

Il caso *Mauritshuis*. Ekphrasis e soggetto nella poesia neofigurativa di Edoardo Sanguineti

Alessio Verdone

In molta della scrittura poetica di Edoardo Sanguineti, le azioni di *scrivere* e di *vivere* nascono e si sviluppano come strettamente interdipendenti.¹ La scrittura e la vita sono causa ed effetto l'una dell'altra. Si vive perché si scrive e si scrive perché si vive. Lo si fa fuori di metafora, senza traccia di sterile autobiografismo interiore. Infatti il protagonista della poesia non è l'autore, ma un suo surrogato, un sosia letterario. Perché tutto ciò sia possibile, la componente descrittiva della scrittura deve essere promossa al ruolo fondamentale di agente strutturante del soggetto surrogato,² con la proliferazione di innumerevoli schede di autodescrizione che funzionano come puntelli della sua identità. La conseguenza diretta è la quasi totale sovrapposibilità delle azioni di *scrivere*, *descrivere*³ e *vivere* quando si parla della poesia sanguinetiana. In questo senso, affrontare l'ekphrasis poetica di Sanguineti – capace di tenere insieme agevolmente queste tre azioni – equivale a confrontarsi in sintesi con tutta la sua produzione in versi. Tale tecnica, infatti, lungi dal rimanere una pratica ludica fine a se stessa, viene promossa a ulteriore elemento problematizzante dell'identità del soggetto, per mezzo della disseminazione, nello spazio del testo, di innumerevoli autorappresentazioni mascherate dell'io parlante. Per questo motivo, l'ekphrasis finisce per costituire un punto di osservazione privilegiato per lo studio di alcune delle principali modalità di strutturazione del soggetto che agisce nella poesia di Edoardo Sanguineti.

1 L'esistenza dell'«equazione» *vivere = scrivere* è stata notata da Antonio Porta in una recensione a *Novissimum testamentum* pubblicata in «Alfabeta», 84, maggio 1986, e consultabile anche in A. Porta, *Il progetto infinito*, Edizioni «Fondo Pier Paolo Pasolini», Roma 1991, pp. 110-111.

2 L'io parlante protagonista della poesia neofigurativa di Edoardo Sanguineti.

3 Lo stesso Sanguineti parla della sua poesia come un «elementare scrivere-/descrivere» in *Reisebilder 23*, in E. Sanguineti, *Segnalibro*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 127.

1. L'ekphrasis come pretesto

Per un eversore dell'ordine poetico tradizionale come Sanguineti è chiaro che neppure l'ekphrasis può essere condotta secondo modalità tradizionali. Ogni descrizione è per il poeta soltanto un «pretesto», un «“prendere occasione da”, a prezzo di sconvolgimenti fortissimi, di quello che è il materiale originario». ⁴ È cioè un modo per scardinare il senso dell'immagine descritta – facendolo interagire con gli elementi caratteristici della propria poetica – e causarne un deragliamento verso mete semantiche (e formali) impreviste. Nello stesso tempo l'intera operazione assume pure il carattere di traduzione interpretante dell'immagine, una sorta di transcodificazione sottotitolata dal segno pittorico a quello linguistico.

Gli esempi ecfrastrici sono molto precoci nell'opera sanguinetiana. L'autore stesso, in più interviste, 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». ⁵ Si tratta di una presenza davvero pervasiva. È possibile trovare ekphrasis sia nell'opera in prosa, sia nell'opera in poesia. Ad esempio, in *Laborintus* e nel romanzo *Capriccio italiano* ⁶ sono prese a pretesto alcune delle incisioni riprodotte in *Psicologia e alchimia* di Jung, e il secondo romanzo, *Il giuoco dell'Oca*, ⁷ «è costruito per molti e molti capitoli con descrizioni [...] di quadri che vanno da Bosch ai fuffetti, dalla pubblicità a Rauschenberg». ⁸ Insomma, sarebbe necessario un accurato lavoro di ricerca e catalogazione delle singole fonti iconografiche.

2. L'ekphrasis neofigurativa: l'io parlante ibrido

Di particolare interesse per lo studio del soggetto poetico sanguinetiano è l'ekphrasis che nasce e si sviluppa durante il momento neofigurativo ⁹ della poesia di Edoardo Sanguineti, cioè quello che, grosso modo, va dagli anni Settanta fino al 2010. ¹⁰ Tale tipologia di ekphrasis – avendo il suo primo punto di insorgenza proprio nel passaggio dalla incomunicabilità della sfigurazione alla ricomposizione comunicativa – è caratterizzata dalla stessa affabilità che contraddistingue tutta la poesia sanguinetiana di questo periodo.

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

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

6 E. Sanguineti, *Capriccio italiano*, Feltrinelli, Milano 1963.

7 E. Sanguineti, *Il giuoco dell'Oca*, Feltrinelli, Milano 1967.

8 Lisa, *Pretesti ecfrastrici*, cit., p. 21.

9 Momento codificato criticamente per la prima volta nella bipartizione dei periodi estetici proposta in A. Pietropaoli, *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti: Poesia e poetica*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1991, pp. 59-60.

10 Il periodo neofigurativo accorpa dunque in un unico momento la fase elegiaca e quella comica (descritte nel contesto di una periodizzazione d'autore in E. Sanguineti, *Lettere a un compagno*, Mimesis, Milano-Udine 2017, pp. 60-61).

Inoltre, rispetto alle ekphrasis rintracciabili in alcune sezioni di *Laborintus*¹¹ – in cui la descrizione sembra essere solo uno degli strumenti espressivi di cui si serve il poeta operatore – l'operazione ecfrastica diventa adesso la base stessa del testo poetico, senza la quale esso faticherebbe a prendere forma.

Occorre poi puntualizzare che l'ekphrasis neofigurativa si trova a un grado di sviluppo massimo già nelle prime prove, ma – almeno per tutti gli anni Settanta e metà degli Ottanta – non viene utilizzata in maniera sistematica e, anzi, viene molto spesso declassata a semplice scheda di autodescrizione del personaggio poetico sanguinetiano. Bisognerà attendere il 1986, con *Mauritshuis*,¹² per vederne un utilizzo più uniforme.

La caratteristica che contraddistingue l'ekphrasis della fase neofigurativa – e la rende estremamente interessante – è la reazione che si crea tra l'identità del soggetto poetico e quella dei personaggi dell'immagine di riferimento. Tale interazione ha un effetto sullo statuto dell'io parlante. Infatti, durante l'operazione ecfrastica, il poeta inietta nel dipinto una dose di identità del suo doppio, ottenendo un io parlante ibrido, contemporaneamente interno ed esterno all'immagine presa in oggetto.

In che modo? Sanguineti parte dall'immagine per scrivere un testo poetico che è sua diretta citazione. Nel testo poetico la voce parlante è una prima persona coincidente con una «figura estrapolata dal quadro descritto», la quale diventa quindi «responsabile della dizione»¹³ e, conseguentemente, della descrizione. L'utilizzo della prima persona funziona come fondamentale agente depistante che ha la funzione di miscelare l'io del dipinto con quello che i lettori di Sanguineti sono abituati a vedere descriversi nelle sue perpetue autodefinizioni. A causa della promiscuità identitaria che si crea, l'io ricavato dal dipinto si scontra tutte le volte contro un limite: l'impossibilità di assumere «una pronuncia propria e autonoma»¹⁴ e dunque l'impossibilità di emanciparsi come personaggio indipendente di una narrazione.

Per essere ancora più chiari, il personaggio parlante estrapolato dal dipinto ricorda sempre – nel modo di guardare se stesso e nel modo di interagire con il mondo che lo circonda – il sosia poetico tipicamente sanguinetiano. Infatti, cambiando punto di vista, potremmo descrivere tutta l'operazione in questo modo: il tradizionale protagonista poetico della poesia sanguinetiana, passando davanti a un dipinto, viene catturato dall'immagine e, per un breve intervallo di tempo, si identifica con uno dei personaggi in essa rappresentato. Una volta completata l'immedesimazione, descrive se stesso e chi gli sta intorno come se si trovasse all'interno del dipinto. Ma ciò facendo cede al

Il caso
Mauritshuis.
Ekphrasis e
soggetto nella
poesia
neofigurativa di
Edoardo
Sanguineti

11 Penso, ad esempio, alla sezione 7, in cui si descrive un pannello del *Trittico del carro di fieno* di Bosch.

12 E. Sanguineti, *Il gatto lupo*. Poesie 1982-2001, Feltrinelli, Milano 2010.

13 E. Testa, *Una costanza sfigurata. Lo statuto del soggetto nella poesia di Sanguineti*, Interlinea, Novara 2011, pp. 38-39, nota 30.

14 *Ibidem*.

personaggio pittorico elementi tipici della propria identità, che ne deformano l'essenza reale. Su tale travisamento si costruisce l'intera narrazione, con il risultato di dar vita a una sorta di *autodefinizione ecfraistica* che nello stesso tempo è anche una funzione interpretante dell'immagine descritta.

Con un effetto a cascata, l'autore ottiene una confusione programmata tra prima e terza persona – tra uno sguardo interno e coinvolto e uno esterno e distaccato¹⁵ – che ricorda il procedimento più utilizzato da Sanguineti in campo teatrale, il *travestimento*, illustrato così nella *Notizia alla Commedia dell'Inferno*:

“travestimento” è il migliore sinonimo esplicativo che io conosca per “teatro”, giacché chi sta in scena sta comunque per un altro, è in “maschera”, e questo luogo finge un altrove, e questo tempo simula un diverso allora. [...] si avrà “travestimento” ancora, e nella forma liminare, nel caso, dell’“auto-travestimento”¹⁶

Ma c'è una differenza sostanziale. Nel caso dell'ekphrasis l'operazione di travestimento è di secondo grado. L'io che si maschera, il sosia letterario, è un soggetto mascherato – un io in scena che sta per un altro io – già dal momento della sua nascita e dalla sua differenziazione dal soggetto dell'enunciazione. Il suo vero volto è una maschera. Dunque, quando si appropria dell'identità di un personaggio pittorico, non fa altro che sovrapporre quella maschera alla preesistente, la quale a volte si fa vedere in trasparenza dal lettore-osservatore.

La fluidità identitaria alla base di tutta l'operazione ecfraistica non è altro che la realizzazione del precetto paradossale di «scrivere in prima persona, vivere in terza, alla Brecht, / essere *un autre*»¹⁷ espresso in *La philosophie dans le théâtre*¹⁸ e pervasivo in tutta l'opera sanguinetiana. Attenendosi a questa regola, e facendo interagire Brecht con Rimbaud (ma anche con Baudelaire),¹⁹ il poeta riesce infatti a sfuggire al patetismo asfissiante di tanta poesia tradizionale ottenendo una «oggettivazione del personaggio»²⁰ che funziona da eccezionale strumento straniante utile a mettere le parole «come / in corsivo, e tra virgolette»²¹ per «farle memorabili» e fissarle nella mente del lettore.

Ma il catalizzatore più potente dell'ambiguità identitaria instillata da Sanguineti nelle sue ekphrasis è da ricercare nel mutilamento della connessione tra testo e immagine di riferimento. Tutti i testi ecfraistici sanguinetia-

15 Per Weber, giustamente, «il supremo artificio straniante» (L. Weber, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Gedit, Modena 2004, p. 291).

16 E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, Carocci, Roma 2005, p. 97.

17 Chiaramente il *Je est un autre* di Rimbaud.

18 Sanguineti, *Il gatto lupesco*, cit., p. 195.

19 Come avviene, ad esempio, in *Cataletto 11*, in Sanguineti, *Segnalibro*, cit., p. 343.

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

21 *Postkarten 49*, in Sanguineti, *Segnalibro*, cit., p. 209.

ni vengono separati dall'immagine che descrivono.²² Quasi sempre la natura della strategia espressiva che li ha generati viene taciuta, ma, rimanendo implicita nel testo, può essere riportata alla luce in qualsiasi momento. È lecito supporre che sia quello che vuole il poeta. Per questo egli dissemina nel testo alcuni elementi, alcune *spie ecfrastriche*, che essendo il segno dell'operazione avvenuta, permettono di capire che ci si trova di fronte a un'ekphrasis.

La lettura dei testi ecfrastrici sanguinetiani si basa quindi su due momenti distinti. In un primo momento il lettore si trova davanti a un testo che gli comunica un senso di perturbamento. Ha la sensazione di essere arrivato a discorso già iniziato, che manchi qualcosa a cui però non riesce a dare sostanza. Anche il lettore meno avvertito capisce che c'è qualcos'altro, è consapevole di una percezione «monca» del testo e sente di essere escluso «dal divertimento dell'autore».²³ Allora rilegge, e rileggendo rintraccia le cicatrici ecfrastriche, i segni volutamente lasciati dall'autore affinché il lettore possa ricostruire da sé il percorso inverso ed essere ammesso finalmente al momento ludico. A questo punto inizia il secondo momento della lettura, quello in cui immagine e testo possono essere affiancati.

Il caso
Mauritshuis.
Ekphrasis e
soggetto nella
poesia
neofigurativa di
Edoardo
Sanguineti

3. Alle origini dell'ekphrasis neofigurativa: *Reisebilder 14*

Prima di entrare nel merito di *Mauritshuis*, è necessario fare un passo indietro. Bisogna colmare una lacuna, rispondendo a una domanda: qual è l'atto fondativo dell'ekphrasis neofigurativa nella poesia sanguinetiana? Rintracciare questo momento serve a dimostrare come l'ekphrasis sanguinetiana sia nata già matura e, anzi, nel corso del tempo sia stata usata con diversi gradi di intensione e sistematicità.

Il suo primo utilizzo è molto più precoce rispetto a quanto ci si aspetti. Bisogna ritornare all'inizio della neofigurazione, a *Reisebilder 14*,²⁴ del giugno 1971. La forte frattura tra testo e immagine, ardua da sanare, rende difficile riconoscere il testo come un'ekphrasis. E forse è per questo che la critica non ne ha mai parlato.

La poesia ha inizio con una scena introdotta *ex abrupto*. L'io parlante è protagonista e cronista allo stesso tempo. Si rivolge alla seconda persona con cui si è appena appartato dietro un cespuglio. I fatti sono raccontati in un tempo presente ritardato, in cui i gesti vengono illustrati dall'io parlante solo un istante dopo che sono accaduti. Tale modo di raccontare permette

22 Tutti i testi sono comunque fruibili anche a un grado zero perché sono costruiti in modo da avere un certo grado di autonomia (cfr. Lisa, *Pretesti ecfrastrici*, cit., p. 22). Ma quando il lettore riesce a risalire alle immagini si rende conto dell'importanza dell'operazione compiuta da Sanguineti.

23 E. Bacarani, *La poesia nel labirinto. Razionalismo e istanza «antiletteraria» nell'opera e nella cultura di Edoardo Sanguineti*, il Mulino, Bologna 2002, p. 265, nota 59.

24 Sanguineti, *Segnalibro*, cit., p. 118.

al soggetto di essere interno ed esterno alla scena di cui sta parlando. Apparentemente sembra di trovarsi in presenza di una delle classiche realizzazioni della poesia elegiaca sanguinetiana. Un testo che prendendo spunto da un «piccolo fatto vero» e, documentando la quotidianità di un normalissimo personaggio borghese, assume nel corso del suo sviluppo una memorabilità che è vera e propria marca ideologica.²⁵

Ma in *Reisebilder 14* avviene qualcosa in più. Al verso 4, ci si imbatte in una parola tedesca: *Jungbrunnen*, ‘fonte della giovinezza’, davanti alla quale il lettore curioso comincerà a documentarsi, giungendo facilmente alla soluzione. C’è infatti un solo *Jungbrunnen* molto famoso, ed è quello di Lucas Cranach, del 1546, conservato alla *Gemäldegalerie* di Berlino.²⁶

Affiancando a *Reisebilder 14* il quadro di Cranach, ci si rende conto immediatamente dell’operazione di trasferimento dell’identità del doppio letterario nell’organismo del dipinto. Il punto di vista del personaggio letterario sollecita e dilata gli elementi dell’immagine che più si trovano in consonanza con i temi tipici della nascente poesia elegiaca sanguinetiana. Su questi elementi – la decrepitezza e l’erotismo – si struttura l’intera poesia.

Al livello del testo, le immagini – montate simultaneamente come sequenze cinematografiche – si accordano alla strutturazione processuale dell’identità dell’io parlante, il quale si muove trapiantando continuamente il suo sguardo in quello dei personaggi del dipinto.

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:
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*)

25 Cfr. *Postkarten 49*, in Sanguinetti, *Segnalibro*, cit., p. 209.

26 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: 16/10/2021).



L'io parlante si rivolge a un *tu* concreto, presumibilmente quello muliebre, protagonista insieme a lui dell'azione. L'osservatore-lettore riceve le informazioni utili per fruire del testo verbo-visivo origliando la conversazione a due tra il soggetto – che si descrive mentre agisce – e il suo interlocutore diretto. Grazie a queste informazioni, il fruitore riesce a scovare e seguire con gli occhi i protagonisti della poesia, a partire dal cespuglio collocato nell'angolo inferiore destro del dipinto.

Prima del secondo blocco l'azione viene mozzata con uno stacco cinematografico. L'osservatore continua ad assistere a un discorso a due tra il soggetto e il tu a cui si rivolge, cerca di continuare a seguire lo svolgimento del testo all'interno dell'immagine. Ma rimane spiazzato, per qualche attimo non ci riesce. L'identità dell'io parlante si è trasferita in un altro personaggio. È cambiato il punto di vista, che adesso è quello dell'uomo che gesticola sul bordo destro della piscina. Egli, combinando il suo sguardo con quello del poeta-osservatore, riesce a descriverci la scena che avviene alle sue spalle: una ragazza svestita sparisce per sempre dentro un *Badezelt* – il tendone rosso sul lato destro del dipinto – rappresentazione metaforica della morte.

Tra il secondo e il terzo blocco di versi, un'associazione di idee dà origine a una doppia temporalità:²⁷ una interna e una esterna all'operazione ecfraistica. Il deragliamento della cronologia viene comunicato anche alle coordinate spaziali e tematiche, che variano a loro volta. Conseguentemente lo sguardo del poeta-osservatore si sgancia dall'immagine e ogni immedesimazione viene abbandonata, per ripercorrere una scena del passato, su cui il testo si conclude.

4. *Mauritshuis* e la prima stabilizzazione dell'ekphrasis

Dopo *Reisebilder 14* bisognerà aspettare più di quindici anni per vedere una stabilizzazione della forma ecfraistica. Fino a *Mauritshuis*,²⁸ e anche dopo, fino a *Varie ed eventuali*,²⁹ i moduli ecfraistici vivranno flussi e riflussi. Alcune volte saranno responsabili della strutturazione completa dei testi, altre volte agiranno in una posizione arretrata rispetto alle tipiche schede auto-descrittive sanguinetiane.

Se si vuole studiare l'ekphrasis neofigurativa di Sanguineti è quindi indispensabile partire da *Mauritshuis*, in cui, per la prima volta, tale strategia espressiva si stabilizza. In sostanza, questa raccolta rappresenta un laboratorio privilegiato in cui osservare, tutti raccolti tra loro, elementi espressivi che per gran parte della produzione sanguinetiana sono caratterizzati da un im-

Il caso
Mauritshuis.
Ekphrasis e
soggetto nella
poesia
neofigurativa di
Edoardo
Sanguineti

27 Su questo argomento cfr. S. Colangelo, *Il soggetto nella poesia del Novecento italiano*, Mondadori, Milano 2009, pp. 114 e ss.

28 Sanguineti, *Il gatto lupesco*, cit.

29 E. Sanguineti, *Varie ed eventuali. Poesie 1995-2010*, Feltrinelli, Milano 2010.

piego saltuario e distante nel tempo. Mi sembra necessario dunque resistere con pazienza alla monotonia di un'operazione interpretativa di questo tipo: solo così è possibile raccogliere i frutti che i testi sono in grado di offrirci.

Mauritshuis, composta nel 1986, viene pubblicata per la prima volta nel 1992, come sezione di *Senzatitolo*.³⁰ Essa funziona come un breve viaggio tra alcune delle opere dell'omonimo museo dell'Aia, nei Paesi Bassi, il quale ospita i più importanti maestri fiamminghi e olandesi del XVII secolo. Dell'occasione compositiva rende conto lo stesso Sanguineti:

la cosa nacque su committenza, per la celebrazione della ristrutturazione del museo dell'Aja. Allora si rivolsero a vari intellettuali, la maggior parte erano critici d'arte, artisti, e pochissimi letterati, chiedendo se volessero scrivere qualcosa. Allora decisi di scegliere sette quadri e di scrivere sette poesie, per l'occasione. Alcuni dei testi sono abbastanza rispettosi dell'originale, altri invece ci giocano sopra.³¹

Il fatto che questi sette testi siano nati su committenza non sminuisce per niente la loro valenza poetica; ne sollecita anzi la componente pretestuosa. Sanguineti sceglie con cura tra le opere della collezione museale e seleziona quelle che meglio si adattano alle caratteristiche della sua poetica.

Prima di entrare nel merito bisogna aggiungere una nota preliminare. Rispetto agli altri testi ecfrastrici, quelli di *Mauritshuis* sono caratterizzati da una maggiore affabilità. Infatti, non solo già dall'inizio il lettore sa in quale catalogo cercare le immagini, ma, come se non bastasse, Sanguineti lo aiuta ulteriormente titolando i singoli testi con il nome dell'autore del dipinto di riferimento. Diventa perciò semplicissimo, per il lettore, ricomporre la frattura tra testo e immagine e passare dal primo al secondo momento di fruizione.

Il primo testo della raccolta è *Jan Sanders Von Hemessen*. Basta una veloce ricerca per ritrovare il dipinto di riferimento: la *Scena allegorica*³² del 1540-57, in prestito di lungo termine al Rijksmuseum di Amsterdam dal 1999. Si tratta di una delle poesie più rispettose dell'originale dell'intera *Mauritshuis*. Ma questo non costituisce per nessun motivo un limite all'operazione creativa portata avanti da Sanguineti. Innanzitutto, il poeta si insinua tra le ambiguità interpretative che il dipinto porta con la sua storia. La didascalia del Mauritshuis riportava infatti un possibile titolo alternativo: *Personificazione della Poesia con un Poeta*.³³

30 Sanguineti, *Il gatto lupesco*, cit.

31 Lisa, *Pretesti ecfrastrici*, cit., p. 21.

32 Jan Sanders Von Hemessen, *Scena allegorica*, 1540-57, Rijksmuseum, Amsterdam. Consultabile al seguente link: <https://www.rijksmuseum.nl/en/my/collections/1649722--acstinebring/jan-sanders-van-hemessen-in-context/objecten#/SK-C-1657,7> (ultimo accesso: 16/10/2021).

33 Questa altra possibilità di interpretazione rimane ancora oggi visibile nella scheda dedicata al dipinto disponibile sul sito web del museo: <https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/artworks/1067-allegorical-scene-possibly-the-personification-of-poetry-with-a-poet/> (ultimo accesso: 16/10/2021).



Ecco, Sanguineti si serve di questa seconda interpretazione e la usa come punto di accesso dell'identità del suo doppio, che in tal modo può installarsi nel corpo del presunto poeta, assumendone il punto di vista e promuovendolo a io parlante. Di seguito il testo:

quella ragazza, tenera ma atletica, che mi schizza e mi spruzza, sputandomi
 gli alquanti
 grumetti del suo latte, spremendomi il suo capezzolo sinistro, sopra la mia
 flebile viola
 tenore (ma che nemmeno qui, però, mi guarda), sarà una vita, a me, che mi
 perseguita
 con le sue tante trecce (e con tutte quelle sue foglie, diritte lì nella sua testa,
 a cresta), per toccarmi, soltanto:
 e adesso ce l'ha fatta: (e mi ha interrotto, intanto,
 questo mio povero a solo campestre): poso a terra l'archetto: e adesso è tardi:
 (sarà anche bene intenzionata, quella): (ma c'è il pastore orrendo, che si
 agita nel vento,
 laggiù in fondo, e mi fa, forse, una specie di segno, che mi chiama):
 sento il ciakciak
 delle timide gocce di quella viva cagliatina ardente: (poi, più niente di niente):
 (1. *Jan Sanders van Hemessen, Mauritshuis*)

Il caso
Mauritshuis.
 Ekphrasis e
 soggetto nella
 poesia
 neofigurativa di
 Edoardo
 Sanguineti

Il poeta dichiara di essere perseguitato dalla poesia da tutta una vita. Adesso però sente vicino il momento della fine, di cui il testo sembra quasi un resoconto.³⁴ Posare a terra l'archetto equivale a deporre la penna, a smettere di scrivere, a smettere di vivere; «adesso è tardi» dice un io parlante che non sente più la fascinazione della giovane donna a seno scoperto che gli sta davanti. Egli si accorge invece del pastore sullo sfondo, a destra: una figurina scura che prende le sembianze della Morte venuta a prendersi il poeta («e mi fa, forse, una specie di segno, che mi chiama»). Gli ultimi istanti appartengono al tintinnare delle ultime gocce di poesia, poi il niente. Una delle ossessioni più ricorrenti³⁵ nell'opera sanguinetiana, appunto il niente, è la meta a cui tende l'intero testo e grazie al quale l'ekphrasis teatralizzante riesce a strutturarsi.

Il secondo testo di *Mauritshuis* è *Pieter de Hooch*. Il dipinto in questione è *Un uomo fuma e una donna beve in un giardino*,³⁶ risalente al 1658-1660 ca. Anche questa poesia è molto fedele all'immagine e la componente più

34 Quello dell'esaurimento vitale è uno dei moduli tematici più utilizzati nella poesia sanguinetiana.

35 A questo proposito cfr. N. Lorenzini, «Adesso tu mi domanderai...». *Sanguineti e la fascinazione del niente*, in *Edoardo Sanguineti: ritratto in pubblico*. Atti del Convegno Internazionale di Bologna, 23 giugno 2015, a cura di L. Weber, Mimesis, Milano-Udine 2016, pp. 21 e ss.

36 Pieter de Hooch, *Un uomo fuma e una donna beve in un giardino*, 1658-60, Mauritshuis, The Hague, attualmente non in esposizione. Consultabile al seguente link: <https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/artworks/835-a-man-smoking-and-a-woman-drinking-in-a-courtyard/> (ultimo accesso: 16/10/2021).

creativa, che è poi una *teatralizzazione interpretante*, è contenuta tutta negli ultimi versi.

hai ragione, va bene, sono buffo: (le lasciamo da parte, le mie calze): e poi,
 nemmeno
 so se te ne accorgi, tu, ma è da mancino che io mi reggo la pipa: (l'altra è sul
 tavolino:
 e se tu insisti, e se, come si dice, è per farti contenta, io me la prendo giusta,
 quella,
 con la mia destra, dopo): (per me, però, tu bevi troppo, sempre): (e me, non
 c'è nessuno,
 guarda, che mi guarda): (e te, te invece, te ti guardano tutti, con quella porta
 aperta
 sulla strada): (e me, seduto, me non mi vede neanche il campanile):
 (e adesso poi,
 come si dice, io tolgo tutto il mio disturbo, e chiuso): (ma qui in cortile, a
 due passi
 da noi, sta nostra figlia, rigida, la frigida: non capisco che cosa tiene in mano:
 è chiaro, ma però, che ci sta triste da morirci, quella):
 perché, comunque, come
 si dice, dunque, io così mi consumo: ho giocato e ho perduto: (e adesso, io
 fumo):

(2. *Pieter de Hooch, Mauritshuis*)

Il doppio sanguinetiano si identifica con l'uomo seduto e gli fa prendere la parola. L'addizione interpretativa, causata dal suo insinuarsi nel dipinto, si limita all'osservazione sull'alcolismo della donna, presumibilmente la moglie, e alla tristezza della figlia, la cui espressione comunque si vede appena. Serpeggia ancora in filigrana, come prima, l'incombente estinzione del soggetto, almeno in due punti: quando l'io parlante dichiara di togliere «tutto il disturbo, e chiuso»; e quando, nell'ultimo verso, descrive il proprio esaurimento vitale, collegandolo, con una rima interna, al fumo. Si tratta di un'analogia molto presente nell'intera opera sanguinetiana, quella che vede la vita umana come fumo che si dissolve prima di approdare al niente.³⁷

Nel testo che segue, la pratica ecfrastica si sviluppa per tre dei quattro blocchi versali fino a sfociare in una velata, ma decisa, critica dell'ideologia economica capitalista e borghese. Il titolo è *Frans Van Mieris il Vecchio. L'attribuzione non è di difficile riuscita, una volta letto il testo. Si tratta della Scena da bordello*³⁸ del 1658-59 ca. Il personaggio obiettivo dell'identifica-

37 A questo proposito cfr. *H di Alfabeto apocalittico*, sezione di *Senzatitolo*, in Sanguineti, *Il gatto lupesco*, cit., p. 88.

38 Frans Van Mieris il Vecchio, *Scena da bordello*, 1658-59 ca., Mauritshuis, The Hague, sala 15. Consultabile al seguente link: <https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/artworks/860-brothel-scene/> (ultimo accesso: 16/10/2021).

zione, trasformato in voce parlante, è l'avventore seduto di fronte alla prostituta la quale lo scruta con un'espressione compiaciuta, da «furbetta». Quasi fino alla fine, la descrizione è molto fedele:

è già un invito, con pudore, all'amore, un goffo fagotto di materassi,
 mollettoni, ecc.,
 che pendono, a prenderci, su, l'aria, dall'alto bordo del soppalco: è un altro
 invito lì all'amore, ma più giù, un appartarsi di figure (che non ci presto
 l'attenzione,
 proprio) eterne: (ma, in ogni caso, esterne a questo luminoso casotto):
 (sotto sotto,
 mi significheranno, credo bene, accordo sordo, patetico complotto, dolci
 pene):
 ancora,
 terzo invito all'amore, è qui una coppia canina che si accoppia
 (caninamente, veramente):
 (e che fu infatti censurata, e velata violata, anzi castrata):
 ma tu, mia grassetta
 furbetta, che ti trascuri il bell'addormentato (che io ti tiro il tuo grembiule,
 apposta),
 e che ti scopri, slacciandoti il corpetto, alcunché del tuo corpo (che io ti porgo,
 con due mie dita fragili, alla tua brocca la mia vuota flûte, e la mia bocca
 alla tua vuota bocca), lentamente curvandoti, prudente: uh, non mi sei
 niente, tu,
 bella mia, gioia mia, un invito all'amore: sei l'amore sans phrase: (due punti,
 e via):

(3. *Frans van Mieris, Mauritshuis*)

L'io parlante richiama l'attenzione del lettore sui simboli dell'amore disseminati nel quadro: i materassi che pendono dal soppalco, le figure che si appartano al di là della porta, i cani che si accoppiano. In quest'ultimo caso è poi interessante notare come colui che dice io, interno al quadro, offra a noi lettori addirittura un particolare storico, ovvero la velatura della scena erotica canina. È come se le esperienze del personaggio parlante si fossero stratificate parallelamente a quelle del dipinto. Egli vive insieme al quadro e la sua esistenza è legata a doppio filo con l'oggetto artistico. Esattamente come avviene con la scrittura, anche il segno pittorico diventa agente di un afflato vitale.

Vero e proprio punto di svolta della poesia è però l'ultimo blocco, con la sua massima finale. Dopo aver identificato i segni erotici disseminati nel quadro, la voce parlante contesta l'ultimo e più evidente, quello della prostituta. Secondo il materialista Sanguineti – condizionato sicuramente dal saggio *L'amore*³⁹ di Christopher Caudwell, sul rapporto tra amore e società

Il caso
Mauritshuis.
 Ekphrasis e
 soggetto nella
 poesia
 neofigurativa di
 Edoardo
 Sanguineti

39 C. Caudwell, *La fine di una cultura*, trad. it. di G. Valenzin, Einaudi, Torino 1975, pp. 145-170.

borghese – la donna al centro della scena non può essere «un invito all'amore». La motivazione ci viene data subito, con il verso finale, che unisce, da una parte, una semicitazione di Marx e, dall'altra, la rielaborazione di una volgare locuzione erotica.

La voce parlante si rivolge direttamente alla prostituta e le dice: «sei l'amore sans phrase». Non è difficile ricondurre questa frase enigmatica al Marx dei *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica*, i famosi *Grundrisse* del 1857-58, in cui si parla di «lavoro sans phrase» quando si indica «la astrazione della categoria "lavoro", il "lavoro in generale"», che secondo Marx è il «punto di partenza dell'economia moderna». ⁴⁰ Ma cosa c'entra con il testo? Ci può aiutare un intervento di Finelli, volto a chiarire cosa Marx intenda:

Marx ci dice che lavoro astratto significa, non lavoro ridotto a movimenti elementari, quanto invece attività che ha perduto ogni carattere individualizzato e personalizzato dell'agire. Diversamente dal lavoro artigiano, quello messo al lavoro dal capitale è lavoro astratto in quanto *lavoro indifferente*, lavoro cioè che non vede la partecipazione emotiva del lavoratore, perché è ridotto a mera procedura, a svolgimento di operazioni formali automatizzate e meccanizzate. ⁴¹

Basterà sostituire la parola che precede la locuzione francese per avere la risposta sul testo sanguinetiano. L'«amore sans phrase» è per Sanguineti un amore spersonalizzato, che ha perduto la partecipazione dell'emotività, che ha espulso la tenerezza, direbbe Caudwell. La prostituta diventa simbolo dell'oggettificazione capitalistica e del lavoro alienato. L'atto sessuale, perdendo ogni connotazione amorosa, è solo una cosa da aggiungere alla catena di montaggio. Un qualcosa da comprare e consumare velocemente, senza sentimento, appunto come un «(due punti, e via):».

Il quarto testo si intitola *Rembrandt Van Rijn* e descrive uno dei dipinti più famosi del maestro olandese: la famosa *Lezione di anatomia del dottor Tulp* ⁴² del 1632. La spia ecfraistica più evidente è contenuta nell'atto di presentazione della voce parlante con cui inizia la poesia. Il suo nome è Aris Kindt, noto criminale dell'epoca, su cui il dottor Tulp e i suoi discepoli stanno svolgendo una dissezione. Per la prima volta in *Mauritshuis*, l'io parlante si presenta con un nome e si rivolge all'osservatore. Infrangendo il limite della quarta parete, riesce a sdoppiare il suo sguardo, guardandosi contem-

40 K. Marx, *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica*, trad. it. di E. Grillo, La Nuova Italia, Firenze, 1978, vol. 2, p. 32.

41 R. Finelli, *Le tre teorie del lavoro di Karl Marx. Repliche ai miei critici*, in «Etica & Politica», 2016, 1, pp. 395-415.

42 Rembrandt Van Rijn, *Lezione di anatomia del dottor Tulp*, 1632, Mauritshuis, The Hague, sala 9. Consultabile al seguente link: <https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/artworks/146-the-anatomy-lesson-of-dr-nicolaes-tulp/> (ultimo accesso: 16/10/2021).

poraneamente dall'interno e dall'esterno. C'è però una cosa da non sottovalutare: è morto, è sul tavolo settorio, e nonostante ciò è l'unico personaggio che si esprime; gli altri sono congelati nelle loro espressioni per l'eternità. E questa è una magistrale forma di straniamento. Leggendo si noti anche la peculiare temporalità che struttura la poesia:

il mio nome è Aris Kindt: fui un notorio criminale: (e fui molto
autorevolmente
giustiziato, a suo tempo): (e, alla fine, non male riciclato): al connaisseur
turista,
che si degusta, oggi, con gli occhi spalancati, il mio arto guasto (che però
pare,
ahimè, un'inguantata protesi, un posticcio pasticcio plasticato), io non
richiedo,
per il sapiente e calcolato scempio del mio quieto cadavere, compianto né
pietà:
a me,
può bastarmi per sempre, a mio conforto, tutto quello che è iscritto negli
sguardi
di tutti quei signori bene in posa: (il perplesso e lo stolido, l'imbarazzato e il
curioso,
l'inorridito e il distratto e l'ansioso): (ringrazio il dottor Tulp, naturalmente,
per la sua memorabile lezione, e l'avveduta gesticolazione cordiale):
vive et vale:

(4. *Rembrandt Van Rijn, Mauritshuis*)

Il protagonista continua a parlare pur sapendo di essere morto. E infatti ha ragione Weber quando lo collega all'«ennesima incarnazione della figura prediletta da Sanguineti del "morto in miniatura"»,⁴³ una figura in grado di poter parlare con serenità della sua vita, traendone un sincero bilancio. Ma Aris Kindt esiste per essere osservato, lo sguardo del visitatore gli dà vita e lo trasferisce nel presente. Ed egli mostra riconoscenza raccontando il suo passato.⁴⁴

La poesia successiva è la più interessante della raccolta. Il suo titolo è *Johannes Vermeer*. Il dipinto descritto è la *Vista di Delft*⁴⁵ del 1660-1661 ca. A una prima lettura affiancata di poesia e immagine si ha una certa difficoltà a stabilire chi sia l'io parlante, si cerca un possibile protagonista narrativo. Lo si cerca invano, perché le cose sono molto più complesse del solito:

Il caso
Mauritshuis.
Ekphrasis e
soggetto nella
poesia
neofigurativa di
Edoardo
Sanguineti

⁴³ Weber, *Usando gli utensili di utopia*, cit., p. 291.

⁴⁴ E in questo ricorda i personaggi di *Spoon River*.

⁴⁵ Johannes Vermeer, *Vista di Delft*, 1660-61 ca., Mauritshuis, The Hague, sala 15. Consultabile al seguente link: <https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/artworks/92-view-of-delft/> (ultimo accesso: 16/10/2021).

sono le 7 e 10, all'orologio: (riconosco la porta di Schiedam e la porta di
 Rotterdam):
 (sarà scesa la pioggia, questa notte): e sto cercando, adesso, certi piccoli
 personaggi
 in blu, e la sabbia in rosa: (e ho mangiato patate poco cotte): e adesso sto
 cercando
 un frammentino di muro in giallo, con una tettoia: non riconosco il cielo, è
 troppo
 largo: (riconosco che sto morendo, adesso):
 et c'est ainsi que j'aurais dû t'écrire:
 (5. *Johannes Vermeer, Mauritshuis*)

Alessio Verdone

Quando però il lettore esperto fa ricorso alle risorse della propria memoria letteraria, diventa abbastanza agevole connettere la *Vista di Delft* con un passo piuttosto conosciuto di Proust. In questo senso, l'intertestualità innesca una proliferazione semantica che è pure marca di una certa ambiguità. E infatti un sabotatore di significati come Sanguineti non può non servirsene.

Della *Vista di Delft* ha più volte parlato Proust nel corso del tempo.⁴⁶ La citazione di cui Sanguineti si serve è contenuta in una digressione della *Prigioniera*, quando viene raccontata la morte dello scrittore Bergotte, davanti al quadro di Vermeer:

un critique ayant écrit que dans la *Vue de Delft* de Ver Meer (prêté par le musée de La Haye pour une exposition hollandaise), tableau qu'il adorait et croyait connaître très bien, un petit pan de mur jaune (qu'il ne se rappelait pas) était si bien peint qu'il était, si on le regardait seul, comme une précieuse œuvre d'art chinoise, d'une beauté qui se suffirait à elle-même, Bergotte mangea quelques pommes de terre, sortit et entra à l'exposition. Dès les premières marches qu'il eut à gravir, il fut pris d'étourdissements. Il passa devant plusieurs tableaux et eut l'impression de la sécheresse et de l'inutilité d'un art si factice [...].

Enfin il fut devant le Ver Meer, qu'il se rappelait plus éclatant, plus différent de tout ce qu'il connaissait, mais où, grâce à l'article du critique, il remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose, et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune. Ses étourdissements augmentaient; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur. «*C'est ainsi que j'aurais dû écrire*, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune.» Cependant la gravité de ses étourdissements ne lui échappait pas. [...]

46 In una lettera del maggio 1921 lo definisce «il più bel quadro del mondo» (cit. in L. Renzi, *Proust e Vermeer. Apologia dell'imprecisione*, il Mulino, Bologna 2012, p. 33).

Un nouveau coup l'abattit, il roula du canapé par terre, où accoururent tous les visiteurs et gardiens. Il était mort.⁴⁷

Tutta *Johannes Vermeer* funziona dunque come una *riscrittura ecfraistica*, come una citazione di secondo grado del quadro di Vermeer. Il testo visivo e quello letterario vengono fusi in un'unica *immagine testuale*, da cui Sanguineti ruba il protagonista. È quindi Bergotte l'io parlante del testo sanguinetiano. Egli descrive il quadro di Vermeer e nello stesso tempo cita le sue stesse vicende da Proust. Il verso finale è prelevato dall'originale e ha il doppio ruolo di spia ecfraistica e mezzo straniante. Esso raccoglie il rimpianto – rivolto a un *tu* attraverso l'interpolazione di un pronome personale indiretto – di un soggetto svuotato di tutta la sua vitalità. È in questo che Bergotte ricorda il sosia sanguinetiano. E infatti è proprio il tema dell'esaurimento vitale che consente a Sanguineti di fare interagire il suo personaggio con quello di Proust.

La sesta sezione, *Joachim Wtewael*, descrive *Marte e Venere sorpresi da Vulcano*⁴⁸ del 1601. La fonte della scena è contenuta nelle *Metamorfosi* di Ovidio.⁴⁹ Qui si racconta che Apollo, accorgendosi dell'adulterio di Marte con Venere, avvertì Vulcano, che dopo aver costruito una rete, intrappolò i due amanti, mostrandoli agli altri dei.

Nel testo sanguinetiano c'è un straordinario dinamismo verbale che mima perfettamente il movimento della scena rappresentata nel dipinto. A fare da collante tra il testo visivo e quello letterario c'è la tematica erotica, tema fondante della poesia neofigurativa sanguinetiana. La voce parlante è da ricercare in Marte, che, mentre è impegnato nell'amplesso, indica gli altri dei. L'ekphrasis è molto fedele, ma il poeta esaspera le descrizioni dei personaggi:

quanta gente interviene, mentre chiavo una signora che è tanto per bene (e che me la sconvolgono, così): capisco ancora il marito, che mi arriva lì storto, a
culo nudo,
per la flagranza, per pescarmi, lui:
ma quel tipo che salta sopra il letto, appeso sopra,
obliquo, al baldacchino, con un cappello rosso e un bastoncino (e quel
ragazzo osceno,
alle mie spalle), e il tuffatore che mi sorvola, schiacciato lì al soffitto,
spalancando

Il caso
Mauritshuis.
 Ekphrasis e
 soggetto nella
 poesia
 neofigurativa di
 Edoardo
 Sanguineti

47 M. Proust, *La prisonnière*, in Id., *À la recherche du temps perdu*, III, Gallimard, Paris 1954, pp. 186-188, secondo corsivo mio.

48 Joachim Wtewael, *Marte e Venere sorpresi da Vulcano*, 1601, Mauritshuis, The Hague, sala 16. Consultabile al seguente link: <https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/artworks/223-mars-and-venus-surprised-by-vulcan/> (ultimo accesso: 16/10/2021).

49 Ovidio, *Metamorfosi*, IV, vv. 171-189.

le braccia (e il vecchio bieco e cieco, accosciato in un angolo, con l'amichetta
 appresso,
 che mi spia), e l'altro (e l'altra), e l'altro ancora: è troppo:
 alzo appena una mano,
 per bloccarmi, con un gesto da vero disperato, gli atleti volteggianti, che mi
 insidiano
 molto immediatamente: e mi aspetto il mio peggio, da bravo malinconico
 balordo:

(6. *Joachim Wtewael, Mauritshuis*)

L'ultimo testo di *Mauritshuis*, il settimo, si intitola *Peter Claesz* ed è un'ekphrasis della *Vanitas. Natura morta*⁵⁰ del 1630. Il doppio sanguinetiano prevale sull'immagine, fino ad occupare tutto lo spazio a disposizione. Il corto circuito tra scrittura e immagine è massimo: prende la parola una figura che si presentifica attraverso la verbalizzazione della propria assenza. I temi con cui Sanguineti chiude la raccolta sono, non a caso, tutti legati al campo semantico della fine.

contempla intentamente, figlia mia, questo morto cronometro (con il
 nastro cilestro
 e con la chiave), questo bicchiere capovolto, questo vedovo portacandela:
 ho deposto,
 sopra i miei scartafacci, già polverosi e corrosi, con tutto quell'ossame
 molto umano,
 questa mia penna semiesausta, muta: (è un repertorio trito e obbligatorio:
 ma il suo vivace
 effetto lo fa sempre): e poi è vero, certo: qui tutto è niente:
 (e questo niente è tutto):

(7. *Peter Claesz, Mauritshuis*)

La poesia si struttura come una lettera di commiato indirizzata alla figlia. Gli oggetti abbandonati sul tavolo sono tutto ciò che resta della presenza del soggetto. E anzi rimane il dubbio che l'io parlante sia proprio quell'«ossame molto umano». L'immagine è tutto ciò che rimane di chi parla. Non si tratta di una rappresentazione allegorica, «un repertorio trito» stabilito dalle regole simboliche depositatesi nella storia della pittura: si tratta del *suo* tavolo da lavoro, con i *suo*i «scartafacci» e con la *sua* «penna semiesausta». E anzi la presenza di quest'ultima non può essere casuale. L'inchiostro è quasi finito, l'esaurimento vitale è ormai compiuto, la morte è sopraggiunta, la scrittura giunge al silenzio, al niente. La cessazione della scrittura interrompe la vita. La fine della vita rende impossibile la scrittura. E a *Mauritshuis* non resta che concludersi.

50 *Peter Claesz, Vanitas. Natura morta*, 1630, Mauritshuis, The Hague, sala 13. Consultabile al seguente link: <https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/artworks/943-vanitas-still-life/> (ultimo accesso: 16/10/2021).

5. Conclusioni

Dopo *Mauritshuis* Sanguineti continua a utilizzare l'ekphrasis in modo salutare ed episodico. Bisognerà attendere più di vent'anni, fino a *Varie ed eventuali*, per ritrovarsi di nuovo di fronte a gruppi di testi in cui se ne faccia un uso sistematico. È superfluo sottolineare l'impossibilità di parlarne in questo intervento. Basti dire che lì le ekphrasis riescono a innescare una proliferazione dell'identità del soggetto che lo rende irricognoscibile, lo conduce a una totale nomadizzazione e lo trasforma, per parafrasare Sanguineti, in un io inesistente in eccesso,⁵¹ cioè in un soggetto che solo disperdendosi può continuare ad esistere.

Il caso di *Varie ed eventuali* è solo l'ultimo in grado di dimostrare l'assoluta importanza dell'ekphrasis nella poesia di Edoardo Sanguineti, non solo come tecnica espressiva, ma soprattutto come fatto di poetica. Si è cercato di darne un saggio analizzando *Mauritshuis*, la prima opera in cui questa si stabilizza. Dall'indagine è emersa soprattutto la connessione inscindibile tra operazione ecfrastica e auto-esposizione mascherata del soggetto poetico neofigurativo. Facendo interagire gli elementi tipici della propria poetica con le particolarità degli oggetti visuali descritti, Sanguineti riesce a ottenere un io parlante ibrido, che impiega poi in direzione antilirica e antiborghese. Di conseguenza, l'ekphrasis si configura come uno spazio privilegiato da cui osservare alcune delle caratteristiche principali della scrittura sanguinetiana. Proprio per questo motivo, chiunque voglia studiare la poesia di Edoardo Sanguineti non può prescindere dall'osservazione delle pratiche ecfrastiche da lui messe a frutto.

Il caso
Mauritshuis.
Ekphrasis e
soggetto nella
poesia
neofigurativa di
Edoardo
Sanguineti

51 E. Sanguineti, *Duplex*, «inesisto in eccesso», *ivi*, p. 48.