

Matteo Brera

IL “CANNETO / CHE AVEVAMO
PROVATO AD ATTRAVERSARE”.
ROBERTO SANESI, IL “MILLENNIO
CHE SI SGRETOLA” E L'ENIGMA
DELLA CONTEMPORANEITÀ

Roberto Sanesi, poliedrica figura di intellettuale nel panorama della cultura italiana contemporanea, si spegneva a Milano nel 2001. Un anno prima, allo scoccare della mezzanotte del nuovo millennio, affermò ineffabile di sentirsi ormai un “poeta del secolo scorso”.¹ In questa provocazione un poco sorniona è racchiuso un dato di fatto fondamentale per lo studioso che si occupa dell’opera di Sanesi: il poeta milanese ha attraversato gran parte del secolo a cui sentiva di appartenere, è stato un osservatore privilegiato del Novecento e tutta la sua opera va collocata nel “secolo breve” e dei “grandi cataclismi”.² Se non si considera Sanesi come “profondamente e drammaticamente” radicato nel suo tempo³ si perde molto della sua poesia, fondata sul presente, ma con tutte e due gli occhi – e il cuore – proiettati nel futuro.

¹ L'aneddoto è riportato tra gli altri da Enrico Baj, *Sodalizio con Roberto*, in Giuseppe Langella (a cura di), *L'interrogazione infinita. Roberto Sanesi poeta*, Novara, Interlinea, 2004, pp. 235-236 (p. 235).

² Per usare parte del celebre titolo del corposo saggio di Eric J. Hobsbawm, *Il secolo breve, 1914–1941. L'era dei grandi cataclismi*, Rizzoli, Milano 1999.

³ La definizione si legge in Giovanni Raboni, *Prefazione*, in Giuseppe Langella (a cura di), *L'interrogazione infinita*, op. cit., pp. 7-11 (p. 10).

Al lettore che scorre l'ultima produzione poetica di Sanesi e, soprattutto, la sua ultima raccolta, *Il primo giorno di primavera* (Castel Maggiore, Book Editore, 2000), giungono chiari segnali della consapevolezza del poeta di essere protagonista del presente e di trovarsi al punto critico che segna l'attraversamento del "ponte" che collega un millennio e l'altro.

In questo contributo si vedrà come nella poesia di Roberto Sanesi e, in special modo, nell'ultima raccolta di liriche (oltre che in alcuni inediti) sia evidenziata la relazione dell'uomo col presente e il suo spavento di fronte al futuro, percepito come luogo del mistero e della sua spesso penosa e difficile – ma non impossibile – decifrabilità. Si mostrerà come la criticità dell'esistenza e la presa d'atto di essere protagonista nella storia in movimento siano avvertite da Sanesi come un ordito di immagini e simboli suggestivamente intrecciati: alla domanda, all'enigma costituito da tale intreccio, l'uomo contemporaneo si trova nella scomoda condizione di dover dare una risposta, trovare una soluzione.

La poetica "inquieta" della primavera

Il primo giorno di primavera raccoglie liriche composte tra i primi e gli ultimi anni Novanta, più precisamente tra il 1994 e il 1998. Nella sua forma finale, la silloge contiene ventuno poesie, scelte dopo un laborioso processo di selezione e sintesi che emerge fin troppo bene dalle carte conservate in quella che fu la casa del poeta in Via Machiavelli a Milano.⁴ L'"assemblaggio" della raccolta, che occupò Sanesi sino agli ultimi mesi del 1999, come testimoniato da una lettera dell'editore al poeta,⁵ è il risultato di una stratificazione di precedenti abbozzi e più brevi sillogi da tenere in debito conto nell'analisi della raccolta finale. Il "primitivo" *Giorno di primavera* va identificato con una micro-raccolta di cui restano l'indice e poche altre poesie. Il titolo di questo primo gruppo di liriche è, emblematicamente, *Quaestiones*: siamo nel 1994 e dintorni e alcuni dei componimenti che avrebbero dovuto far

⁴ Rimando, per questo, alla mia introduzione a Roberto Sanesi, *The First Day of Spring*. Trans. Heather Scott, ed. Matteo Brera, Troubador, Leicester 2012 (in corso di pubblicazione).

⁵ Lettera datata "Ferrara, 5 dicembre 1999" a firma di Massimo Scignoli. L'originale è conservato presso l'Archivio privato di Casa Sanesi.

parte di questa silloge sarebbero confluiti, di lì a pochi anni, nel *Primo giorno di primavera*. In questo primo nucleo di versi è compresa *La casa infanta*:

C'è una porta finestra, e in giardino
gridano la bellezza non si sa, una pietra
rotola ancora nell'aria, sul vetro si estende
un profilo di suoni ininterrotti, ma
ci sono ancora cantine, cantine, e così
per misurare la luce si strappa dal tetto
lo sguardo dell'infanzia. Si può discutere
l'utilità di questo osservatorio
soltanto arrampicandosi, ma il vuoto
resta un'ombra in agguato, non si dimostra
con la distanza o la profondità, e quindi
la casa infanta, la porta finestra, il ridicolo
delle emozioni col visto che certifica
la giacenza finale, la perdita o il profitto,
oscillano in un calcolo impossibile. Era questo
che stavano cercando di spiegarti, ma tu
eri in viaggio da troppo tempo per ascoltare.

Già a partire da questo componimento, che occuperà la prima posizione nell'edizione definitiva del *Primo giorno di primavera*, dopo la lirica “proemiale” *La quiddità per favore*, emergono alcuni caratteri sostanziali della poetica dell'ultimo Sanesi. In un impianto connotato da un registro colloquiale – probabile retaggio delle traduzioni shakespeariane a cui Sanesi aveva lavorato a lungo nel corso dell'ultimo decennio del Novecento – spuntano immagini legate al “nido” domestico e all'amato giardino, biograficamente caro al poeta e spesso eletto a “cantuccio” meditativo.⁶ Ma si tratta di un giardino su cui

⁶ L'immagine del giardino – e l'immaginario poetico a esso legato – dà il titolo della poesia *A Enzo Paci, in giardino*, dedicata alla figura del grande filosofo italiano (1911–1976), mentore di Sanesi ai tempi delle prime prove critiche, pubblicate su “aut aut”, rivista diretta dallo stesso Paci. Tra il filosofo e il poeta si andò consolidando un duraturo sodalizio personale e intellettuale di cui Sanesi dà conto nei versi di una delle sue ultime poesie. Quello di *A Enzo Paci* non è tuttavia l'unico giardino che compare nella raccolta. Sono degni di nota “tutti i giardini” menzionati ne *La macina del mare* (v. 13), universalizzati, nella iperbolica sintassi della lirica, e elevati a icona dell'esistente all'interno del solito vortice immaginario che caratterizza la poesia “accumulativa” di Sanesi (vv. 12–17): “il tramonto che apre l'orizzonte, il custode / di tutti i giardini, la calma e il mutamento, la fiamma / dell'aria, il passaggio, lo specchio, / l'imitazione di sé indefinita, l'abbraccio / della profondità, il vuoto e lo

si aprono porte-finestre misteriose dalle quali – o verso le quali – si innalza un'indecifrabile commistione di suoni e immagini riflesse. In particolare il precipitare delle sensazioni e il generale sbalestramento dei sensi umani di fronte al mistero è ricreato dall'*enjambement* tra i vv. 2-3 ("una pietra / rotola ancora nell'aria"). La condizione della frastornata presenza umana, solo accennata dall'allocutivo "tu"⁷ (v. 16) e dai verbi "gridano" (v. 2) e "stavano cercando di spiegarti" (v. 17), che presumono un ascoltatore, è quella di un viaggiatore stanco e turbato, incapace di percepire l'inconoscibile che lo circonda. La figura del viandante è la traccia autobiografica di un poeta consapevole del suo essere "attraversatore" del secolo: il parallelo tra il cammino del Sanesi uomo, conscio del suo avvicinamento inesorabile all'inverno della vita e il viaggio dell'esistenza, dell'umanità incapace di ascoltarsi e di ascoltare, universalizza il messaggio di questa poesia.

Il concetto è ribadito dal poemetto *Terzine*, un interessante esperimento metrico "dantesco". Più che l'emulazione della prosodia dantesca, Sanesi si concentra, come spesso accade nella sua opera di poeta e di traduttore, sul significato profondo delle cose.⁸ Quello che emerge

scandaglio / della necessità, più lontano, lontano [...]". Nel serrato catalogo di metamorfosi di *Cerimoniale*, allo schiudersi delle uova "in un cielo di paglia" (vv. 5-6), formula che appicca il fuoco del divenire, il "giardino di cenere" (v. 10) è personificato e "bruciato" dal desiderio, in un contesto afasico e illuminato appena dai raggi lunari ("sotto lo sguardo / sterile della luna", vv. 15-16). In *Sul passaggio del tempo e altri frammenti* (II), il giardino diviene esempio vivente, insieme con il coniglio, della pressante presenza del tempo che corre, anzi che rin-corre. Mentre un demiurgico "arcolio che dipana numeri / e suoni" (v. 1) dà avvio alla usuale accumulazione di immagini (in cui "ogni cosa si finge / quello che ormai non è per l'invisibile / rassomiglianza con cui si rivela", vv. 2-4), il giardino e il coniglio sono i protagonisti di una corsa a perdere, che Sanesi riproduce con una suggestiva compenetrazione del poliptoto e dell'annominazione: "si *inseguono inseguiti* dalla stessa ombra che li *perseguita*" (vv. 6-7). Il tempo, infine, col suo agostiniano incedere "lineare e progressivo" (*Sul passaggio del tempo e altri frammenti*, I, v. 1), trapassa l'esistente e lo rende un caleidoscopio di immagini che portano alla "vertigine" (v.12), a un mondo bianco e ovattato di neve.

⁷ Michela Ghirardello nota come il "tu" sanesiano sia spesso di natura autoreferenziale e si accompagni altrettanto frequentemente ad allocuzioni a persone terze, a volte personaggi femminili. Si tratta di una costante presente anche nel *Primo giorno di primavera*. Cfr. Michela Ghirardello, *Alterego tra poesia e prosa. Roberto Sanesi, 1969–1973*, in Giuseppe Langella (a cura di), *L'interrogazione infinita*, op. cit., pp. 121-148 (p. 143).

⁸ Cfr. sulla resa dei significati nell'opera traduttoria di Sanesi, il mio *Roberto Sanesi e la traduzione. Alla ricerca di "un'altra voce"*, "Il Confronto letterario", 56, 2011, pp. 353-367.

dal testo è un "inferno" risultato della compenetrazione dello spaesamento dell'Alighieri viandante (colui che "con lena affannata, [...] si volge", *Inferno*, I, vv. 22-24), della *Waste Land* eliotiana e della furia combinatoria dell'immaginario poetico sanesiano. Il poemetto esordisce con nove versi in cui è sintetizzata la condizione di isolamento e perdita di identità, anche collettiva, che caratterizza l'uomo nella Storia:

E così ci eravamo perduti, ma non era il deserto
che si vedeva, né luce né notte, alla fine
solo la nostra ombra camminava accanto

ai nostri desideri, e nemmeno una traccia, nessuno
che ci dicesse in che modo morire, giustiziare il vento,
dove mari di ghiaccio o di sale parevano sorridere

dentro il buio ingrigito delle notti false, un inganno
che ci spingeva ai confini, costretti a riconoscere
solo noi stessi...

All'uomo del Novecento è mancata una guida, non c'è mai stato "nessuno / che ci dicesse in che modo morire, giustiziare il vento" (vv. 4-5).⁹ L'attacco della lirica ("E così") è un chiaro segno dell'insistenza del poeta sul concetto di transitorietà, di prosecuzione di un discorso lasciato a metà. Sì, perché la poesia di Sanesi ha anche una forte componente "narrativa", si irradia a partire da un "epicentro" ben identificabile, da cui si sdipanano le immagini di una terra desolata di senso. Ed ecco la rielaborazione del "maestro" T. S. Eliot (vv. 13-21):

e tuttavia si poteva distinguere, ai margini
delle nuvole basse, una danza insensata, frenetica
di fiamme e fioriture, e visiere di ferro contorte

appoggiate alle scale o a sedie elettriche, ovvero
chiodi e gerani, calcolatori di devastazione, membrane
epiteliali a difesa del vuoto, impalcature e insetti

che occhieggiavano astuti, valigie di geografi, carte
come di pietra e museruole, denti, rane e fantasmi tattili
più lunghi di un tramonto [...]

⁹ Il concetto della mancanza di punti di riferimento per l'uomo novecentesco è inoltre ribadita più avanti nella stessa poesia: "ma eravamo pochi, inesatte / le nozioni che il tempo ci aveva affidato, / e le frane frequenti, e nel buio inatteso / non una guida a proteggere il branco [...]" (vv. 49-52).

La landa desolata che Sanesi descrive è un reale stilizzato, ferrigno,¹⁰ in cui i fiori si scolorano e si confondono tra i chiodi, simbolo dell'affannoso lavoro dell'umanità, ossessionata dal progresso. L'uomo si agita in una "danza insensata, frenetica" che lascia dietro sé anche segni aberranti (i "calcolatori di devastazione" e le "sedie elettriche" dei vv. 16 e 17). Il reale è stilizzato in una serie di immagini "scheletriche", dalle "scale" alle "impalcature", tra cui sono sparsi i detriti prodotti dal passaggio dell'essere umano. Rimangono però, in tutta questa desolazione, alcuni segni di una vitalità possibile, nella forma di "rane" e "fantasmi tattili", quindi, nelle terzine successive, le "ombre" e le "grida" accompagnano la comparsa di non meglio identificate "figure", segnali di vita ancora una volta "in cammino [...] per miglia e miglia di vuoto" (vv. 80 e 86).

Ma il "vuoto", nella poesia sanesiana, non è mai "nulla": al contrario è il risultato dell'esistenza, concepita come un incessante formicolio di cose che investe e disgrega l'io.¹¹ Questa rottura del "feroce equilibrio" tra l'uomo e l'esistenza è esplicata stilisticamente da Sanesi attraverso quattro canali preferenziali: l'accumulazione di immagini, l'uso dell'*enjambement*, il ricorso alla sinestesia e, quasi cordone ombelicale con il maestro T. S. Eliot, la poetica del correlativo oggettivo.

Le numerosissime immagini, soprattutto naturali, che compaiono nelle poesie sanesiane sono spesso tratte dagli ambiti più disparati e sono adeguate a un contesto nuovo, creando così un immaginario dissonante. Ciò è facilmente verificabile in *La casa infanta*, così come in *Poesia per quattro aggettivi*, una delle liriche conclusive de *Il Primo giorno di primavera*, un vero e proprio manifesto di stile per l'ultimo Sanesi:

¹⁰ Ai vv. 32-33 l'"inverno", stagione in cui la primavera è dormiente, si configura inoltre come "di ferri confitti, di ruggine [...]". Nei versi successivi l'influenza di Eliot emerge ancor più chiaramente, in particolare all'altezza dei "corpi da poco sepolti, avvizziti" (v. 74) che, insieme al passo citato a testo, rimandano ai "corpses" di *The Burial of the Dead*, in cui ci si chiede se quella "semina" un giorno fiorirà ("Will it bloom this year?"). Cfr. T. S. Eliot. *Poesie*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 2009, p. 257. Altre presenze eliotiane sono disseminate a larga mano nelle poesie del *Primo giorno di primavera*; tra esse ricordo la figura dell'"arciduca" (*La quiddità per favore*, v. 1, "l'arciduca mette il gozzo"), che compare sin dai primi versi di *The Waste Land* ("When we were children, staying at the archduke's").

¹¹ Quello di Sanesi è, stando a Vincenzo Guarracino un "io [poetico] ingombrante residuo all'interno di magma feroce di cose da dire". Citato in Gilberto Isella, *Il piacere di scrivere da un paese inesistente* in Giuseppe Langella (a cura di), *L'interrogazione infinita*, op. cit., pp. 15-24 (p. 18).

La pianura implacabile dei corvi.
 Il nero denso che racchiude i corpi.
 Il gracchiare pensoso della vita.
 Tutta questa bellezza inenarrabile.

Le sinestesie – ben quattro in soli quattro versi – divaricano al massimo la simbologia sottesa ai correlativi, anche grazie a una struttura “scomponibile” dei sintagmi su cui si fonda la lirica. Alle suggestioni visive, soprattutto coloristiche (il verde della pianura e il “nero” dei “corpi” e dei “corvi”)¹² e sonore (“il gracchiare”), è affidato il compito di sciogliere la cupezza iniziale verso l’ultimo endecasillabo dei quattro (sdrucchiolo) in cui è ribadita la fiducia nella bellezza come essenza di un’esistenza liminale, da cui (e attraverso cui) è comunque possibile raggiungere una dimensione ulteriore.

Nel contesto dell’esistenzialismo sanesiano le porte – o, come nel caso de *La casa infanta*, la “porta finestra” – hanno il ruolo privilegiato di *gateways* che l’uomo deve esaminare e oltrepassare per accedere alla “bellezza inenarrabile” che la vita volutamente preclude e cela agli uomini.¹³ Quello che Sanesi sembra volerci dire al crepuscolo della

¹² Non a caso la quasi-coincidenza delle due “quasi-parole-rima” è ribadita dal poeta attraverso la loro collocazione in clausola di verso, con la creazione di una forte e onomatopeica assonanza.

¹³ Il valore simbolico delle porte è fondante nella raccolta. A solo titolo di esempio si ricorda la “palude / senza nemmeno una porta” (vv. 4-5) di *A metà marzo*, in cui la ricorrente immagine palustre e delle rane che si attuffano nel limo è accostata alla desolante assenza di una porta che consenta il passaggio a una dimensione altra. Si ha una traccia di ciò in *Frammento da un incendio II*, vv. 19-20: “[...] nella stanza le porte non avevano / né maniglie né cardini contro la raffica”. La porta, incompiuta, lascia per un attimo l’uomo senza un appiglio e indifeso contro la tempesta dell’esistenza. Ma, nella poesia, la clausola consecutiva ricorrente “e così” ristabilisce il solito incalzante giustapporsi di immagini: “e così tutti allora ricordarono che San Clemente Romano quarto vescovo / aveva già minacciato chi si radeva la barba, / ma ora quella peluria scarsa sulle cartilagini / annerite dal fuoco, mammifera, un lascito [...]”. Il riferimento storico è a papa Clemente I (91 ca-101 ca), quarto pontefice della Chiesa di Roma e autore della celebre lettera di ammonizione alla chiesa di Corinto. Cfr. John N. D. Kelly, *Dizionario illustrato dei Papi*, Casale Monferrato, Piemme, 2003, pp. 30-31. La porta è quindi una membrana “sottile” (v. 3) in *Cerimoniale*, la lirica con forse il maggior numero di connotazioni visionario-mortuarie di tutta la raccolta. L’oltre-mondo, situato temporalmente “a metà marzo”, nel mezzo del mese della rinascita e non della morte, è separato dal mondo da una porta guardata da un “buttafuori dell’anima” (v. 1), un contrappunto ai personaggi mostruoso-allegorici de *La quiddità per favore* (vv. 1-3): “l’arciduca [...], il cardinale [...] lo strizzachiodi / del sacro legno”, tutti “guardiani”

sua esperienza di uomo, oltre che di poeta, è che l'attraversamento dell'apertura che dà sull'ignoto, sull'enigma (il futuro) è spesso oscura e inquietante. Esiste comunque la possibilità di trovare un varco per comprendere i simboli dell'ignoto,¹⁴ tuttavia l'uomo, il viaggiatore in quanto tale, ha i propri limiti: fatica a superare la condizione liminale che gli permetterebbe il balzo nel mistero. Per questo si ferma sulla soglia, a specchiarsi nella porta che è anche finestra, oppure rimane immobile sulle buie scale della cantina. La casa di Sanesi (*infans* e dunque volutamente poco propensa a svelarsi)¹⁵ ne presenta non una sola, bensì una successione: "cantine, cantine" (v. 5); e, insieme con il giardino, anche la cantina ha un ruolo nodale nell'immaginario simbolico sanesiano.

Non a caso Sanesi apre *Il primo giorno di primavera* con un'epigrafe profetica: "Un giorno ti dirò chi c'è in cantina", riferimento non a un anonimo, sebbene sottoscritto con la dicitura "An.". Trattasi invece della moglie Anita: il mistero della buia scala che porta alla cantina è ricondotto alla dimensione domestica, a partire da un *family joke* poi riproposto sotto mentite spoglie. La dedica deriva da una consuetudine di Anita Sanesi, quella di domandarsi ad alta voce e prima di scendere le scale che conducono all'interrato: "Chi ci sarà in cantina?". Il buio che si affronta solo superando il proprio timore dell'oscurità e di ciò che è sconosciuto è il luogo deputato a rappresentare lo scacco dell'uomo di fronte all'ignoto, di fronte a un vuoto che è colmo di cose spesso giustapposte, buttate là sotto alla rinfusa, perché oggi non servono più.

di quella dimensione parallela di cui l'immaginario sanesiano si costituisce simbolo.

¹⁴ Sanesi ce lo conferma più volte, come nel caso de *La polvere e il giaguaro* (Milano, Palazzi, 1972, poi Castel maggiore, Book Editore, 1990) in cui un'epigrafe recita "la puerta escondida no es escondida". Il varco, dunque, c'è e consente il passaggio all'altra sponda dell'esistenza, a quel luogo "dove le percezioni non sono rielaborate da processi razionali". Cfr. Michela Ghirardello, *Alterego tra poesia e prosa. Roberto Sanesi, 1969-1973*, in Giuseppe Langella (a cura di), *L'interrogazione infinita*, op. cit., p. 136.

¹⁵ Frequente, nel *Primo giorno di primavera*, l'uso della personificazione. Oltre alla casa "infanta" e "viva" nell'immaginario poetico sanesiano, si osserva una prosopopea stilisticamente fondante in *Lago di Thun, dal vero I e II* a cui sono dedicate alcune pagine di questo saggio. Nelle già viste *Terzine*, "fiamme e fioriture" (v. 15), sono complici della mescolanza di immagini giustapposte con la loro "danza insensata", mentre in *La quiddità per favore* la primavera manifesta addirittura "pruriti [...] osceni" (v. 11).

La dimensione misteriosa che circonda le cantine sanesiane apre a una possibilità futura e investe il poeta di una chiaroveggenza che lo distingue dagli uomini "comuni". Il poeta di Sanesi è un profeta che promette di disvelare il mistero che sta di là dalle scale della cantina. Il fatto è che, giocando con il suo interlocutore, non dice quando lo farà, limitandosi a una promessa vaga ("un giorno ti dirò"). Si tratta di una risposta aperta a una domanda altrettanto aperta. Non è un caso che *Il primo giorno di primavera*, nella sua prima fase compositiva avesse come titolo *Quaestiones*, che rimanda per l'appunto alle "domande aperte" che la poesia, come l'esistenza, pone all'uomo.

La primavera "in codice"

Dalle carte dell'archivio del poeta è possibile ricostruire le fasi successive a *Quaestiones* e, frugando tra gli autografi, ci si imbatte in un interessante abbozzo di raccolta. Sul suo titolo Sanesi ebbe non poco a lottare con se stesso. Il titolo originario della silloge, in cui sarebbero dovute comparire venti poesie,¹⁶ era infatti *Notizie dall'inverno*. In seguito, dobbiamo pensare nel volgere di qualche settimana, o mese, al massimo, la raccolta si sarebbe dovuta chiamare *Codice inverno*, passando per un eliotiano *Codice aprile*. In effetti la presenza di T. S. Eliot, maestro mai dimenticato, sebbene rielaborato da Sanesi ai fini della propria personale poetica, è viva in questa versione preliminare del *Primo giorno di primavera*. A solo titolo di esempio si considerino i primi versi dell'inedito *Queste e altre cose*:¹⁷

La nutritizia latina,
la nebulosa sospetta
l'intervista alla rana gigante,
il manoscritto scambiato,
lo sguardo esoterico dell'acqua,
il fragilione che rotola a contrasto
del danno climaterico

¹⁶ Di cui le seguenti cinque saranno poi incluse in *Il primo giorno di primavera*: *A Enzo Paci, in giardino*, *La neve*, *Su fondamenti invernali*, *La quiddità per favore*, *La casa infanta*.

¹⁷ La lirica è datata "1998" di pugno dal poeta.

L'accumulazione di immagini è enfatizzata in questo componimento dalla figura retorica dell'anafora. Il periodo include una citazione diretta da Eliot: il "fragilione" di *Mr. Apollinax*, lirica su Bertrand Russell, pubblicata in *Prufrock and Other Observations* (London, The Egoist, 1917). Non a caso, inoltre, *megalobimus fragilione* è il nome scientifico di una specie piuttosto rara di lumaca, una figura ricorrente nell'immaginario poetico sanesiano in quanto riconducibile alla spirale e al labirinto, correlativi dell'enigma dell'esistenza a cui dedicherò alcune riflessioni in chiusura di questo saggio. Il guscio abbandonato del gasteropode – poiché di questo si tratta, fuor di metafora – riconduce nuovamente a una visione del presente come una landa desolata, fatta di resti di conchiglie e manoscritti scambiati, inutilizzati nel frenetico divenire della Storia, esemplificato nella poesia attraverso il correlativo del "palinsesto" (vv. 9-11):

nel caso
ci fossimo inoltrati nello sguardo
del palinsesto

Il "codice" del primo titolo della proto-raccolta, scritto e riscritto, sostituendo un testo a un altro testo superato o comunque non più utile – il linguaggio "cifrato" di un palinsesto, appunto – è il simbolo del divenire ciclico della Storia, di cui oggi il "noi" soggetto della lirica sperimenta unicamente la "palude / di sua fattura" (vv. 12-13). Anche l'*enjambement* sottolinea l'impantanarsi dell'umanità nelle acque stagnanti del presente, immagine privilegiata all'interno del sistema sanesiano.

Nello sviluppo diacronico del *Primo giorno di primavera*, il superamento del "cruellest month" eliotiano si evince dal repentino cambio di titolo della proto-raccolta, che si concentra sull'inverno, stagione cara al poeta in quanto foriera di "fioriture successive".¹⁸ La vena simbolico-misterica sottesa alla poetica sanesiana è invece ribadita dalla predilezione per il "codice", che rimanda soprattutto al carattere allegorico della poesia e alla necessità di decifrarla. Il trapasso esistenziale da un'epoca all'altra – e la conseguente difficile decifrabilità del mistero – sono esplicitati, tra gli altri, dai versi della lirica, a oggi inedita, *Da quando*:

¹⁸ Sono parole di Sanesi, scritte nella già citata corrispondenza con Book Editore.

Da quando abbiamo smesso
di dire cose
e abbiamo imparato a parlare,
l'indifferenza
di una palude sommerge il progetto,
le rane si tuffano allegre
nella materia indistinta, discutono
ad altezza di suono, l'identità tenta la superficie, ploff, la bolla d'aria
si estingue,
un verde fetido
si estende indecifrabile al canneto
che avevamo provato ad attraversare.

La poesia attacca su un'indeterminata clausola temporale, che rende sospeso il "noi", l'umanità che ha faticosamente imparato a comunicare secondo un codice condiviso. Ecco un aspetto fondante della contemporaneità, epoca che si manifesta quando la confusa babele linguistica lascia il posto alla significazione esatta. Ma il passaggio, come al solito, confonde e spiazza: su un mondo reale solo abbozzato per giustapposizione di immagini si riversano le acque putride di una palude. La parola ritorna suono, quello confuso e indistinto del gracidio dei batraci: è di nuovo stato pre-grammaticale. La metamorfosi riconduce l'esistente umano a un acquitrino, a un'acqua morta nella quale i sensi si confondono sino alla sinestesia e al "verde fetido" sprigionato dalla vacua ricerca di identità e di blateranti discussioni a pelo d'acqua. Vale la pena insistere qui sulla simbologia legata alla rana, che rivela pure un erudito rimando classico. Il batrace è generalmente considerato un simbolo di rigenerazione e di fertilità¹⁹ ma, in questo caso specifico, assume anche un forte valore profetizzante. Dietro al verso sanesiano si riconosce dunque, chiaramente, l'influenza del seguente esametro virgiliano: "veterem in limo ranae cecinere querelam" (*Georgiche*, I,378). Non sarà sfuggito a Sanesi, autore imbevuto di una profonda cultura classica, come le rane, insieme alle rondini, nel

¹⁹ Anche se, su questo punto, occorre precisare come le interpretazioni simboliche della rana siano spesso discordanti. In particolare, come segnalato da Michael Ferber, bisogna distinguere tra la figura della rana (“frog”) e del rospo (“toad”), storicamente associate, nella tradizione letteraria europea, a significati simbolici opposti. Mentre alla rana è solitamente associata un’interpretazione positiva, al rospo spettano connotazioni venefiche (specie in Giovenale e Shakespeare). Per un più approfondito resoconto sulla simbologia associata a questi animali si rimanda, almeno, al già citato Michael Ferber, *A Dictionary of Literary Symbols*, Second Edition, Cambridge University Press, Cambridge 2007, pp. 82-83.

verso di Virgilio predicano, specie attraverso i suoni, l'arrivo di una tempesta.²⁰ Lo scoppio, anche onomatopeico, della bolla riporta alla realtà e al gravoso compito di tentare nuovamente l'attraversamento delle canne che concludono lo stagno. Sullo sfondo della "materia indistinta", il mistero dei simboli, in cui si dibatte il genere umano, la natura si mostra indifferente, si sovrappone all'uomo e alle sue cure. La natura stessa si carica di simboli nell'ultima stagione poetica di Sanesi: in particolare sono gli elementi acquatici a configurarsi come correlativi oggettivi e frequenti rimandi allegorici. Dalla palude, spazio claustrofobico e nauseabondo che compare in una serie di altre poesie – tra cui la già osservata *Queste e altre cose*²¹ – Sanesi si affida, nella versione finale della sua ultima raccolta, a un'immagine tanto più apparentemente consolatoria, quanto enigmatica: quella lacustre. In *Lago di Thun, dal vero* (I e II) si osserva come, a partire dalle placide acque del lago, il "vero", la realtà, si frammenti in una serie di immagini:

Misura la distanza, chiudi gli occhi, il lago
 si esercita in silenzio, prende forma.
 Ma la sua cognizione vespertina, la sua
 prossimità con la luce, con gli alberi,
 richiede una tempesta calcolata, il fulmine
 che taglia in due la montagna, il relitto
 che si inabissa, e il vento di traverso, la riva
 oppressa dalla pioggia, lo schianto improvviso
 che si smarrisce nel verde, e la voce, la vela,
 sfilacciati da un turbine fantasma.
 Soltanto in questo modo potremo distinguere
 la relazione esatta fra le acque e il nulla.

Nella lirica, l'increspatura delle acque del lago, appena accennata, è rappresentata visivamente dai rientri a sinistra in corrispondenza del v. 2 e del distico di chiusura e – metricamente – di numerosi e spesso

²⁰ In qualche modo Sanesi affida lo stesso compito premonitore ai volatili che affollano le sue poesie. Se ne è già visto un caso in *Poesia per quattro aggettivi*, in cui l'onomatopeico gracchiare dei "CoRvi [...] CoRpi" prelude allo svelamento della "bellezza inenarrabile".

²¹ La "palude", in questa poesia, è quella in cui campeggia, manco a dirlo, una "rana gigante", "intervistata" – quasi oracolo – da un "io" misterioso, che ne enfatizza le qualità profetiche.

forti *enjambement*.²² Il secondo verso della poesia riproduce, personificandolo ambigualmente, il moto del lago, che pare adagiarsi mollemente nel proprio bacino. Intorno, il paesaggio è sclerotizzato di luce e di alberi, tra i quali si insinua lo specchio d'acqua. Siamo sempre al cospetto di una broda primordiale, di cui la natura si costituisce correlativo oggettivo. La rottura della bolla d'aria in cui è sospeso questo paesaggio lunare non può che essere una tempesta, che squarci il velo del simbolo e favorisca la comprensione della "relazione esatta tra le acque e il nulla" (v. 12). La poesia di Sanesi gioca spesso proprio sul concetto di relazione, caro al poeta sin dai suoi esordi critici e certo uno dei temi portanti de *Il primo giorno di primavera*.²³ Il mistero cela lo svelamento di questa formula, che consentirebbe il trapasso da una dimensione astratta al mondo reale e che, nella poesia sanesiana, "si scompone/ricompone" per immagini.²⁴ Il fulmine lo squarcia, come "taglia in due la montagna" (v. 6): la scena cambia e diventa quella di un naufragio, con "il relitto / che si inabissa" percosso dal vento (vv. 6-7). La frammentazione della realtà segue l'onomatopeico "schianto": i resti umani, "la voce, la vela" perdono consistenza, si sfaldano al cospetto di una tempesta che si rivela solo ectoplasmica, irreale. In questi dodici versi Sanesi esprime un altro concetto cardine del suo poetare: il reale, nel quale l'uomo si dibatte, è ambiguo, spiazzante, ma allo stesso modo è accumulazione di immagini esatte. Lo stesso Sanesi, del resto, lo aveva detto negli anni Sessanta, ai tempi dell'*Improvviso di Milano*: "L'ambiguità del reale sta nella sua esattezza".²⁵ Se

²² L'uso dell'*enjambement* con questa funzione anche "visiva" ritorna con maggiore frequenza nella lirica gemella *Lago di Thun, dal vero II*. Si notino almeno le spezzature metrico-sintattiche che caratterizzano i primi sei versi della poesia e tra i vv. 14-15: "si dimostra / più astuto del vero". Qui l'"increspatura" del verso si accentua, contrappunto visivo all'agitazione delle acque del lago, che si intorbidano – e intorbidano la relazione tra simbolo e vero.

²³ Proprio su "la relazione del tempo con il disordine" si apre la lirica *A Enzo Paci, in giardino* che insiste sul concetto di "Immer Wieder", di ripetizione ciclica e "labirintica", esplicitata dalla bella immagine finale del "glicine che si attorciglia" (v. 18). Al concetto di "relazione" applicato alla poesia inglese del dopoguerra, Sanesi dedicò peraltro il saggio *Esistenza e relazione nella poesia inglese contemporanea*, "aut aut", 27/1955, pp. 205-213.

²⁴ Si veda Gilberto Isella, "Il piacere di scrivere da un paese inesistente" in Giuseppe Langella (a cura di), *L'interrogazione infinita*, op. cit., pp. 15-24 (p. 18).

²⁵ Roberto Sanesi, *Sei studi per "Arrondissement Voltaire"*, in *Improvviso di Milano*, Guanda, Parma 1969. Citato in Gilberto Isella, "Il piacere di scrivere...", in Giuseppe Langella (a cura di), *L'interrogazione infinita*, op. cit., p. 22.

dall'estrema ambiguità – l'assenza di forma – il lago si era materializzato nei primi versi di *Lago di Thun, dal vero I*, così è destinato a sprofondare nuovamente nell'ambiguità del simbolo. L'accumulazione di immagini prosegue, incessante e frenetica, nella lirica gemella, *Lago di Thun, dal vero II*:

Immaginando la sua descrizione, il pittore
scarica i suoi bagagli dal traghetto, scende
incontro a una ragazza, balbetta, si piega
con un profilo inglese sulle reti, mastica
pensosamente la pipa, controlla la cenere, il vento
assume un'andatura malinconica. Uccelli
si muovono nervosi attorno all'umile
palo confitto sgocciolante d'alghè. Pensieri
di un sistema invernale mai compiuto
staccano grigi e azzurri dalla riva.

Vuoto di cielo, trasparenza e limite,
dov'è il colore del vostro intervallo?
Il tratto fermo, il chiaroscuro, il dramma
della natura dialettica non sono
altro che attesa di un avvenimento,
ma il lago si dimostra
sempre più astuto del vero, si intorbida,
e ci separa.

Il vento di tempesta della prima lirica è placato, frenato pure dalla pausa metrica ("il vento / assume un'andatura malinconica", vv. 5-6).²⁶ Gli uccelli sono araldi misterici non meno inquietanti delle rane, con il loro volteggiare attorno a un totemico "palo confitto, gocciolante d'alghè" (v. 8), ultima di una serie di suggestioni montaliane. È infatti viva, nelle due poesie, la reminiscenza di *Arsenio* (1928), almeno per quanto riguarda l'immaginario poetico: il fulmine, il vento, il turbine, in *Lago di Thun I* e poi il palo "sgocciolante d'alghè" di *Lago di Thun II*, che rimanda alle "stuoie / grondanti" montaliane (*Arsenio*, vv. 45-46), ma anche al "viluppo dell'alghè" di *Arsenio* in *Lago di Thun II* (*Arsenio*, v. 19). La tempesta di Montale è "dolce" (*Arsenio*, v. 27), proprio perché costituisce il pretesto, per il protagonista, per discendere "verso il buio

²⁶ Qui, però, personificato allo stesso modo del lago, descritto nel compimento di un gesto incerto: mentre le acque "si esercitano", in apertura di *Lago di Thun I*, qui "il vento / assume un'andatura malinconica". Il "caracollare" pigro e tormentato del vento, sottolineato da Sanesi attraverso l'uso del prediletto artificio metrico dell'*enjambement*, rispecchia l'atteggiamento pensoso del pittore.

che precipita" (*Arsenio*, v. 34); quella di Sanesi, a cui è peraltro carissimo il verbo "precipitare",²⁷ è invece, lo abbiamo visto, "calcolata". Al pittore, un'altra figura vagamente autobiografica e "viaggiatrice", è affidato il controcanto all'*Arsenio* montaliano: la scena è, tuttavia, molto meno astratta (più "calcolata", appunto): l'uomo – balbuziente, pensieroso e incerto²⁸ – "scende / incontro" a una ragazza, che subito scompare, quasi presenza onirica. Quello che in Montale è un vuoto carico d'angoscia, che conduce alla dissoluzione cosmica ("il vento / la porta con la cenere degli astri", *Arsenio*, v. 59) è sostituito, in Sanesi, da uno spazio naturale simbolico, particolarizzato ma ben reale, da cui si staccano "grigi e azzurri": è "trasparenza e limite", ma mai un

²⁷ L'immagine del precipitare, generatrice di vertigine e perdita di senso e punti di riferimento, ma anche simbolo di transitorietà, del fatto che "nulla rimanga di se stesso troppo a lungo" (così Sanesi nella sua breve *Nota in Il primo giorno di primavera*, op. cit., p. 73), ricorre con insistenza nel *Primo giorno di primavera*. Il primo luogo è la programmatica *Quiddità per favore* (vv. 3-4), in cui "la macina / precipita in un gorgo" e si osserva qui un forte *enjambement* che sottolinea il senso di caduta e distacco dalle certezze. Nella *Macina del mare* (che insiste, peraltro, sull'immagine della "macina", oggetto che riduce un prodotto in particelle minute e omogenee: le forme accumulate nella poesia sanesiana), il mare è descritto, al v. 9, come un "deserto d'azzurri che precipita", una serie di impressioni coloristiche sovrapposte, la cui "misura finita, infinita": si assolutizza (v. 23).

²⁸ La balbuzie, la raucedine e il masticare sono correlativi ricorrenti nel *Primo giorno di primavera*, a evidenziare le incertezze dell'uomo di fronte al presente. Il pittore di *Lago di Thun dal vero II* "mastica / pensosamente la pipa" (vv. 4-5) in un gesto pausato, enfatizzato dalla inarcatura; in *Frammento da un incendio (I)*, lirica connotata da un evidente onirismo funebre segnalato dai soliti araldi poetici (suoni, colori e uccelli), un non meglio specificato soggetto dai connotati bestiali (da notare l'uso dell'impersonale "si imbecca", v. 4) si incammina "masticando licheni amaramente" (v. 5). Il masticare è omologo della "raucedine esistenziale" di Sanesi, ribadita nell'ultimo verso della lirica, in cui "i cadaveri" (l'umanità) soffrono una fastidiosa "tosse che li raschia in gola". Presente anche in altre prose e poesie sanesiane, la raucedine è da ricondurre, alle teorie psicanalitiche di Georg Groddeck (1866–1934) secondo cui la raucedine sarebbe un sintomo di introversione psicologica, come peraltro confermato da Bruno Arcurio, *Notizie dall'altro versante*, in Giuseppe Langella (a cura di), *L'interrogazione infinita*, op. cit., pp. 149-167. Attraverso questa lente, i gesti dei personaggi sanesiani mostrano tutti la tendenza a non compiere mai un'azione (mentale) sino in fondo, a "rimandare una risposta", come sottolineato ancora da Arcurio (p. 160). Sanesi offre una suggestiva e cronologicamente precedente rielaborazione di questo scacco di fronte all'espressione di senso in *L'incendio di Milano* e, in particolare, nella poesia *Il merlo*: "il merlo / immaginò di avere nella gola un incubo / di levigati silenzi". Cfr. Domenico Cara, *Un nomade dell'immanenza nel pubblico rivelarsi della poesia*, in Giuseppe Langella (a cura di), *L'interrogazione infinita*, op. cit., pp. 25-40 (p. 27).

nulla incommensurabile.²⁹ Il reale è un acquerello dal vero, che prelude a un rinnovamento, a un trapasso verso una nuova dimensione. Nella poesia di Sanesi questo mondo ha il sapore di un aldilà ghermibile solo attraverso la visione del reale come in un caleidoscopio di immagini in successione. L'accumulazione non è mai confusa, un filo conduttore c'è sempre e sta dietro all'interpretazione dei correlativi. In quest'ottica prende qui forza l'immagine del lago, uno specchio d'acqua "più astuto del vero" (v. 17) e che si costituisce come una subdola meta-allegoria. Il suo intorbidarsi non fa che consegnarci come espressione di un oltre-mondo, da cui il suo gesto – l'intorbidarsi – ci separa. L'ambiguità dell'ultimo quinario di *Lago di Thun, dal vero II*, è un gioco sottile sul significato stesso della poesia come separazione dal mondo (e del reale come separazione dal mondo ultraterreno) e sul valore fondante del simbolo: esso è la chiave per capire. Bisogna capire il simbolo se si vuole attraversare il ponte tra "le acque e il nulla".

Nei testi di Sanesi sono proprio i correlativi, i simboli, a suggerire il senso sotteso alla sua poesia, una lirica mai montalianamente pessimista o eliotianamente misticheggiante. Piuttosto blakeianamente visionaria ed esoterica.

Il labirinto e l'enigma

Molti dei correlativi a cui Sanesi affida il suo messaggio poetico sono naturali: ne abbiamo già visti alcuni, e tutti hanno più o meno la stessa radice simbolica comune. Così come le rane, anche il fulmine e il lago sono evocatori di fertilità, di rigenerazione, specialmente quando compaiono, come in *Lago di Thun I* e *II*, insieme. Il lago, specchio d'acqua, è metafora femminile per eccellenza, spesso associata al passaggio, alla transizione tra la morte e la vita,³⁰ mentre il fulmine, metafora maschile e fallica, è associabile sia alla fertilità, sia all'epifania divina.

Per Sanesi, la natura non è una leopardianamente "matrigna", dunque, ma si pone come ricettacolo di immagini interpretabili, sep-

²⁹ "Un vuoto travestito da cosa", per dirla con Raboni, *Prefazione*, in Giuseppe Langella (a cura di), *L'interrogazione infinita*, op. cit., p. 15.

³⁰ Cfr. Jack Tresidder (gen. ed.), *The Complete Dictionary of Symbols in Myth, Art and Literature*, Duncan Baird Publisher, London 2004, p. 279.

pure si mantenga sempre volutamente separata dalle cose umane. Non a caso "la natura ha ben altro a cui pensare", sostiene il poeta in un'altra lirica inedita, intitolata *Tre anni*:

sette lumache con dodici lanterne
attraversano il ponte delle sirenette
passa solo il tempo
l'argine è ancora bianco di calendule
che se ne infischiano
la natura ha ben altro a cui pensare

Anche in questo caso spicca, tra il panorama ben identificabile di un Parco Sempione già autunnale, ma ancora infiorato di calendule, la predilezione per simboli di ambigua decifrabilità, con l'aggiunta di ulteriori complicazioni numerologiche. Le "sette lumache" e le "dodici lanterne" vanno associate al pensiero dominante del passaggio del tempo (settimane e mesi) e l'attraversamento del Ponte "delle sirenette" che, non a caso, sovrasta un corso d'acqua quasi stagnante, ribadisce la differenza tra il passare e l'attraversare. La prima azione è unicamente del tempo, mentre l'esistenza umana è concepita come un continuo atto di attraversamento da un argine all'altro, di passaggio da uno stato dell'esistenza a quello successivo.³¹ L'impianto simbolico di *Tre anni* ribadisce questo concetto, a partire da un argine che è principalmente connotato da un candore vagamente doloroso: la calendula, infatti, rappresenta tradizionalmente le pene d'amore.³² Da ultimo, mi pare interessante notare come l'attraversamento dell'argine sia connotato stilisticamente da Sanesi attraverso l'assenza di maiuscole e punteggiatura: tutto è sospeso, transitorio, difficilmente discriminabile, nelle cose dell'uomo.

Un'ulteriore considerazione a cui ci porta questa breve lirica densa di significati riguarda la simbologia legata alla lumaca, qui più che mai animale ricco di sfumature esoteriche e legato a filo doppio al concetto di "Immer Weider" sotteso a *Il primo giorno di primavera* e

³¹ In questo senso è interessante notare come la lanterna evochi, specialmente nel pensiero induista e buddista, proprio il concetto di trapasso, di attraversamento tra due o più livelli esistenziali. Cfr. Jack Tresidder (gen. ed.), *The Complete Dictionary of Symbols*, op. cit., pp. 281-282.

³² Incidentalmente, il Ponte "delle sirenette" è da anni luogo milanese deputato allo scambio di effusioni amorose di giovani coppie. Si percepisce, nella chiusa di questa lirica, la sottile vena ironica del poeta, sottolineata da un abbassamento del registro linguistico, tendente al colloquiale ("se ne infischiano").

alle sue redazioni preliminari. La chiocciola è intrinsecamente riconducibile all'idea di rigenerazione e rinnovamento (così come la rana e gli altri simboli, di cui si è già detto),³³ ma è altresì immediata la sua associazione alla spiraliforme figura del labirinto con la quale Sanesi apre *Il Primo giorno di primavera* e per la quale il poeta mostra una chiara predilezione.³⁴ La seconda (o meglio la prima) epigrafe posta in apertura della raccolta è infatti tratta da un'opera di Karl Kerényi: "Si riconoscono per la loro forma a spirale più o meno accentuata, che il più delle volte è semplicissima". È la figura del labirinto che sintetizza e insieme elabora il messaggio poetico di Sanesi, il quale si riconosce nella seguente affermazione di Kerényi:

Il problema del labirinto presenta una particolare peculiarità [...] se lo si affronta con la dovuta serietà: si tratta di problemi privi di soluzione. Sono "misteri" nel senso in cui un illustre esegeta di oscuri, difficili testi poetici, contrappone "mistero" e "problema". Un problema si deve risolvere e, una volta risolto, scompare. Il mistero invece deve essere sperimentato, venerato; deve entrare a far parte della nostra vita. Un mistero che possa essere chiarito, risolto con una spiegazione, non è mai stato tale. Il mistero autentico resiste alla "spiegazione": non tanto perché si sottragga all'esame ricorrendo allo stratagemma di una doppia verità, quanto perché non può, per sua natura, venir spiegato, sciolto razionalmente. E tuttavia è inserito in quella stessa realtà cui appartiene ciò che è suscettibile di spiegazione, e si offre agli sforzi ermeneutici ponendosi in un rapporto di assoluta correttezza. Il mistero esige una spiegazione: ma questa avrà solo il compito di indicare, appunto, ove risiede il vero enigma.³⁵

In questo passo dal *Problema del labirinto* è condensata molta parte dell'idea di poesia di Roberto Sanesi. Il labirinto è la sua forma prediletta in quanto ambigua per eccellenza, così come la parola poetica: è segno di divenire ciclico, di perpetuazione e rinascita;³⁶ l'entrare nel

³³ Si veda in merito, tra gli altri, il già menzionato Jack Tresidder (gen. ed.), *The Complete Dictionary of Symbols*, op. cit., p. 444 e 448.

³⁴ Sottolineo la pregnanza stilistica della spirale in *Lago di Thun, dal vero I*, in cui essa è rappresentata dal "turbine fantasma" che "sfilaccia" la realtà e ne solleva in aria frammenti di immagini. Per la simbologia del turbine si veda Jack Tresidder (gen. ed.), *The Complete Dictionary of Symbols*, op. cit., p. 517.

³⁵ Karl Kerényi, *Nel labirinto*, Einaudi, Torino 1983, p. 213.

³⁶ Sulla simbologia del labirinto si veda Jack Tresidder (gen. ed.), *Dictionary of Symbols*, op. cit., p. 278. La figura del labirinto assume in Sanesi un forte valore iniziatico, un processo di svelamento del sé, attraverso l'inverno (la morte) che conduce a una rinascita (la primavera).

labirinto e l'uscirne passano dallo stesso pertugio. Si tratta del simbolo supremo della "doppia verità" di cui parla Kerényi in quanto esprime, in Sanesi, la perfetta convivenza tra il "problema" dell'esistenza e il suo enigma, che il mistero – il correlativo oggettivo, in termini stilistici – serve a occultare. La "spiegazione" kerényiana dell'enigma non può essere data: essa assume la molteplicità che è propria del labirinto. E *Molteplici* è il titolo di un altro inedito sanesiano, del quale si legge di seguito l'ultima parte (vv. 9-16):

E tuttavia
se gli occhi oltrepassano il buio
abilmente disposto fra quelle figure
di candelabri e di insetti,
di infermità e di ragione,
dietro le quinte più tardi
verrà la primavera a riassumere
il suo progetto molteplici.

Anche in questi versi c'è l'incitamento a oltrepassare il significato del simbolo, delle figure giustapposte a coprire l'enigma, a cercarne l'origine e a dischiuderne i segreti. La profezia si configura come una futura rivelazione: la primavera, l'enigma stesso dell'ultimo Sanesi, la rinascita dopo le abbondanti nevicate invernali, svelerà il suo progetto molteplici.

Sta a noi aspettare, noi che siamo gli "amici che parlano solo dell'aldilà, / ascoltano il millennio che si sgretola", attendendo "indiscrezioni / di una qualche utilità", che forse mai arriveranno. I versi sono tratti dalla lirica, anch'essa inedita, intitolata *Lascia che il dove e il quando discutano fra loro*. Sono anche questi versi i depositari del testamento poetico di Sanesi, i testimoni della sua posizione unica rispetto alla tradizione poetica italiana. Sanesi ha "viaggiato" attraverso tutto il Novecento: in gioventù ha sperimentato la guerra, ha vissuto in prima persona la grande crisi, anche e soprattutto sociale del Sessantotto e degli anni Settanta. E la sua esperienza ne ha contaminato la poesia, come si può notare in una lirica di *Rapporto informativo* in cui il poeta riflette direttamente sulla Storia per ragionare sul contemporaneo, sullo stato di cose del presente. In *Infanzia*,³⁷ Sanesi scrive:

³⁷ Roberto Sanesi, *Rapporto informativo*, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 11-15 (p. 12).

Sulla pianura chiusa dall'inverno,
 sui fiumi,
 sui pioppi e sui confini
 segnati dai cancelli,
 attorno al fumo acre
 dei falò spenti con sale e solitudine, qui,
 lungo lo spazio morto delle zolle,
 la nebbia incede silenziosa e nobile, e in essa
 e nel silenzio naufraga l'Europa:
 un silenzio
 di marcite che grondano,
 e il rintocco funebre
 dei franchi tiratori è un gong di legno umido.

La disposizione dei versicoli testimonia la disgregazione dell'io nel momento in cui l'esperienza del conflitto frantumava un'Europa trasformata in un *waste land* dagli orrori della guerra. Il naufragio della civiltà occidentale ha i contorni del "fumo acre", delle "marcite" grondanti sangue e della solita sinestesia che confonde lo scampanio funebre dell'ennesimo funerale con l'infallibile quanto micidiale tiro dei cecchini.

Tra la nebbia e il silenzio, l'Occidente sprofonda in una crisi di valori dalla quale emerge il ritratto di una società devastata, in cui il tempo è cristallizzato in una glaciale immobilità, che lascia impotente gli esseri umani:

 A noi, nella civile
 disobbedienza altro non resta che attendere la fine,
 le donne
 dietro le porte dei granai deserti,
 i ragazzi accucciati
 nei molini crollati e nelle fosse
 e gli uccelli negli orti saccheggianti,
 dove il gelo è tempo
 di dire una preghiera e coricarsi,
 dove il tempo uccide
 ogni speranza,
 con tenera perfidia.

In questi versi, anche graficamente, tutto è sospeso, inchiodato in un'alienazione immota, in cui l'inverno ("il gelo", per metonimia) è la stagione della rassegnazione, il "tempo / di dire una preghiera e coricarsi". È in questo contesto che l'uomo si accorge di appartenere al "suo" tempo e di essere travolto – vittima impotente – dal cataclisma della guerra.

Superato il conflitto restano le macerie, i *leftovers* disseminati qua e là, come l'identità dell'uomo, frammentata dalla perdita di senso che deborda dai paesaggi paludosi o lacustri, bruciati o innevati di Sanesi. In essi è tutto un susseguirsi di immagini, di simboli che, incessantemente, si avvolgono su se stessi come il glicine di *Senza data*, che nessuno ha mai visto "concluso", infiorato. Proprio perché la sua conclusione sarebbe impossibile, essendo l'esistenza dell'uomo ciclica e in continuo divenire. Il sinuoso snodarsi del glicine sui sentieri dell'"esperienza visibile"³⁸ è, in fondo, il labirinto di cui parla Kérynyi: un percorso iniziatico che attraversa la storia tra due sponde, la morte e la rinascita, e che mira a raggiungere lo svelamento del proprio io, dell'"essere uomo" di ognuno.

L'attraversamento del nuovo Millennio, così come Sanesi lo descrive, è legato dunque alla trasformazione, alla rigenerazione del tempo e della Storia, che prelude a un futuro altrettanto carico di simboli da decifrare: "un altro archivio delle meraviglie". Il mistero del domani si nasconde dietro ai simboli dell'oggi e che derivano a loro volta dalla comprensione di quelli del nostro ieri: sta all'uomo percepirne l'enigma, raggiungerlo, prenderlo tra le mani ed estrarne "un" senso. La primavera sanesiana, momento di attraversamento tra due stagioni estreme, è un dialogo col lettore di poesia e, soprattutto, atto d'amore per l'uomo; la presa d'atto delle sue fin troppo chiare debolezze, ma anche del suo ruolo nella Storia. Di fronte alla devastante crisi di senso prodotta, di volta in volta, dal trapasso da e per epoche contigue e che fa dell'"universo [...] un catafalco",³⁹ il ruolo dell'uomo è infatti fondamentale. La lezione di Sanesi – poeta mai davvero militante ma dolcemente quanto fermamente civile – è significativa e attualissima: è, anche oggi, un compito non da poco, quello di entrare nel labirinto, seguirne gli snodi, avvicinarsi alla "meraviglia paurosa" del simbolo e trovare le chiavi per spalancare – o, quanto meno, socchiudere – una porta finestra sui giardini del futuro.

³⁸ Il sinuoso abbarbicarsi delle piante ricorre anche nella poesia *Insonnia*, in *Altirego e altre ipotesi*, Munt Press, Samedan 1974, p. 25 ("mentre la vite americana s'arrampica sul pozzo").

³⁹ Così Sanesi in *A metà marzo*, v. 1.

Bibliografia

Baj, E.

Sodalizio con Roberto, in Giuseppe Langella (a cura di), *L'interrogazione infinita. Roberto Sanesi poeta*, Novara, Interlinea 2004, pp. 235-236

Brera, M.

I Sonetti di Shakespeare nella traduzione di Roberto Sanesi. Uno sguardo all'officina del traduttore, *Rivista di studi italiani*, XXIX, 1, 2011, pp. 166-199

Roberto Sanesi e la traduzione. Alla ricerca di "un'altra voce", *Il Confronto letterario*, 56, 2011, pp. 353-367

Cara, D.

Un nomade dell'immanenza nel pubblico rivelarsi della poesia, in Giuseppe Langella (a cura di), *L'interrogazione infinita. Roberto Sanesi poeta*, Novara, Interlinea 2004, pp. 25-40

Eliot, T. S.

Poesie, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani 2009

Ferber, M.

A Dictionary of Literary Symbols, Second Edition, Cambridge, Cambridge University Press 2007

Ghirardello, M.

Alterego tra poesia e prosa. Roberto Sanesi, 1969–1973, in Giuseppe Langella (a cura di), *L'interrogazione infinita. Roberto Sanesi poeta*, Novara, Interlinea 2004, pp. 121-148

Hobsbawn, Eric J.

Il secolo breve, 1914–1941. L'era dei grandi cataclismi, Milano, Rizzoli 1999

Isella, G.

“Il piacere di scrivere da un paese inesistente”, in Giuseppe Langella (a cura di), *L'interrogazione infinita. Roberto Sanesi poeta*, Novara, Interlinea 2004, pp. 15-24

Kelly, J. N. D.

Dizionario illustrato dei Papi, Casale Monferrato, Piemme, 2003

Raboni, G.

Prefazione, in Giuseppe Langella, *L'interrogazione infinita. Roberto Sanesi poeta*, Novara, Interlinea 2004, pp. 7-11

Sanesi, R.

Esistenza e relazione nella poesia inglese contemporanea, aut aut, 27/1955, pp. 205-213

Rapporto informativo, Milano, Feltrinelli 1966

L'improvviso di Milano, Parma, Guanda 1969

Altirego e altre ipotesi, Samedan, Munt Press 1974

La polvere e il giaguaro, Castel Maggiore, Book Editore 1990

Il primo giorno di primavera, Castel Maggiore, Book Editore 2000

The First Day of Spring. Trans. Heather Scott, ed. Matteo Brera, Leicester,

Troubador 2012 (in corso di pubblicazione)

Shakespeare, W.

L'opera poetica, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Mondadori 2000

Tresidder, J.

The Complete Dictionary of Symbols in Myth, Art and Literature, London, Duncan

Baird Publisher 2004