

47 For example, in his article on Reni's *Helen* Colomer even goes as far as saying that the meaning of works of visual art were determined by commentators, dilettantes and humanists in the context of literary academies. See Colomer, 'Un tableau "littéraire"', cit., p. 74. More in general, the presupposition that the meaning of works of art can be derived from contemporary textual sources is present in most, if not all, art historical studies based on Panof-

skian iconography.

48 See J. A. Emmens, 'Ay Rembrant, maal Cornelis stem', in: idem, *Kunsthistorische opstellen I*, Amsterdam, 1981 (1964<sup>1</sup>), pp. 61-97, esp. pp. 65-68.

49 R. W. Lee, *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, New York, 1967 (1940), p. 49.

50 See Jonker, 'Meaning in Art History', cit.

MATTHIJS JONKER

PRATICHE E SIGNIFICATO NELLA STORIA DELL'ARTE

MULTIPLI SIGNIFICATI DEL 'RATTO D'ELENA' DI GUIDO RENI

NEI SUOI PRIMI ANNI

Quest'articolo presenta una nuova interpretazione del Ratto d'Elena di Guido Reni da una prospettiva 'pratico-teorica'. Questa prospettiva parte dal presupposto che il significato di un'opera d'arte sia concepito in relazione alla sua funzione di 'pratica sociale', piuttosto che come una proprietà intrinseca o essenziale. Anthony Colantuono ha analizzato in un suo contributo il significato essenziale del *Ratto d'Elena* di Reni. In quest'articolo viene fatta una discussione critica dell'analisi di Colantuono e si avanza una nuova interpretazione in contrasto con quella proposta dalla stesso Colantuono.

Nel saggio si rileva che il Ratto d'Elena aveva differenti funzioni, e quindi significati, in tre pratiche distinte. Nella pratica diplomatica il dipinto fu usato come riferimento a entrambe le azioni virtuose e immorali relazionate alla Guerra di Troia. Nella pratica, esso fu utilizzato per affermare la posizione sociale dell'artista come pittore liberale e la professione della pittura come arte liberale. Infine, nella pratica della pittura il quadro offrì una buona 'scusa' ai poeti per iniziare una competizione letteraria.

Infine, dal punto di vista metodologico, l'interpretazione dei significati del Ratto d'Elena dal punto di vista 'pratico-teorico' presentata in quest'articolo può essere applicata nel futuro per ricerche simili nel campo della storia dell'arte.

MATTEO BRERA

IL VIAGGIATORE, IL GIARDINO E LA CANTINA

IL PRIMO GIORNO DI PRIMAVERA

DI ROBERTO SANESI (1930-2001)

'April is the cruellest month'

T. S. Eliot, *The Burial of the dead* (1921-22)

Di Roberto Sanesi (18 gennaio 1930 – 2 gennaio 2001), colpevolmente, si continua a dire e scrivere troppo poco. Critico letterario e d'arte, artista – e di primissimo piano – egli stesso, traduttore impareggiabile da Christopher Marlowe, William Shakespeare, John Milton, William Blake, Lewis Carroll, William Butler Yeats, James Joyce, Dylan Thomas, T. S. Eliot tra gli altri. Sanesi è stato artista, poeta e traduttore poliedrico e apprezzatissimo in Italia e all'estero, direttore del 'Centro internazionale delle arti e del costume' di Palazzo Grassi a Venezia, docente all'Accademia di Belle Arti di Urbino, Venezia, Verona e, per trentaquattro anni, professore di Storia dell'arte e Letteratura comparata presso l'Accademia di Belle Arti di Brera. Scorrendo rapidamente la vasta mole di carte d'archivio che lo riguardano si può ricostruire una fitta rete di amicizie e scambi culturali tra il poeta milanese e molta parte del mondo intellettuale novecentesco, col quale ebbe strettissime relazioni: da Ceri Richards a Arnaldo Pomodoro, da Lucio Del Pezzo a Graham Sutherland, da Seamus Heaney a Jorge Luis Borges, da Salvatore Quasimodo a Vernon Watkins, da Henry Moore a Enrico Baj e Joe Tilson, solo per citarne alcuni.

Sanesi muore nel 2001, a soli pochi mesi dalla pubblicazione della sua ultima silloge poetica: *Il primo giorno di primavera*. Queste liriche sono, da un lato, il dono poetico alle generazioni del nuovo millennio e, dall'altro, un omaggio finale al maestro T. S. Eliot, la cui lezione è vivissima in molti luoghi della raccolta.

Per introdurre le eccellenti prove traduttorie di Heather Scott (qui ne abbiamo selezionate cinque, l'edizione complessiva vedrà la luce nel 2011)<sup>1</sup> si potrebbe partire dalla breve nota posta in appendice alle poesie da Sanesi stesso. Essenzialmente le liriche del *Primo giorno di primavera* sono sospese tra la vita, la primavera che genera e rinnova, e la morte, solo accennata da presenze intermittenti quanto insistenti. Sanesi stesso dichiara la volontà, seguita alla lettera dall'editore, di coagulare attorno alla poesia che dà il titolo alla raccolta una serie di liriche 'nel segno della transitorietà, dello spostamento e perfino sostituzione del soggetto, dell'incompiutezza del ritorno, con molto inverno e neve per le fioriture successive [...]'.<sup>2</sup> Di poesiel' editore ne metterà insieme ventuno, segno del destino, stando al

Poeta, o forse di un fin troppo calcolato disegno: la primavera è, in se, periodo di trapasso da una condizione esistenziale a un'altra. Ma un 'mancato ritorno' di diverso segno era imminente in quei mesi e fu probabilmente sentito da Sanesi, convinto che 'nulla rimanga se stesso troppo a lungo'.<sup>3</sup> Nel *Primo giorno di primavera* il pensiero della morte c'è e si sente, ma non ha bisogno di essere esorcizzato: occorre prenderne atto, nel quadro più ampio dell'esistenza.

Le poesie che qui abbiamo selezionato sono tra le più significative all'interno del complesso immaginario poetico che pervade la raccolta, esprimono i tratti fondamentali delle poetiche del *Primo giorno di primavera* e, più in generale, del secondo Sanesi, quello, per intenderci, dell'ultimo ventennio del Novecento. La parola magica, la formula da cui la silloge prende le mosse è una precisa dedica alla compagna di una vita, Anita. Sanesi fa riferimento, nell'epigrafe alla sue poesie, a una domanda giocosa, 'Chi ci sarà in cantina?', spesso pronunciata all'atto di scendere le scale che conducono all'interrato della casa in via Machiavelli a Milano. Il *primo giorno di primavera* si apre quindi su una questione irrisolta, su una promessa ancora da mantenere, quasi una profezia ('un giorno ti dirò chi c'è in cantina'), su una presenza misteriosa, incerta, ma in certo senso persistentemente presente lungo tutta un'esistenza. L'immaginario legato alla casa e alla cantina compare pressoché subito nella raccolta. *La casa infanta* è il tempo dei bilanci, l'economia domestica di una vita, tra le cui pieghe fa capolino l'ombra shakespeariana del Sonetto LXIV, non a caso una delle liriche della 'sfida al tempo' da combattere attraverso la poesia.<sup>4</sup> La casa è senza voce (dal latino *infans*) e ricettacolo-proiezione di atti misteriosi quanto incommunicabili: una porta finestra sul giardino in cui la bellezza è inconoscibile e le cantine, luogo dell'inconscio e di quella dimensione che paura non fa, ma neppure dà certezze. Il calcolo rimane impossibile e il viaggiatore non si avvede delle possibilità che gli restano aperte innanzi. O forse dietro, come nel caso degli 'uomini che non si voltano' di Montale, del quale si percepiscono echi provenienti da *La casa dei doganieri*. Nella celebre lirica del poeta ligure non si sa più 'chi va e chi resta' mentre per Sanesi questo, alla fine, conta poco. Il suo uomo in viaggio è quello che ha visto e vissuto il dramma degli anni Settanta, che ha sperimentato 'la relazione del tempo con il disordine', le forme e le figure del giardino 'estese, sospese' (*A Enzo Paci, in giardino*).<sup>5</sup>

L'uomo di Sanesi è assalito da ombre in fondo non minacciose ma sufficienti a destabilizzarne le certezze, mentre il glicine continua ad attorcigliarsi senza sosta sui sentieri della vita. Ma le possibilità di superamento dell'ostacolo che impedisce la comprensione perfetta dell'anagramma esistenziale (esemplificato con chiarezza dalle molteplici possibilità ricombinatorie di *Poema per quattro aggettivi*) esistono. Spetta alla chiave di volta della silloge – *Il primo giorno di primavera* – lasciare intravedere 'l'identità nascosta del monologo' e la possibilità di rivelazione, seppure l'io rischi lo scacco in un 'paese abitato / da suoni impercettibili'. La paradossalità dell'esistenza sboccia in corrispondenza della fioritura del glicine, che ricompare nel cammeo di chiusura del libro (*Senza data*). Qui si situa la presa d'atto che in giardino nessuno 'ha mai visto il mio glicine concluso'<sup>6</sup>, che il fiore è apice della bellezza e della visibilità di un'esistenza ma, allo stesso tempo, il

coronamento ideale (e quindi il fallimento) di un ciclo vitale, di una vicenda umana. Si tratta di una paradossale esperienza visibile tra le cose invisibili. Così come invisibile – o almeno non vista – è la presenza di chi o che cosa è rimasto in cantina. Forse nemmeno Sanesi lo sapeva. E quand'anche lo avesse saputo, probabilmente, non ce lo avrebbe detto mai.

## Note

1 Sarà questa la prima traduzione integrale in lingua inglese di una raccolta di Roberto Sanesi dopo il lungo silenzio seguito alla pubblicazione di *In Visible Ink: Selection of Shorter Poems, 1955-1979*, a cura di Richard Burns, Portree 1982.

2 Roberto Sanesi, *Il primo giorno di primavera*, Castel Maggiore 2000, p.73.

3 Ibidem.

4 Nel sonetto shakespeariano in questione il mare e la terra sono descritti nell'azione di 'Increasing store with loss and loss with store' (v.8), che Sanesi traduce 'sostituire il profitto con la perdita e la perdita col profitto'.

5 Tra i maggiori esponenti dell'esistenzialismo italiano, Enzo Paci ebbe con Roberto Sanesi uno strettissimo rapporto di amicizia. Tra i due intercorse inoltre un profondo legame intellettuale ed ebbe luogo un lungo periodo di collaborazione (1952-1963) attraverso rivista *aut aut* fondata e diretta da Paci.

6 Frase di grande forza poetica che enfatizza la finitezza del cerchio della vita. Non a caso è dunque incastonata in un (ri)finitissimo endecasillabo anapestico.