



Enthymema XXXII 2023

## Il dispositivo efrastico e la sua temporalità

Alessio Verdone

Università IULM e Universiteit Gent

**Abstract** – In questo lavoro si ripercorrono alcune possibili interpretazioni dell'*ekphrasis*, da quelle classiche a quelle più innovative. In primo luogo, si cerca di superare definizioni che limitano la portata delle tecniche efrastiche, per rivolgersi verso prospettive più ampie che inglobino funzioni finora trascurate. Per andare verso questa direzione si separano i due momenti dell'operazione efrastica – l'*ekphrasis-come-processo* e l'*ekphrasis-come-testo* – e si leggono in chiave dispositiva. Successivamente si approfondisce la temporalità del dispositivo testuale efrastico, rileggendolo come forma di integrazione della simultaneità spaziale tipica dell'immagine e della processualità consequenziale tipica del segno verbale. Infine, si osservano da vicino due realizzazioni efrastiche di Sanguineti – *Reisebilder* 14 e *Cose* 2 – che presentano un'articolazione temporale degna di nota, in cui visualità e verbalità si confrontano in maniera tale che se da un lato vengono sollecitati gli elementi processuali latenti nella prevalente simultaneità dell'immagine, dall'altro alcune porzioni di simultaneità caratterizzante dell'immagine vengono integrate nella prevalente processualità del testo efrastico.

**Parole chiave** – Ekphrasis; Dispositivo; Simultaneità; Processualità; Poesia Italiana.

**Title** – The ekphrastic *dispositif* and its temporality

**Abstract** – This paper dives into some of the definitions of *ekphrasis*, from the classical ones to more innovative. Firstly, the research aims to broaden the definition of the technique. To do so, it separates the two main moments of the ekphrastic operation – *ekphrasis as process* and *ekphrasis as text* –, reading them as *dispositifs*. Secondly, the temporality of the ekphrastic *dispositif* is deepened, interpreting it as a form of integration between the processuality of the verbal sign and the simultaneity of the image. Finally, it looks at two Edoardo Sanguineti's poetic *ekphraseis* – *Reisebilder* 14 and *Cose* 2 – that present a relevant temporal articulation, allowing us to observe how the simultaneity of the ekphrastic object and the processuality of the poetic text are integrated and made to collaborate.

**Keywords** – Ekphrasis; Dispositif; Simultaneity; Processuality; Italian Poetry.

Verdone, Alessio. "Il dispositivo efrastico e la sua temporalità". *Enthymema*, n. XXXII, 2023, pp. 49-64.

<https://doi.org/10.54103/2037-2426/19820>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>

ISSN 2037-2426



Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0  
International License

# Il dispositivo ecfrastrico e la sua temporalità

Alessio Verdone

Università IULM e Universiteit Gent

## 1. Definire l'*ekphrasis* oggi

A partire dalla seconda metà del secolo scorso, le tecniche ecfrastriche hanno conosciuto una rinascita, in seguito a cui ha preso forma un ricco e stimolante dibattito scientifico. La varia natura delle indagini ha portato a conclusioni spesso molto diverse tra loro. Ma la discordanza delle posizioni teoriche non è altro che una delle tante prove dell'estrema complessità della tecnica. L'obiettivo principale è quello di prendere coscienza di tale complessità per approdare a una definizione dell'*ekphrasis* che possa intenderla a un grado più profondo, per studiarne le potenzialità finora trascurate. A questo proposito si vogliono qui ripercorrere alcune letture che si ritengono utili per giungere a una prima possibile riconsiderazione delle tecniche ecfrastriche.

La più classica delle definizioni, la più ricorrente, è quella che vede l'*ekphrasis* come descrizione di un'opera d'arte. Tra i fautori di questa visione c'è Leo Spitzer, il quale, quando analizza l'*Ode on a Grecian Urn* di Keats, parla appunto di «poetic description of a pictorial or sculptural work of art» (Spitzer 207). Inoltre, nella stessa sede, quasi incidentalmente, semina le premesse per una primissima lettura mediologica della tecnica:

which description implies, in the words of Theophile Gautier, “une transposition d'art,” the reproduction through the medium of words of sensuously perceptible *objets d'art*. (207)

La definizione di Spitzer, pur essendo ancora molto parziale, rimane in qualche modo fondante nel campo degli studi ecfrastrici. In parte consonanti con questa sono i più importanti interventi italiani sull'argomento, i quali a dire il vero non molto aggiungono al dibattito. Parlo soprattutto delle analisi retoriche dell'Eco di *Les semaphores sous la pluie*; di Segre, ancora troppo vincolato alla distinzione tra arti del tempo e arti dello spazio; e di Mengaldo, che con le sue pure utili indagini stilistiche non migliora di molto la nostra comprensione della tecnica.

Un contributo importante è invece quello risalente al 1991 di Heffernan, che relega l'*ekphrasis* nello spazio angusto della rappresentazione con un'affermazione tanto breve quanto efficace: «ekphrasis is the verbal representation of graphic representation» (299). Forse proprio per la sua capacità di andare dritta al punto, questa definizione è diventata una sorta di standard nei resoconti sulle tecniche ecfrastriche. E lo è stato almeno fino a quando si è cominciato a spostare l'attenzione sulle implicazioni extraletterarie dell'*ekphrasis*. Da lì è poi emersa tutta la parzialità di questa posizione. Innanzitutto a partire da quando, nel 1994, W. J. T. Mitchell (161) ha teorizzato il concetto di *mixed media*, che annulla la netta contrapposizione tra visuale e verbale. Più recentemente, nel 2011, Barbetti, avvicinandosi al concetto di traduzione intersemiotica, ha invece indicato una interessante via alternativa, precisando che

it is not the visual work of art, the visual representation being represented; it is the perception of the visual representation that is interpreted and translated into a verbal form. (11)

## Il dispositivo efrastico e la sua temporalità

Alessio Verdone

Questa lettura apre verso un ruolo più attivo dell'operatore efrastico, che – impiegando forme consapevoli di travisamento dell'immagine – fa sì che il testo efrastico si faccia altro rispetto a una fedele descrizione denotativa di un oggetto visuale.

Posizioni simili stanno diventando prevalenti. L'intento non è più approdare a una definizione univoca delle tecniche efrastiche, ma di formularne diverse che possano essere il risultato di una prospettiva più ampia. Studi che vanno in questo senso sono quelli di Tamar Yacobi, la quale, mentre apporta dei correttivi alla teoria di Heffernan, riesce a leggere l'*ekphrasis* come un fenomeno agente in territorio di frontiera:

I define *ekphrasis* as a form of intermedia quotation: a verbal re-presentation of visual art, which itself represents some first-order object. What was originally an autonomous image of the world becomes in ekphrastic transfer an image of an image, a part of a new whole, a visual *inset* within a verbal *frame*. (Yacobi 2–3)

Vedremo più avanti come questo accento sul *transfer efrastico* consenta di separare l'*ekphrasis* come processo dall'*ekphrasis* come risultato testuale. Ciò che conta sottolineare adesso è come, nella definizione di Yacobi, l'*ekphrasis* sia una sorta di processo citazionale che vive un'esistenza interposta tra diversi media e che non nasconde mai l'essenza ambigua della propria natura.

L'allargamento di prospettiva di cui si è parlato finora raggiunge dei picchi di originalità rilevanti nell'articolo del 2018 di Renate Brosch, la quale fa notare – e in questo si rifà a Yacobi – come la disponibilità digitale di immagini abbia un impatto positivo sulla libertà efrastica, dal momento che espande in maniera significativa le possibilità della relazione parola-immagine, indebolendo la secolare predominanza del testo verbale rispetto a quello visuale (Brosch 231). L'importanza della visione di Brosch sta soprattutto nella capacità di leggere i fenomeni efrastici non come entità statiche, ma come «cultural agents with the power to elicit certain effects and to perform certain functions» (Brosch 226). Ciò consente di integrare efficacemente il fenomeno nell'ecosistema mediale contemporaneo, in cui l'estrema reperibilità delle immagini ha causato, secondo la studiosa, una diminuzione del valore delle stesse. In tale contesto

Ekphrastic writing offers surprising possibilities for compensating for the diminishing effect of media. It can perform a conservative intervention in the present media ecology by recalling an image to memory and reviving cultural knowledge. It can also transform an image to engage in meaningful ways with the present. In this way, ekphrasis can adapt, recalibrate, and recreate the reader's knowledge. It may be advisable to conceptualize ekphrasis as dialogic exchange and interaction, in which different reading frames and world pictures are correlated. (Brosch 231–32)

In questo senso l'*ekphrasis*, uscendo dall'esclusività del dominio testuale, dimostra di avere ancora zone d'ombra, margini enormi di fruttuosità per gli studi a venire. Ed è a questi che ci si vuole avvicinare, precisando ancora una volta che le interpretazioni qui riportate non andrebbero viste come alternative l'una all'altra, ma come il segno della grande polisemia delle tecniche efrastiche.

## 2. L'*ekphrasis* come dispositivo

Questa piccola scelta di interpretazioni è solo uno dei segni del carattere composito dell'*ekphrasis*, una tecnica difficilmente inquadrabile in rigide definizioni che ne limitino il raggio di azione a poche e semplici funzioni sempre uguali a sé stesse. Ciò che uno studioso senza pregiudizi può fare è adottare una prospettiva che consenta di conciliare posizioni apparentemente molto distanti tra loro, in vista di un arricchimento dei punti di vista.

## Il dispositivo ecfrastrico e la sua temporalità

Alessio Verdone

Già da quanto discusso, emerge una sorta di frattura tra due dei momenti di azione della tecnica, quello che prende avvio nel momento stesso in cui l'oggetto visuale viene percepito e quello che ha come prodotto finale la descrizione testuale. Secondo l'idea qui sostenuta è su tale distinzione che bisogna insistere per avere risposte inedite sulle scritture ecfrastriche.

Procedendo a ritroso dal testo ecfrastrico verso l'oggetto visuale di riferimento, ci si accorge che ciò che leggiamo come *ekphrasis* è soltanto il risultato ultimo di un processo che inizia con la percezione (Barbetti). Dunque si potrebbe ipotizzare l'esistenza di processi ecfrastrici ancora prima che questi prendano la forma di scrittura. E che di conseguenza l'*ekphrasis* è già *ekphrasis* dal momento in cui, in seguito alla percezione, un gioco di tensioni si comincia a organizzare.

In sostanza, sarebbe possibile sezionare idealmente l'intera operazione ecfrastrica in due segmenti, il primo dei quali rimane normalmente nell'ombra. Per essere più chiari, si propone di separare il (1) *processo mentale* dalla (2) *realizzazione testuale*. E quindi di studiare l'*ekphrasis-come-processo* prima di approdare all'*ekphrasis-come-testo*.

Ovviamente, l'esistenza del primo segmento – l'*ekphrasis-come-processo* – è soltanto postulabile a partire dal risultato ultimo in nostro possesso. In base a ciò possiamo supporre che la sua insorgenza si verifichi nel momento stesso in cui l'operatore poetico percepisce un oggetto ecfrastrico e decide di renderlo attraverso le parole. Questo primo momento ecfrastrico vive dunque in uno spazio interposto tra l'oggetto visuale di riferimento e la sua futura resa testuale. Ha dunque il suo *focus* nel *gap* (Cheeke) sempre sussistente tra immagine e parola, quello scarto mediale necessario affinché si verifichi un *interplay* (Mitchell, *Picture theory; Image science*) tra visualità e verbalità, che è il presupposto indispensabile per l'articolazione del testo ecfrastrico. In questo interstizio si installa la componente fondamentale dell'*ekphrasis-come-processo*, che si propone di chiamare *dispositivo ecfrastrico*.

Senza entrare nei dettagli della nozione di *dispositivo* – che pure si sono considerati per la scrittura di questo intervento (cfr. Agamben; Albera and Tortajada; Baudry et al.; Deleuze; Foucault; Pinotti and Somaini) – diremo qui che la si ritiene particolarmente appropriata per la descrizione dell'*ekphrasis-come-processo* perché anche quest'ultima si configura quale punto di incontro di diverse linee di forza che da essa stessa vengono poi filtrate, ordinate, disposte in vista dell'esibizione testuale. Si tratta di linee di tensione – originatesi nel momento della percezione dell'oggetto visuale di riferimento – che devono poi trovare una propria organizzazione in vista dell'approdo a quella che si è definita *ekphrasis-come-testo*.

La prima conseguenza di quanto proposto è la possibilità di osservare il *dispositivo ecfrastrico* – come tutti i dispositivi – a più livelli tecnici (Albera and Tortajada 22), in particolare come *macchina in sé* (23) (la *macchina ecfrastrica*) e come *combinazione di sistemi interni* (23). Secondo tale visione, l'*ekphrasis* sarebbe dunque assimilabile a un dispositivo che ne ingloba altri, i quali di volta in volta si attivano insieme o singolarmente. Alcuni di questi sistemi sono descrivibili come sociali, di controllo (del potere dell'immagine) (Latour et al.; Mitchell, *Picture theory*), spettacolari, mentali, spaziali, temporali, ecc. Anche se indagini più approfondite dovrebbero cercare di studiarli in maniera puntuale.

Grazie a questa prospettiva è possibile ampliare la portata delle analisi sul concetto di *ekphrasis-come-processo* fino a giungere a definizioni in cui si riescano a conciliare posizioni apparentemente contrastanti. Leggere l'*ekphrasis* come un sistema di dispositivi consente di andare oltre lo studio del mero esercizio retorico, per evidenziarne invece potenzialità letterarie ed extra-letterarie finora rimaste nella penombra. Vuol dire in sostanza avvicinarsi a uno spazio che sembra vuoto, scoprendoci invece un campo stratificato di tensioni che – se riportato alla luce – promette di offrire proficue e innovative linee di indagine.

Nello spazio limitato del mio intervento cercherò di osservare il dispositivo ecfrastrico temporale, grazie al quale l'*ekphrasis* riesce ad andare oltre ogni tradizionale confronto tra pittura e poesia (cfr. da Vinci; Lessing; Ejzenstejn; Montani).

## Il dispositivo ecfrastrico e la sua temporalità

Alessio Verdone

### 3. L'*ekphrasis*-come-testo: questioni di temporalità

Le linee di forza che hanno il loro baricentro nello spazio intermedio che intercorre tra l'oggetto visuale e l'esordio della scrittura ecfrastrica sono appunto gli agenti responsabili dell'organizzazione e dell'esibizione del testo ecfrastrico. Cioè dell'*ekphrasis*: un dispositivo semiautonomo integrato nel sistema complesso del dispositivo ecfrastrico. Come testo letterario (o non letterario) in esso insistono ulteriori linee di forza che hanno il compito di organizzarne a loro volta la fruizione da parte del lettore-spettatore.

Dall'interno della matassa del dispositivo ecfrastrico testuale si vuole qui estrarre – senza pretese di completezza– il filo della temporalità, tema che per secoli ha segnato le discussioni sul rapporto tra immagine e parola, generando spesso contrapposizioni che la situazione mediale odierna ci invita invece a sanare. Senza avventurarci in trattazioni troppo complesse, cerchiamo di presentare la situazione molto sinteticamente, esponendo la via che permette di andare oltre le contrapposizioni per andare verso una posizione di arricchimento.

Nel corso dei secoli, la questione della temporalità si è spesso intrecciata con quella della spazialità ed è sempre occorsa in merito al confronto tra l'arte della parola e l'arte della pittura. Queste teorie – ancora piuttosto ristrette rispetto a ciò che dovrebbe essere oggi lo studio dell'*ekphrasis* – sono tuttavia utili, anche in chiave dialettica, per trovare la via giusta per l'analisi del dispositivo ecfrastrico del tempo nella sua realizzazione testuale. Si discuteranno qui quattro visioni principali, quella più antica di Leonardo, quella di Lessing e quella di Montani, il quale opera una sorta di integrazione tra le teorie precedenti, introducendo nell'agone anche Ejzenštejn.

Come già anticipato, l'intera riflessione si articola attorno al tentativo di stabilire quale arte – se la pittura o la poesia (entrambe intese in senso lato) – sia superiore all'altra. Anche se giungono a conclusioni diametralmente opposte, le prime due teorie – quella di Leonardo e quella di Lessing – hanno come comune fondamento la volontà di andare oltre il luogo comune pseudo-oraziano dell'*ut pictura poësis*, che stabilisce una sorta di equivalenza tra pittura e poesia. Lo fanno a volte con tentennamenti e a distanza di più di due secoli – il primo nel 1540 ca. e il secondo nel 1766 – ma ciò che scrivono rimane nel tempo. Senza perdere di vista il focus della nostra trattazione, che è appunto la temporalità, diciamo già che nel *Libro di Pittura*, Leonardo difende la superiorità della pittura perché in grado di avvicinarsi di più alla natura; al contrario, Lessing, nel *Laocoonte*, dichiara la superiorità della poesia per la sua maggiore capacità evocativa. Fin qui, in sintesi, le posizioni a cui approdano Leonardo e Lessing. Ma come si connettono queste con il concetto di temporalità?

Secondo Leonardo, la pittura (noi lo riferiremo all'immagine in senso lato) è superiore alla poesia perché riesce a rendere conto in un istante di ciò per cui invece la scrittura impiegherebbe un tempo più lungo:

*Se tu, poeta, figurerai la sanguinosa battaglia [...] la tua penna fia consumata inanzi che tu descriva a pieno quel che immediate il pittore ti rappresenta con la sua scienza.*

*E la tua lingua sarà impedita dalla sete ed il corpo dal sonno e fame prima che tu con parole dimostri quello che in un istante il pittore ti dimostra, nella qual pittura non manca altro che l'anima delle cose finte ed in ciascun corpo è la integrità de quella parte che per un solo aspetto può dimostrarsi. Il che longa e tediosissima cosa sarebbe alla poesia a redire tutti li movimenti delli operatori di tal guerra e le parti delle membra e loro ornamenti, delle quali cose la pittura finita con gran brevità e verità ti pone inanzi, ed a questa tal dimostrazione non manca se non il romore delle macchine e le grida delli spaventati vincitori e le grida e pianti delli spaventati, le quali cose ancora il poeta non po' rappresentare al senso dell'audito. Diremo adonque la poesia essere scienza che sommamente opera nelli orbi e la pittura far il medesimo nelli sordi, ma tanto resta più degna la pittura quanto ella serve a miglior senso [corsivo mio]. (da Vinci 49)*

## Il dispositivo ecfrastrico e la sua temporalità

Alessio Verdone

Lessing non va molto lontano, anche se impiega in direzione del tutto opposta i risultati a cui perviene. Anche perché ciò che a Lessing interessa è in primo luogo separare le arti, e trovare per questa separazione motivi che possano spiegarla in maniera lineare. Il filosofo opera, infatti, una distinzione tra *arte dello spazio* – la pittura – e *arte del tempo* – la poesia, e conferisce a quest'ultima il posto più prestigioso, perché dotata, come già affermato, di maggiore proprietà evocativa. Il pittore, invece, può solo affidarsi al cosiddetto *momento pregnante*:

Se l'artista non può cogliere mai della sempre mutevole natura che un unico momento, e il pittore in particolare non può cogliere quest'unico momento che da un unico punto di vista, e se tuttavia le loro opere sono fatte non solo per essere guardate ma osservate, ed osservate a lungo e ripetutamente, allora è certo che quel singolo momento non verrà scelto mai abbastanza fecondo. *Ma fecondo è solo ciò che lascia libero gioco all'immaginazione.* Quanto più vediamo, tanto più dobbiamo di conseguenza pensare. Quanto più pensiamo, tanto più dobbiamo credere di vedere. Ma nell'intero sviluppo di una passione nessun momento ha questo privilegio più del suo acme. Al di sopra di esso non vi è nulla, e mostrare all'occhio l'estremo vuol dire tarpare le ali alla fantasia costringendola, giacché non riesce ad emanciparsi dall'impressione sensibile, ad occuparsi di immagini più deboli, oltre le quali essa teme, quasi fosse il suo limite, la pienezza evidente dell'espressione. [corsivo mio] (Lessing 29–30)

Il poeta, al contrario, è libero di spaziare quasi senza limiti:

Nulla quindi costringe il poeta a concentrare il suo ritratto in un solo momento. Egli, se vuole, prende ogni sua azione sin dall'origine e la conduce al suo esito attraverso ogni possibile sviluppo. Ognuno di questi sviluppi, che costerebbe all'artista un'opera a sé, al poeta costa un unico tratto; e se questo tratto, considerato in sé, fosse tale da offendere l'immaginazione dell'ascoltatore, pure esso sarà così preparato da ciò che è preceduto oppure sarà così attenuato e compensato da ciò che segue, da perdere quest'unica impressione e fare nell'insieme l'effetto più riuscito nel mondo. (Lessing 32)

Tutto ciò consente a Lessing di affermare che

È dunque certo: la successione temporale è ambito del poeta, così come lo spazio è l'ambito del pittore. (Lessing 71)

Dunque, le posizioni espresse da Leonardo e Lessing evidenziano un conflitto, o meglio, una contrapposizione tra la *processualità* della parola e la *simultaneità* dell'immagine. E su questo dualismo ci si è basati per secoli. Ogni volta in cui si sono confrontate immagine e parola (come avviene quando agisce l'*ekphrasis*) non è mai mancato chi si richiamasse a tale contrapposizione, leggendo le tecniche ecfrastriche come un modo per tradurre il simultaneo spaziale in processuale temporale.

In realtà, una posizione del genere è piuttosto riduttiva, soprattutto se consideriamo quanto affermato da Mitchell (*Image science*, 125). Secondo lo studioso americano, «all media are, from the standpoint of sensory modality, *mixed media*», anche se ovviamente ogni medium sviluppa proprietà individuali che lo caratterizzano, visto che «they are not all mixed in the same way, with the same proportions of elements» (129). Se ogni medium avrà in proporzioni variabili elementi propri di un altro medium, allora la processualità tipica della scrittura potrà essere ritrovata in porzioni variabili nella simultaneità dell'immagine e così al contrario. In senso più lato la scrittura accoglierà elementi prevalenti dell'immagine e l'immagine elementi prevalenti della scrittura.

Già in Leonardo e Lessing, in realtà, si nascondono i segni di una lettura simile. Riemergono di tanto in tanto, ma quasi sempre sono rimossi e coperti dalle argomentazioni principali, di modo che vengano ristabilite le gerarchie fondanti del discorso (cfr. Montani 117).

## Il dispositivo ecfrastrico e la sua temporalità

Alessio Verdone

Ad esempio, nel testo di Leonardo si intravede a tratti la tentazione di mettere in parallelo pittura e poesia, stabilendo una triangolazione tra queste e i sensi che coinvolgono:

La pittura è una poesia che si vede e non si sente e la poesia è una pittura che si sente e non si vede. Adunque queste due poesie, o vò dire due pitture, hanno scambiati li sensi per li quali esse dovrebbero penetrare all'intelletto, perché se l'una e l'altra deve passare al senso comune per il senso più nobile, cioè l'occhio, e se l'una e l'altra è poesia, esse hanno a passare per il senso meno nobile, cioè l'audito (da Vinci 53–54)

La pittura è una poesia muta e la poesia è una pittura cieca, e l'una e l'altra va imitando la natura quanto è possibile alle loro potenzie. (da Vinci 54)

Anche Lessing ammette qualche volta, nel corso della sua trattazione, la possibilità di un'infrangimento dei limiti che egli stesso ha fissato. Nei territori di confine tra le due arti può infatti avvenire, secondo il filosofo tedesco, che la simultaneità spaziale della pittura accolga porzioni di processualità della poesia e, viceversa, la poesia si faccia carico di frammenti di simultaneità pittorica:

Tuttavia, così come due *ragionevoli vicini non permettono che l'uno si prenda libertà sconvenienti nel più intimo regno dell'altro, ma lasciano dominare sul confine una reciproca tolleranza, che compensa pacificamente da entrambe le parti le piccole intrusioni nei diritti dell'altro che l'uno si vede costretto a commettere improvvisamente per le sue necessità, così pure fanno la pittura e la poesia*. Non voglio ricordare a questo proposito che nei grandi quadri storici il momento singolo è quasi sempre un po' ampliato, e che forse non si trova neppure un quadro ricco di figure, in cui ogni figura ha perfettamente il movimento e la posizione che dovrebbe avere nel momento dell'azione principale; l'una l'ha un po' antecedente, l'altra l'ha un po' posticipata. (Lessing 71–72)

Già in queste trattazioni classiche si intravedono segni che giustificano il passaggio da una posizione di forte contrapposizione tra i due linguaggi a una posizione di conciliazione, che – senza snaturare l'essenza di immagine e parola – permetta di rilevare con obiettività gli elementi processuali dell'immagine e gli elementi simultanei e spaziali della parola. Rispetto all'argomento del presente intervento, un'analisi simile fa capire in che modo il dispositivo ecfrastrico testuale organizzi la propria temporalità, non traducendo lo spazio *in* processo – proprio come si dedurrebbe rifacendosi alle opinioni più classiche – ma facendosi carico invece di una integrazione dello spazio *nel* processo. In pratica, ogni volta che leggiamo un'*ekphrasis* dovremmo essere in grado di ritrovare gli elementi spaziali ereditati dall'oggetto visuale di riferimento e iniettati nel corpo prevalentemente processuale del testo. Per tale motivo si potrebbe parlare della temporalità ecfrastrica come di una *processualità pseudosimultanea*.

Una lettura che va nella direzione appena espressa è rintracciabile in Montani. Nel suo ultimo lavoro lo studioso dedica un capitolo piuttosto corposo alle forme di cooperazione e conflitto tra immagine e parola, rivolgendo la propria attenzione alla possibilità di integrazione tra i due linguaggi. Montani rilegge i testi leonardiani e lessinghiani facendoli reagire sapientemente con la decostruzione di Lessing rintracciabile nell'Ejzenstejn della *Teoria del montaggio*, di cui pure è curatore. Le conseguenze più essenziali di questa rilettura, per noi, sono da rintracciarsi su due versanti: (1) il fatto che pittura e poesia – immagine e parola – seppur differenti, abbiano in comune una sorta di schematismo originario necessario per riferirsi alla realtà, «un elemento *intermedio*, per così dire, grazie al quale appaia lecito mettere in parallelo la poesia e la pittura» (Montani 117); (2) il fatto che esse possano essere intese come varianti del rapporto tra rappresentazione e immagine e dunque come risultati di messa a frutto del conflitto tra diversi principi metodologici (cfr. Ejzenstejn, 210; Montani, 111).

In base a queste osservazioni possiamo concludere in primo luogo che immagine e parola sono paragonabili perché hanno una radice comune; e in secondo luogo che simultaneità e

## Il dispositivo ecfrastrico e la sua temporalità

Alessio Verdone

processualità agiscono – come già affermato – in entrambi i linguaggi secondo proporzioni variabili. In sostanza, le parole e le immagini vivono immerse in un costante conflitto che minaccia alternativamente di comprimerle o espanderle:

Come esemplarmente ci insegna la storia documentabile del *rapporto tra immagine e segno linguistico*, la sua natura è piuttosto quella di un irriducibile campo di tensioni, che possono, certo, soggiacere a processi di normalizzazione, ma che, in via di principio, sono carichi di conflittualità. Procedere all'integrazione/espansione delle tecniche espressive che si riferiscono al lavoro dell'immaginazione e di quelle che si riferiscono al lavoro del pensiero linguistico, in altri termini, è un compito interminabile il cui territorio, sempre rinegoziabile, è stato spesso esplorato dalle arti, nelle loro diverse declinazioni. (Montani 137)

L'*ekphrasis* non è altro che uno dei modi – diremmo noi uno dei *dispositivi* – utili per procedere all'integrazione/espansione tra le caratteristiche tipiche dell'immagine e le caratteristiche tipiche della parola. Il dispositivo testuale ecfrastrico si incaricherebbe dunque – come espresso più volte nel corso della trattazione – dell'integrazione tra la simultaneità spaziale dell'immagine e la processualità della parola, generando a sua volta una temporalità tipica.

In questo la tecnica ecfrastrica sembra ricordare il montaggio ejzenštejniano inteso appunto come mezzo per fare lavorare il conflitto e costruire una visione orientata:

E cioè il fatto che il montaggio non è tanto un mezzo per *riprodurre l'immagine* di un oggetto o di un fenomeno *in genere* (l'immagine dell'oggetto «in quanto tale»), quanto, piuttosto, un procedimento che mira fondamentalmente a *dare un'immagine orientata*; non una riproduzione, ma proprio quell'*immagine che meglio evidenzia un atteggiamento nei confronti dell'oggetto* o del fenomeno. (Ejzenstejn 219)

Il dispositivo ecfrastrico testuale è insomma uno dei risultati della messa a frutto della tensione che intercorre tra immagine e parola. Dal momento che l'*ekphrasis* ha il proprio terreno di insorgenza nello scarto esistente tra i due linguaggi, si interpone in maniera attiva tra i due riuscendo a innestare quote di simultaneità spaziale nel corpo prevalente della processualità verbale; e nello stesso tempo evidenziando quei tratti di processualità di solito in ombra che fanno naturalmente parte dell'oggetto visuale di riferimento. L'*ekphrasis* – intesa come messa a frutto del lavoro del conflitto tra visualità e verbalità – dà origine in sostanza a un organismo quasi-ibrido che è fatto sì di parole, ma che eredita molti tratti dall'oggetto visuale di riferimento, caratterizzandosi per una temporalità connotata da un andamento processuale che ingloba elementi di simultaneità spaziale. In questo modo il testo ecfrastrico vive un'esistenza quasi intermedia tra processualità e simultaneità<sup>1</sup>.

### 4. Dentro la temporalità del dispositivo ecfrastrico testuale: il caso di Edoardo Sanguineti

In questa sede si è scelto di osservare alcuni testi di Edoardo Sanguineti (1930-2010), un autore in cui l'*ekphrasis* ha un'impressionante pervasività dalla prima all'ultima opera, con

<sup>1</sup> È bene tuttavia chiarire ancora una volta che non si sta sostenendo la simultaneità della scrittura ecfrastrica. Si vuole semplicemente far notare come la sua processualità prevalente conservi elementi tipici della simultaneità dell'oggetto visuale di riferimento. L'ordine interno del testo ecfrastrico è poi indirettamente influenzato dalla simultaneità spaziale dell'immagine, dal momento che le configurazioni visive di questa guidano lo sguardo dell'operatore ecfrastrico e lo condizionano nella scelta del suo percorso visivo (e questo è in effetti già il segno della minima porzione processuale che fa parte naturalmente dell'immagine). Tale ordine viene rispecchiato nell'articolazione temporale del testo ecfrastrico.

## Il dispositivo ecfrastrico e la sua temporalità

Alessio Verdone

manifestazioni notevoli di originalità che vanno oltre il mero esercizio retorico della tecnica<sup>2</sup>. I testi che qui si discuteranno fanno parte della cosiddetta fase *neofigurativa* (Cfr. Pietropaoli) della sua produzione poetica, quella che si può fare iniziare nel 1972 con *Reisebilder* (Sanguineti, *Segnalibro*) e terminare nel 2010 con l'opera postuma, *Varie ed eventuali*. Questa fase è particolarmente interessante perché l'*ekphrasis* non è mai semplice descrizione, ma una forma per vivificare le immagini di riferimento. Infatti, il protagonista delle poesie – un vero e proprio doppio poetico<sup>3</sup> – inietta la propria identità all'interno delle immagini descritte, identificandosi con personaggi o cose in esse rappresentate. Il risultato è un testo ecfrastrico in cui la componente narrativa diventa fondamentale (Cfr. Verdone, *Il caso Mauritshuis; Scrivere e descrivere*). Alla base della narrativizzazione dell'immagine<sup>4</sup> si pone naturalmente una gestione peculiare della temporalità. A questa ci si rivolgerà nell'analisi – esemplificativa e, al momento, non ancora generalizzabile – di due interessanti *ekphrasis* sanguinetiane.

Osservando da vicino questi due testi, si vedrà come Sanguineti utilizzi la temporalità dell'immagine di riferimento – filtrandola attraverso il dispositivo ecfrastrico – per approdare a inedite traduzioni interpretanti dell'oggetto visuale, in cui si possono rilevare forme di superamento della dialettica tra simultaneità e processualità. Proprio per evidenziare questo fenomeno è necessario prima di tutto sanare la frattura tra testo e immagine, risalendo dunque all'immagine descritta. Cosa non sempre facile in Sanguineti, vista la sua abitudine a produrre *hidden ekphrasis* in cui sono disseminati indizi – le cosiddette *spie ecfrastriche* – che permettono al lettore di identificare l'oggetto visuale di riferimento. Solo dopo aver affiancato l'immagine al testo ecfrastrico sarà possibile riflettere sulle modalità temporali adottate e capire eventualmente quanto della simultaneità spaziale degli oggetti visuali resista, pur trasformandosi, nel testo ecfrastrico.

La prima poesia considerata è del giugno 1971 ed è probabilmente la prima *ekphrasis* neofigurativa di Edoardo Sanguineti. Si tratta di *Reisebilder* 14 (Sanguineti, *Segnalibro* 118), un testo articolato in tre blocchi che corrispondono ad altrettanti snodi temporali. I primi due blocchi versali contengono alcuni indizi, alcune spie ecfrastriche, che consentono di risalire all'oggetto visuale di riferimento, che è appunto la *Fonte della giovinezza*, di Lucas Cranach il Vecchio, dipinto del 1546 conservato alla Gemäldegalerie di Berlino. Riportiamo il testo e il dipinto a cui si riferisce.

la coppia che si apparta tra i cespugli (emergono i profili tra le foglie)  
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]

<sup>2</sup> Per un profilo sull'*ekphrasis* sanguinetiana cfr. Lisa; Weber; Risso; Portesine.

<sup>3</sup> Sul problema del soggetto in Sanguineti cfr. anche Testa.

<sup>4</sup> La narrativizzazione è causa ed effetto di un processo dinamizzante. Per uno studio della dinamizzazione cfr. Cometa.

## Il dispositivo efrastico e la sua temporalità

Alessio Verdone



Fig. 1- Lucas Cranach il Vecchio, *Fonte della giovinezza*, 1546, Berlino, Gemäldegalerie.

Credit: Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Jörg P. Anders –

Permalink: <https://id.smb.museum/object/863713>.

Affiancando il testo al dipinto di Cranach si vede immediatamente come il poeta stia procedendo a una dinamizzazione di ciò che vede e come, nel fare ciò, inietti nel dipinto caratteristiche identitarie tipiche del proprio doppio letterario. La coppia dietro i cespugli – visibile nell'angolo inferiore destro del dipinto – è proprio quella descritta per mezzo di una teatralizzazione interpretante nel primo blocco versale, mentre l'uomo gesticolante, «una specie di vigile urbano», in mezzo a un gruppo di ringiovanite – visibile subito sopra –, alle cui spalle si trova «la ragazza che corre nuda verso lo spazioso/Badezel», il tendone, è quello descritto nel secondo blocco versale. Il terzo blocco fa parte di uno snodo temporale altro, innescato da un'associazione di idee e non è catalogabile come *ekphrasis*; dunque, in questa sede vale la pena di trascurarlo.

Ma cosa succede dal punto di vista temporale? Innanzitutto, ci troviamo di fronte a una stessa identità – quella di un io parlante identificabile come sosia letterario dell'autore – che viene trapiantata (in sequenza) nel corpo di due personaggi dell'oggetto visuale di riferimento. In questo modo viene sollecitata la processualità insita nell'immagine. La *Fonte della giovinezza* è infatti un dipinto denso di dettagli, con una quantità consistente di situazioni che devono essere afferrate singolarmente dall'osservatore, il quale è costretto a scegliere un personale percorso di visione. Il colpo d'occhio simultaneo non basta per fruire dell'opera. Sanguineti ne è consapevole e dunque sceglie tre situazioni particolari – coppia dietro il cespuglio, uomo gesticolante, donna che entra nel tendone – e per mezzo del dispositivo efrastico le trasforma in sequenze temporali. Lo fa senza snaturare l'immagine descritta, dal momento che in essa stessa è già presente una forte componente processuale che il testo non fa altro che sollecitare. Tuttavia, in questo tentativo di dinamizzazione dell'immagine, la processualità del testo efrastico non rimane indenne. Nei due blocchi versali rileviamo, come già detto, due momenti temporali consequenziali. Se osserviamo da vicino ciascuno di questi due momenti, vediamo come all'interno di un tempo che si evolve – che è il tempo necessario perché l'io parlante si rivolga al Tu – si articolino delle micro-descrizioni che sono il tentativo di rendere la simultaneità della scena dipinta. Queste simultaneità verbali innestate nel corpo del testo sono quasi

## Il dispositivo ecfrastrico e la sua temporalità

Alessio Verdone

sempre espresse come porzioni ornamentali che in realtà hanno il potere di scandire il ritmo della poesia, come piccole pennellate che arricchiscono e precisano la scena: «emergono i profili tra le foglie», «ma se appena», «guarda come mi guarda, adesso», «là, per sempre».

Per riassumere, prima di iniziare la descrizione il poeta ha seguito un proprio personale percorso di lettura; in questo percorso ha isolato due scene principali e le ha dinamizzate. Ma la dinamizzazione che ne risulta non è mai autonoma, proprio perché sollecitando la processualità insita nel dipinto di Cranach, Sanguineti ha dato vita a un testo in cui la libertà di andare oltre la simultaneità dell'immagine descritta non è assoluta. In sostanza, i due linguaggi con le loro proprietà prevalenti si controbilanciano e proprio per questo motivo è possibile trovare porzioni di simultaneità anche nel risultato testuale. Qui ci ritroviamo di fronte a una *processualità bloccata* sempre al tempo presente, proprio perché lo svolgimento ha gli stessi limiti dell'immagine: c'è un prima associabile in sequenza a una conseguenza, ma un *dopo* può soltanto essere immaginato. Ed è forse questo limite, questa impossibilità di vedere oltre, che costringe il poeta a tornare indietro, a un ricordo personale, e a interrompere il processo ecfrastrico con un flashback.

Il secondo testo analizzato è molto più recente e risale alla tarda produzione sanguinetiana. Si tratta di *Cose 2* (Sanguineti, *Il gatto lupesco* 340), del giugno 1996, e rientra nel nutrito gruppo delle *hidden ekphrasis*, testi ecfrastrici di difficile riconoscimento, soprattutto in un caso come questo in cui non sono rilevabili spie ecfrastriche se non a livello stilistico. La sua presenza in questo articolo è giustificabile come il tentativo di esemplificare una seconda modalità di trattamento della temporalità nei testi ecfrastrici sanguinetiani. Ovviamente – come più volte specificato – per avere risposte certe su tutte le modalità di articolazione del dispositivo ecfrastrico temporale in Sanguineti si rinvia a più ampi lavori futuri. L'attribuzione degli oggetti visuali di riferimento – in questo caso due – è molto complessa e si basa inizialmente soltanto su ipotesi e conoscenze personali. Risparmiando il percorso logico che è stato fatto, possiamo qui affermare che le due opere descritte sono, rispettivamente, *Le couple* (1923) di Max Ernst e *Couple aux têtes pleines de nuages* (1936) di Salvador Dalí, entrambi ospitati al Museo Boijmans Van Beuningen di Rotterdam. Possiamo dunque immaginare che questo testo nasca dopo la visione, all'interno della stessa esposizione museale, di entrambi i dipinti, i quali restano vicini anche nello spazio del testo. Oltre a ragioni di carattere pratico, comunque, le due opere sono interconnesse sia per motivi tematici – entrambi dedicati a una coppia –, sia per motivi extra-tematici – entrambi surrealisti. Basta affiancare il testo alle opere per rendersi conto dell'operazione avvenuta.

siamo una doppia coppia, all'asso di cuori:

così si dice (e si diceva) e dico:

in prima istanza, siamo due ricami: ti sfioro, azzurro, appena, con la destra:

(la sinistra, sull'anca, mi fa un'ansa): non ho una testa, ma un preservativo, a tronco di cono, che è come un pesce plissettato e rugoso: (e ho una flanella da vegliardo): e tu] sei nera nera, voluttuosa, la coscia rigonfiata, ridondante, lavorata di bianco, con minimi piedini incroccati, a punto croce:

nella seconda stazione, io ti vedo, invece,

che ti reclini il capo (che è nuvoloso, che ti sta tra le nuvole, nuvoletta mia dolce,

cielo mio): (sono la sagoma tua, sagoma mia): ci stanno, dentro, due tavoloni sgomberati,]

in noi: ci è stata fatta una piazza pulita:

siamo clessidre, con la sabbia in fondo:

[*Case 2*]

## Il dispositivo ecfrastrico e la sua temporalità Alessio Verdone



Fig. 2 - Max Ernst, *La couple*, 1923, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuninge. Credit: Collection Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.



Fig. 3 - Salvador Dalí, *Couple aux têtes pleines de nuages*, 1936, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen. Credit: Collection Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

*Cose 2* è divisibile in due blocchi che rappresentano le altrettante stazioni temporali del testo. Anche qui si attua una identificazione tra i personaggi tipici della poesia sanguinetiana e quelli delle opere di riferimento. Il primo blocco è una descrizione molto fedele del dipinto di Ernst, mentre il secondo blocco versale (da «nella seconda stazione [...]») si rifà all'opera di Dalí (a sua volta citazione dell'*Angelus* (1857-1859) di Millet). L'intera *ekphrasis* sanguinetiana gioca con i vuoti e con i pieni e interpreta la vita come una partita a poker in cui si è destinati a perdere tutto, passando dai pieni saturi delle figure ernstiane ai vuoti desolati di quelle del pittore catalano, fino a esaurirsi, diventando «clessidre, con la sabbia in fondo».

Ci troviamo di fronte a una temporalità piuttosto rigida in cui l'evoluzione può avvenire solo per scatti. Ciò perché Sanguineti si confronta adesso con due quadri statici ed essenziali, soprattutto in confronto alla *Fonte della giovinezza* di Cranach il Vecchio, che abbiamo appena visto. Anche in questo caso Sanguineti prova a dinamizzare, ma si tratta di una dinamizzazione

## Il dispositivo ecfrastrico e la sua temporalità

Alessio Verdone

più ideale che pratica. Ciò comporta un più complesso rapporto con la simultaneità, che ormai è difficilmente integrabile nel testo, proprio perché viceversa è quasi impossibile rintracciare e vitalizzare la processualità latente degli oggetti visuali. Allora la soluzione è dividere il testo in due stazioni separate da un vuoto che sancisce una sorta di evoluzione o salto temporale. E saturare ciascuna di queste sezioni con particolari descrittivi accatastati l'uno sull'altro – anzi uno accanto all'altro – per cercare di rendere in parole la staticità delle immagini. La partita con la simultaneità in questo caso è davvero persa perché gli è impossibile rendere in versi ciò che in un istante si può vedere in queste due opere. E proprio perché Sanguineti è consapevole che la sua verbalità è sconfitta in partenza con la visualità, si rifugia nel montaggio e nella narrativizzazione, ottenendo un testo di grande poeticità. Nonostante queste difficoltà è comunque possibile rilevare alcuni tentativi di resa della simultaneità nello spazio processuale del testo: anche qui Sanguineti lo fa attraverso le incidentali e le parentetiche, che danno profondità al testo, ne rallentano il ritmo e mimano la visione tutta in un tempo come in un colpo d'occhio. Al di là della qualità del risultato ottenuto – qui comunque altissima – non si può negare il fascino di un'operazione come quella messa in campo da Sanguineti, in questo e altri testi. Il lavoro da fare è però ancora tantissimo e quello qui riportato è soltanto una possibilità di esordio, ma ci si augura di averne mostrato la fertilità.

### 5. Conclusioni

Nel corso di questo intervento si è cercato di ripercorrere alcune delle possibili interpretazioni dell'*ekphrasis*, da quelle più classiche a quelle più innovative. Si è affermata la necessità di andare oltre definizioni che limitino la portata delle tecniche ecfrastriche, per rivolgersi al contrario verso prospettive più ampie che inglobino funzioni finora trascurate. Per andare verso questa direzione si è cercato di separare i due momenti dell'operazione ecfrastrica – l'*ekphrasis come processo* e l'*ekphrasis come testo* – e leggerli in chiave dispositiva. In particolare, si è visto come nel *gap* esistente tra visualità e verbalità – lì dove si articola l'*ekphrasis come processo* – si formi un campo di tensioni che vedono agire l'*ekphrasis* come una macchina dispositiva e come una combinazione di diversi dispositivi. Successivamente si è approfondita la temporalità del dispositivo testuale ecfrastrico, rileggendolo come una forma di integrazione della simultaneità spaziale tipica dell'immagine e della processualità consequenziale tipica del segno verbale. Infine, si sono osservate da vicino due realizzazioni ecfrastriche di Edoardo Sanguineti – *Reisebilder* 14 e *Cose 2* – che presentano un'articolazione temporale degna di nota, in cui visualità e verbalità si confrontano in maniera tale che se da un lato vengono sollecitati gli elementi processuali latenti nella prevalente simultaneità dell'immagine, dall'altro alcune porzioni di simultaneità caratterizzante dell'immagine vengono integrate nella prevalente processualità del testo ecfrastrico. La strada da fare è comunque ancora tanta, sia sul versante teorico che su quello testuale. Bisognerà senz'altro indagare il sistema di dispositivi messo in campo ogniqualvolta agiscono le tecniche ecfrastriche, ma soprattutto vedere in che modo i vari operatori poetici si servano di questi – consapevolmente o no.

### Bibliografia

- Agamben, Giorgio. *Che cos'è un dispositivo?*. Nottetempo, 2006.
- Albera, François, e Maria Tortajada. «The Dispositive Does Not Exist!» *Cine-Dispositives*, Amsterdam University Press, 2015.
- Barbetti, Claire. *Ecfrastric medieval visions: a new discussion in interarts theory*. Palgrave Macmillan, 2011.

## Il dispositivo ecfrastrico e la sua temporalità

Alessio Verdone

- Baudry, Jean-Louis, et al. *Il dispositivo: cinema, media, soggettività*. ELS La scuola: Morcelliana, 2017.
- Brosch, Renate. “Ekphrasis in the Digital Age: Responses to Image.” *Poetics Today*, vol. 39, n. 2, giugno 2018, pp. 225–43.
- Cheeke, Stephen. *Writing for Art: The Aesthetics of Ekphrasis*. Manchester UP, 2010.
- Cometa, Michele. *La scrittura delle immagini: letteratura e cultura visuale*. Cortina, 2012.
- da Vinci, Leonardo. *Libro di pittura*, a cura di Maria Teresa Fiorio, Abscondita, 2019.
- Deleuze, Gilles. *Che cos'è un dispositivo?*. Cronopio, 2007.
- Eco, Umberto. “Les sémaphores sous la pluie (1996)”. *Sulla letteratura*, Bompiani, 2002.
- Ejzenstejn, Sergej Mihailovic, Pietro Montani e Francesco Casetti. *Teoria generale del montaggio*. Marsilio, 2012.
- Foucault, Michel. *L'archeologia del sapere*. Rizzoli, 1980.
- Heffernan, James A. W. “Ekphrasis and Representation.” *New Literary History*, vol. 22, n. 2, 1991, pp. 297–316.
- Latour, Bruno, et al. *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*. ZKM, Center for Art and Media; MIT Press, 2002.
- Lessing, Gotthold, Ephraim. *Laocoonte*. A cura di Michele Cometa, Aesthetica, 2007.
- Lisa, Tommaso (a cura di). *Pretesti ecfrastrici Edoardo Sanguineti e alcuni artisti italiani con un'intervista inedita*. Società Editrice Fiorentina, 2004.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. *Tra due linguaggi: arti figurative e critica*. Bollati Boringhieri, 2005.
- Mitchell, William John Thomas. *Image science: iconology, visual culture, and media aesthetics*. U of Chicago P, 2015.
- . *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. U of Chicago P, 1994.
- . *Scienza delle immagini: iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*. Johan & Levi, 2018.
- Montani, Pietro. *Destini tecnologici dell'immaginazione*. Mimesis, 2022.
- Pietropaoli, Antonio. *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti: poesia e poetica*. Edizioni scientifiche italiane, 1991.
- Pinotti, Andrea, e Antonio Somaini. *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*. Einaudi, 2016.
- Portesine, Chiara. “L'ecfrasi ai tempi del medium fotografico, tra iperrealismo e mimesi paradossale”. *Arabeschi*, vol. 15, giugno 2020, pp. 66–89.
- Risso, Erminio. “Berlino, sguardi incrociati: Sanguineti cittadino straniato, cittadino straniero, cittadino del mondo”. *Edoardo Sanguineti: ritratto in pubblico*, a cura di Luigi Weber, Mimesis, 2016, pp. 45–62.
- Sanguineti, Edoardo. *Il gatto lupesco: poesie (1982-2001)*. Feltrinelli, 2002.
- . *Segnalibro*. Feltrinelli, 1982.
- . *Varie ed eventuali: poesie (1995-2010)*. Feltrinelli, 2010.

## Il dispositivo efrastico e la sua temporalità

Alessio Verdone

- Spitzer, Leo. "The 'Ode on a Grecian Urn,' or Content vs. Metagrammar". *Comparative Literature*, vol. 7, fasc. 3, 1955, pp. 203–25.
- Testa, Enrico. *Una costanza sfigurata: lo statuto del soggetto nella poesia di Sanguineti*. Interlinea, 2011.
- Verdone, Alessio. "Il caso Mauritshuis. Ekphrasis e soggetto nella poesia neofigurativa di Edoardo Sanguineti". *Allegoria*, vol. 83, dicembre 2021.
- . "Scrivere e descrivere: La pervasività dell'ekphrasis nella poesia di Edoardo Sanguineti". *Italianistica Debreceniensis*, vol. 27, dicembre 2021.
- Weber, Luigi. *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*. Gedit, 2004.
- Yacobi, Tamar. "Ekphrastic Double Exposure and the Museum Book of Poetry." *Poetics Today*, vol. 34, n 1–2, giugno 2013, pp. 1–52.