

“Ho sognato la vita...”

(*Rapporto informativo*, I, 1966)

Roberto Sanesi nasce il 18 gennaio del 1930, a Milano, da una modesta famiglia di origine pratese (il padre, Angelo, è infatti un restauratore di mobili), che si era trasferita nel capoluogo lombardo in cerca di migliori condizioni di vita e di lavoro.

Durante l'infanzia, si appassiona precocemente al teatro. Come in seguito racconterà, il rinvenimento in casa del nonno di un numero considerevole di libretti d'opera, alimentano in lui il gusto per la lettura e successivamente per la scrittura: “A furia di leggere libretti d'opera mi aveva preso l'idea del teatro. Avrò avuto sette o otto anni quando passai un'estate a Galciana nella parrocchia del prozio Arturo. Nel pomeriggio andavo in fondo all'orto e davo inizio a un dramma, per lo più di cappa e spada”. È proprio il prozio Arturo, parroco di Galciana, un paesino non lontano da Prato, a incoraggiarlo e guidarlo alla scrittura: “Sotto un gazebo nell'orto della parrocchia, al tavolo di pietra, in certi pomeriggi estivi trafitti dal ronzio delle vespe in sospeso su certe susine claudie o damaschine quasi completamente sfatte, fingevo di scrivere drammi cavallereschi. Lo zio Arturo mi veniva alle spalle, leggeva, mi diceva che non potevo limitarmi a far entrare in scena il Conte di Vallombrosa lasciandolo in silenzio. ‘Sennò non succede mai nulla’”, confida in una nota commossa alla poesia *Lo zio di Galciana* (nell'antologia *L'incendio di Milano e altre poesie*, 1995).

Nel '42, in conseguenza della guerra, assieme alla famiglia ripara a Prato, dove resta fino al '45. Risale a questo periodo una passione precoce per la poesia, solo per pudore qualificata come “artificio inutile” (in *Rapporto informativo*, II, 1966), che si traduce nella composizione di testi che rivelano un talento già promettente. Di questi, alcuni confluiranno nell'antologia *Poeti italiani contemporanei*, curata nel '47 da Pietro Bernardini e pubblicata a Rovigo; altri, invece, si ritrovano nella raccolta *Ora vorrei che l'angelo*, pubblicata postuma, nel 2002, a cura della moglie Anita, presso le edizioni Il Bulino di Roma, con incisioni di Mario Raciti.

Di questo periodo di permanenza a Prato, si trova traccia ben visibile nella sezione II del poemetto *Rapporto informativo*, in cui trovano spazio controversi sentimenti di fronte alle atrocità della guerra: l'orrore delle stragi, la paura per i bombardamenti, l'ansia per la fine ma anche le speranze finalmente intraviste dopo il 25 aprile (“Con una camionetta a balestre spezzate / il 25 aprile guada a mezzogiorno / le acque lente del Po e altre speranze”) e l'idea della forza e funzione della memoria come antidoto alla disperazione (“comprendevo allora / come solo l'idea della morte salvi in noi la vita”).

Nella primavera del 1945, dopo la conclusione del conflitto, fa ritorno a Milano, dove conosce un giovane soldato americano,

con cui instaura un rapporto amichevole e da cui riceve in dono i *Collected Poems* di Thomas Stearns Eliot. È un episodio, questo, solo apparentemente aneddotico e di scarso valore, in realtà destinato ad avere profonde ripercussioni nella sua vita, come poi ricorderà più tardi in un articolo *Il libro, quel libro non mi ha mai più abbandonato*, compreso nel volume collettaneo di testimonianze curato da Giuseppe Pontiggia (*Quel libro nel cammino della mia vita. Antologia di testimonianze*, 2000): “Il libro, quel libro, non mi ha mai più abbandonato, anzi quasi ossessivamente segnalando la sua pretesa di esistere in una catena di circostanze tanto implacabili quanto misteriose”.

Nel frattempo, dopo aver compiuto i primi studi presso lo storico Collegio Cicognini di Prato, frequenta per un anno il locale istituto tessile e successivamente a Milano l'istituto magistrale, dove consegue il diploma.

Sono, questi, gli anni della scoperta della grande poesia, di Dante e dei poeti del Duecento, ma soprattutto di Cavalcanti, di cui diventa un assiduo lettore, nutrendo nei suoi confronti una tale passione da fargli invocare più tardi in un'intervista del 1984 la necessità di “un ritorno alla poesia di Cavalcanti”. Legge naturalmente anche i contemporanei, come troviamo annotato in un appunto del 1949: “Intendo dedicarmi con più assiduità alla lettura di tre autori: André Gide, Marcel Proust e Vasco Pratolini. Ma non devo dimenticare Quasimodo”.

Assieme alla lettura, matura in lui anche la passione per la scrittura. Risale a questo periodo l'inizio della sua vera e propria attività letteraria. Un inizio che nasce, paradossalmente, nel segno di un rifiuto. Quando infatti gli viene proposta la possibilità di collaborare dietro congruo compenso con delle novelle alla rivista “Campi Elisi”, declina l'offerta, avendo già ben chiaro quello che sarà il suo interesse primario, cioè la poesia, da seguire per alto che ne sia il costo.

Di siffatta decisione è traccia nei suoi diari e viene motivata in modo molto chiaro: “Non mi sento un freddo costruttore di storie sciocche, amorose e aride. Se per necessità sarò costretto ad affidare a una tale rivista

alcune mie cose, queste non saranno molto diverse da quelle che finora ho scritto: se saranno giudicate stupide abbastanza per quel pubblico e “degne” d’essere accettate, vuol dire che anche in questo mi sono sbagliato e illuso nuovamente. Se non sarà così sarò contento di seguire faticosamente e poveramente la via che ho scelto”.

Nello stesso periodo, inizia la traduzione di Thomas Stearns Eliot, sulla scorta anche dell’amore maturato per la sua opera in conseguenza dell’omaggio dei *Collected Poems*, ricevuto dal giovane soldato americano nel ’45.

A proposito del rapporto privilegiato via via stabilitosi con il poeta inglese, Sanesi, ripercorrendone più tardi le fasi nell’articolo già prima ricordato, *Il libro, quel libro non mi ha mai più abbandonato*, rileverà le numerose coincidenze che l’avevano determinato: “Il mio primo professore di filosofia, Giulio Gnoli, mi invita a preparare una tesina su T. S. Eliot; all’Università, Alberto Castelli (poi vescovo di Antiochia), mi spinge a tradurre *Prufrock* per un esame; Enzo Paci mi chiede di affrontare i *Quartetti* per pubblicare qualche frammento su “Aut Aut” ed Emilio Cecchi si secca; Arturo Schwartz mi convince a tradurre le *Poesie minori*, che pubblica nel 1959; Giangiaco Feltrinelli insiste per farmi inserire Eliot fra i poeti americani (1958); l’anno successivo il poeta mi invia un telegramma da Londra per darmi appuntamento alla Faber & Faber, e mi affida la traduzione di tutta la sua opera poetica”.

La pubblicazione dell’intera traduzione dei *Quattro Quartetti*, nell’originale versione realizzata in questo periodo (“senza precedenti modelli di traduzione”, avverte in Nota lo stesso Sanesi, 8 agosto 2000), vedrà poi la luce per diverse ragioni molti anni più tardi, soltanto nel 2002, “verso il primo giorno di primavera”, in significativa coincidenza col titolo stesso del suo ultimo libro, *Il primo giorno di primavera* (2000).

In questo periodo, per le varie esigenze della vita, oltre che per la necessità di sentirsi autonomo e non gravare sul modesto bilancio dei genitori, è indotto, per poter proseguire tranquillamente gli studi, a svolgere numerosi lavori, dalla redazione di tesi universitarie, al conteggio delle schedine del totocalcio, fino alle mansioni di viaggiatore di commercio o di copywriter in agenzie pubblicitarie. Ma è soprattutto l’insegnamento elementare all’Istituto dei Martinitt, alla periferia di Milano, a dargli una certa tranquillità e stabilità economica. Di questa esperienza scolastica c’è un’eco in una poesia del ‘59, *Quarta elementare*, compresa poi nella raccolta *Oberon in catene*, 1962, in cui quei momenti ritornano con commossa tenerezza: “I ragazzi / hanno ruvide calze di cotone, e la finestra è bianca / del mio respiro. // Hanno gli occhi socchiusi / tagliati dall’autunno, e le mani di gesso”.

Intanto, mentre inizia a tradurre Dylan Thomas, affascinato dalla forza visionaria del poeta gallese, inizia a frequentare la facoltà di lettere dell’Università Cattolica di Milano, senza comunque dividerne pienamente finalità e metodi di studio. Soprattutto, come ricorderà più tardi, non accetta che nello studio di un poeta vengano trascurate l’interpretazione e le ragioni estetiche della sua poesia, riducendo lo studio a un fatto arido e puramente mnemonico.

Nel 1951, c’è un evento capitale nella sua esperienza intellettuale. Entra, infatti, in contatto con la rivista “Aut Aut” di Enzo Paci e inizia con essa una feconda stagione di collaborazione, che durerà per un decennio, fino alle soglie degli anni ‘60.

Il rapporto con questa rivista, che riveste un’importanza decisiva nella cultura italiana dell’epoca per l’impulso dato all’abbandono di troppo rigidi schematismi intellettuali, e il conseguente incontro con il filosofo Enzo Paci costituiscono un momento fondamentale per la maturazione del giovane Sanesi, che nel pensiero del teorico dell’esistenzialismo positivo trova una conferma a ciò che andava pensando intorno all’unità delle arti, ma soprattutto alla realtà.

Non sorprende che di quest’uomo singolare (uno per cui “contavano più le domande che le risposte”, scrive in un appunto di *Carte di transito* del 23 luglio del ’76), Sanesi parli poi sempre con viva ammirazione, fino agli ultimi anni, come dimostra un testo, *A Enzo Paci, in giardino*, contenuto nella raccolta *Il primo giorno di primavera*, 2000. Un fatto, questo, riscontrabile, a partire dal primo incontro, affidato a una nota inedita del suo archivio: “Fascino della voce, leggermente nasale ma profonda, occhi castano scuri che riflettono a volte una fissità quasi asiatica. Si parla di Thomas Mann, del numero di “Aut Aut” a lui dedicato. Paci conosce la sua opera parola per parola, con ogni risonanza possibile, con ogni simbolo che si lega a un intero clima culturale”. Un’ammirazione ricambiata, stando a quanto il filosofo dichiarerà qualche anno più tardi nella prefazione alle *Poesie per Athikte* (1959), dove senza reticenze proclama Sanesi “forse il primo poeta italiano che, formatosi principalmente, anche se non esclusivamente, nell’atmosfera culturale anglosassone, vive profondamente l’intuizione della ricerca speculativa con un nuovo modo di percepire e di vedere”, giungendo a leggere nella sua poesia il superamento dell’“assolutismo idealistico dell’io” per porre al centro

“il problema della relazione tra gli *ego*, tra i corpi, nella natura”, cedendo così finalmente il posto “alla realtà viva, corposa, dell’esperienza”.

Forte di questi apprezzamenti, Sanesi pubblica su “Aut Aut”, autentica palestra della migliore intelligenza dell’epoca, numerosi saggi, tra i quali vanno ricordati quelli dedicati, oltre che a Eliot, a Wystan Hugh Auden, a Dylan Thomas e a William Butler Yeats, autori in buona parte conosciuti in Italia solo da una ristretta schiera di intellettuali e che da qui entrano fecondamente in circolo nella nostra cultura.

Contemporaneamente, iniziano e progressivamente si intensificano rapporti e scambi con gli artisti visuali e in particolare con Enrico Baj, Sergio Dangelo, Emilio Tadini, i fratelli Pomodoro, Giò e Arnaldo, Gianni Bertini, Bepi Romagnoni, Gianni Dova e Rodolfo Aricò, animati tutti da una grande forza innovativa, dalla determinazione di “negare / tutte le negazioni”, come dice nella sezione V di *Rapporto informativo*.

Alcuni di loro, assieme a “tutto gli altri / che furono e verranno”, entrano esplicitamente nei suoi versi: Emilio col suo banjo “da gentiluomo cortese” e “più tardi / con le armi l’amore”, Rodolfo “che disegna le mani del Frate Angelico / come un’apposizione fra un uccello e un cerchio / di grigio vespertino”, Enrico che “nella tappezzeria del mondo” ha imprigionato “un vecchio generale d’orologi” e Giò e Arnaldo, il primo che le sue statue “le colpiva insultando / con un mazzuolo di legno / per ottenere silenzio dalla sue sculture”, il secondo che “si perdeva negli oggetti / delle tavole ambigue dell’agrimensore”.

A testimonianza di questa voglia di mettersi in gioco e dell’interesse per la contaminazione tra letteratura e immagine, aderisce al Movimento Nucleare fondato da Enrico Baj e Sergio Dangelo, che nel 1952 ne redigono il manifesto.

È un vero e proprio sodalizio, quello che istituisce con artisti e arti visive, un rapporto che sarà una costante della sua ricerca intellettuale e che avrà un ruolo importante nella sua riflessione artistica, maturando con sempre maggiore determinazione una sua convinzione nutrita fin dagli anni universitari, ossia l’unità delle arti. Confiderà più tardi in un’intervista: “Penso che il mio sodalizio con tanti pittori, e l’analisi di una serie di problemi espressivi non fondati sulla parola, possa essermi stato d’aiuto nell’intendere ogni attività espressiva come non separata e, a parte i mezzi, non separabile”.

È in questa atmosfera che prendono corpo i primi importanti libri d’artista da lui stesso curati, mentre vedono la luce saggi, prose, traduzioni e poesie, in cui riveste un ruolo determinante l’arte visiva e l’indagine sulla sottile linea di confine tra parola e immagine, che costituirà una delle caratteristiche peculiari del suo approccio teorico e pratico all’arte.

Come logica conseguenza di tutto questo, intraprende l’attività di critico d’arte, che non rappresenta una scelta tardiva e casuale ma è profondamente coerente con le sue idee e trova origine nel contatto costante e amichevole, creativo, con i pittori italiani e stranieri della sua generazione e con maestri come Lucio Fontana.

Risale al 1951 l’inizio della frequentazione della poesia di Dylan Thomas, dacché l’editore Ugo Guanda con lungimiranza e “spericolatamente” nel ’53 gli propone di tradurlo al massimo una trentina, a condizioni anche economicamente molto vantaggiose. Esiste al riguardo una lettera (9 sett.), in cui Guanda si dichiara disposto a corrispondergli “L.30.000 di cui 10.000 subito, 10.000 alla consegna del manoscritto e 10.000 alla pubblicazione”, avvertendolo altresì che Thomas è impaziente e “vorrebbe il libro entro il primo ottobre”.

Benché non possa vantare ancora alcuna credenziale universitaria o editoriale, la proposta di Sanesi va dunque in porto e la traduzione vede la luce nel 1954. Alla sua uscita, soprattutto per la ristretta cerchia di intellettuali e artisti, che si riuniscono al Caffè Giamaica di Milano, l’effetto è davvero sconvolgente, tanto che l’immaginazione di molti resterà contagiata dall’anticonformismo febbrile e visionario del poeta gallese. Sempre sulla rivista “Aut Aut”, esce nel ’56 il suo saggio *Cultura di traduzione*, che propone le sue convinzioni sull’arte del tradurre, destinate a guidarne anche in seguito l’impegno traduttorio. Quelle che vi vengono esposte sono idee sorprendenti, anche in considerazione della sua età, e molto innovative rispetto agli schemi tradizionali per l’attenzione dedicata al ritmo del testo e ai suoi riverberi semantici, che il traduttore è tenuto a interpretare e rispettare, per consentire di cogliere la “voce” dell’autore.

Il 1957 è l’anno della fondazione delle Edizioni del Triangolo. Nate dall’intento di indagare le possibili connessioni tra poesia e pittura mettendo in relazione poeti e artisti visuali italiani e stranieri (Kenneth Patchen, Gianni Dova, Enrico Baj, William Carlos Williams, Sergio Dangelo, D.Thomas, Gianni Bertini, Emilio Scanavino ecc.), rivelano un interesse che resterà una costante della sua vita, al punto che lui si avvicinerà sempre più alla pittura, che interpreterà in una chiave molto particolare, ossia contaminando scrittura e immagine sotto un’etichetta impropriamente definita “poesia visuale”. Per ora, comunque, la sua

attenzione è rivolta alle possibili interconnessioni dei due linguaggi e sugli effetti generati sul testo dalla presenza dell'immagine.

Le riflessioni sulla "libertà creativa dell'artista", all'interno dello "scambio fra immagine pensata e suggerita attraverso il mezzo della scrittura, e immagine fissata e resa visibile per così dire pittoricamente", sono quanto mai attente, come si rileva da un appunto senza data su *Linguaggio pittorico e linguaggio poetico*, riportato poi da Langella in *L'interrogazione infinita*.

Dopo aver rilevato che "vi sono stati e vi sono testi che apparentemente sollecitano assai più di altri quel desiderio di bloccare in immagini rivelatrici le immagini puramente virtuali...che la letteratura, e ancor più la poesia, suscita", si chiede "quanto hanno sottratto al testo a vantaggio della loro visione personale" e "quanto hanno aggiunto al testo con le loro immagini, al punto da aver trasformato l'attività pittorica in strumento critico" pittori come Blake, Fussli, Doré, Palmer, Martin che dai grandi testi affrontati (come i poemi omerici, la *Commedia* dantesca o la *Ballata del vecchio marinaio*) "hanno tratto capolavori".

Nello stesso anno, 1957, esce presso l'editore Guanda la sua prima raccolta poetica, *Il feroce equilibrio*, comprendente testi poetici risalenti dagli anni 1949-'50, preceduti da un elegante disegno nero su fondo bianco di Sergio Dangelo.

A salutare il testo come un'opera veramente significativa sono, tra gli altri, Elio Filippo Accrocca sulla "Fiera Letteraria" (18 maggio 1958) e soprattutto Emilio Tadini, che, in un articolo pubblicato su "Aut Aut" del luglio dello stesso anno, vi legge "un racconto animato e preciso", nutrito di una coerente visione della vita come perenne "avventuroso accadere". "Ogni persona di queste poesie", conclude Tadini "vive in un tempo conquistato immergendovisi dentro, accettando il suo scorrere fin nelle proprie vene; e da questo deriva quella specie di estesa articolazione in cui un'immagine può essere fatta di elementi primi dissonanti tra di loro, eppure risultare *logica* per un certo volere assunto entro il discorso poetico e in cui, su scala maggiore, un discorso poetico può farsi di immagini lontane fra loro... Il risultato espressivo è armonico (vivo) proprio per la vastità e la complessità delle parti che lo costituiscono".

Appena due anni dopo, nel '59, esce la seconda raccolta, *Poesie per Athikte* (di cui una parte pubblicata come libro d'arte con il corredo di litografie di Salvatore Fiume, sotto il titolo *Frammenti dall'isola Athikte*), accompagnata da un'importante prefazione di Enzo Paci, che ne saluta l'autore come una voce veramente "nuova" nel panorama italiano, come uno la cui "espressione, isolata, autosufficiente, 'atomica', si svolge in relazioni che lasciano aperte possibilità nuove": uno che in avvenire "potrà parlare senza un troppo facile riposo nell'unità e senza aspirazioni a un ritorno impossibile".

Anche a proposito di questa raccolta la critica è quanto mai puntuale e positiva. Tra i molti recensori che ne scrivono (Ravegnani, Guarino, Imbriani, Cherchi), basti citare Gilberto Finzi, secondo il quale la poesia di Sanesi (col suo "verso scandito e ritmato senza frivolezze musicali, eppure a suo modo musicalissimo") nasce dalla "necessità non tanto di un apprendimento del mondo (che sarebbe allora puro e semplice problema filosofico) quanto di una traduzione *orfica*, in parole e in canto, di nessi, percezioni, sensazioni, per i quali tra il mondo esterno e quello interiore, l'io, si crea un contatto, prima, e poi un legame duraturo". Dopo averne messo in evidenza l'"originalità" dell'ideazione e "la perentorietà stilistica", il critico giunge alla conclusione che davvero l'autore è "una voce diversa da quelle degli innumerevoli epigoni del nostro tempo".

Il 1959 è comunque fondamentale anche per un'altra ragione. Il poeta Thomas Stearns Eliot, premio Nobel per la letteratura nel 1948, gli affida infatti la traduzione della sua opera poetica, uscita in più edizioni presso l'editore Bompiani. L'incontro col poeta avviene tra imbarazzo e commozione in un torrido agosto londinese ed è raccontato in una pagina di *Carte di transito* (1989): "Sullo sfondo di una finestra che si affaccia sui tetti e illumina a stento la piccola stanza, una figura mi viene incontro facendosi sempre più alta, finché mi sovrasta. Con una specie di nobile dignità lignea, sorriso appena accennato fra le pieghe dello sguardo guarda se stessa. Le mani diafane affilate aleggiano facendomi segno di sedere su una vecchia poltrona di cuoio". Parlano di molte cose diverse, di gatti, di tè e di libri, in quel primo incontro. E la cordialità che via via lo caratterizza si trasformerà nel corso del tempo in familiarità.

Data dalla pubblicazione della traduzione dell'opera di Eliot (1961) il riconoscimento di Sanesi come uno dei più importanti anglisti italiani, anche se già da qualche anno ha cominciato ad essere fatto oggetto di un susseguirsi di inviti, riconoscimenti e premi presso le più diverse Università e Istituzioni culturali, italiane e straniere, cosa che da questo momento in poi si intensificherà notevolmente fino agli anni '90.

Senza contare i premi assegnatigli in Italia (ma val la pena di ricordare almeno il Premio Cino Del Duca, nel '55, vero e proprio esordio di una lunghissima serie), nel 1958 viene invitato al Seminar of American Studies di Salisburgo.

Fra il '58 e il '60, soggiorna a lungo e ripetutamente nel Galles del Sud, dove traduce l'opera poetica di W.B. Yeats, di Vernon Watkins e di altri poeti, poi raccolti nell'antologia *Poesia inglese del dopoguerra* (1958) e *Poeti inglesi del '900* (1960), mentre diviene amico di pittori e scultori come Ceri Richards, Graham Sutherland, Henry Moore, Joe Tilson e di molti giovani scrittori.

Particolarmente importante l'amicizia con Vernon Watkins, verso il quale nutre sentimenti di sincera ammirazione a testimonianza di una grande consonanza di idee, come si rileva da questo appunto del settembre del '58, contenuto in *Carte di transito*: "Se esiste un poeta in grado di parlare, oggi, un linguaggio nitido e semplice, legato alle cose, senza rifuggire per questo la soluzione problematica, e rivelando in ogni momento del percorso del pensiero l'inquietudine stessa che lo costruisce, fino a bloccarlo in forme esattissime, questo poeta è Watkins". Un'eco di siffatta ammirazione la ritroviamo poi in *Elegia a Vernon Watkins* (1968), in cui ne ricorda la forza visionaria e l'orgogliosa dignità: "Hai saputo adattare / la tua visione parziale alla limitazione del tempo, / hai riportato il senso della tua visione / nello stupefacente bianco delle tenebre".

Nel '60, ottiene il Byron Award per l'Europa per la sua attività di critico, traduttore e poeta ed è invitato come "poeta residente" dalla Haward University, a New York, dove tiene alcune lezioni e incide due dischi. Ci sono al riguardo due lettere di Eliot, nella prima delle quali il poeta della *Terra desolata* auspica che vada a buon fine la candidatura avanzata dal giovane italiano alla *Byron Fellowship* (10 dic.1959, in "Resine", n.109) e nella seconda si congratula per il riconoscimento conseguito (29 mar.1960, ivi). A New York stringe rapporti con molti intellettuali, studiosi e scrittori, con alcuni dei quali si lega in amicizia: Conrad Aiken, Edmund Wilson, Harry Levin, Cid Corman, Gregory Corso, Robert Frost, Edward Estlin Cummings e alcuni esponenti della beat generation come Allen Ginsberg, Anne Sexton, Lawrence Ferlinghetti, Peter Orlovski.

Questo del viaggiare è un capitolo particolarmente importante nella vita di Sanesi.

È così tanto importante che lui stesso scherzando amava spesso definirsi "un emigrante" (cfr. *Carte di transito*, Londra, agosto 1959) e addirittura ne ha teorizzato l'incidenza sulla sua vita intellettuale e spirituale. Una sensazione di transitorietà, una vera e propria condizione spirituale, dunque, agita da una strana inquietudine, che lo porta a viaggiare e a cercare e che sembra trovare una sua precisa caratterizzazione già in un passo di *Rapporto informativo* (1966): "Passare / come in viaggio, un viaggio non fatto, o non ancora / portato a termine, oltre me stesso..." (sezione VI). A riprova di ciò, si legga anche *Viaggio verso il nord*, testo quanto mai significativo contenuto nella raccolta *Alterego & altre ipotesi*, 1974, in cui questo tema viene eletto a metafora del *difficile lavoro* del poeta, proteso alla conquista di un'impossibile meta, del suo *nord* dell'anima e dei sentimenti. Il fatto è, in lui, agisce ed è attivo il mito del nord, inteso come "rito dell'ascesa verso una realtà alta e più alta", come lo ha definito recentemente Michela Ghirardello: anche se è una meta irrimediabilmente irraggiungibile, un mito negato per sempre".

"Peregrinationis cupiens", non meno dell'autore delle *Metamorfosi* di Lucio, l'antico scrittore e mago Apuleio di Madaura, Sanesi, per impegni culturali o per personale interesse, molti viaggi intraprende nel corso del tempo e tutti contribuiscono ad alimentare in lui il gusto per le relazioni e gli scambi culturali, quella che gli antichi definivano "curiositas", intendendo con questo termine l'attitudine di chi si lascia continuamente sedurre dalla "verità" del nuovo, da possibilità esistenziali ed espressive imprevedibili e molteplici. Più spesso viene invitato dagli Istituti di Cultura o in veste di poeta rappresentante la poesia italiana all'estero o come relatore in conferenze o simposi.

Alla fine degli anni Settanta, ad esempio, lo troviamo in Macedonia e successivamente in Romania, dove gli viene offerto di scrivere sulla rivista "Seculul 20" e dove ha già stretto rapporti con vari esponenti della cultura nazionale, in particolare con il poeta Eugen Jebeleano, del quale ha tradotto *La porta dei leoni*, che nel '71 ha ottenuto il Premio Taormina di Poesia.

Nel 1980, partecipa al Festival della Letteratura a Praga, assieme ai poeti Mario Luzi e Giovanni Raboni. C'è in una pagina di *Carte di transito* (dicembre 1980) un nitido ricordo del poeta di *Primizie del deserto* (1952), sullo sfondo di una Praga attanagliata dal gelo: "Appena ci avventuriamo fra le ombre del Ponte Carlo, facendo strisciare i piedi sul ghiaccio, a passettini brevi e circospetti, con tutto quanto attorno a noi che scricchiola, perfino il cielo, che sembra screpolarsi fra stella e stella con una limpidezza allucinata, mi sembra di intravedere alla mia sinistra, fra le ciglia congelate, tre struzzi che in breve tempo assumono le stesse proporzioni delle sculture nereggianti che si stagliano sul fondale, sempre pronte a precipitare nel

fiume e sempre lì, immobili, ossessive... Luzi si stringe il bavero al collo, mi bisbiglia che Amleto si sarebbe trovato perfettamente a suo agio fra le pale del mulino che sappiamo esserci e non vediamo...”

Negli anni Ottanta, viaggia in diversi paesi, tra Europa e nord Africa, in Libia, in Grecia, in Turchia, mentre nel decennio seguente si reca a Malaga, dove presso la Fondazione Pablo Picasso tiene una importante conferenza su “I segni della Poesia”, e a Barcellona, dove prende parte al Festival Internacional de Poésia, in qualità di rappresentante della poesia internazionale. Successivamente, sotto la stessa veste, si reca in Islanda, dove stringe amicizia con il poeta Thor Vilhjalmsón. Nel 1994, va in Canada, per presenziare a una sua mostra personale di opere visuali.

Al ritorno in Italia dal Galles, nel '60, fonda e dirige assieme a Guido Ballo e Luciano Cherchi la rivista “Poesia e Critica” per l'editore Maestri e dà vita per l'editore Guanda alla collana “La Piccola Fenice”, in cui troveranno spazio moltissimi autori, italiani e soprattutto stranieri (da Quasimodo a Lorca a Gibran, da Tagore a Prévert, da Pound alla Achmàtova e a Crane, da Auden ad Apollinaire e soprattutto a Eliot).

Nel frattempo inizia un'assidua collaborazione con riviste come “Uomini e libri”, “Il Verri”, “Inventario” e con diversi quotidiani, tra cui “Il Giorno”, il “Corriere d'Informazione” e infine il “Corriere della Sera”, collaborazione quest'ultima, per la critica d'arte, che conserverà a partire dalla fine degli anni Settanta fino agli avanzati anni Novanta.

È il periodo, questo, in cui inizia a collaborare con la stamperia d'arte di Giorgio Upiglio, al quale sarà legato da una lunga amicizia e da cui nasceranno numerose edizioni di testi poetici, pubblicati in collaborazione con artisti di fama internazionale, italiani come Emilio Scanavino, Enrico Baj, Emilio Tadini, Bepi Romagnoni, Roberto Crippa, Lucio Del Pezzo, e stranieri come Ceri Richards, Masuo Ikeda, Juan Luis Cuevas, Roger Selden, Joe Tilson e tanti altri.

C'è, in proposito, una testimonianza dello stesso Upiglio, molto interessante per capire lo spirito che animava entrambi in una fase fortemente propositiva: “Nel 1960 eri occupato a Milano come copy-right in una società petrolifera, credo fosse la BP, in fondo a via Fara. Io, con i miei torchi, lavoravo nella stessa strada, al numero 9. lì, nella mia stamperia, è nato il primo libro con le tue poesie, il cui titolo *Work in progress* [n.d.r., si tratta dei testi della prima stesura di *Rapporto informativo*, usciti in edizione a tiratura limitata con 5 acqueforti di Maria Luisa de Romans nel 1962] suonava come l'annuncio di una lunga collaborazione e di una lunga amicizia. Un percorso costituito da incontri quotidiani fra noi e pittori italiani, messicani, giapponesi, inglesi e non mi ricordo quanti altri. Libri pubblicati anche con altri editori, il teatro, la tua voce, le tue mani a lavorare sulle matrici di metallo, a cercare e trovare le tecniche che esprimevano meglio la tua scrittura. Anni di entusiasmo e di grande lavoro...”

Intanto nel '60 esce dall'Editore Lerici il saggio critico su Dylan Thomas, in cui Sanesi, riprendendo sue precedenti riflessioni sull'autore, s'avventura in un tentativo graduale e rigoroso di decifrazione di un'opera letteralmente indecifrabile, quale quella del poeta gallese, in un progressivo appressamento ai centri della sua ispirazione. Colpisce quasi all'inizio del libro l'evidenza assegnata alla citazione di un articolo di Thomas del 1929, in cui risulta espresso a chiare lettere quello che può essere considerato il credo poetico ed esistenziale del poeta gallese, oltre che il suo stesso credo artistico e morale, ossia il concetto di libertà: “libertà di forma, di struttura, di fantasia e di idee” come “l'elemento più importante che caratterizza la nostra modernità poetica”.

Nella seconda metà degli anni '60, dà alle stampe due raccolte di poesie, *Rapporto informativo* (1966) e *L'improvviso di Milano* (1969).

Nato dalla fusione di diverse parti, già in precedenza pubblicate singolarmente o su riviste, *Rapporto informativo*, vero e proprio *bildungsroman*, romanzo di formazione in versi, all'altezza dei trent'anni, incontra subito un vivo plauso da parte della critica più qualificata, da Giorgio Barberi Squarotti, a Silvio Ramat, a Giancarlo Vigorelli, che ne scrivono subito in toni molto elogiativi; a questi si aggiungeranno in seguito Walter Pedullà, Lina Angioletti ed Elio Filippo Accrocca.

Particolarmente interessante è quanto dice Barberi Squarotti, che parla della poesia di Sanesi come di “un ragionare tenace, costruito, paziente, che ripropone continuamente definizioni, affermazioni, dati, ragioni, lungo una meditazione sul tempo”, concludendo che la sua vera “misura poetica” si ritrova là dove la sua “eloquenza” si traduce in una “grandiosa meditazione funebre” sul flusso stesso del tempo.

È, come si vede, una piena e convinta assegnazione della poesia sanesiana al suo dichiarato alveo esistenzialista-fenomenologico, quello disegnato nel suo rapporto con Paci e sintetizzato più tardi in un testo a lui dedicato, *A Enzo Paci, in giardino*, tematicamente inquadrato già nel primo verso (“La relazione del tempo con il disordine”, in *Il primo giorno di primavera*, 2000): in linea, insomma, con tutta la sua ricerca

precedente e anche successiva, così come ironicamente confermerà più tardi fin dal titolo di un testo, *La poesia non migliora con gli anni*, contenuto in *Alterego & altre ipotesi* (1974).

Su questo stesso tema, insiste più tardi anche Accrocca, a proposito de *L'improvviso di Milano*, là dove ne sottolinea la stretta correlazione tempo-spazio che si traduce in un linguaggio che “come getto fluente” dà vivo il senso del reale che riflette: “Siamo alla sconvolta razionalità dell'apparente, al linguaggio intersecato da comunicazioni e informazioni proditoriamente limitrofe e tuttavia penetranti sulla pagina come oggetti indispensabili di cultura: citazioni, riferimenti allusivi, ecc. Ne nasce un movimento molecolare nel gorgo della memoria-presente, del narrato a innesti”.

Nel frattempo, è attratto sempre di più al teatro. È, questo, nell'attività di Sanesi un capitolo particolarmente importante, che parte da molto lontano e meriterebbe una più ampia trattazione. Qui comunque basti segnalare alcuni dati più salienti.

Già nel 1967, infatti, in collaborazione con Virginio Puecher e Roberto Pallavicini, allievo di Enzo Paci, ha riscritto la versione ritmica del testo tratto da Shakespeare *La rappresentazione per Enrico V*, che è andata in scena per la compagnia del Teatro Stabile di Bologna. Due anni dopo, nel '69, per il Piccolo Teatro di Milano, ha tradotto *La vita immaginaria dello spazzino Augusto G.*, del commediografo francese Armand Gatti.

Nello stesso anno ha pubblicato *Tre drammi* di Christopher Marlowe.

Più tardi cura, assieme a Puecher e Ugo Mulas, la versione e la messa in scena, per la Piccola Scala di Milano, del *Giro di vite* di Benjamin Britten.

Oltre che con la Piccola Scala e con il Piccolo Teatro di Milano, collabora intanto con l'Arena di Verona e con altri teatri a Bologna e a Lugano, partecipando anche a diverse trasmissioni radiofoniche, soprattutto per la Radio Svizzera Italiana, per la quale traduce *L'impiegato di fiducia* di T.S.Eliot e realizza traduzione e regia di due drammi shakespeariani, *Enrico V* e *Riccardo III*, oltre che del *Doctor Faustus* di Christopher Marlowe.

Oltre a ciò, scrive anche testi appositamente per il teatro. Tra questi, in particolare, meritano di essere ricordati il *Teatro della mente* (1988), in cui è condensata la sua concezione di un teatro di parola, di “voci”, e il *Dialogo di Yuste* (1991). Gli altri due, *Quanti animali parlanti* (1992) e *Taxi* (1995), con musiche di Maurizio Pisati, vengono rappresentati al Festival di Musica Contemporanea di Vienna.

Un posto a sé merita, infine, per il suo valore emblematico, l'opera buffa in un atto e sei scene “dedicata ai giovani” *Da capo*, andata in scena al Teatro del Giglio di Lucca con la musica di Gaetano Gianni Luporini, nel 1987. L'opera, un *divertissement*, rielabora in chiave grottesca e parodistica elementi diversi e distanti della tradizione epica ed operistica tradizionale, per rappresentare il rifiuto di ogni conformismo e dell'asservimento al compromesso, imposto dalla “Cosa”, identificabile col Potere (“ma è una cosa che riguarda soprattutto lo spettatore, e nel caso di ogni singola rappresentazione il regista”, precisa l'autore nella nota introduttiva). “Una metafora circolare dell'esistenza”, dunque, secondo la definizione dello stesso Sanesi, e non è chi non la veda in perfetta coerenza con quanto nella vita lui stesso ha sempre praticato.

Dal 1970 e fino al 1975, ottiene un incarico prestigioso. Viene infatti nominato Direttore Artistico del Centro Internazionale delle Arti e del Costume (Palazzo Grassi), a Venezia, e in questa veste ha modo di costruire e allargare una fitta rete di rapporti, con artisti, critici e istituzioni, in Italia e all'estero.

Tra le diverse personalità di grande spessore culturale qui coinvolte, merita di essere citato Ceri Richards, con il quale stabilisce un rapporto molto cordiale dedicando alla sua opera due importanti monografie, la prima nel '73 all'opera grafica e la seconda nel '76 all'intera sua produzione.

Ciò che lo colpisce in questo pittore gallese è la “strutturazione luminosa, esplicita” delle sue immagini, la loro “chiarezza ambigua, o l'ambiguità ottenuta per mezzo della chiarezza”, in una “visionarietà ai limiti dell'allucinazione”, ha detto di lui in una nota di *Carte di transito* (febbraio 1969).

Praticamente ancora sconosciuto in Italia, Ceri Richards gode in Inghilterra di una fama quasi pari a quella di Graham Sutherland, come dimostra il fatto che per illustrare l'edizione di un libro di Dylan Thomas (*Under Milk Wood*, London 1972) viene chiamato proprio lui dallo scrittore Richards Burns, che ne utilizza 9 disegni.

Risale a questo periodo, intanto, anche l'inizio della sua attività di insegnamento. Gli viene, infatti, conferito l'incarico di docente annuale dapprima all'Accademia di Urbino e poi all'Accademia di Belle Arti di Brera, a Milano. Quest'ultimo incarico lo ricoprirà fino al 1998.

I suoi corsi vertono sull'indagine comparativa tra arti visive e letteratura e hanno come terreno comune l'"antropologia dell'immaginario" intessuta di miti, simboli e archetipi, che affondano le loro radici nella nostra cultura.

La docenza nelle Accademie, compresa quelle di Verona e di Venezia, nonché in diverse università, come la statale di Parma o lo IULM di Milano, rappresenta per lui un esercizio di stimolo dei giovani a un libero esercizio del pensiero, e per i suoi allievi una continua sollecitazione a sperimentare una contaminazione tra i linguaggi che confluisca in direzione di un'opera d'arte totale.

Si tratta di un impegno che lascerà traccia in non pochi dei suoi allievi, come si evince da numerose testimonianze.

Qui se ne citano quattro tra le tante possibili, ricavate rispettivamente le prime due da siti internet, la terza contenuta in un articolo pubblicato sulla rivista "Resine", e la quarta costituita da una memoria inedita.

Molto interessante quella di Ruben Garbellini, che non solo traccia la storia del loro rapporto ma spiega anche i motivi per cui Sanesi si caratterizza non soltanto ai suoi occhi come un autentico Maestro: "Avevo diciotto anni quando lo incontrai la prima volta, a Verona. Fumava passeggiando tra le due file di studenti e non aveva nulla a che fare con i docenti di liceo che avevo conosciuto sino a quel momento. Non avevo mai incontrato un poeta se non sui libri della vecchia biblioteca di famiglia, e Foscolo e Alfieri e Byron e Hemingway erano stati miei buoni amici sui vecchi testi rilegati con la garza e le lettere dorate sul dorso. Non lo capii subito, certo; come quasi tutti gli altri ragazzi non capirono un bel niente della sua dottissima lezione. Era quel suo metodo -così apparentemente frammentario e analogico- che ci lasciava sconcertati. I professori di liceo erano per la maggiore mestieranti che balbettavano a mala pena la loro lingua; Sanesi ne parlava una quantità e soprattutto le amava per quello che erano, vive o morte che fossero, greco antico o *slang* americano di Ferlinghetti o Ginsberg. Coltissimo e incredibile mentre sulla vecchia lavagna di ardesia scura collegava versi greci e inglesi con la scioltezza della sua mente elastica di settantenne caparbiamente ancorato alla giovinezza. E soprattutto non aveva niente a che fare con i ritratti settecenteschi appesi nell'atrio. Quando fece una lezione sui Beatles e sul Rock americano e sull'Ecclesiaste, in completo di *harris tweed* color ruggine e orologio nel *gilè*, non era una cosa che accade tutti i giorni in un ambiente accademico italiano conservatore e ipertradizionalista. Credo che amasse intensamente la vita, e disperatamente, tali e tanti erano gli interessi della sua vulcanica attività. Ricettivo, ipersensibile, raffinato e selettivo, quasi introverso, penetrante e distaccato, conservava ancora a settant'anni la risorsa della stupefazione. Verso le quattro faceva una pausa e si sedeva sugli scalini della grande scala seduto accanto a noi a fumare la sua *Chesterfield*, con l'unica differenza dei capelli e della barba bianchi. Nessun professore si era mai seduto sugli scalini nella mia memoria con tanta disinvolta raffinatezza di aristocratico cinquecentesco. Comprendeva nelle persone quel che c'era da comprendere e sul resto sorvolava, e in questo l'età e la padronanza dell'esperienza si percepivano con durezza e pesantezza. Era sempre molto impegnato e lo aspettavo con mezz'ora di anticipo quando arrivava con l'autobus delle due dalla stazione di Porta Nuova, e poi alle quattro lo accompagnavo di nuovo sino alla fermata successiva. In quelle mezz'ore e in quei mesi d'inverno e primavera cominciai senza che me ne avvedessi a lasciarmi la sua eredità. Mi consigliò e mi regalò dei libri e me ne sconsigliò altri, mi trattò duramente quando questo andava fatto e con paternità come a un nipote al quale si continui a dare del lei. Ci demmo del lei sino alla fine, anche quando lo rividi dopo che aveva avuto l'infarto e quando lo salutai l'ultima volta senza sapere, e lasciai perdere una riunione docenti per parlare con me in un'aula vuota e dirmi della simpatia reciproca e di come si era sentito male e di come l'avevano operato, e di come aveva meditato sulla morte e di come se l'era sentita vicina accanto al letto".

Nella testimonianza di Marcella Zacchetti, attraverso un aneddoto, c'è la scoperta del modo peculiare di Sanesi di interpretare la sua funzione di Maestro: "Nel 1998 mi presentai ad un esame di Antropologia Culturale, dopo aver seguito il corso tenuto dal Professor Roberto Sanesi, e come prova d'esame portai un libricino fatto a mano, contenente immagini e parole riferite a "La terra desolata" di T.S. Eliot. Mi sedetti di fronte a Lui e gli porsi il libro. Lui mi guardò un po' perplesso e mi disse: "Mi dica qualcosa, mi spieghi". Essendo io, una persona un po' timida e molto riservata gli dissi: "Ho illustrato le poesie di Eliot, lo guardi". Lui ribatté: "E lei vorrebbe sostenere un esame senza dirmi neanche una parola?" "Ci spero" dissi. Iniziosi a sfogliare il libro, con calma, soffermandosi spesso a leggere, avvicinandosi a osservare dei particolari o chiedendomi come avevo ottenuto questo o quell'effetto. Sentivo che gli piaceva veramente. Lo guardava con tutta l'attenzione che uno spera di trovare mostrando qualcosa di suo. Alla fine alzò la testa, mi guardò e disse: "Aveva ragione lei, a volte le parole non servono". Tornata a casa feci delle copie di alcune pagine del libro, quelle che dai suoi sguardi, avevo intuito fossero le sue preferite e gliele spedii a casa. Ricevetti dopo

una lunga pausa di tempo, una sua bellissima lettera in cui mi ringraziava, che conservo con cura e che non ho mostrato a nessuno”.

La terza testimonianza, di Laura Salandin, giova a caratterizzare un approccio e un metodo di lettura veramente impareggiabili: “Ci sono due immagini vivide che mi tornano alla memoria ogni qualvolta rivedo i miei anni trascorsi da studentessa all’Accademia di Brera: la lunga e muta teoria di calchi situati lungo i bui corridoi impregnati di odori di vernici e di colle, che si avvolgevano come percorsi iniziatici attorno a un corpo centrale e l’Aula Magna gremita di studenti tesi all’ascolto di quel professore che riusciva a far rimbalzare la parola poetica come un’eco interiore nel vuoto che essa stessa aveva creato. Ricordo lo stupore del primo giorno, nel capitare per caso a quella strana lezione in cui non si parlava di teorie di critica interpretativa o di movimenti artistici passati o presenti, ma di poesia o meglio di *antropologia poetica*. William Blake, Dylan Thomas, Thomas Eliot prendevano forma dalla parola detta con potenza ritmica o al contrario con lievi sussurri di tono: era una specie di *messa in scena* della parola, una interpretazione forte del testo, del suo ritmo, della sua melodia, intrecciata allo scavo critico sottile, quasi sensitivo nella sua aderenza al segno. Col senno di poi compresi che la ragione dell’interesse che quelle lezioni muovevano in studenti dei corsi più vari come pittura, scultura e decorazione, consisteva nell’intensità di un atto comunicativo che si dispiegava attraverso l’assiduità di un pensiero teso al ‘pedinamento’ dei risvolti oscuri della parola e che man mano che sembrava avvicinarsi all’essenza del discorso ne deviava come per scivolamento parallelo di senso, in uno sviluppo labirintico del testo che si ridisegnava come per una resuscitazione vitale e improvvisa in quel preciso *hic et nunc*”.

L’ultima testimonianza, infine, è di Angela Bucco, poetessa e pittrice residente in Svizzera, che da Sanesi aveva ricevuto un forte impulso ad affrontare e portare allo scoperto con coraggio i propri fantasmi poetici: “*“Old triton time respond to every mood: he's the new born who's older the flood...”*. Sanesi cominciava così le sue lezioni, recitando questi versi di Vernon Watkins (da *Old triton time*), e poi con la sua voce profonda traduceva: “Vecchio tritone il tempo risponde ad ogni umore: è il nuovo nato più vecchio dei flutti...”. Quando lo vidi entrare per la prima volta nell’aula dell’Accademia, il passo deciso, pensai ad una versione nostrana del regista americano Robert Altman, più magro però. Le sue opere di poesia, le traduzioni dei maggiori poeti di lingua inglese, gli innumerevoli scritti di critica letteraria e pittorica, sono universalmente noti e ad essi rimando chi voglia conoscere o approfondire il suo lavoro intellettuale.

Io, per quanto mi riguarda, posso solo parlare dell’influenza che ha avuto nella mia formazione e ricerca. Sicuramente fu il poeta a me più affine e il docente che mi sostenne maggiormente. A lui ho recentemente dedicato una mia poesia, *Diesis*: “Spiovente brillio di petali e cori sulla collina. / Come descrivere la primavera, / quando il frastuono impera? / Le divise lucide indossate per gioco, in un sollevarsi di accenti. / C’è chi muore quando inizia il millennio, / mentre chi non è mai nato non conosce rimpianti. / Così vanno a braccetto la raganella e il loto”.

Come pochi autori, Sanesi sapeva rendere attuali metafore, simboli, archetipi che popolano l’immaginario collettivo. La primavera coi suoi simboli di rinascita, trade union tra il paganesimo e il cristianesimo, la terra desolata di T.S.Eliot, metafora della drammatica condizione umana moderna, dove l’uomo ha perso (forse irrimediabilmente) la fiducia nella sua supremazia sulla natura ma anche l’unione con essa e quindi si muove tra l’impotenza e il desiderio di un’immaginazione salvifica. Magistralmente esponeva i concetti basilari del mondo fantastico, popolato di fate e folletti, di W. B.Yeats e il bisogno di gravidanze, mai completamente appagato delle donne di D.Thomas, espresso in *In the white giant's thigh*. E che dire dei nessi sempre attuali tra l’arte apollinea e dionisiaca, retaggio della cultura ellenica? Sanesi con voce pacata e il ritmo lento di chi è consapevole di sapere intrattenere con la forza delle sue argomentazioni, oscillava tra il disincanto e la certezza di un’ipotetica rinascita della poesia anche attraverso il riconoscimento della condizione femminile, elemento indispensabile per una visione autentica di un nuovo modo di fare arte. Come una collana di perle, in cui ogni gemma è partecipe dell’effetto complessivo, ogni artista scorreva nel filo del suo discorso, emanando una luce particolare, fino a concludere un cerchio; ma magicamente ad ogni nuova lezione il cerchio si dilatava verso l’infinito ed io amo pensare che egli sia nel mare a disotterrare dalla sabbia conchiglie e dischiuderne nuove perle...”

Un breve campionario, certo, ma tale da far emergere chiaramente la funzione maieutica esercitata dalla personalità di Sanesi sui suoi allievi e il persistere nel tempo della sua lezione di vita e di cultura. Emerge da esso infatti una duplice funzione: psicologica, da un lato, e dall’altro didattica. Affascina la sua capacità di entrare in sintonia profonda con l’inespresso dell’animo dei suoi interlocutori, e al tempo stesso il suo

metodo di lavoro, consistente in uno scavo e in una penetrazione dei testi poetici, sullo scorta di un sentire analogico nell'individuazione ed evidenziazione di percorsi interpretativi insospettati, il tutto proposto con scioltezza concettuale ed espressiva tale da sollecitare insieme dubbi e sprone alla ricerca. Punto di forza delle sue lezioni è la caparbia fedeltà alla convinzione che ogni domanda debba rimanere aperta: "un cerchio che si dilata verso l'infinito", secondo la bella immagine della sua allieva Angela Bucco. E soprattutto, che non ci deve mai appagare del conosciuto, dovendo la poesia "esercitare, lucidamente, una specie di disgusto della certezza", come è detto in un'essenziale nota di *Carte di transito* (aprile 1962).

Nel 1971, gli è assegnato l'incarico di organizzare una grande mostra di pittura contemporanea presso il Museo d'Arte Moderna di Città del Messico e la sua scelta cade su venti artisti italiani.

Un'autentica festa dell'arte italiana: un evento da incorniciare. Da Adami a Baj, da Tadini a Del Pezzo, da Schifano a Romagnoni a Ceroli a Pistoletto a Marialuisa de Romans, per citarne solo alcuni, l'elenco è lungo e rivela un occhio attento e lungimirante, pur se da un'angolazione dichiaratamente soggettiva, parziale e "tendenziosa", a quanto il panorama di quegli anni va presentando. "Artisti esemplari, significativi" di una tradizione inconfondibile e condivisa, pur appartenendo ad aree geografiche e culturali diverse, questi artisti rivelano, al dire di Sanesi, un forte "equilibrio stilistico che non è gioco abile e distaccato, ma indice di consapevolezza, di nitore comunicativo".

Il viaggio in Messico si rivela particolarmente importante e fecondo anche per un altro motivo. Da esso, infatti, si genererà *La polvere e il giaguaro* (1972), una sorta di "diario di bordo", un memoriale (o se si preferisce un *pastiche*) dominato dal senso della morte, tra natura, ombre, tradizioni, luoghi e personaggi (il Console e la Señora, il poeta Octavio Paz, i pittori Cuevas, Corzas, Siqueiros e Tamayo, e l'"ombra" aleggiante di Malcom Lowry, per citarne solo alcuni). In esso trovano spazio i materiali espressivi più differenti, dagli spunti riflessivi al racconto, dall'effusione epistolare all'invenzione grottesca e visionaria, da brandelli di versi a un frammento di *pièce* teatrale: "un fiume joysiano formato neolatino", lo definirà Giovanna Vizzari. "Alle prime pagine, la forma epistolare e perciò intima ed allusiva lasciava sospettare che il viaggio sarebbe stato troppo intorno alla propria camera... Invece, di colpo, il libro è come investito da un tornado. La vita-in-morte e la morte-in-vita del Messico gli salta addosso, lo addenta, lo scarnifica... Da privato il libro si fa a più voci, sfiora l'orgia di una realtà catturata dentro il sangue come un veleno e alla fine come un farmaco, e quando in chiusura il libro torna ad essere privatissimo scopriamo che quell'io è un altro...", sintetizza questa esperienza Giancarlo Vigorelli (1972).

Il 1972 è anche l'anno dell'inizio di una nuova avventura editoriale. Dà vita infatti alla casa editrice Munt Press a Samedan, in Svizzera, che intende occuparsi di poesia e saggistica. Che si tratti di un'impresa molto ambiziosa, lo si capisce dai nomi degli autori pubblicati (Octavio Paz, Paul Valéry, Stéphane Mallarmé, Simone de Beauvoir).

Presso le stesse edizioni Munt Press, nel 1974, pubblica *Alterego & altre ipotesi*, una raccolta "variata fra un controllato abbandono lirico ed una imprevedibile tensione al beffardo, estesa da un'analisi ragionata di eccentriche intuizioni magico-concettuali dell'esistenza al risentimento civile, dalla corposità del reale all'astrazione metafisica", come suggerisce la nota critica sul risvolto di copertina. È interessante quanto dice Massimo Cescon, riflettendo proprio sui testi della sezione che dà il titolo alla raccolta: "Se è vero, come ha detto Argan, che l'operazione poetica si può risolvere, oggi, in pratica e ipotesi linguistica siamo con questo libro nell'occhio del ciclone, nel senso che in esso si possono scorgere, man mano che si procede nella lettura, le ragioni di una volontà decisa a operare, coscientemente, un travaso di idee: da schemi costituiti a orizzonti che appena sono stati esplorati. Il passaggio avviene senza ingenui abbandoni, ma con solenne inquietudine", senza escludere comunque che le idee lascino il campo a "una forte esigenza di concretezza... avvertibile anche nei punti in cui il discorso sembra prossimo alla meditazione filosofica".

Assieme a testi che giustappongono rigore del ragionamento a un lirismo maturo (evidente nel "tu" ricorrente), ci sono comunque anche motivi di più urgente attualità. Testi come *Ode al provotariato* e *L'agonia dell'anarchico Pinelli* collocano infatti questa poesia in una temperie civile ben caratteristica di quegli anni ("usando il verso come opposizione", come dice in *Materiali per una poesia*, contenuto in *La cosa scritta* del '77), anche se "non sembrano forse tra le cose più valenti" del libro, che vanno invece riconosciute là dove il poeta s'avventura in un arduo viaggio "attraverso la vita, la società, il suo stesso cuore", come sottolinea Gilberto Finzi (1975). Ma, certo, la conclusione proprio dell'*Ode al provotariato* ("è un lavoro / difficile questa / poesia / sapendo / che ogni epoca sogna la seguente / come noi ci guardiamo alle spalle / per liberarci ancora del futuro") non può essere disattesa e suona nient'affatto scontata e retorica, ma piuttosto davvero come una lucida messa a fuoco delle responsabilità che competono a chi scrive sulla scena della "contemporaneità".

Tre anni più tardi, nel '77, pubblica la raccolta poetica *La cosa scritta*, in cui prende corpo una “riflessione in versi sul senso della poesia e sui motivi, emergenti, autentici o sotterranei, che spingono a scrivere poesia”, come sintetizza Maurizio Cucchi. Un dato molto significativo del libro è il ricorso molto frequente di nomi propri, che si riferiscono a personaggi reali o immaginari. Molto interessante è a tal riguardo la prospettiva da cui si pone Giuliano Gramigna, chiamando in causa Lacan e la psicanalisi: “Il ricorrere di nomi propri, come significati assoluti, identificatori, attraverso le pagine del libro, e tanto più là dove apparirebbero gratuiti, è dunque un indizio dello sforzo del soggetto ossia di chi parla in queste poesie, ma anche di chi è chiamato ad ascoltare, per definirsi, per acquistare uno statuto sicuro? Si tratta di sapere che cosa sia per noi, che cosa significhi la Cosa Scritta. Operazione che il libro di Sanesi – e qui sta il suo valore, il suo potere di attrazione – non conduce mai a termine, anzi riporta a zero proprio un attimo prima della decisione”.

Nel frattempo, negli anni Settanta, e soprattutto nella seconda metà, si intensifica il suo impegno nella saggistica, e in particolar modo nella critica d'arte.

Nascono così, con cadenza quasi annuale, numerose monografie, che, a partire dal '75, dedica a figure di notevole rilevanza nel panorama artistico nazionale e internazionale, come Ceri Richards (1976), Hans Richter (1978), José Luis Cuevas (1978), Henry Moore (1979), Graham Sutherland (1979), Emilio Scanavino (1979), Lucio Fontana (1980) e Franco Rognoni (1980). Più avanti verranno i saggi su Giuliano Collina (1982), Davide Benati (1983), Sergio Sarri (1984), Enrico Baj (1985), Giò Pomodoro, Alik Cavaliere e Francesco Somaini (2000). Sempre nella peculiarità del suo stile e della sua cifra interpretativa: non un professionista della critica d'arte, bensì un “pragmatico”, come lo definisce affettuosamente Mario Perazzi (2001), un poeta prestato all'arte, alla critica d'arte, che in virtù di un “guizzo di magia” sa entrare nell'opera e nella sensibilità dell'artista per farne agire e deflagrare i suoi gangli vitali più profondi e segreti nella propria scrittura simpatetica e analogica. “Un opinionista che scrive sull'arte ciò che pensa, liberamente, senza pregiudizi estetici o ideologici, con la disponibilità mentale a ricevere dall'arte, quindi dagli artisti, l'invito a condividere le ‘occasioni’ immaginative del momento”: è questo il giudizio che ne dà Miklos N.Varga e non si sa cos'altro aggiungergli di meglio se non che la *lettura* di Sanesi è un’”opinione” mai fredda, bensì sempre emozionata, *en poète*.

A partire dagli inizi degli anni Ottanta, anche la sua attività di traduttore si fa più intensa e determinata.

In particolare, si dedica alla traduzione di William Blake, di cui dà alle stampe i *Libri profetici* (1980) e successivamente, nell'84, le *Opere*, in cui raccoglie assieme alle proprie anche traduzioni di altri poeti (Giuseppe Conte, Dario Villa). È una traduzione, quella soprattutto dei *Libri profetici* dall'acceso e tortuoso simbolismo, la prima in Italia, che completa quella famosa e ormai classica di Giuseppe Ungaretti, che si era dedicato soprattutto al *corpus* blakiano giovanile e lirico, rendendo così finalmente giustizia a un autore tra i più eccentrici e controversi della storia della letteratura inglese.

Nell'87, pubblica la traduzione del *Paradiso perduto* di John Milton (“un grande romanzo epico sull'invenzione della morte”, dice nell'introduzione), a cui ha lavorato da molti anni. Un'impresa, questa, tentata senza alcun modello di riferimento (risale al 1811 addirittura il precedente più illustre, ad opera di Lazzaro Papi) e in cui Sanesi, secondo Angelo Canavesi, rivela tutta la sua capacità interpretativa rispondendo “alle sollecitazioni estetiche e formali dell'epos miltoniano fornendo nella sua versione delle aggiunte (...) come se avesse voluto amalgamare il piano musicale e un piano razionale ed esplicativo”.

Nell'89, infine, è la volta de *La caccia allo Snark* di Lewis Carroll, un testo certamente non facile ma che Sanesi risolve con grande efficacia. Negli anni '90, traduce Harold Pinter (*Poesie*, 1992) e, assieme a diversi altri traduttori (G.Sacerdoti, N.Fusini, Roberto Mussapi, F.R.Paci), il Nobel Seamus Heaney (*Poesie scelte*, 1996).

Gli anni '80 sono anche anni di intenso lavoro poetico, che si concretizza nella pubblicazione di almeno quattro raccolte di poesie.

La prima esce nel 1981 e si intitola *Recitazione obbligata*. Si tratta di una raccolta comprendente testi composti tra il '76 e l'80, “a funzionamento teatrale”, come suggeriva già Ruggero Jacobbi (1976), con inscritta fin dal titolo una precisa allusione al teatro. Soprattutto nel primo delle quattro sezioni che la compongono, *La messinscena di Fanes & Ananke*, il motivo trova espressione nel moltiplicarsi dell'io, del *Selbst* junghiano, in voci e personaggi, in un gioco stralunato tra apparenza (Fanes) e necessità (Ananke), fino a trasformare l'affollatissima scena in un luogo di impossibile comunicazione, con laceranti effetti di enfasi che stravolgono e deludono ogni sforzo di comprensione.

Le altre tre sezioni sono costituite da altrettanti poemetti, incentrate su figure rispettivamente del mito (la maga omerica, ne *Il pied-à-terre di Circe*), della storia letteraria (il poeta Hölderlin, ne *Il caso H.*), del pensiero (il filosofo-mago Empedocle, in *Sull'instabilità del soggetto*): “maschere”, figure di un teatro tutto

interiore, che sull'effimera scena della pagina diventano occasioni per una oggettivazione e rappresentazione delle pulsioni più nascoste e necessarie, in un dire frammentato e schizofrenico che trova giustificazione solo nell'azione del proprio dire.

Nel 1984 è la volta della raccolta *Téchne*, in cui appare invocata come necessaria fin dal titolo un'attenzione verso il linguaggio, inteso come stile e metodo, ma solo per dire che è oltre le parole, oltre l'apparenza del discorso che si annida, se esiste, la "verità" (termine quanto mai ambiguo e cui Sanesi fa riferimento sempre con una sorta di sberleffo): un impegno, questo, da sempre proclamato, se soltanto si fa attenzione per esempio a certi titoli (penso a *Esperimenti sul metodo*, sezione di *L'improvviso di Milano*, a *Regulae ad directionem ingenii*, in *Alterego & altre ipotesi*, ma anche a *Fedeltà e realismo*, in *La cosa scritta*), ma qui segnalato con una punta evidente di ironia, mirando a ben altro il discorso del poeta, fin dal primo testo, *Memento*, con l'invito a "non farsi / prendere di sorpresa", a saper cogliere "nel vuoto della mente" l'essenziale, "il senso / abilmente sfuggito a tante imbastiture di parole".

Sono anni di crisi, questi anni '80: anni di trasformazioni che si sedimentano e lasciano tracce nella sua poesia. Una riprova è in questa lettera inedita, in cui a un amico chiede di aiutarlo a capire che cosa sta scrivendo: "Carissimo, secondo la promessa, minacciosa promessa, di farti leggere un testo che si potrebbe chiamare "giornale di bordo", oppure "Viaggio verso Citera", o qualsivoglia altra cosa del genere (il titolo è ancora da fissare), ecco dunque il lacerto, i versi incriminabili, la trama, il tessuto... Non mi accade spesso di non sapere di cosa si tratta. Ma che sia per il fatto che ancora, evidentemente, non ho preso le distanze dai motivi dello scritto, meno che mai dalla scrittura, o che sia per il fatto che mi trovo forse, in questo momento, in una fase di passaggio, di ripensamento, la sensazione è che il nucleo (di poesia, di ragione) mi stia sfuggendo. Tutto mi sembra vago, inafferrabile..."

Tre anni dopo, nel 1987, esce la raccolta *La differenza*. Si tratta di testi composti tra l'80 e l'86, la maggior parte già pubblicati su riviste o in plaquettes, qualcuno uscito con altro titolo (come *Elegia*, con il titolo *Verso Citera*). Come dice il titolo, il poeta mette in scena la differenza tra ciò che appare, tra ciò che si manifesta possibile, e l'oggetto della riflessione, concetto questo sintetizzato in due versi ("l'incauto / andirivieni del testo che insegue la trama, l'oggetto / che non afferri mai per troppa chiarezza") contenuti in uno dei primi testi della raccolta, *Cosa che volentieri dedico a Caronte*.

La raccolta successiva, *Senza titolo*, del 1989, ha questo di particolare: che sancisce un'amicizia e una collaborazione con il poeta Massimo Scignoli. Esce infatti da Book Editore, l'ambiziosa impresa editoriale da lui fondata che da poco ha preso le mosse da Castel Maggiore, in provincia di Bologna, e che in seguito pubblicherà quasi tutte le sue altre opere, di teatro (*Dialogo di Yuste*, 1991), di saggistica (*Blake & Newton*, 1993) e di poesia (l'antologia *L'incendio di Milano*, 1995, e *Il primo giorno di primavera*, 2000), assieme a tante altre opere di autori di primaria importanza nel panorama italiano e straniero (da Sanguineti a Porta, da Mascioni a Flaminien, da Schwartz a Finzi a Marianni a Machiedo).

Senza titolo, intestazione emblematica della concezione della vita e della poesia dell'ultimo Sanesi, contiene testi per lo più occasionali, messi un po' alla rinfusa, senza neppure il collante delle date, che pure altre volte era l'elemento determinante, a testimonianza di una progressiva presa di sopravvento da parte di un cumulo di cose ed eventi che creano un ingorgo emozionale ed espressivo. Circola in essi una sensazione strana: quasi un presentimento della fine ("l'assedio del crepuscolo" che "rinnege / la vibrazione, il passaggio", *Teorema*), un incalzare di ombre ambigue e paurose, che danno il senso di una realtà sempre più distante e sfuggente ("qualcosa come l'aldilà se ti metti a guardare / dalla finestra", *La réssence*), a stento dissimulato o esorcizzato con l'ironia. Un testo su tutti, *L'incendio di Milano (frammenti)*, preludio di un più ampio poemetto che si concretizzerà con l'aggiunta di altri frammenti negli anni immediatamente successivi (1989-'91) e troverà poi spazio nell'antologia del '95, che da esso prenderà il nome.

Un cenno particolare merita il monologo drammatico *Dialogo di Yuste*, che, benché scritto almeno venti anni, viene ripreso e pubblicato solo nel 1991. Si tratta di una meditazione sul concetto di tempo, per bocca dell'imperatore Carlo V, al termine della sua vita, nel 1558, nel suo *retiro* nel convento di Yuste, in Estremadura: a leggerlo in profondità si capisce che "è un pretesto" (come rileva Giancarlo Ricci, nella sua nota introduttiva), e che dietro le parole del protagonista qui agiscono non poche motivazioni e preoccupazioni autobiografiche. "La vicenda narrativa", è ancora Ricci a dirlo, "giocata tutta su un'interiorità proiettata sulle cose e sul mondo, ha la perfezione del cristallo".

Accanto alla poesia, va registrato il ruolo che progressivamente ha assunto anche la prosa, dopo la stagione della *Polvere e il giaguaro* (1972). Nel 1980 hanno visto la luce due opere, *Lettera seconda* e *Malbianco* e nell'89 *Carte di transito* presso le edizioni Amadeus di Montebelluna del poeta Antonio Facchin.

Lettera seconda, pubblicata dalle Edizioni del Paniere (Verona) di Sebastiano Saglimbeni, è, secondo Algernon Yewrolinskij, “un discorso di poetica circostanziato e compiuto”, in cui sotto forma epistolare a un ignoto interlocutore si pone l’attenzione sul fare poesia, sul frammento. Punto centrale è l’ostinazione nella scrittura come strumento di indagine su se stesso e il mondo, all’interno di un “periplo” infinito, sulla spinta di una profonda e inconfondibile pulsione, di un flusso di vita-scrittura, quale si ritrova nel coevo poemetto *Sull’instabilità del soggetto* (1980), incentrato su una rilettura dei frammenti di Empedocle, qui non a caso citato nel finale: “Ogni idea fissa, per essere tale (e dev’essere tale, cioè fissa, ossessiva) non può che essere vagante. Il movimento è nell’unione, nell’incontro, una specie di incontro subito rimandato appena avvenuto, in una serie di scontri successivi. Sempre è l’attesa, il desiderio; sempre è il raggiungimento: un *durante*, un transitorio, il desiderato che desidera, non viceversa. Ecco perché mi ha sempre affascinato la Gorgone, alla quale, se ci penso, mi è anche accaduto di accostarmi – e a ragione era *lei* di pietra, non io”.

Malbianco, pubblicato dalla milanese Do-Soul, prende il nome da una tipica malattia delle rose, che porta ad un processo di calcificazione e morte della pianta, ed è una sorta di palinsesto-regesto di una traversata di Milano, realizzata in due giornate e nottate di vagabondaggio tra miasmi e nebbie invernali, nel tentativo di mettere in atto una sorta di uccisione rituale di una donna, che assume su di sé il valore simbolico della femminilità stessa.

Particolarmente interessante è *Carte di transito*, pubblicato dalle edizioni Amadeus di Montebelluna, in cui sono raccolte a partire dagli anni ’50 molti materiali (spunti narrativi, considerazioni critiche su scrittori e pittori, divagazioni letterarie), utili per comprendere il suo pensiero e la sua poetica.

Si tratta, come lui stesso dice nella Nota d’apertura, di “note in qualche modo funzionali”, apparse già a loro tempo in riviste, o che sono state utilizzate “in forma di recensione o di corrispondenza” su quotidiani, ma anche “annotazioni di memoria” relative a occasioni, eventi o personaggi. In apparenza, poco più che “un confuso e saltuario quaderno di appunti”, ben diverso da ciò che normalmente si intende per “diario”.

Eppure, a dispetto della loro evidente occasionalità, le annotazioni contenute in quest’opera risultano quanto mai preziose perché consentono di guardare dentro il lavoro, anche quello poetico e non solo quello critico, di coglierne il lievito speculativo che lo anima.

Intanto, siamo alle soglie degli anni ’90. Nel 1988 viene invitato al Festival di Edimburgo. Nella capitale scozzese è chiamato a rappresentare la poesia italiana in una giornata intitolata a *The music of meaning*, nel corso della quale legge poesie non recenti degli anni Sessanta e Settanta, in particolare *Viaggio verso il nord* (in *Altarego & altre ipotesi*, 1974). Nel 1989, Milano gli conferisce l’Ambrogino d’oro come riconoscimento della sua intensa attività culturale, estesa spesso oltre confine.

Nel 1991, da Book Editore, viene pubblicato *Visibile*, che raccoglie le opere della sua poesia visuale del periodo a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta, con una importante premessa critica. In essa, dopo aver ribadito la sua difficile assimilabilità al campo della pittura (“Io non dipingo, scrivo”), proclama la qualità per così dire “materiale” della sua pratica artistica: “Il mio scrivere *visivo* non è che un tentativo, tutto legato al linguaggio, leggibile, non leggibile, disponibile, di mostrare, nel suo stato transitorio, prima di una scelta, il meccanismo, il metodo, della composizione”, precisando anche i rapporti con la sua esperienza di poeta “lineare”: “Il mio lavoro visivo è sempre andato in sincrono con il mio lavoro di poeta, di critico, di traduttore. Perfino gli strumenti usati (il tipo di penna, di inchiostro, di matita, di nastro per macchina per scrivere, di carta) sono sempre stati esattamente quelli che stavo usando in quel momento per tradurre, annotare, copiare”.

L’anno successivo, la Galleria Annunciata ospita una sua mostra, accompagnata da un testo critico di Guido Ballo, che è l’ideale prosecuzione di *Visibile*, documentando in tal modo una continuità di ricerca sul confine dei due linguaggi, scritturale e visivo, che affonda le sue radici nei lontani anni Sessanta.

A questa fanno seguito ancora numerose altre mostre personali, in Italia e all’estero, non diversamente da quanto era già avvenuto a partire dagli anni Settanta, con consensi critici sempre motivati e convinti. Tra i tanti, merita qui di essere riportato il giudizio, prestigiosissimo, di Carlo Bo, a proposito di una mostra del ’95 al Centro Satura di Genova: “Mentre scrive, vede e traduce in disegno quello che sente. In questo modo ci fa assistere a un’operazione complessa che non va ascritta nel dossier della sperimentazione perché rientra nell’ambito della necessità, della doppia nascita. Voglio dire che il pennello non è complementare alla penna, il pittore al poeta. Sanesi *scrive* e, subito dopo, anzi nello stesso tempo, *vede*”.

Nel 1993 esce il volumetto *Blake & Newton. Appunti per una lezione*, in cui con metodo molto personale prende in esame la figura di William Blake, esaltando altresì la capacità profetica della ragione umana impersonata dallo scienziato Isacco Newton.

Due anni più tardi, pubblica *La trasparenza dell'ombra*, in cui insiste nella lettura di poeti e artisti (Blake, Shelley, Martin, Hopkins, Sutherland) sul rapporto tra ombra e luce, portando alle estreme conseguenze le intenzioni critiche e il metodo, su cui sempre si è fondata la sua ricerca.

Nel 1995, vede la luce *L'incendio di Milano*, un'ampia antologia di tutta quanta la sua poesia, fin dagli inizi, con particolare attenzione alle poesie "brevi" e con esclusione dei testi più lunghi (ad eccezione di due, *Sull'instabilità del soggetto*, 1980, ed *Elegia*, 1984, e naturalmente il poemetto che dà il titolo al libro). Nota dominante della silloge è quella che emerge prepotentemente proprio dal testo eponimo, il disappunto di fronte al "mutamento avvenuto" e a "questo nulla compatto, indecente, dimenticato" sotto gli occhi di tutti con la dichiarazione del proprio forte dissenso critico nei confronti di una realtà senza qualità e di un mondo che ormai il poeta stenta a riconoscere come suo ("Nulla / di ciò che è stato fatto mi assomiglia", constata con amarezza nei *frammenti* dell'89).

Nel 1998, presso la Società Letteraria di Verona, organizza il Congresso *Poesia in opera*, con lo scopo di costituire un Fondo Europeo per la Poesia, Letteratura, Arte e Musica e al quale partecipano intellettuali e artisti di rilevanza internazionale, quali Alain Juffroy, Giacomo Manzoni ed Emanuele Severino.

Nel 1999 redige per l'Unesco il progetto per l'istituzione di un Archivio mondiale della poesia, con sede all'università di Verona.

Nel 2000, in occasione dell'*Unesco First International Day of Poetry*, cura l'evento culturale *Verona Poesia Primavera, 21 marzo 2000. I poeti della notte*, ideando per questa circostanza il poemetto *Catullus*, con l'accompagnamento delle musiche di Maurizio Pisati.

In settembre, "con l'avvento del nono Buio di Luna", esce la sua ultima raccolta di poesie, *Il primo giorno di primavera*, 21 testi, selezionati da Massimo Scignoli, più di sempre collaboratore prezioso e indispensabile, e tenuti insieme da "una tonalità cerimoniale" intorno a motivi (l'incendio, la porta, la casa infanta) e a figure (Enzo Paci, Max Ernst, Ovidio) "in qualche modo riassuntive", come suggerisce lui stesso in una Nota conclusiva. Certo è che ai critici più avveduti appare come un vero e proprio testamento poetico e morale all'insegna di un sogno di bellezza e verità, dell'attesa ansiosa e fiduciosa di una perenne primavera del senso e della grazia, disegnata dalla parte dell'inverno, del gelo e della neve della vita e dei sentimenti. Tramata di ambigui presagi della fine, a partire fin da un testo d'apertura, *Esegesi invernale*, sembra fissare il presentimento del silenzio definitivo nei tre sostantivi che costituiscono il primo verso, "la dismisura, la pietra e l'ombra", in cui senso di sgomento, esperienza dell'aridità e refrattarietà e disponibilità all'enigma e al fantasma di una luce calamitosa, come il "punto esatto" di una necessaria parusia, trovano drammatica, definitiva espressione.

Alla fine di settembre, nell'annuale rassegna dei piccoli editori presso il Castello di Belgioioso, in provincia di Pavia, fa una delle sue ultime apparizioni in pubblico, intervenendo a una tavola rotonda dedicata al poeta Antonio Porta e a un suo libro postumo, *Poemetto con la madre e altri versi*, appena edito da Book Editore.

In ottobre, dal preside Antonio Monestiroli, viene incaricato di tenere insieme a Enrico Baj un corso, senza alcun vincolo di programma, sull'arte moderna presso la facoltà di architettura di Milano. Dopo alcune lezioni, cui prendono parte in qualità di invitati alcuni artisti, quali Konrad Klapheck e Lucio Del Pezzo, Sanesi è costretto a rinunciare per problemi di salute.

Benché le sue condizioni fisiche a molti già appaiano precarie, conserva lucidità e determinazione per protendersi ancora idealmente verso il futuro continuando a progettare e a mettere in cantiere opere. Pensa per esempio a un'antologia dei suoi poemetti, sul modello dell'*Incendio di Milano*, oltre che a nuovi libri d'artista, nella cui ideazione e progettazione si lascia coinvolgere dall'editore Egidio Fiorin. È anche per questo, oltre che per l'amicizia di una vita, che si lascia convincere a partecipare, assieme a Del Pezzo, Giorgio Marconi, Emilio Tadini e Edoardo Sanguineti, alla festa che come ogni anno Enrico Baj usa organizzare per festeggiare il proprio compleanno, il 31 ottobre.

All'inizio di novembre, allo scrittore Franco Cajani, che gli telefona per sollecitarlo a inviargli le poesie di Harold Pinter da lui tradotte per i "Quaderni della Brianza, assicura che presto farà pervenire anche il suo intervento per la mostra *Il mistero della donna nella bottiglia di Coca-Cola*, consistente in una carta scritta-disegnata, inserita all'interno di una bottiglia debitamente svuotata. È, confida, scherzosamente ma non troppo, il messaggio che come un naufrago intende inviare alle generazioni del Terzo Millennio.

Il 2 gennaio 2001, "nel bianco della neve, della luce", si spegne, mentre su Milano inizia a calare una fitta coltre di bianco.

VINCENZO GUARRACINO