

ITALIANISTICA DEBRECENIENSIS
XXVII.

Sul frontespizio: Cognitione delle cose
"...la cognition delle cose s'acquista per mezo de l'attenta lettione de' libri,
il che è un dominio dell'anima"
(Cesare Ripa: Iconologia)

ITALIANISTICA DEBRECENIENSIS

— XXVII. —

rivista ufficiale del Dipartimento di Italianistica
dell'Università di Debrecen



DEBRECEN UNIVERSITY PRESS, 2022

Direttori / Editors:

László Pete Paolo Orrù
DEBRECENI EGYETEM UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI

Comitato redazionale / Editorial Board:

Barbara Blaskó Imre Madarász
DEBRECENI EGYETEM DEBRECENI EGYETEM

Igor Deiana Judit Papp
UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI PERUGIA UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

Milena Giuffrida Diego Stefanelli
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

Lili Krisztina Katona-Kovács Carmelo Tramontana
DEBRECENI EGYETEM UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA

Comitato scientifico / Committee:

Andrea Carteny Péter Sárközy
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA 'LA SAPIENZA' UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA 'LA SAPIENZA'

Walter Geerts Stefania Scaglione
UNIVERSITEIT ANTWERPEN UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI PERUGIA

Andrea Manganaro Antonio Sciacovelli
UNIVERSITÀ DI CATANIA TURUN YLIOPISTO

Gabriele Paolini Orsolya Száraz
UNIVERSITÀ DI FIRENZE DEBRECENI EGYETEM

Marco Pignotti Beatrice Töttössy
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI UNIVERSITÀ DI FIRENZE

Carmine Pinto Maurizio Trifone
UNIVERSITÀ DI SALERNO UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI

Elena Pirvu Marco Trotta
UNIVERSITATEA DIN CRAIOVA UNIVERSITÀ "G. D'ANNUNZIO" DI CHIETI-PESCARA

Dagmar Reichardt Ineke Vedder
LATVIJAS KULTŪRAS AKADĒMIJA UNIVERSITEIT VAN AMSTERDAM

Italianistica Debreceniensis is a peer-reviewed journal. It appears yearly and publishes articles and reviews in Italian and English. Articles submitted for publication in the journal should be sent by e-mail attachment (as a Word document) to one of the Editors: Paolo Orrù (paolo.orrù@unica.it), László Pete (pete.laszlo@arts.unideb.hu).

Italianistica Debreceniensis si avvale della valutazione peer-review. Ha cadenza annuale e pubblica articoli in Italiano e Inglese. Le proposte di contributo per la pubblicazione possono essere inviate per e-mail (in un file Word) a uno dei due direttori: Paolo Orrù (paolo.orrù@unica.it), László Pete (pete.laszlo@arts.unideb.hu).

Books for review should be sent at the following address / I libri da recensire possono essere spediti all'indirizzo: Debreceni Egyetem, Olasz Tanszék, 4032, Debrecen, Egyetem tér 1.

Italianistica Debreceniensis è la rivista ufficiale del
Dipartimento di Italianistica dell'Università di Debrecen

La rivista è inclusa negli elenchi delle riviste scientifiche compilati dall'Anvur per le aree 10 e 11

Sito Internet della rivista: <https://ojs.lib.unideb.hu/itde/index>

Indice

Pensieri per la pace 6

Articoli

DEBORA BELLINZANI: Spiritismo e Positivismo nella narrativa breve di Luigi Capuana 10

MILENA BORTONE: Maurizio Moro: «Immagine del Salvatore dal Pordenon Pittor famoso dipinta». Un componimento ritrovato per un dipinto perduto 30

PAOLO DRIUSSI: Forme della poesia 46

LILI KRISZTINA KATONA-KOVÁCS: L'evoluzione delle strategie referenziali e predicative nei dibattiti parlamentari delle leggi italiane in materia d'immigrazione 64

BÁLINT TAKÁCS: Prigionieri di guerra ungheresi a Padula durante la Prima guerra mondiale 91

ALESSIO VERDONE: Scrivere e descrivere. La pervasività dell'ekphrasis nella poesia di Edoardo Sanguineti 120

Scrivere e descrivere. La pervasività dell'ekphrasis nella poesia di Edoardo Sanguineti

ALESSIO VERDONE

Università Iulm

alessioverdone2@gmail.com

Abstract: This paper aims to explore the all-pervasiveness of the technique of ekphrasis within Edoardo Sanguineti's poetry, from *Laborintus* (1956) to *Varie ed eventuali* (2010). The study is conducted looking at six exemplary texts (*Laborintus* 3 and 7, *Reisebilder* 14, *Cataletto* 1, *Corollario* 43, *Mantova* 15) belonging to different periods of Sanguineti's literary career and comparing them with the visual objects that they describe. In this way, the study tries to show the usage of ekphrasis not only as a simple rhetorical device but also as a primary poetical tool. Finally, the article drafts some future ways for further investigation, such as the cataloguing of all the ekphrasises hidden in Edoardo Sanguineti's poetry, the application of the theoretical results achieved by the international visual studies, and the possibility of connecting Sanguineti's ekphrasis with the ones used by other Italian contemporary poets.

Keywords: ekphrasis; Sanguineti; poetry; literary double; identity.

1. Introduzione

L'estrema eterogeneità delle forme e dei modi che caratterizza la produzione sanguinetiana in versi può difficilmente essere osservata da un unico punto di vista, pena la distorsione colpevole delle sue peculiarità caratterizzanti. Esistono tuttavia alcune chiavi di accesso quasi universali che hanno il merito di offrire allo studioso una prospettiva di insieme della sua scrittura, e che permettono di osservare l'intera sua poetica da un'angolazione privilegiata e inedita. Una di queste chiavi è senza dubbio la tecnica dell'*ekphrasis*, presente nell'opera di Sanguineti con una pervasività assolutamente degna di nota. L'accezione qui usata di *ekphrasis* segue l'ormai canonica (e inclusiva) definizione di Heffernan, ovvero «una rappresentazione verbale di una rappresentazione grafica».¹ Tale tecnica, lungi dal rimanere un esercizio retorico fino a se stesso, assume quasi sempre valori poetici, stilistici, ludici o addirittura sociali che le conferiscono un'importanza decisiva che non può

¹ J.A.W. Heffernan, *Ekphrasis and representation*, «New Literary History», 22 (2) 1991, pp. 297-316, cit. p. 299. Traduzione nostra.

essere trascurata dalla critica. Se infatti in generale l'*ekphrasis* consente di instal-larsi in quella intercapedine normalmente inaccessibile che si crea ogni volta tra immagine e testo, nel caso particolare di Edoardo Sanguineti essa si carica anche di valori ulteriori, che ne rendono lo studio particolarmente fruttuoso.

La pervasività di testi ecfrastrici in ogni fase² della produzione poetica sanguine-tiana, da *Laborintus*³ fino a *Varie ed eventuali*,⁴ consente di rintracciare una sorta di continuità nella discontinuità delle tecniche espressive impiegate, dando inoltre un carattere concreto al proverbiale interesse dell'autore per l'arte figurativa.⁵ Il van-taggio più conclamato derivante dallo studio dei testi ecfrastrici sanguinetiani viene però dall'intrecciarsi delle tecniche ecfrastriche con le diverse fasi di articolazione del soggetto, il quale può essere oggetto di una dissoluzione a vari livelli,⁶ può riaggregarsi nella persona di un «doppio letterario»,⁷ oppure essere vittima di una totale nomadizzazione⁸ che lo trasforma in un io inesistente in eccesso.⁹ Di queste diverse realizzazioni del soggetto l'*ekphrasis* costituisce una lente privilegiata e, a volte, persino un ingrediente fondamentale per la loro sussistenza.

² Per quanto riguarda la periodizzazione della poesia sanguinetiana ci si rifà qui a una doppia prospettiva. La prima prospettiva è rintracciabile in E. Sanguineti, *Lettere a un compagno*, Milano-Udine, Mimesis, 2017. Essa riguarda il tentativo fatto dall'autore di identificare alcune fasi ben precise della sua produzione poetica in una lettera all'amico e critico Fausto Curi datata 19.6.1982. Qui Sanguineti individuava almeno tre momenti servendosi di termini mutuati della retorica classica. Il risultato era l'individuazione di una fase tragica da *Laborintus* (1956) a *Purgatorio de l'Inferno* (1964), di una fase elegiaca da *Wirrwarr* (1972) a *Scartabello* (1981), di una fase comica da *Cataletto* (1982) in poi (ma – bisogna ricordare – dopo quella lettera la produzione sanguinetiana si arricchirà ancora per quasi un trentennio). È bene segnalare che nel parlare di questa periodizzazione Sanguineti è consapevole del danno che un'azione così astratta può arrecare all'interpretazione dell'intera opera. Per questo motivo lancia un monito da tenere sempre in considerazione: «il 'periodizzamento' non va a taglio di coltello, e che le cose sono più complicate; ma questa è una banalità, e non del tutto esatta, se aggiungo ancora, come credo, che il problema non è tanto nelle 'modulazioni di passaggio', nei 'ritorni', nelle 'riprese' e simili, ma nel fatto che, in ciascuna fase, il momento prevalente (tragico, elegiaco, comico) è la sintesi dialettica degli altri due, e li 'sussume', dominandoli», Sanguineti, *Lettere a un compagno*, cit., pp. 60-1. La seconda prospettiva di perio-dizzazione è quella molto più flessibile offerta in A. Pietropaoli, *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti. Poesia e poetica*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1991. In tale contesto i tre momenti enucleati da Sanguineti ven-gono irreggimentati all'interno di una bipartizione più generale. Lo studioso distingue nella produzione poetica sanguinetiana due momenti estetici principali: il primo è quello della sfigurazione in cui domina «l'anticomuni-cativo dell'avanguardia, come critica del linguaggio», coincidente in pieno con la fase tragica; il secondo è quello della ricomposizione in cui domina «il comunicativo della neofigurazione, come linguaggio della critica», cit., p. 59, coincidente in sostanza con le altre due fasi, elegiaca e comica.

³ E. Sanguineti, *Laborintus* [1956], in *Segnalibro*, Milano, Feltrinelli, 2010.

⁴ E. Sanguineti, *Varie ed eventuali*, Milano, Feltrinelli, 2010.

⁵ Un interesse testimoniato dalle dediche ad artisti che introducono molti dei testi sanguinetiani.

⁶ Cfr. E. Baccarani, *La persona migliore dello schermo. Modi ed evoluzione dell'autobiografismo nella poesia di Edoardo Sanguineti*, in *Autobiografie in versi: Sei poeti allo specchio*, a cura di M. A. Bazzocchi, Bologna, Pen-dragon, 2002; E. Baccarani, *La poesia nel labirinto. Razionalismo e istanza «antiletteraria» nell'opera e nella cultura di Edoardo Sanguineti*, Bologna, il Mulino, 2002.

⁷ L. Weber, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Modena, Gedit, 2004.

⁸ Cfr. G. M. Annovi, *Sanguineti remix. "Varie ed eventuali"*, «il Verri», n. 45 febbraio 2011, pp. 151-5.

⁹ Cfr. Sanguineti, *Varie ed eventuali*, cit., p. 48. Nella poesia *Duplex* si legge: «tutto azzerato, inesisto in eccesso».

La chiave di lettura primaria dell'*ekphrasis* sanguinetiana, in tutte le fasi, è la sua essenza depistante: grazie ad essa, infatti, il poeta riesce a iniettare nel testo un'entropia organizzata che rimescola continuamente le regole del gioco letterario. Non a caso per Sanguineti l'*ekphrasis* è un «pretesto», un «‘prendere occasione da’, a prezzo di sconvolgimenti fortissimi, di quello che è il materiale originario».¹⁰ In sostanza il poeta si serve dell'oggetto visuale prescelto – che di volta in volta può essere una stampa, un'incisione, un dipinto, una cartolina, una statua, una fotografia, un fotogramma cinematografico – per scardinarne il senso originario e minare le sicurezze del lettore, irretendolo in un gioco testuale ingannevole da cui non può uscire se non risolvendo il rebus sottopostogli dal poeta.¹¹ Il carattere profondo di questa pratica assume valori diversi a seconda dell'altezza cronologica della produzione, con punte di massima intensione tra la fase elegiaca e quella comica. L'intento di questo articolo è di mostrare, senza pretese di completezza, la disseminazione delle tecniche ecfrastriche in ognuna delle fasi della poesia sanguinetiana, cercando di indugiare – per quasi ogni decennio – su alcuni testi particolari ritenuti degni di attenzione, o perché esemplari o perché divergenti rispetto alla norma.

2. L'*ekphrasis* delle origini

L'approdo all'*ekphrasis* coincide per Sanguineti con l'esordio della scrittura. Si tratta dunque di un'occorrenza molto precoce. Erminio Risso, in un passo del suo fondamentale commento a *Laborintus*, afferma che Sanguineti ha raccontato «di essersi esercitato, durante il proprio apprendistato giovanile, a descrivere minuziosamente e in versi, serie di cartoline con immagini di pittura cubista e astratta».¹² Proprio *Laborintus* deve moltissimo alle competenze descrittive acquisite durante tale apprendistato. Si potrebbe anzi affermare che lo stoccaggio¹³ massivo e cumulativo di materiali descrittivi eterogenei è la base stessa della composizione del poemetto. In questa ottica tali materiali vengono ogni volta rifunzionalizzati per mezzo di una nuova contestualizzazione che ha l'obiettivo di fondo di liquidare tutta la tradizione irrazionalista¹⁴ dominante fino a quel momento.

¹⁰ T. Lisa, *Pretesti ecfrastrici. Edoardo Sanguineti e alcuni artisti italiani. Con un'intervista inedita*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2004, cit., p. 21.

¹¹ E il rebus, bisogna ricordare, ha un'importanza particolare nella poetica di Sanguineti, che in più di un'occasione ha ribadito la sua concezione del testo come *enigma* e come *test*. Cfr. E. Sanguineti, *L'atto di scrittura oggi, per me*, «Alfabeta», 84 maggio 1986; E. Sanguineti, *La missione del critico*, Genova, Marietti, 1987, p. 210.

¹² E. Risso, «*Laborintus*» di Edoardo Sanguineti. *Testo e commento*, Lecce, Manni, 2006, p. 16.

¹³ Afferma Erminio Risso: «in Sanguineti, invece, i materiali sono tutti accostati e incastrati appunto in uno stesso piano orizzontale». Risso, «*Laborintus*» di Edoardo Sanguineti, cit., p. 37.

¹⁴ Cfr. E. Sanguineti, *Poesia informale?*, in *I Novissimi: Poesie per gli anni '60*, a cura di A. Giuliani, Torino, Einaudi, 2003 [1961].

È ben comprensibile come la tecnica dell'*ekphrasis* sia coerente con questa strategia compositiva. Per tale ragione – lungi dall'elencare tutti gli elementi ecfra-
stici presenti nel poemetto – si vuole qui dare un saggio di come la tecnica venga
sfruttata da Sanguineti all'interno del territorio espressivo sfigurato di *Laborintus*,
uno spazio cioè in cui non è possibile rintracciare un soggetto unitario che prenda
su di sé la responsabilità ecfra-
stica, così come per esempio avverrà durante le fasi
successive.

Coerentemente con i materiali tipici di *Laborintus*, anche le rappresentazio-
ni verbali di elementi visuali vengono ridotte a brandelli per entrare nel testo, di
modo che venga incoraggiata una loro ricontestualizzazione ustoria nel contat-
to con i materiali circostanti. Ciò che si ottiene è dunque la nascita di *ekphrasis*
minime, anzi di *micro-ekphrasis*, che, disperdendosi nel testo, smarriscono appa-
rentemente la loro stessa natura ecfra-
stica.¹⁵ Di queste si vogliono qui offrire tre
esempi, appartenenti alla sezione 3 e alla sezione 7 del poemetto. Data l'economi-
cità dell'intervento si mostreranno solo alcune modalità di impiego della tecnica,
procedendo contestualmente al reperimento dell'oggetto visuale di rifermento. Si
eviterà quindi una complessa quanto dispendiosa contestualizzazione – qui fuori
luogo – rimandando direttamente al prezioso commento di Riso per le questioni
ermeneutiche più complesse.

La *micro-ekphrasis* tipicamente laborintica trova una delle sue più piene rea-
lizzazioni all'interno della terza sezione, nell'ultimo verso del blocco finale. Sua
caratteristica è una sorta di lecita confondibilità con più generici meccanismi cita-
zionali, dal momento che, a causa delle dimensioni ridotte, la componente ecfra-
stica non ha il tempo di dispiegarsi completamente. Nonostante ciò, essa continua
ad avere un ruolo fondamentale perché ci consente di osservare da vicino il mec-
canismo di riemersione di un «soggetto fittizio»¹⁶ che tenta di appropriarsi di un
dettaglio dell'oggetto visuale descritto.

Nel caso della sezione 3, al verso 44, è possibile rinvenire una *citazione ecfra-
stica* del pannello centrale del *Trittico del carro di fieno*¹⁷ di Hieronymus Bosch,
conservato al Museo del Prado di Madrid. In relazione al carattere esordiale del
percorso laborintico presentato in questa sezione,¹⁸ gli elementi tratti dal dipinto
vengono, nella loro rifunzionalizzazione, rovesciati. Se infatti nelle intenzioni ori-
ginali del pittore il carro di fieno al centro della composizione simboleggia la ten-

¹⁵ Una natura che però può essere riportata alla luce dalle intuizioni del lettore.

¹⁶ F. Curi, *La poesia italiana nel Novecento*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2001, p. 264.

¹⁷ Hieronymus Bosch, *Trittico del carro di fieno*, 1512-1515, Museo del Prado, Madrid. Dipinto consultabile sulla pagina web del Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-carro-de-heno/7673843a-d2b6-497a-ac80-16242b36c3ce> (ultimo accesso il 28 novembre 2021).

¹⁸ Riso, «*Laborintus*» di Edoardo Sanguineti, cit., 84.

tazione, la lussuria e la fugacità del tempo,¹⁹ in *Laborintus* esso si trasforma in simbolo «della rinascita».²⁰ Ma vediamo in dettaglio la sezione oggetto dell'analisi:

qui riposiamo

importa dormire adesso giacere importa
 acqua calda acqua fredda acqua
 sempre cattiva (difficile est) impossibile costringere in ascensione
 i cadaveri con i polsi vermicolari
 possiamo trapassare alla cieca sonnolenza
sopra il carro di fieno dove i miei amori sognano e parlano
 [*Laborintus*, sezione 3 – vv. 37-43]²¹

Nell'impiego del riferimento ecfrastico, Sanguineti sceglie di operare in direzione di una quotidianizzazione dell'immagine di riferimento: quello che nello spirito originale del dipinto dovrebbe rappresentare l'umanità in preda al peccato,²² qui si converte in totale abbandono «alle difficoltà della vita quotidiana (sotto le insegne della prassi)».²³ L'atteggiamento della coppia protagonista della scena viene rafforzato attraverso l'appropriazione del punto di vista da parte del soggetto fittizio, che infatti può usare il possessivo *miei*. La rifunzionalizzazione è completa e grazie a questo movimento di deviazione del senso originario la porzione ecfrastica può articolarsi.

Proseguendo, uno dei più fecondi bacini di estrazione di *ekphrasis* nel primo Sanguineti è rappresentato da *Psicologia e alchimia*²⁴ di Carl Gustav Jung, le cui fonti iconografiche allegate costituiscono un vero e proprio deposito di materiali visivi da prendere in prestito. Un buon esempio dell'uso che si fa di tali materiali è rappresentato dalla sezione 7, il capitolo di *Laborintus* in cui «si ritrova la più alta percentuale di presenze junghiane».²⁵ Anche in questo caso si tratta di *micro-ekphrasis* continuamente rifunzionalizzate. Seguendo lo studio fondamentale di Ciro Vitiello²⁶ su *Laborintus* si scopre che almeno quattro versi di questa sezione

¹⁹ Cfr. descrizione riportata sul sito del Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-carro-de-heno/7673843a-d2b6-497a-ac80-16242b36c3ce> (ultimo accesso il 28 novembre 2021).

²⁰ Risso, «*Laborintus*» di Edoardo Sanguineti, cit., p. 86.

²¹ Corsivo mio. Il testo di *Laborintus* è citato da Risso, «*Laborintus*» di Edoardo Sanguineti, cit., pp. 88-9.

²² Cfr. ancora una volta la descrizione riportata sul sito del Museo del Prado:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-carro-de-heno/7673843a-d2b6-497a-ac80-16242b36c3ce> (ultimo accesso il 28 novembre 2021).

²³ Risso, «*Laborintus*» di Edoardo Sanguineti, cit., p. 85.

²⁴ C.G. Jung, *Psicologia e alchimia*, Torino, Boringhieri, 1983.

²⁵ Risso, «*Laborintus*» di Edoardo Sanguineti, cit., p. 123.

²⁶ C. Vitiello, *Teoria e tecnica dell'avanguardia*, Milano, Mursia, 1984.

si rifanno a due immagini prelevate dallo psichiatra svizzero direttamente dal «Codex Ashburn 1166 del XV secolo». ²⁷ Tali immagini (131 e 135 nella trattazione junghiana) ²⁸ vengono rispettivamente descritte da Jung come «Adamo come prima materia, trafitto dal dardo di Mercurio. Dal suo corpo cresce l'arbor philosophica. Miscellanea d'alchimia (XV secolo)» ²⁹ e «il teschio come simbolo della *mortificatio* di Eva che rappresenta l'aspetto femminile della prima materia. Nel caso di Adamo l'*arbor* corrisponde al fallo (fig. 131); qui l'albero cresce dalla testa di Eva. Miscellanea d'alchimia (XV secolo)». ³⁰ Comunque, prima di dare consistenza fisica a queste immagini, si veda come i corrispettivi testuali efrastici si dispongono all'interno del testo. A tal fine si riportano i primi dieci versi della sezione:

il dovere ancora mortificato di essere amato
 tuttavia
 e per una vera immaginazione e non fantastica animale cauterizzato
 (era le coeur du monde tempo vagabondo) della mia visione intrapresa
 al modo ottativo restituiscimi subito i plastici articolati
 (*naturae discretarum*) della discriminazione tra l'albero
 (che ti alzi nel sesso dell'uomo *discretio intellectualis testicolare*)
 proponendo la sapienza della morte (non datur) degli amori
 ma ancora nella testa della donna tra le vegetazioni collezionate
 come pietre modellate in possibilità di afferrare senza errore
 [...]
 [*Laborintus*, sezione 7 – vv. 1-10] ³¹

Ancora prima di affiancare le sedi di articolazione efrastica – qui segnalate con una diversa formattazione – ai corrispettivi visuali di riferimento, è già possibile verificare la consonanza che queste intrattengono con le definizioni contenute nel testo junghiano, poco sopra riportate.

Da questo semplice e immediato confronto si deduce che il poeta, nell'atto della descrizione, non considera le immagini indipendentemente dal testo junghiano, non le legge come separate rispetto all'organismo in cui sono immerse, ma anzi le concepisce come un sistema verbovisivo unitario da prendere in blocco e da rifunzionalizzare in seguito all'interno del proprio testo. Il segno di questo modo di

²⁷ Vitiello, *Teoria e tecnica*, cit., p. 146.

²⁸ Jung, *Psicologia e alchimia*, cit., p. 265 e 275.

²⁹ Ivi, p. 265.

³⁰ Ivi, p. 275.

³¹ Corsivo e sottolineato miei. Il testo di *Laborintus* è citato da Riso, «*Laborintus*» di Edoardo Sanguineti, cit., pp. 127-8.

pensare la fonte efrastica rimane visibile nell'accordo tra il lessico che possiamo osservare nelle didascalie junghiane e quello che vediamo realizzato in questa sezione del poemetto: l'«*arbor*» di Jung diventa, in Sanguineti, «l'albero», il «fallo» diventa il «sesso», la «testa di Eva» si volge nella «testa della donna».

Una volta chiarito il principale meccanismo citazionale che sta alla base delle *micro-ekphrasis* laborintiche è possibile andare oltre le parole e saldare il debito fin qui contratto con la visualità. Di seguito le figure descritte all'interno della sezione 7.³²



Figura 131



Figura 135

Il risanamento della frattura esistente tra testo e immagine – anche se contrario alle esigenze poetiche di *Laborintus* – è per noi un formidabile strumento di valutazione dell'*ekphrasis* in atto. Se infatti nella sezione terza il meccanismo di appropriazione visuale veniva portato all'estremo con l'inserimento di un possessivo, in questo caso le dinamiche descrittive sembrano di assoluta fedeltà. Ma, a ben vedere, anche qui si può ritrovare un fenomeno caratterizzante di quasi ogni *ekphrasis* laborintica, ovvero l'interazione di almeno tre piani ricezionali dell'immagine di riferimento, a cui è possibile ascrivere la responsabilità della deviazione del loro senso. In particolare, si tratta del piano della pura immagine separata da ogni contesto e da ogni azione ermeneutica, quello dell'interpretazione data da Jung, quello risultante dal filtraggio delle precedenti attraverso le modalità poetiche proprie di *Laborintus*. Appare dunque chiaro come anche quella che sembra una assoluta fe-

³² Le immagini sono riportate da C.G. Jung, *Psicologia e alchimia*, cit., p. 265 e 275.

deltà all'immagine di riferimento sia sempre il risultato di un'appropriazione che ne fa deragliare il senso. Se consideriamo il trattamento dell'immagine nella terza e nella settima sezione, ci accorgiamo che l'unica differenza concerne le diverse strategie con cui viene portata a termine la rifunzionalizzazione. Infatti, mentre nel primo caso essa avviene per mezzo di una pronunciata interpolazione dei materiali, nel secondo caso la si ottiene in maniera cotestuale, cioè attraverso l'influenza dei materiali circostanti.

3. Gli anni Settanta e gli albori dell'*ekphrasis* neofigurativa

Laborintus è solo la prima stazione di un percorso che si articola in tre tappe,³³ alla fine delle quali Sanguineti approda finalmente a un orizzonte comunicativo: è l'inizio della neofigurazione, in cui l'*ekphrasis* si stabilizza assumendo le forme più interessanti. Qui la componente pretestuale della tecnica si realizza in tutta la sua forza associandosi alle istanze proprie di questo momento della poesia sanguinetiana, già osservabile – prendendo in prestito le stesse parole dell'autore – come un «elementare scrivere-/descrivere».³⁴ Soggetto e oggetto di tale attività descrittiva è un personaggio molto particolare, un vero e proprio doppio letterario quasi del tutto somigliante al poeta, ma con un'esistenza indipendente e tutta finzionale. Si tratta di quello che si può denominare *io pseudoautobiografico*,³⁵ un soggetto che per esistere deve legittimare la propria presenza nel mondo producendo continuamente delle «schede di autodefinizione»³⁶ in versi che funzionano come veri e propri puntelli della propria identità. Ecco come Sanguineti ne spiega il funzionamento:

Si tratta di una strategia di oggettivazione del personaggio, dato che dire “io” non significa nulla. Occorre una maggiore definizione. Comincia allora un gioco di specchi e di echi interni, per cui l'io si definisce e si scopre che si sta definendo, tanto che ne nasce una sorta di metadiscorso sulla poesia come autodefinizione che è tendenzialmente infinito, poiché dà luogo a una costante correzione di tiro.³⁷

Ecco perché – una volta riconosciute le premesse descrittive già connaturate alla poesia sanguinetiana neofigurativa – apparirà come una conseguenza naturale

³³ Tappe costituite appunto da *Laborintus*, *Erototopaegnia* e *Purgatorio de l'Inferno*, poi raccolte in E. Sanguineti, *Triperuno* [1964], ora in *Segnalibro*, cit.

³⁴ *Reisebilder* 23, in Sanguineti, *Segnalibro*, cit., p. 127.

³⁵ Elisabetta Baccarani parla infatti di «poesia pseudoautobiografica». E. Baccarani, *La persona migliore dello schermo*, cit., p. 170.

³⁶ Sanguineti, *Reisebilder* 23, cit., p. 127.

³⁷ F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti. Quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale*, Milano, Anabasi, 1993, p. 160.

il rinvenimento, in questi testi, di strategie propriamente ecfrastriche. In tal senso, il doppio letterario diventa il perno attorno al quale l'autore può far ruotare l'*ekphrasis*, per reindirizzarla verso le proprie esigenze poetiche e narrative. Anche se si tratta di rifunzionalizzazioni che necessitano via via di indagini mirate, è possibile individuare fin da ora almeno cinque caratteristiche fondamentali dell'*ekphrasis* neofigurativa sanguinetiana:

- I. Sabotaggio dell'immagine descritta. La pretestualità propria dell'*ekphrasis* sanguinetiana utilizza l'oggetto visuale di riferimento come punto di partenza per una integrazione³⁸ semantica a vari livelli che fa deragliare il senso originario verso mete impreviste. Non si tratta mai in definitiva di *actual ekphrasis*, descrizione fedele e oggettiva dell'oggetto di riferimento, quanto invece di una stratificata combinazione di *actual* e *notional ekphrasis*.³⁹
- II. Interazione tra le identità. Le dinamiche ecfrastriche sanguinetiane vengono quasi sempre innescate da un movimento di identificazione del doppio sanguinetiano con uno o più personaggi (o cose) rappresentati nell'oggetto visuale di riferimento. Nel corso di questo processo, il doppio letterario assume la prospettiva di ciò con cui si identifica, ma senza smarrire completamente la propria. La conseguenza più rilevante di tale contaminazione è una non integrale riconoscibilità dell'io parlante né nel consueto doppio sanguinetiano, né nel personaggio o la cosa con cui questo si immedesima. Nasce una sorta di prosopopea spuria e obliqua di un elemento presente nell'oggetto visuale descritto, il cui punto di vista è ibridato da quello del personaggio poetico sanguinetiano.
- III. Uso della prima persona. La scelta di fondare gran parte di questi testi poetici sulla prima persona (quasi sempre singolare, a volte plurale) è in accordo con le due istanze appena descritte. Si tratta però di una prima persona soltanto a livello nominale perché lo sfalsamento dei punti di vista continuamente ricercato dall'autore la trasforma invece nel sommo agente dipendente, grazie al quale innescare una confusione programmata tra Io e Altro. È questo un equivoco ricorrente in tutta la produzione sanguinetiana, che poggia su premesse rimbaudiane e brechtiane. Non a caso infatti si risolve nell'applicazione del comandamento di «scrivere in prima persona, vivere in terza, alla Brecht,/ essere un autre [...]».⁴⁰

³⁸ Si impiega qui «integrazione» nel senso indicato nella tassonomia elaborata da M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012.

³⁹ Per le definizioni di *actual* e *notional ekphrasis* cfr. J. Hollander, *The poetics of ekphrasis*, «Word & Image», 4 (1) 1988, 209-17.

⁴⁰ E. Sanguineti, *La Philosophie dans le Théâtre*, in *Il gatto lopesco. Poesie 1982-2001*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 195.

- IV. Separazione tra testo e oggetto ecfrastrico. Anche se questa è una caratteristica tradizionale di tutte le forme ecfrastriche,⁴¹ in Sanguineti si carica di significati ulteriori. Ciò che avviene infatti non è la sola sostituzione – per mezzo delle parole – dell'oggetto visuale descritto, ma una sua negazione. Si tratta di un vero e proprio occultamento, di una dissimulazione, dell'operazione ecfrastrica avvenuta, che autorizza a inserire questi testi nel novero della cosiddetta *hidden ekphrasis*.
- V. Sdoppiamento dei momenti di ricezione. La separazione tra testo e oggetto visuale di riferimento di cui si parla al punto precedente ha una ricaduta fondamentale sulla ricezione, che infatti si articola in due momenti. Il primo momento è quello dello straniamento, del perturbamento: chi inizia a leggere ha la sensazione di essere arrivato nel bel mezzo di una discussione già iniziata, all'interno della quale non riesce a orientarsi. Tuttavia l'architettura generale del testo non lo respinge, anzi lo intriga e risucchia, e allora legge e rilegge. In questa dinamica di approfondimento il lettore comincia a cogliere delle *spie ecfrastriche*, che sono l'impronta – appositamente disseminata dall'autore nel testo – dell'operazione avvenuta. Il lettore può dunque approdare al secondo momento della ricezione, quello del ricongiungimento tra immagine e testo, in conseguenza del quale può seguire lo svilupparsi della poesia osservando direttamente l'oggetto visuale descritto. Ciò gli permette di cogliere il senso di ciò che è avvenuto e di essere ammesso allo spazio ludico dell'opera.

La prima *ekphrasis* neofigurativa attestata è già esemplificazione di tutte le caratteristiche appena elencate. È proprio con questo testo che continuerà la breve rassegna. Si tratta di *Reisebilder 14*,⁴² del giugno 1971, un'*ekphrasis* molto spesso passata sotto silenzio perché ben nascosta tra le pieghe dell'opera. Prima di approfondirne il funzionamento, si osservi nella sua interezza:

siamo noi: appoggio il mio braccio sopra la tua spalla, i miei occhi
 nei tuoi occhi: e dico che davvero non importa, se non hai attraversato
 questo Jungbrunnen: dico che non ne hai bisogno, tu:
ma se appena giri la testa,
 io sono già una specie di vigile urbano, che fa grandi gesti cerimoniali
 sul margine destro della piscina, in mezzo a un breve branco di Verjüngten:

⁴¹ Cfr. R. Webb, *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*, Farnham, Ashgate, 2009, p. 10.

⁴² *Reisebilder 14*, in E. Sanguineti, *Segnalibro*, cit., p. 118.

e guarda come mi guarda, adesso, la ragazza che corre nuda verso lo spazioso Badezelt, prima di sparirci dentro, là, per sempre:

(è ancora quella dell'U-Bahn,
 direzione Ruhleben, scompartimento Raucher, bianca e bionda, tra le stazioni Ernst-Reuter-Pl. e Theodor-Heuss-Pl., seduta davanti a me, con la brutta amica con le labbra di sangue, semiaccecata dal fumo della sigaretta, con gli occhiali sollevati tra i capelli, probabilmente studentessa, tenera, le cosce larghe aperte):
 [*Reisebilder* 14]

Fin dalla prima lettura è evidente la massiccia presenza di lessico tedesco. Saltano infatti subito all'occhio termini come *Jungbrunnen*, *Verjüngten*, *Badezelt*, o anche *U-Bahn*, *Ruhleben*, *Ernst-Reuter-Pl.* La disposizione di questi forestierismi è perfettamente ragionata e assume un valore fortemente indiziario dell'operazione ecfrastrica avvenuta già a partire dalla separazione netta in prove di tipo materiale (nei primi due blocchi versali) e indicatori di tipo geografico (nell'ultimo blocco versale).⁴³ Dunque, se da una parte abbiamo una «fonte della giovinezza», dei «ringiovaniti», un «tendone», dall'altra ritroviamo la toponomastica di Berlino. Sono queste le *spie ecfrastriche* di cui si parlava in sede teorica, ossia dei segni che testimoniano l'entità dell'operazione ecfrastrica che ha originato il testo. Nel caso particolare di *Reisebilder 14* l'unione di questi indizi non può che far pensare alla *Fonte della giovinezza*⁴⁴ di Lucas Cranach, che infatti è conservata proprio alla *Gemäldegalerie* di Berlino. Una volta risaliti all'immagine di riferimento è possibile affiancarla al testo: si vedrà come tutto l'organismo assuma un senso nuovo e pieno di ironia. Una volta colmata la distanza tra testo e immagine, il lettore-spettatore può infatti essere ammesso a un secondo grado di fruizione, che gli consente di rendersi conto dell'avvenuto trasferimento dell'identità del sosia letterario sanguinetiano nell'organismo del dipinto. Un cortocircuito identitario di questo genere è ovviamente sollecitato dall'azione di un narratore allo stesso tempo intradiegetico ed extradiegetico che ha il potere di attivare gli elementi più in accordo con la poetica tipicamente sanguinetiana che possono essere latenti nell'immagine di riferimento. Ed è su questi temi – la decrepitezza e l'erotismo – che tutta la poesia si struttura. Nella loro resa testuale le immagini sono montate come sequenze cinematografiche e tale modo di disporle si accorda perfettamente

⁴³ Le prove di tipo materiale consistono nell'elencazione di elementi presenti nell'oggetto visuale descritto: la «fonte della giovinezza», le «ringiovanite», il «tendone». Gli indicatori di tipo geografico sono indizi che invitano il lettore a cercare il riferimento visuale in un museo di Berlino: si spiega in questo modo la presenza della toponomastica berlinese (*Ruhleben*, *Ernst-Reuter-Pl.* e *Theodor-Heuss-Pl.*).

⁴⁴ Lucas Cranach il Vecchio, *Fonte della Giovinezza*, 1546, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. Dipinto consultabile sulla pagina web del «Lucas Cranach Archive»: http://lucascranach.org/DE_smbGG_593 (ultimo accesso il 28 novembre 2021).

con la strutturazione processuale dell'identità dell'io parlante, il cui sguardo si muove continuamente trasferendosi di volta in volta da un personaggio all'altro del dipinto.

All'inizio della scena il doppio sanguinetiano prende le sembianze dell'uomo dietro il cespuglio in compagnia di una donna (in basso a destra), poi – nel secondo blocco versale – il punto di vista offerto è quello dell'uomo accanto al *Badezelt*, simbolo della sparizione definitiva.

Per tutta la poesia l'io parlante si rivolge a un *tu* concreto che corrisponde con il personaggio della moglie Luciana, figura fondamentale per gran parte della poesia sanguinetiana, per il ruolo di garante che assume nei confronti dell'esprimibilità (e quindi della possibilità di esistere) del doppio sanguinetiano. Origliando il resoconto che il doppio offre al *tu*, il lettore-osservatore può pertanto ricevere le informazioni utili per la fruizione del testo, che gli consentono di seguire con gli occhi all'interno del dipinto le vicende raccontate nella poesia. L'operazione a un certo punto diventa però impossibile, perché l'azione viene mozzata senza preavviso. Siamo nell'ultimo blocco versale. Il lettore-osservatore cerca ancora di applicare le strategie di lettura che ha messo a punto autonomamente. Ma rimane spiazzato, perché non trova più i riferimenti visivi che gli servono per andare avanti. Anche se non se ne rende subito conto, si ritrova immerso in una *notional ekphrasis*: una descrizione di un'immagine mentale. I temi trattati nei primi due blocchi, insieme con le coordinate geografiche esplicitate, hanno innescato nell'io parlante un'associazione di idee, causando uno scivolamento narrativo verso coordinate spazio-temporale esterne al quadro. Il risultato è un resoconto cinematografico di alcuni ricordi che sviluppano ulteriormente le questioni già sollevate fin dall'inizio. Così, sollecitando una dimensione erotico-elegiaca e grottesca, il testo si conclude.

4. Gli anni Ottanta tra oscillazione comunicativa e stabilizzazione efrastica

Con la prossima tappa efrastica, ci si sposta dieci anni avanti rispetto alla precedente, precisamente nel luglio 1981. L'opera che la ospita, *Cataletto*, è per certi versi una raccolta liminare tra i due momenti neofigurativi della poesia sanguinetiana, l'elegiaco e il comico.⁴⁵ Il testo che si osserverà, *Cataletto 1*,⁴⁶ è particolarmente interessante per due motivi: non nasce in riferimento a una descrizione di un manufatto pittorico, quanto invece a opere statuarie; perché gli oggetti dell'*ekphra-*

⁴⁵ È dunque stretta tra due istanze, una estremamente comunicativa a una invece in cui «la vera maschera del soggetto diventa il linguaggio stesso, una scrittura che per quanto possibile comprime la *intentio auctoris* e intensifica ed esalta la *intentio operis*: un *laissez faire* linguistico, con inevitabili strascichi da parolame comico-oniroide. (in A. Pietropaoli, *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti*, cit., p. 118)». In ogni caso, comunque, all'altezza di *Cataletto* questo atteggiamento si sta ancora definendo e la comunicatività è ancora piuttosto pronunciata.

⁴⁶ E. Sanguineti, *Cataletto 1*, in *Segnalibro*, cit., p. 118.

sis sono dichiarati fin dall'inizio e non sono dunque celati al lettore-spettatore, per il quale sarà estremamente semplice questa volta riparare la frattura tra testo poetico e oggetto visuale di riferimento. La tematica sviluppata è ancora una volta quella della decrepitezza, della decadenza vitale, dell'approssimarsi a una fine, ma il trattamento della materia rimane come sempre ironico. Già nella scelta delle statue da descrivere si realizza l'intento comico sanguinetiano: il poeta si rivolge a opere molto note come i bronzi di Riace, simbolo a livello popolare di bellezza e prestanza fisica. Tuttavia, proprio dove chiunque vedrebbe la perfezione, Sanguineti trova il disfacimento. In particolare, la dissonanza generatrice di ironia è da ricercare nella mancata identificazione del doppio letterario con il bronzo giovane (Bronzo A). Al contrario, il protagonista sanguinetiano si ritrova immediatamente nel Bronzo B (il vecchio),⁴⁷ quello «insecchito, ingobbito (e un po' invecchito): (e poi rasato, spelato, spellato):».⁴⁸ In questa scelta si nasconde dunque una scheda di autodefinizione del soggetto compilata a mezzo di un'ekphrasis molto fedele all'oggetto visuale di riferimento. Di seguito il testo integrale:

sono un bronzo di Riace (uno dei due, quello che più ti piace): e però sono,
soltanto, insecchito, ingobbito (e un po' invecchito): (e poi rasato, spelato, spellato):
anche se sembro, come vedi (e tocchi), più sviluppato, in ciccia, nel mio piccio:
io vivo ancora una mia fase alquanto primordiale del mio restauro (con
tumefazioni, incrostazioni, con corrosioni corrotte e le ossa rotte):

e sto

affunato, carrucolato (con gli occhi tutti a posto, tolti i denti, se sono un B,
tuttavia):

(ma in fondo sarò un A, per carità, va' là, gonfio di qualità):

[*Cataletto 1*]

Dopo *Cataletto 1* le tecniche efrastiche sanguinetiane vivono flussi e riflussi fino al 1986, anno in cui si colloca il primo esempio di stabilizzazione dell'*ekphrasis* nell'intera opera sanguinetiana. Si tratta di una piccola silloge di sette testi intitolata *Mauritshuis* – inclusa successivamente, nel 1992, in *Senzatitolo*⁴⁹ – che nasce come un viaggio tra alcune delle opere ospitate dall'omonimo museo dell'Aia, nei Paesi Bassi. L'importante museo olandese – che custodisce alcuni dei più importanti maestri fiamminghi e olandesi del XVII secolo – diventa una galleria

⁴⁷ *Bronzi di Riace, Statua A (Polinice) e Statua B (Eteocle)*, V sec. a.C., Museo Archeologico Nazionale Reggio Calabria. Immagini consultabili sul sito del Museo: <https://www.museoarcheologicoreggiocalabria.it/project-details/i-bronzi-di-riace/> (ultimo accesso il 28 novembre 2021).

⁴⁸ Sanguineti, *Cataletto 1* (v. 2), cit., p. 118.

⁴⁹ In Sanguineti, *Il gatto lupesco*, cit.

ideale all'interno della quale il doppio letterario sanguinetiano può trovare corrispettivi con i quali identificarsi, assumendone il punto di vista e ibridandone le identità. *Mauritshuis* è uno straordinario e complesso organismo ecfrastrico che riassume e rifunzionalizza le tecniche ecfrastriche fin lì utilizzate da Sanguineti. I sette testi, titolati con il nome del pittore del dipinto di riferimento, pongono una sfida (questa volta semplificata) al lettore-spettatore, spingendolo a completare le attribuzioni e a godere del nuovo testo verbovisivo. Si tratta di un organismo testuale con una notevole coesione che richiede un'analisi apposita e unitaria, con esigenze non coerenti con l'obiettivo che qui ci si è posti. Rimandando a un altro momento e a un altro spazio l'approfondimento⁵⁰ di *Mauritshuis* non si può che continuare il percorso attraverso la produzione poetica sanguinetiana per dimostrare come l'ekphrasis ne sia un fondamento difficilmente trascurabile.

5. Gli anni Novanta e un Sanguineti *salvaje*

Passando dagli anni Ottanta al decennio successivo, i testi ecfrastrici continuano ad essere presenti in abbondanza, tanto che è difficile scegliere quale analizzare. Seguendo però il criterio di eccezionalità (o di esemplarità) che ha guidato la rassegna fino a questo momento, si ritiene opportuno considerare un testo poco citato in sede critica come *Corollario 43*,⁵¹ datato al marzo del 1996:

siamo home i dona (FJM 4676), un po' rossi, un po' gialli, un po' anche blu: (e, in certi

punti e zone, anche un po' verdi, anche un po' bruni, forse):

ho un pistolone scarlatto

acceso, fundamentalmente, bucato in punta, semieretto semirigido: (à la coque, si diceva,

tempo fa):

che lunghe dita tieni, cara, tu, mia fodera pelosa del mio picio, così salda, saldamente impostata, sopra il suolo, in un gesto enormissimo, che abbraccia un tale vuoto (e un tanto santo cielo):

stiamo per accoppiarci (per accopparci, si può persino sospettare), cuore a cuore, su sabbie desolate, devant un munt d'excrements, silenziosi:

[Corollario 43]

⁵⁰ In particolare si rimanda a: C. Portesine, *La "Galeria" come "Canzoniere" novissimo: Edoardo Sanguineti, «Antinomie», 1 marzo 2020* (link: <https://antinomie.it/index.php/2020/03/01/la-galeria-come-canzoniere-novissimo-edoardo-sanguineti/> (ultimo accesso il 21 febbraio 2022); A. Verdone, *Il caso Mauritshuis. Ekphrasis e soggetto nella poesia neofigurativa di Edoardo Sanguineti, «Allegoria», 84, II 2021, pp. 85-101.*

⁵¹ E. Sanguineti, *Corollario 43*, in *Il gatto lopesco*, cit., p. 302.

Anche in questo caso, come in quello di *Reisebilder 14*, alla lingua straniera, ora il catalano, viene assegnata la funzione di spia ecfraistica. Questa, insieme a indizi ancora più puntuali come il numero di inventario («FJM 4676»), guida il lettore verso un facile risanamento della frattura tra testo e immagine. L'opera qui presa a pretesto è un olio su rame di Joan Miró risalente al 1935 e intitolata *Home i dona davant d'un munt d'excrements*.⁵² Protagoniste sono due figure stravolte (ma identificabili appunto come uomo e donna) su uno sfondo che il titolo ci costringe a identificare come un mucchio di escrementi. L'opera, facente parte delle *pinturas salvajes*⁵³ di Miró, offre, già a partire da una colorazione quasi allucinata, la visione di una sessualità deforme e perturbante in cui i protagonisti sono pronti a unirsi attraverso appendici sessuali mostruose. *Home i dona*, descritta in seguito dallo stesso Miró come un presentimento di catastrofe, prefigura la tragedia della guerra civile, effettivamente scoppiata l'anno seguente. Di tale contesto storico Sanguineti tace ogni riferimento esplicito: il testo funziona come un apparente contatto di primo grado con l'immagine, senza la possibilità per il doppio letterario di avere informazioni relative al contesto di composizione del dipinto. Proprio grazie a tale processo di banalizzazione della tematica storica, l'operazione sanguinetiana trova la sua ragione d'essere. Dobbiamo infatti immaginare il doppio letterario mentre cammina per le sale di un'esposizione. Qui la sua attenzione viene improvvisamente catturata dalla visione di un manufatto artistico. In seguito a ciò, egli può iniettare nell'immagine il quantitativo della propria identità che gli permette di rileggere l'intera rappresentazione come un episodio della propria vita di carta. Non a caso anche in tale occasione i temi sono ancora una volta di carattere erotico e licenzioso. È proprio grazie a questi che Sanguineti fa rientrare nel testo ciò che aveva apparentemente escluso: la tematica dell'appressarsi del conflitto, riletta però in ottica scandalosamente banalizzante. Ad assumere i connotati di una vera e propria battaglia sono adesso le dinamiche relazionali tra moglie e marito, il cui scontro è collocato nel bel mezzo di uno spazio informe, desertico e scatologico, in cui ogni *accoppiamento* potrebbe trasformarsi in un *accoppamento*, in una scomparsa definitiva.

6. Il nuovo millennio e l'identità ipermoltiplicata

Dopo avere osservato *Corollario 43*, si può passare a rivolgere uno sguardo agli anni che portano al nuovo millennio. Sanguineti arriva a questo traguardo senza

⁵² Joan Miró, *Home i dona davant d'un munt d'excrements*, 1935, Fundació Joan Miró, Barcellona. Dipinto consultabile sul sito della fondazione: <https://www.fmirobcn.org/ca/col-leccio/cataleg-obres/5400/p-home-i-dona-davant-d-un-munt-d-excrements-p> (ultimo accesso il 28 novembre 2021).

⁵³ Cfr. Descrizione del dipinto riportata sul sito dei musei della Generalitat de Catalunya: <https://visitmuseum.gencat.cat/ca/fundacio-joan-miro/objecte/home-i-dona-davant-d-un-munt-d-excrements-joan-miro-1935> (ultimo accesso il 28 novembre 2021).

perdere mai la carica innovatrice da sempre connaturata alla propria esperienza scrittoria. La sua ultima opera si intitola *Varie ed eventuali* e contiene testi scritti tra il 1995 e il 2010, anno della sua scomparsa. Si tratta di una raccolta estremamente composita in cui è possibile notare un'estremizzazione tutti i parametri che avevano caratterizzato la produzione sanguinetiana fino a quel momento. *Varie ed eventuali* funziona infatti come uno spazio laboratoriale in cui il poeta-operatore inocula argutamente gli agenti del disordine per ottenere uno squilibrio nei parametri temporali, una distorsione delle forme metriche tradizionali, un innesto della produzione extravagante nel corpo della produzione principale e soprattutto un'instabilità sempre più pronunciata nell'identità del soggetto. Tale instabilità incalza continuamente l'io parlante e lo rende sempre più traslucido, spingendolo a realizzare un'estrema moltiplicazione della propria identità, che si fa corrispettivo di una scomparsa davvero definitiva.⁵⁴ Nel catalizzare la natura di questa opera, grande importanza ha la presenza nello spazio testuale di numerosi riferimenti visuali di natura estremamente eterogenea, con esempi tratti dal cinema,⁵⁵ dalla fotografia o dall'arte pittorica. Tale caratteristica rende il libro un vero e proprio catalogo d'arte senza immagini, dal momento che esse sono sostituite attraverso tecniche ecfrastiche. In questo senso l'*ekphrasis* trova nell'ultimo libro sanguinetiano la sua vera e propria casa, visto che, per la prima volta, assume un ruolo di primo piano nell'architettura generale dell'opera. Molto frequentemente nel testo l'*ekphrasis* viene impiegata dal poeta come agente esasperante dell'identità del soggetto. Tuttavia, nel corso della lettura della raccolta di rado ci si ritrova di fronte a testi comunicativi come quelli visti finora: il doppio letterario che abbiamo imparato a conoscere sparisce quasi del tutto, riemergendo saltuariamente in una proliferazione identitaria che ha l'obiettivo dichiarato di sabotare la comprensione del lettore-spettatore. Nonostante ciò si possono comunque isolare all'interno dell'organismo testuale di *Varie ed eventuali* almeno due momenti principali di stabilizzazione dell'*ekphrasis*: *Mantova 12.9.6* – dedicata ad opere di Andrea Mantegna – e *Omaggio a Dürer* – dedicato invece ad Albrecht Dürer.⁵⁶ Oltre a questi due è poi possibile isolare almeno un terzo momento: la sezione *Decafoto*, in cui l'*ekphrasis* è esercitata su dieci fotografie di Aldo Ponassi, proprio come mostrato magistralmente da Chiara Portesine,⁵⁷ che anzi propone, in maniera molto opportuna, una rilettura integrale delle tecniche ecfrastiche

⁵⁴ Per una trattazione specifica di questo fenomeno cfr. G. M. Annovi, *Sanguineti remix*, cit.

⁵⁵ Sui riferimenti cinematografici può essere utile il saggio «*Far vedere come è fatto dentro*»: e la pratica della «*drammaturgia cinematografica*» in C. Allasia, «*La testa in tempesta*». *Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico*, Novara, Interlinea, 2017, pp. 85-125.

⁵⁶ Entrambe le sezioni sono stata molto ben analizzate in N. Lorenzini, *L'io tra citazione e travestimento*, in *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti*, a cura di F. Damiano, C. Lüderssen, C. Ott, Firenze, Franco Cesati, 2015, pp. 81-90.

⁵⁷ C. Portesine, *L'ecfrasi ai tempi del medium fotografico, tra iperrealismo e mimesi paradossale*, «*Arabeschi*», 15 2020, pp. 66-89.

tenendo presenti le più recenti innovazioni tecniche, a partire da quelle del medium fotografico. All'infuori di questi tre momenti è comunque possibile trovare innumerevoli testi efrastici, che andrebbero ovviamente studiati integralmente.⁵⁸

Soprattutto nel primo dei momenti identificati – *Mantova 12.9.6* – appare evidente una delle caratteristiche peculiari dell'ultima raccolta sanguinetiana: una instabilità sempre più pronunciata dell'identità del soggetto che – come ha affermato Annovi – si trasforma sempre più in «io-ectoplasma, io-traccia, calco».⁵⁹ L'instabilità identitaria di cui si parla è evidente già a partire dal titolo completo della sezione: *Mantova, 13.9.6 - (luglio-agosto 2006)*. Qui l'autore comincia a confondere il lettore, a sabotarne la comprensione, creando una confusione programmata tra il piano dell'oggetto visuale descritto e quello in cui si collocherà l'esperienza del suo doppio. Il risultato è quello di creare una pericolosa (ma anche fruttuosa, perché è grazie ad essa che l'intera operazione creativa acquista il proprio valore) ambiguità temporale per cui *13.9.6* potrà essere letto, come 13 settembre del 2006 – momento in cui il testo viene reso pubblico – oppure come 13 settembre del 1506, data della morte di Andrea Mantegna – al cui cinquecentenario dalla dipartita la sezione viene dedicata. Nel corso dei 15 testi che la compongono il soggetto si fa sfuggente, a tratti quasi irriconoscibile. L'obiettivo è raggiungere un'ambiguità identitaria sempre più intensa che consenta di sfuggire al monologismo di tanta poesia imbevuta di intimismo, sentita dal poeta come vecchia e inattuale. Il sabotaggio dell'identità dell'io parlante, perseguito come sempre facendo interagire le caratteristiche del doppio letterario sanguinetiano con quelle del personaggio descritto, raggiunge il culmine nell'ultimo testo della raccolta. In *15* – questo è il titolo – si assiste allo sfogo di una prima persona che, mentre cerca di autodescriversi, invita il lettore a cercarla, identificarla e riconoscerla:

forse impazzito,
mi sono travestito:
e sto nascosto:

io sono a posto:
ho lo sguardo sbarrato,
meravigliato:

chi mi identifica?
chi può, me, riconoscere?
chi, a me, può nuocere?

⁵⁸ Nella sua rassegna Chiara Portesine analizza anche altri testi efrastici sanguinetiani sempre ricomponendo la frattura esistente tra testo e immagine di riferimento.

⁵⁹ G. M. Annovi, *Sanguineti remix*, cit., p. 154.

questa è una festa:
 ho come un ramo, in testa,
 oscena cresta:

e altre due cose:
 ho due corna sontuose,
 tonde e ramoso:

[*Varie ed eventuali*, Mantova, 13.9.6, 15]

La componente confessionale che si dispiega nel testo dimostra che anche se il soggetto ipermoltiplicato si avvia verso l'irriconeoscibilità, rimane ancora rintracciabile in un corrispettivo materiale. L'io parlante ci dà qualche indizio: sappiamo che si sta nascondendo, che ha lo sguardo sbarrato, che ha in testa come una corona di foglie. Sapendo già che ci si sta riferendo a un'opera di Mantegna⁶⁰ è possibile completare l'attribuzione dell'oggetto efrastico nell'*Autoritratto come mascherrone* nascosto da Andrea Mantegna nella lesena di destra della parete Ovest della *Camera degli sposi*⁶¹ del Palazzo Ducale di Mantova.



*Andrea Mantegna, Camera degli Sposi (parete Ovest, L'incontro)
 e Autoritratto (dettaglio della lesena di destra)*

⁶⁰ In questo senso, oltre alla città e alla data, un forte indizio è dato dal testo posto tra la pagina del titolo e quella della prima sezione, dove si può leggere: «“nacque, secondo/ la opinione di molti”, (scrive il Vasari),// “in una villa”, / Andrea, “vicino a Mantova”/ (anno '50)». In Sanguineti, *Varie ed eventuali*, cit., p. 81.

⁶¹ Andrea Mantegna, *Camera degli Sposi* (parete Ovest, *L'incontro*) e *Autoritratto* (dettaglio della lesena di destra), 1465-1474, Castello di San Giorgio, Mantova. Le immagini sono riportate da Wikipedia e sono considerate di dominio pubblico in quanto «fedele riproduzione fotografica di un'opera d'arte bidimensionale originale». Si riportano i link di entrambe: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea_Mantegna_115.jpg (ultimo accesso il 28 novembre 2021); https://it.wikipedia.org/wiki/Camera_degli_Sposi#/media/File:Mantegna_selfportrait_camera_picta.jpg (ultimo accesso il 28 novembre 2021).

In sostanza, in questa che è anche una prosopopea, si può ritrovare una sovrapposizione multipla di autoritratti – quello di Mantegna e quello di Sanguineti – che aumenta drasticamente il grado di ambiguità del testo, così tanto da farlo diventare il culmine del depistaggio identitario che Sanguineti raggiunge attraverso l'*ekphrasis*. È così che la volontà di trasformare il soggetto in un io inesistente in eccesso, già dichiarata in un altro testo fondamentale⁶² di *Varie ed eventuali*, viene tradotta nella realtà dei versi: il lettore-spettatore non è più in grado di distinguere la fisionomia di colui che parla, il tradizionale doppio letterario appare ormai solo in trasparenza e l'*ekphrasis prosopopeica* – anche se raggiunge quote di fedeltà finora molto rare – innesca un gioco di duplicazione identitaria tale da rendere questo testo particolarmente esemplare per chi voglia capire quali direzioni prenda la tecnica alla fine del percorso letterario sanguinetiano.

7. Conclusioni e auspici per il futuro

Nel corso dell'intervento si è cercato di mostrare la pervasività delle tecniche ecfrastriche all'interno della produzione poetica di Edoardo Sanguineti. Per fare ciò si sono selezionati alcuni testi degni di particolare interesse. Il criterio di scelta ha cercato di coniugare la loro dislocazione nei diversi decenni alla loro riconducibilità a particolari fasi della poesia sanguinetiana. Si è visto come in ciascuna di queste tappe l'*ekphrasis* abbia avuto – con valori e modalità differenti – una presenza così massiccia e costante da autorizzare a parlare addirittura di una sua *disseminazione* nell'organismo dell'intera opera. Tuttavia, l'elemento più rilevante che emerge dall'indagine riguarda la natura stessa della tecnica, dal momento che l'*ekphrasis* non è per l'autore un esercizio stilistico fine a se stesso, ma al contrario è indirizzata ogni volta verso finalità poetiche ben precise. Può essere ad esempio impiegata in accordo con la frammentazione e la rifunzionalizzazione delle fonti o in direzione antilirica e antiborghese, o ancora può essere posta alla base di una proliferazione incontrollata dell'identità dell'io parlante.

L'indagine che qui abbiamo iniziato a delineare è ancora in una fase iniziale e molti sono i suoi possibili sviluppi futuri. Innanzitutto, bisognerà cercare di schedare tutte le *ekphrasis* ancora nascoste tra le pieghe dell'opera sanguinetiana, non solo poetica, ma anche narrativa;⁶³ successivamente bisognerà tentare di leggere i testi ecfrastrici rintracciati alla luce delle acquisizioni teoriche degli studi visuali internazionali più recenti, che offrono allo studioso strumenti accessori – rispetto ai tradizionali retorico-stilistici – per indagare le forme di interazione tra testo e

⁶² Il *Duplex* precedentemente citato.

⁶³ C. Portesine, «Una specie di Biennale allargata». *Il giuoco dell'ecfrasi nel secondo romanzo di Edoardo Sanguineti*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2021.

immagine; infine sarà fondamentale far comunicare i risultati ottenuti in questo studio con la tanta poesia efrastica italiana della seconda metà del Novecento, che merita ugualmente di essere (ri-)scoperta e analizzata. Il lavoro si prospetta certamente lungo, ma le scoperte che se ne possono trarre vanno oltre il mero studio della tecnica retorica, visto che possono dare indicazioni di più ampia portata sull'evoluzione del rapporto tra visualità e verbalità nella poesia italiana contemporanea.

ISSN 1219-5391 (print)
ISSN 2677-1225 (online)
© DEBRECEN UNIVERSITY PRESS
Responsible publisher: Karácsony Gyöngyi
www.dupress.unideb.hu
Printing: Printart-Press Kft., Debrecen