza. Negli aforismi di Saba l'ironia e le scelte culturali, la manifesta «genealogia» da Nietzsche e da Freud, permettono di valutare il passato e di guardare avanti.

In Martini questa speranza non c'è: «mi sono accorto», scrive nell'ottavo aforisma della *Scultura lingua morta*, «che nella scultura tempo e possibilità di miracolo erano chiusi per sempre». Lo scultore adotta spesso un linguaggio che tocca la religione e la profezia, specie nel confronto tra un passato irripetibile e un presente che sembra non avere futuro. «Oggi», scrive in un altro aforisma, «per un artista che partecipi al suo tempo, è più viva una 'natura morta', ispirata da un avanzo di verdura, che tutti i miti esaltati nel tempo antico». Non è solo il distacco dai secoli antichi, quello di cui parla

Martini; ma anche la frattura con i miti dell'antico rinnovati dalla retorica fascista e novecentesca. Quella retorica che rischia di essere schiacciante anche nel *Monumento al partigiano Masaccio* composto per la città di Padova nel 1946, ultimo straordinario capolavoro dell'artista. Martini vuole emanciparsi dalla «statuaria», sancirne l'epilogo. «Inutile riesumare gli avanzi del grande emporio antico», afferma in un altro aforisma, «ormai la scultura è assurda se la confrontiamo con la vita». Giovanni Comisso sostenne che egli «volle liberarsi da essa; l'accusò di essere un'arte superata e impotente, e soprattutto non volle più fare di quelle opere enormi che lo avevano spezzato di fatica e ammalato dolorosamente nella carne». Quelle opere figurative e monumentali erano uscite distrutte dalla guerra, anch'esse ridotte in macerie.

Succederanno loro le stilizzate figure di Alberto Giacometti e di Fausto Melotti, entrambi nati nel 1901 a inaugurare il nuovo secolo. Il futuro saranno i «segni» e le «linee» di Melotti, sottili e aforistiche nella scultura come nella scrittura, magistrali fonti di ispirazione per Italo Calvino. Esse sono «reperiti archeologici» vivi, «frammenti» e «scintille» di pulsante energia che tentano di dare voce alla «nostra epoca bambina». Tra Martini e Melotti si assiste a una sorta di scambio del testimone, scaturito anche da una loro fertile e sodale frequentazione. Così come va sottolineato il significativo apporto di Carlo Belli, cugino di Melotti e autore dell'aforistico *Kn* (Milano, Edizioni del Milione, 1935), manifesto dell'astrattismo italiano (nel 1937 Kandinsky lo definì «l'évangil de l'art dit abstrait»). L'arte, dichiara Belli, «non è in nessun modo un fatto umano». Questo assioma, ha commentato Elena Pontiggia, «ha due significati: da un lato l'arte non deve riprodurre la figura umana, non deve essere antropomorfa, non deve insomma prendere come soggetto quello che Belli stesso sarcasticamente chiama 'pupazzo'; dall'altro non deve esprimere la psicologia dell'autore, non deve cioè divenire diario o sfogo intimista di uno stato d'animo» (tra i modelli di *Kn* Elena Pontiggia indica gli aforismi di Braque e *Le Coq et l'Arlequin* di Cocteau).

A differenza di Martini, Melotti raggiunse i sessant'anni e superò gli ottanta. Nei suoi aforismi il tema dell'età è molto presente, ricorre con parecchie riflessioni e tanti ricordi. La sensazione principale è quella di una debolezza che può rivelarsi una forza, se non fisica almeno mentale e morale. «Arrivati a sessant'anni», egli scrive, «se ci si abitua all'idea di diventare sempre un poco più piccoli, si ritrova la modestia».

Alle soglie conclusive del secondo conflitto mondiale, nello stesso anno di *La scultura lingua morta* di Arturo Martini, uscì *L'architettura è un cristallo* dell'architetto milanese Gio Ponti (Milano, Editrice Italiana, 1945). Già il titolo è uno splendido aforisma. Dodici anni dopo, nel 1957, presso l'editore Vitali e Ghianda di Genova, Ponti pubblicò *Amate l'architettura. L'architettura è un cristallo*, che è una «prosecuzione» del primo libro, in un'ottica di opera aperta in costante evoluzione e profilo in movimento dell'autore per documentare strada facendo «quel che si è divenuti».

Quasi coetaneo di Martini, la figura di Gio Ponti (Milano 1891-1979) è centrale nel panorama dell'architettura e dell'industrial design italiani del Novecento. Autore prolifico di progetti e di opere, dalla sedia *Leggera* Cassina al *Grattacielo Pirelli* di Milano, dalle ceramiche per Richard-Ginori alla fondazione e direzione della rivista «Domus» (1928-1940, 1948-1979), Ponti è stato un grande docente, infaticabile promotore e realizzatore di idee. È stato anche uno scrittore significativo, soprattutto in veste aforistica, grazie proprio ad *Amate l'architettura*, di recente ripubblicato da Rizzoli in un cofanetto nel quale la riedizione del libro, identica a quella originale nel formato e nella scelta della carta, è accompagnata da un prezioso libretto sulla storia editoriale dell'opera, con schizzi, disegni, lettere e telegrammi dell'autore, degli editori, di illustri amici e colleghi lettori (*Amate*

L'architettura, Milano, Rizzoli, 2015 in cofanetto con *Gio Ponti. Amate l'architettura. Una storia editoriale*, a cura di Salvatore Licitra e Paolo Rosselli).

Amate l'architettura è un'opera di aforismi. Ponti opta quindi non per la forma lineare della trattazione saggistica ma per quella discontinua, assertiva ed esplorativa dell'aforisma. Tuttavia il libro non è una raccolta di monadi sparse ma un'opera a proprio modo sistematica, come furono nel Seicento gli *Aforismi politici* di Tommaso Campanella e gli *Aforismi dell'arte bellica* di Raimondo Montecuccoli, nel Novecento quelli di *Kn* di Belli e della *Scultura lingua morta* di Martini. Di questa nodale qualità dell'opera Ponti è del tutto consapevole e la rivendica in più passaggi. Egli sa di proporre *pollini* come Novalis, *pensieri in seme, in fiore, in frutto* come Carlo Dossi.

Negli aforismi introduttivi Ponti lo dichiara in felici paradossi: «questo libro non è architettato; è una collezione di idee, piuttosto che un coordinamento di idee: coordinatele secondo una vostra scelta: servirà meglio, vi diverrà personale»; e ancora: «un libro così non lo si finisce mai: continua: è autobiografia; lo si licenzia non finito; ogni riedizione rifarlo». È sintomatico verificare la sintonia di queste attestazioni con la sensibilità letteraria contemporanea. Ponti interpreta il senso di incompiuto e di assidua ricerca che distingue il Novecento. *Amate l'architettura* non è 'solo' un libro «per gli amanti dell'architettura e per gli spasimanti della civiltà» ma è opera di valore letterario.

Nel merito della forma espressiva Ponti afferma che «questo libro è in parte scritto per aforismi: desiderio di isolare i pensieri ed esprimerli brevemente», «non per dettare legge, se mai per eccitare alla contraddizione: perché un libro è un colloquio, non un soliloquio: solo nella follia parliamo da soli». L'architetto scrittore compone un testo dinamico, allestisce un cantiere di riflessioni e di intuizioni. *Amate l'architettura* definisce e accompagna l'autore giorno per giorno: «questo poi è il 'mio' libro: vorrei continuare a rifarlo, questo mio libro per l'architettura, ad ogni riedizione, con le idee e le conoscenze venute per via». Da sottolineare il rilievo creativo del concetto di «contraddizione», assunto non come incoerenza bensì come occasione di ulteriore crescita, stimolo a non fossilizzarsi in presunte certezze.

Il libro è composto di una sessantina di capitoli tematici, alcuni di carattere generale (*incanto dell'architettura, l'architettura e il tempo, architettura religione*) altri concreti (*i tetti, la scala*). Risaltano capitoli telegrafici quali *sentenziario, profezie, cinquanta domande cinquanta risposte, ideario d'architettura* (il termine «ideario» rinvia a una fertile consuetudine aforistica ripresa pure da Giuseppe Prezzolini nel 1967 per una propria autoantologia). Termine-tema assai presente, caro a Petrarca e a Nietzsche, a Flaiano e a Fortini, è quello di «errore» (inscindibile da «errare» in quanto dimensione investigativa): «errore è nel pensiero e nelle opere umane, (architettura), perfezione è nell'istinto e nelle opere degli animali (alveari, formicai, etc.)».

Altro aspetto innovativo del libro è l'uso di carta di colori diversi per le varie sezioni del volume: verde per *maturazioni personali*, rosa per *donne e architettura*, rosso per *politica dell'architettura*, giallo per *l'architetto, l'artista*. Queste scelte editoriali sono documentate nel citato libretto allegato, che è molto utile per conoscere la gestazione dell'opera, con punte di folgorante simpatia nelle ripetute bozze «definitive» e «definitivissime».

Il timbro di Ponti è l'opposto di quello di Martini. La scrittura è esuberante, le prospettive incalzanti e positive. Glielo fa notare, da un'angolazione meno ottimistica, il collega Giovanni Muzio nella lettera del 23 agosto 1957: «ti posso dire tutta la mia ammirazione per il tuo entusiasmo appassionato e fervido, per le tue opere di apostolato efficace e convinte e per la tua sicurezza e fede confortata da grandiose realizzazioni e così larghi consensi. Io purtroppo sono un po' meno fiducioso e pieno di incertezze e dubbi ma sono sicuro che hai ragione tu».

Il rapporto tra architettura e aforisma è stato sempre intenso. Ne sono prova i numerosi aforismi pubblicati su «Domus», rivista creata da Gio Ponti e punto di riferimento mondiale. Anche in questo caso è evidente il confronto e contrasto tra l'antico e il moderno, che trova nell'*Invito ad andare a Ronchamp* per visitare e ammirare la *Chapelle de Notre Dame du Haut* di Le Corbusier un testo esemplare («Domus» 323, ottobre 1956). «Chi sale a Ronchamp», scrive Ponti, «non s'aspetti certo di trovare una 'solita chiesa', modernizzata: tutti sappiamo come si origini una architettura da altre architetture, (*architecture d'après l'architecture*, direbbe Cocteau); questa cappella di Le Corbusier non si origina *d'après aucune architecture*, non ha precedenti, è tutta e soltanto creazione e linguaggio d'architettura pura». È il nuovo «vigore» che Ponti condivide con Belli e con Melotti, e pure con Saba, capace di riutilizzare, come Le Corbusier, «le macerie d'una banale cappella distrutta dalla guerra» per creare un'opera assolutamente nuova, di «una ispirazione elementare di forme, quasi venisse da sogni d'infanzia». Non un funerale ma un battesimo, alimentato da uno dei più celebri aforismi di Le Corbusier: «Il faut qu'une architecture chante».

Numerosi aforismi sull'architettura sono stati raccolti da Alessandro Mauro nel volume *Tra virgolette*, uscito in una prima edizione di quattrocento aforismi (Siracusa, Lettera Ventidue, 2010) e in una seconda di ottocento (Lettera Ventidue, 2013). Si tratta di un dizionario tematico di citazioni utile per orientarsi a pillole sul pensiero di molti architetti.

Opera assolutamente originale è *Guida ai vicoli ciechi. Capriccio con luoghi e pensieri non autorizzati* di Mario Botta e Dario Ferialio (Milano, Skira, 2015). Gli autori sono l'architetto svizzero ticinese Mario Botta (Mendrisio, 1943) e il giornalista e scrittore Dario Ferialio (Modena, 1949). Il libro è double face: da una parte fotografie che «descrivono brani di murature di architetture» di Botta; dall'altra gli aforismi di Ferialio divisi in una trentina di sezioni, da «I luoghi» e «Ipotesi su Dio» a «Gli amori» e «Allo specchio». C'è un costante rinvio e dialogo tra architetture (mediate dalla riproduzione fotografica) e aforismi. Nel proprio commento Ferialio scrive che l'aforisma «come la forma dell'architetto, la figura dello scultore o il parco del giardiniere, nasce da una sottrazione: si fonda su qualcosa che viene tolto». Il «suo compito» è «pungere, sorprendere, indignare e qualche volta spaventare»; il «motto tracciato sulla carta, come lo spartito architettonico ricavato dalla pietra, è quanto resta dopo l'eliminazione del superfluo». Nelle «tessiture murarie» di Botta dominano le «linee», per lo più orizzontali: il rimando alle linee di Soffici e di Melotti viene naturale. Esse costruiscono un intreccio e un paesaggio e sono evidenti quanto suggestive le possibili «analogie fra l'acuta concretezza dei paradigmi letterari e la trame suggerite da questi spartiti di pietra». Sono orizzonti delimitati da superfici e confini a un tempo massicci e sfuggenti, il cui effetto è rimbalzare all'indietro lo sguardo dello spettatore lettore. Attraverso lo schermo della fotografia il dettaglio architettonico è offerto alla percezione dello sguardo e al confronto delle parole, «vicolo cieco» che invita a specchiarsi e tornare sui nostri passi, di nuovo aperti alle interrogazioni del mondo. Il libro ha due prefazioni, una di Raffaele La Capria e l'altra di Bruno Pedretti. Quest'ultimo cita una massima di Goethe («Le pietre sono maestri muti») e scrive che l'«arguto frammento, che rimanda all'arte architettonica, ci dice in forma di parole che le pietre sono parole» e «rievocano l'epoca mitica in cui le parole erano ancora granitiche e i muri parlanti, un'epoca inaugurale in cui architettura e letteratura erano, semplicemente, scrittura». Raffaele La Capria, cultore di forme brevi e moralistiche (basti pensare agli splendidi *Fiori giapponesi* del 1979), afferma che «l'aforisma è una specie di colpo di spada che taglia il nodo gordiano delle inutili complessità e vuol affermarsi con allegria in barba a ogni raziocinante confutazione». Gli aforismi di Ferialio e i materiali architettonici

di Botta associano parole e immagini componendo «un catalogo scoppiettante di effimera fulminante intelligenza» che smaschera i luoghi comuni e trattiene il gusto del mistero.