

la rivista di **en**gramma
novembre **2025**

229

Ecfrasi e poiesi

La Rivista di Engramma
229

La Rivista di
Engramma

229

novembre 2025

Ecfrasi e poiesi

a cura di
Damiano Acciarino



edizioni**engramma**

direttore

monica centanni

redazione

damiano acciarino, sara agnoletto, mattia angeletti,
maddalena bassani, asia benedetti, maria bergamo,
mattina biserni, elisa bizzotto, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
conchetta cataldo, giacomo confortin,
giorgiomaria cornelio, vincenzo damiani,
mario de angelis, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, christian garavello, anna ghirdini,
ilaria gripa, roberto indovina, delphine lauritzen,
annalisa lavoro, laura leuzzi, michela maguolo,
ada naval, viola sofia neri, alessandra pedersoli,
marina pellanda, filippo perfetti, chiara pianca,
margherita picciché, daniele pisani, bernardo prieto,
stefania rimini, lucamatteo rossi, daniela sacco,
cesare sartori, antonella sbrilli, massimo stella,
ianick takaes, elizabeth enrica thomson,
christian toson, chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

barbara baert, barbara biscotti, andrea capra,
giovanni careri, marialuisa catoni, victoria cirlot,
fernanda de maio, alessandro grilli, raoul kirchmayr,
luca lanini, vincenzo latina, orazio licandro,
fabrizio lollini, natalia mazour, alessandro metlica,
guido morpurgo, andrea pinotti, giuseppina scavuzzo,
elisabetta terragni, piemario vescovo, marina vicelja

comitato di garanzia

jaynie anderson, anna beltrametti, lorenzo braccesi,
maria grazia ciani, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, nadia fusini, maurizio harari,
arturo mazzarella, elisabetta pallottino,
salvatore settis, oliver taplin

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

229 novembre 2025

www.engramma.it

sede legale

Engramma

Via F. Baracca 39 | 30173 Mestre

edizioni@engramma.it

redazione

Centro studi classicA luav

San Polo 2468 | 30125 Venezia

+39 041 257 14 61

©2025

edizioni**engramma**

ISBN carta 979-12-55651-01-7

ISBN digitale 979-12-55651-02-4

ISSN 1826-901X

finito di stampare novembre 2025

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <https://www.engramma.it/229> e ciò a valere ad ogni effetto di legge. L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Ecfrasi e poiesi*
a cura di Damiano Acciarino

Saggi

- 19 *Tensioni etiche e soluzioni retoriche*
Gabriella Rubulotta
- 33 *“A tegulis in gremium Danaïs cadentem lovem”*
Piermario Vesco
- 55 *Il fantasma di un ritratto*
Diletta Gamberini
- 79 *Roma descritta, Roma mostrata*
Sesilia Decolli
- 91 *Le illustrazioni della Gerusalemme liberata di Sébastien Leclerc*
Sara Stifano
- 119 *Il tempo plurimo dell'ecfrasi*
Alessandro Metlica
- 137 *La Resurrezione di Piero della Francesca in un'ecfrasi fortiniana*
Andrea Verri
- 149 *Le arti della prosa nei Salons di Giorgio Manganelli*
Francesca Favaro
- 161 *L'incontro tra ecfrasi e Intelligenza Artificiale, con uno sguardo all'arte contemporanea*
Antonella Sbrilli

Recensioni

- 177 *Ekphrasis in Italian Culture from 15th-Century Humanism to the Digital Age, edited by A. Moroncini, Firenze 2025*
Daniele Bottacin

- 183 *D. Dion, L'ekphrasis à l'œuvre. Récits, fictions et descriptions en acte dans l'art contemporain, Rennes 2024*
Veronica Bassini
- 189 *Immagini latenti, a cura di G.A. Calogero, A. Del Monaco, P. Fameli, Bologna 2024*
Laura Avesani

La Resurrezione di Piero della Francesca in un'ecfrasi fortiniana

Andrea Verri

Sansepolcro, del 1956, in *Poesia e errore*, nasce, per stessa ammissione di una nota di Fortini, dalla *Resurrezione di Cristo* di Piero della Francesca a Sansepolcro (Lenzini 2021, 194, 218). In basso nel quadro si trovano le guardie, che nella poesia sono taciute. Due di loro danno la schiena al sepolcro basso, su cui poggia il piede sinistro di Gesù risorto. Dietro di lui lo sfondo della campagna, a sinistra spoglia, a destra più verde, come un prima e un dopo la resurrezione (De Tolnay 1954, 39). Lo spazio che Longhi definisce "irrealistico" (Longhi 2024, 445), è ad esempio oggetto di interpretazione da parte di Cacciari (2007, 32).

Il vento magro che divide gli orti
e aizza ombre di salici e spini,
e lassù ali e gelo s'affilano... Re forte
che sorridi dal fondo, ora dà
al freddo le pupille
e guardami. Tu muto
fissando me, dici che tutto ormai
abbiamo saputo. E che vera è stata la morte.
Ma eguali ora ci porta il vento e vivi.
Re in me compagno risorto, una sciarpa alla gola,
chiuse a pugno le mani sulle piaghe,
fianco a fianco smarriti di gioia,
andiamo parlando del marzo
azzurro al di là della sorte.

La poesia inizia con lo sfondo, il paesaggio descritto ha tratti ostili: un "vento magro" lo turba, "divide gli orti", smuove i salici e "gli spini", i pruni selvatici che sono presenti anche, con "spino", nel v. 13 di *Per un compagno ucciso* in *Foglio di via e altri versi*, la prima raccolta del poeta (De Luca 2022, 153, 155). In *Sansepolcro* vengono così proiettate ombre ("aizza ombre") in movimento violento come cani incitati all'offesa. In cielo, l'indeterminato "lassù", "ali e gelo s'affilano", sorta di minacciose armi incombenti (Lenzini 2021, 194).

Dopo tre punti di sospensione, a fine del terzo verso, compare il "Re forte", che è di derivazione biblica (Dan. XI, 3), subito dopo di nuovo separato, in questo caso dalla fine del verso, cui segue il pronome relativo "che". È isolato esattamente come in effetti Gesù risorto si staglia nel quadro. Sembra concordare col quadro anche l'indicazione spaziale: "Dal fondo" al verso 4. Però il volto di Gesù del quadro (anch'esso oggetto di interpretazione per esempio di



Piero della Francesca, *Resurrezione di Cristo*, affresco e tempera, Sansepolcro, 1458-1474, Museo Civico.

Cacciari 2007, 41, 48) non sorride, quello della poesia sì; è stato osservato che il Gesù della poesia “ben poco ha a che fare con il ‘torvo manente umbro’ e ‘accigliato colono imbalsamato dal sole’ di Longhi” (Lenzini 1999, 41, 48). Invece, come il Gesù dipinto, quello della poesia, ai versi 6-7, è “muto” e fissa chi lo guarda, nel caso della poesia l’io, “me”. Ancora, il Gesù della poesia ai versi 7-8 trasmette a chi lo guarda proprio quello che pare voler testimoniare il Gesù del quadro: “dici che tutto ormai / abbiamo saputo. E che vera è stata la morte”. Nonostante

le differenze evidenziate, al netto dell'intromissione dell'io della poesia, che si rivolge a Gesù e gli chiede che lo guardi, ai versi 4-6, questa prima parte, per assenza di suoni e mancanza di movimento, ha evidentemente come suo referente extratestuale il quadro.

Dal verso 9, però, troviamo Gesù fuori dal quadro, insieme all'io della poesia, come se, nel quadro, l'avere la gamba sinistra piegata col piede sulla cornice del sepolcro fosse l'atto iniziale dello scavalcamento per uscire e entrare nella vita di chi guarda, nella sua realtà storica. Il sorridere del Gesù della poesia forse è l'annuncio di questa seconda parte. Egli forse esce dal quadro e entra nella vita di chi guarda proprio perché chi lo guardava nella prima parte della poesia lo ha interpellato, lo ha richiamato.

Quanto accade tra prima e seconda parte del testo sembra in linea con alcuni tratti del più generale discorso critico sull'arte, individuati da Mengaldo. La presenza dell'io richiama la "torsione forte in senso soggettivistico" del "discorso critico moderno" (Mengaldo 2005, 32). Legata a questo aspetto è pure un'altra tendenza della critica moderna d'arte (Mengaldo 2005, 35), che *Sansepolcro* ricorda: "l'indirizzo a terzi si svolge in un vero e proprio spessore di dialogo, ora coi lettori/spettatori ora, e non raramente, con l'autore stesso dell'opera o un suo personaggio". Per quanto riguarda lo scambio tra opera e realtà, Mengaldo osserva come similitudini e forme simili, nella descrizione delle opere, possono portare alla "evasione emozionale e fantastica dall'opera" (Mengaldo 2005, 55-59). Più avanti nota come in casi simili si giunga "al punto delicato in cui l'opera d'arte sprigiona in pari tempo realtà e illusionismo, obbligando il critico a muoversi contemporaneamente sui due piani" (Mengaldo 2005, 60).

Avvicinabile a *Sansepolcro* è ancora la tendenza della critica alla "temporalizzazione [...] esplicita" dell'opera d'arte: "indicare ciò che, non presente o presente per connotazione nell'opera, si può chiamare in gergo linguistico una sua *presupposizione*", nel caso di specie "estrapolazioni verso un futuro [...] contenuto nell'opera", "l'indicare, in forma di virtualità, [...] susseguenti logico-temporali di ciò che effettivamente è rappresentato" (Mengaldo 2005, 62-64); nel testo di Fortini il passaggio di Gesù oltre, se quella gamba piegata è l'inizio di un passo. L'uscita di Gesù dal quadro confliggerebbe con un dato tipico della pittura, il fatto che essa debba fare a meno del tempo (Mengaldo 2005, 60-61). Alla tendenza della critica d'arte all'evasione fantastica dall'opera nella realtà può essere apparentata quella di avvicinare l'esperienza dell'opera d'arte allo "schema narrativo del 'viaggio' e della 'passeggiata'" (Mengaldo 2005, 58-59), che è ciò che paiono compiere i due nella seconda parte del testo.

Il legame del testo fortiniano con la pittura pare però anche profondamente radicato in alcune concezioni poetico-conoscitive del poeta che era anche pittore (Crispoliti 2001). Per Fortini, perché vi sia creazione poetica, si deve "passare mentalmente dalla visione bioculare a quella monoculare, che riduce i volumi del reale e pone a distanza anche le cose ravvicinate, confondendo sullo stesso piano oggetto e sfondo", "la realtà viene trasformata dunque in un quadro", "smarrisce la sua intenzionalità", ne nasce "un senso di estraneità rispetto al reale" e in uno di questi momenti si può "dar vita a qualcosa di nuovo". L'idillio è "condizione imprescindibile [...] di un senso nuovo al reale all'interno della dialettica fra disfacimento e

conservazione". Perché nasca poesia ci vuole "una messa in immagine, ovvero un lavoro di inquadratura ottica del reale, che vira verso il quadro e l'idillio", una visione "come premessa negativa e messa a distanza" (Fichera 2023, 85, 86, 87).

Sansepolcro nasce già da un quadro, ma la descrizione parte proprio da ciò che è più lontano (il paesaggio del quadro, alterato dal poeta, e in particolare l'avverbio "lassù" [v.3]) e che mal si vede. Anche a proposito di poesie che descrivono Milano, è stato osservato come "il non vedere o il vedere poco, o meglio 'al poco lume', in una luce soffusa e artificiale, sia ancora una volta elemento dal fondamentale valore cognitivo nello sguardo interrogante di Fortini" (Fichera 2023, 90). Alla stessa maniera nella prima parte della poesia non ci sono indicazioni cromatiche, se non le, scure di per sé, "ombre di salici e spini" (v. 2), non si vede granché di questo paesaggio: non si distingue effettivamente molto di un paesaggio del quale si nominano le ombre degli alberi e non invece gli alberi. Alla fine, invece, della poesia c'è l'unico colore del testo e chiaro: l'azzurro (v. 14). In più, a evidenziare che all'inizio del testo si sta guardando qualcosa distante, si dice che il "Re forte" sorride "dal fondo", proprio quando l'io lo richiama a sé: "dài / al freddo le pupille / e guardami" (vv. 4-6). Il "freddo" è l'io prima che Gesù lo raggiunga nella realtà. Ancora nella seconda parte, quando Gesù è vicino, i due camminano a fianco, e i dettagli sono nitidi, ben distinti: "una sciarpa alla gola, / chiuse a pugno le mani sulle piaghe" (vv. 10-11). I due possono ricordare, come suggerito da Maria Bergamo, i discepoli di Emmaus.

È stato osservato come una poesia di Fortini (successiva a *Sansepolcro*), *Agli dèi della mattinata*, in *Questo muro*, sia l'esemplificazione di queste riflessioni sulla necessità della distanza, della perdita della profondità e della chiarezza, per giungere all'alternativa di senso e realtà. Vi è una tempesta che impedisce la visione, aumenta di conseguenza la comprensione del reale e, infatti, nel testo la visione si fa più chiara, quindi compare una notazione uditiva, e nell'ultima parte della poesia si chiede laicamente alle divinità dichiarate inesistenti che proteggano l'idillio (Fichera 2023, 86). Il testo inizia con: "Il vento scuote allori e pini" (Lenzini 2021, 366) proprio come *Sansepolcro* ha come sua prima parola "Il vento magro" che passa tra orti, salici e piante spinose (vv. 1-2). Il chiarimento della visione è accompagnato da un suono ("Un filo di musica rock", Lenzini 2021, 366, 4), come in *Sansepolcro* si è muti nel paesaggio sconsolato e in dialogo quando si vive nella realtà con Gesù. In entrambi i testi ci si rivolge a divinità. Al verso 7, "o dèi dell'autunno indulgenti dormenti" (Lenzini 2021, 366) sono dèi che durante l'autunno devono ancora rinascere dal sonno; parallelamente Gesù risorto e uscito dal quadro permette di parlare di marzo, e divide lo sfondo del dipinto in una metà invernale e una rinata.

La visione del paesaggio nel testo poetico cronologicamente successivo è da una finestra. In Fortini finestra e quadro tendono a non essere distinti, così tra le immagini direttamente viste e quelle mediate (quadro o foto, come la *Resurrezione*) non vi sarebbe differenza (Podda 2008, 27-37; Nava 2001, XIX, per un accenno a " 'visività' della poesia fortiniana", creata attraverso "genere del paesaggio" e "struttura del 'quadro'").

È dunque necessario, per le osservazioni di carattere generale sul discorso critico d'arte e le riflessioni fortiniane sulla visione e la possibilità conoscitiva della realtà, concentrarsi sul passaggio di Gesù dal quadro alla realtà. Il "ma" avversativo a inizio del verso 9 e dopo il punto, quindi forte, introduce dunque la seconda parte che dal quadro si distanzia maggiormente. Se per un verso si assiste ad "una sorta di resurrezione del Messia nel poeta, che ne assume sì le piaghe, ma soprattutto la gioia" (Dalmas 2006, 335), per via dell'"in me compagno risorto" e dei dettagli della sciarpa e delle mani "chiuse a pugno [...] sulle piaghe", ai versi 10-11; questa seconda parte è comunque svolta come un breve racconto, non come un'immagine fissa: vi sono i tratti del movimento di "ci porta il vento" (v. 9) e "andiamo parlando" (v. 13); vi sono quelli della presenza del suono di ciò che si dicono i due, vi è il dialogo tra loro, sulla cui posizione reciproca si dà un'informazione: "fianco a fianco" (v. 12). Nella prima parte della poesia, dal quadro si passa alla parola per l'immagine. La transmedialità dell'ecfrasi, che è appunto un passaggio, appare particolarmente adatta all'immagine della resurrezione che è una trasformazione, un passaggio dalla morte alla vita. Il testo di Fortini continua però con un ulteriore passaggio: dalla parola per l'immagine, dalla descrizione, si passa alla parola per l'azione, il racconto.

La poesia di Fortini avrebbe sempre al suo centro "la promessa sempre inevasa, ogni volta tradita o defraudata ma mai dimenticata, che porta con sé l'idea di una felicità condivisa, restituita a una nozione fraterna e non privata, laicissima e dotata [...] della capacità di trasformazione che è propria delle visitazioni". Si pensi ai due che camminano compagni nella seconda parte di *Sansepolcro*. La "trasformazione" sarebbe centrale nelle poesie di Fortini, lessico e metafore biblici vi sarebbero così frequenti perché "strumentali al fine della trasformazione, a indicare un oltre visibile soltanto attraverso il cambiamento" del singolo e plurale, fino a "persino istituire una nuova comunità", di qui anche il fatto che "i modi figurati additano nel 'qui e ora' un anticipo o l'ombra di un futuro qualitativamente diverso" e "l'articolazione dialettica delle coppie metaforiche fondamentali" della poesia di Fortini come quella "inverno/primavera" (Lenzini 2021, X-XI).

Il "topos della stagione primaverile come inizio del rinnovamento politico-sociale" si trova tra gli anni Quaranta e Cinquanta, ad esempio, in *Vice veris* di *Foglio di via* e *Primavera occidentale* di *Paesaggio con serpente*, datata 1958 (De Luca 2022, 230 e Lenzini 2021, 427). In particolare, in *Foglio di via* anche in *Per un compagno ucciso*, che si è già richiamato per il pruno selvatico, testo scritto durante la Resistenza quando Fortini crede morto un amico partigiano, Luciano Bolis (De Luca 2022, 151, 153), la primavera è "figura del rinnovamento individuale e collettivo" (De Luca 2022, 155). Simile è *Sansepolcro* che mette in scena proprio la figurazione del rinnovamento attraverso la resurrezione. Nella prima parte della poesia abbiamo appunto tratti invernali del paesaggio, nella seconda, i due amici che camminano parlano negli ultimi due versi del testo: "del marzo / azzurro al di là della sorte" (vv. 13-14). In questo particolare caso in più il testo poetico coglie un tratto simbolico del paesaggio del quadro, che varia da sinistra a destra della figura di Gesù, come visto. Nel passaggio da quadro a testo, però, varia l'asse del cambiamento, quest'ultimo non è più in una realtà altra; ruota l'as-

se di novanta gradi, il rinnovamento ora laico della vita, esce, proprio come Gesù, dalla realtà altra, il quadro, ed entra nella storia. Nella prima parte della poesia l'io lirico è "al freddo" (v. 5); nell'*incipit* del testo c'è "il vento magro", assente nello sfondo del quadro sia a destra che a sinistra. Nella seconda parte della poesia non si nomina il freddo, anche se si ha "una sciarpa alla gola, / chiuse a pugno le mani sulle piaghe" (vv. 10-11); sono presenti, dunque, delle difese contro il freddo. Ritorna il vento, nel primo verso della seconda parte: "ci porta il vento e vivi" (v. 9), ma non lo si dice *magro*, non sconsuata nulla, anzi muove i due insieme, e, grazie all'allitterazione con "vivi", sembra assumere una connotazione positiva. È stato rilevato come in *Della Sihltal*, poesia nella seconda sezione della prima edizione di *Foglio di via*, il vento, sorta di "entità soprannaturale", sia un "correlativo" che partecipa "del moto di rinnovamento" in "uno scenario collettivo", quello fiorentino postbellico, immaginato (la poesia è del '43 o '44); in *Di Maiano*, altra poesia della stessa sezione di *Foglio di via*, avrebbe lo stesso valore, ma nell'ambito di "una svolta interiore". Il vento di *Sansepolcro*, almeno quello della seconda parte, potrebbe dunque essere in sintonia col valore dell'annunciata primavera (De Luca 2022, 224, 222, 194). In più tale movimento dei due in *Sansepolcro*, che quasi va verso marzo, richiama il tema principale di due traduzioni da canti popolari rumeni (*Consigli al morto*, anche qui un morto come Gesù), presenti in *Foglio di via*: il viaggio come "cammino verso una meta luminosa" (De Luca 2022, 290).

Il vento, ancora, è elemento positivo che annuncia la possibilità del cambiamento anche nel racconto edito postumo, *Storia di Giona*, scritto all'incirca tra il 1946 e il 1950. Giona, figura cristologica, in quanto rinato dal ventre della balena, annuncia l'arrivo della rivoluzione a Nive. Il profeta, col cui nome Fortini firma anche alcuni articoli del "Politecnico", sarebbe "il predecessore del pensiero marxista" (Romano 2024, 232-233). In un passo in cui il narratore descrive in generale la figura del profeta, "il vento aquilonare dello Spirito" farebbe arrivare fra gli uomini solo dei messaggeri che han dimenticato ciò che devono dire e che quindi lo ricercano guardando gli altri, però al profeta capita che "fissando il lavoratore, s'è già ricordato qualcosa, e gli basta un baleno d'un gesto, che i suoi simili abbandonano tornii, campi, barche e librerie e lo seguono nel refolo inestinguibile del vento, con uno svolazzare confuso di mantelli e un'eco confusa di grida" (Romano 2024, 64-65). Si rivolge ai lavoratori, questa figura tipo di profeta, a adombrare pure qui la natura anche politico-sociale della profezia. L'ispirazione è metaforicamente un vento e soprattutto, come in *Sansepolcro* l'uomo comune cammina nel vento con dio verso il cambiamento, così nel cronologicamente precedente testo narrativo lo stesso uomo comune segue nel soffio del vento il messaggero di dio. Entrambe le situazioni descritte sono delle camminate intrise di una certa allegra positività. Il possibile collegamento tra la sciarpa del primo caso e i mantelli del secondo sembra non così significativo, visto che la prima non è mossa dal vento e pare connotata soprattutto come strumento protettivo, dal momento che se ne dice che è attorno al collo. Entrambi gli indumenti sembrano apparire nel testo abbastanza inaspettatamente.

Che *Sansepolcro* intenda, per un dio che entra dal quadro nella vita, la laica possibilità del cambiamento individuale e collettivo fino ad una possibile nuova comunità, emerge anche dal

confronto, ancora, con *Per un compagno ucciso*. Rivolgendosi a Bolis, scrive: “tu levi il sorriso devotamente / Da altri tempi: e noi non piangiamo per te” (De Luca 2022, 153, vv. 7-8), il ricordo dell'amico resistente spinge a pensare a un futuro di libertà, proprio come Gesù risorto che sorride e cui ci si rivolge con la seconda persona (“che sorridi dal fondo”, v. 4). Nell'ultima strofa (vv. 13-14) di *Per un compagno ucciso*, in senso sempre figurale, di liberazione, si descrive la primavera: “Lo spino apre la gemma e l'acqua apre il mattino / Dentro il turchino di marzo” (De Luca 2022, 153-155). Verranno ripresi nella poesia successiva la stessa pianta e il quasi identico “marzo / azzurro” (vv. 2, 13-14). *Sansepolcro* pare la continuazione di *Per un compagno ucciso*, del resto anche Gesù viene detto “compagno” (v. 10). La primavera annunciata dopo la morte dell'amico nel primo testo scritto, ritorna nel secondo testo, quando un altro amico, morto, risorge, raggiunge l'io e gli cammina amicalmente a fianco come avrà fatto probabilmente Bolis prima di essere creduto morto. Gesù, morto e risorto, dal quale viene espresso in posizione centrale nella poesia (v. 8): “vera è stata la morte”, e l'io della poesia parlano della possibilità della trasformazione. Il dialogo coi morti emerge anche nella poesia dedicata a Bolis, che è comunque un tentativo di riprendere il dialogo con un morto: “dalle fosse / Ci chiedono pietà tutti perduti i morti” (vv. 5-6): “dare ragione dei morti significa salvaguardare il passato in nome di un futuro utopico cui tendere” (De Luca 2022, 153, 154), che è ciò che figuramente si intende quando i due al termine di *Sansepolcro* dialogano “del marzo / azzurro al di là della sorte” (vv. 13-14).

Anche nel *Canto degli ultimi partigiani*, la poesia successiva a *Per un compagno ucciso*, nell'edizione del '46 di *Foglio di via*, nell'ultima strofa, la comprensione delle vite interrotte dei partigiani morti permette di immaginare il raggiungimento della verità e della giustizia (De Luca 2022, 159, 160). Forse, dunque, Gesù che in *Sansepolcro* dice “tutto ormai / abbiamo saputo. [...] vera è stata la morte” (vv. 7-8), e che dopo parla della possibile nuova vita, figuramente incarna le vittime della storia degli uomini, attraverso la cui morte è possibile intravedere il futuro, anche perché la sua vita interrotta è risorta.

Tra la prima e la seconda parte di *Sansepolcro*, alle quali fa da cerniera la congiunzione avversativa, pare adombrato il “rovesciamento dialettico tipico del primo Fortini, secondo il quale il dolore esperito potrà tramutarsi in gioia e libertà”, cui dà chiara espressione il verso 9 di *La rosa sepolta* in *Foglio di via*, che ancora inizia con l'avversativo: “Ma il più distrutto destino è libertà” (De Luca 2022, 243-244). Anche nella seconda strofa di *Per un compagno ucciso* i primi due versi rappresentano l'elemento negativo con le città distrutte e “tutti perduti i morti” (vv. 5-6); i secondi due, iniziati con “Ma”, il momento positivo della dialettica con Bolis che sorride e i vivi che non piangono (De Luca 2022, 153).

In *La gioia avvenire* (De Luca 2022, 351, 354-355), un testo del '47, poi inserito come ultimo dell'edizione di *Foglio di via* del '67 e come epigrafe in apertura di *Poesia e errore*, raccolta nella quale si trova *Sansepolcro*, è espressa in particolare nell'ultima strofa la dialettica “fondata sul momento di negazione e sul suo rovescio utopico”. Affermata nella strofa precedente la necessità della prospettiva utopica, nell'ultima si hanno immagini che stanno per

il momento negativo, tra cui “la vera morte” (v. 15), che troveremo con minime variazioni in *Sansepolcro*; quindi il verso 18 ribadisce che “la scuola della gioia è piena di pianto e sangue” (gioia che è ancora presente in *Sansepolcro*, “smarriti di gioia”, al verso 12); subito dopo, ai versi 19-21, gli ultimi della *Gioia avvenire*, in questa alternanza ripetuta di positivo e negativo: “Ma anche di eternità / E dalle bocche sparite dei santi / Come le siepi del marzo brillano le verità” (De Luca 2022, 354). Come nella poesia che descrive la *Resurrezione*, qui appaiono elementi religiosi cristiani, come *eternità* e *santi*, ma soprattutto nell’ultimo verso marzo che quasi è intravisto, proprio come in *Sansepolcro* è immaginato nel penultimo e ultimo verso “al di là della sorte” (v. 14). Tale identica proiezione nel futuro è espressa dal titolo stesso: *La gioia avvenire*. In più nella poesia più vecchia già marzo è legato a una notazione coloristica vivace, non il futuro colore *azzurro*, ma il brillare delle siepi. Infine, come in *Sansepolcro* la seconda parte, che corrisponde al momento positivo della dialettica, è introdotta dal *ma* incipitario di strofa, così nell’ultima strofa della *Gioia avvenire*, in corrispondenza dell’inizio della prima elencazione di elementi negativi (v. 13), in posizione incipitaria, si trova il *ma*, ripreso poi, come visto sopra, all’inizio del terzultimo verso ad introdurre la seconda volta nella strofa in cui si presentano elementi positivi.

La presenza marcata della congiunzione avversativa è una spia di tale dialettica presente nel poeta, per il quale il metodo dialettico in generale è importante (Moliterni 2021, 122-124); nel caso particolare di *Sansepolcro* il *ma* sembra avere anche un valore aggiunto appunto derivante dall’origine visiva del testo, dal momento che può anche essere interpretato come il segno linguistico deputato alla traduzione dell’opposizione visiva tra la parte sinistra e quella destra del quadro e quindi incarnare in questo caso il forte rapporto fortiniano tra l’arte e la possibilità della poesia di immaginare l’utopia futura, per cui sarebbe l’arte “a dare un corpo visibile alla speranza, ad una solidarietà umana incamminata al domani come ad un nuovo inizio”. In particolare, Lenzini ipotizza che “le immagini antiche [di Masaccio] e l’utopia che in esse risplende” alimentino e facciano nascere le poesie di Fortini. Ciò calza particolarmente al caso di studio, dal momento che il testo è la descrizione di un quadro che raffigura una specie di utopia, la resurrezione.

Sempre in merito alla presenza di Masaccio in Fortini, Lenzini pensa che la “genealogia ideale” delle poesie corrisponda al “fondale allegorico” costituito dalle opere del pittore (Lenzini 1999, 43-44). Si noti che *Canzone*, del 1955, anch’essa in *Poesia e errore* come *Sansepolcro*, ha il noto verso: “uomini usciti di pianto in ragione”, ispirato a Masaccio (Lenzini 2021, 176; De Filippis 1996, 9-10). Lo stesso poeta (De Filippis 1996, 160-162), a proposito di intellettuali, progetto di società futura, arte e poesia, aveva affermato che “l’unico modo di resistere alla morte è quello di costituirsi entro un sistema, secondo un progetto e quindi con una autoeducazione di cui le opere d’arte sono un esempio”; fatta salva (per evitare estetismo e poetiche dell’*engagement*) la constatazione che “non si sarebbe quello che si è se non ci si consumasse nell’esistenza” la quale è “scontro e conflitto, conflitto con ‘gli altri’”; e riconosciuto che “un oggetto formale è una proposta”, lo stesso poeta ricorda: “una delle mie prime visioni di avvenire” era il verso, già ricordato, ispirato a Masaccio, “dove il pianto non è certa-

mente sottovalutato, anzi è la condizione. Ma c'è una emersione, una possibilità di emergere attraverso la sofferenza, il dolore, la pena e anche la non-ragione, l'angoscia" (su forma e arte, il loro valore organizzativo e conoscitivo, anche Nava 2001, XV-XVII). Il dipinto di Piero della Francesca, dunque, potrebbe aver avuto funzione e importanza avvicinati a quelle riconosciute al dipinto di Masaccio. Del resto, se Fortini stesso ([1967] 2020, 31) di sé giovane e il cattolicesimo, dice: "solo il passato, la religione estetica delle antiche chiese ed armi fiorentine, Dante o Masaccio, commuovevano il ragazzo", *Sansepolcro* sarebbe espressione di una tendenza molto antica. Nava (2001, XIII) ricostruisce, sulla base di dichiarazioni del poeta stesso, come i versi 15-16: "A gravi uomini ardenti avvenire / Liberi in fermo dolore compagni" (De Luca 2022, 115, 116, 118), di *Italia 1942*, in *Foglio di via*, nascano da Masaccio e dal saggio di Longhi su Piero della Francesca, letto qualche anno dopo l'uscita.

Nella poesia nata dal dipinto confluiscono dunque diverse componenti ideologiche fortiniane, riconosciute grazie al confronto con altre sue opere, che ineriscono a questioni politico-sociali, estetiche (letterarie e pittoriche) e di interpretazione della realtà; ciononostante il testo risulta strettamente legato all'immagine di partenza, tanto da dare l'impressione a chi lo legge che, se venisse disaccoppiato dall'immagine, ne sarebbe diminuita la riuscita estetica; ma anche, a sua volta, contemporaneamente che il fruitore odierno dell'opera visuale perderebbe la possibilità di attribuirle una porzione per lui significativa di senso, se non avesse più a disposizione l'ecfrasi fortiniana. Tutto ciò probabilmente deriva dal fatto che nel dipinto di Piero della Francesca c'è la bipartizione dello spazio e al centro un risorto, una speranza; in questo senso la poesia di Fortini non interpreterebbe il dipinto, lo leggerebbe alla luce di una comune radice ideale che è del quadro e il poeta riconosce e sente perché è, anche in lui, originariamente presente: la possibilità della futura utopia.

Del resto sono state messe in evidenza (Fichera 2025, 56-59, 60-61) in Fortini, all'insegna del dialogo con Manzoni, Capitini, Weil, Michelstaedter e altri, questioni come la dimensione escatologica, la tendenza al profetismo, l'immanenza e la compresenza di tutti gli uomini, morti e vivi; tracce se ne rinvencono in particolare anche in testi di *Poesia e errore* nella quale è *Sansepolcro*, per la quale simili questioni potrebbero essere richiamate se si considera che dio muore, risorge e entra nella storia a fianco dell'io della poesia. Così è da ricordare che Mengaldo (1996, 414) riconosce come Fortini insista "senza paura sulle analogie fra l'attesa ebraico-cristiana della liberazione e l'utopia del socialismo" e, per esempio, basti qui la curvatura cristiana data all'accento di spiegazione (Fortini [1967] 2020, 37-38) della "vocazione alla sconfitta di tanti movimenti rivoluzionari": "una coscienza della dialettica di comunicabilità e incomunicabilità [...] – simboleggiata dal condannato a morte che fino all'ultimo parla ai carnefici – dove però prevale, alla fine, nel punto alto della curva, la rinuncia alla comunicazione presente in nome di una possibile comunicazione a venire. È l'affermazione d'una verità di cui non si può dare testimonianza se non morti". Condizione, quest'ultima, che si potrebbe anche riferire a *Sansepolcro*, con Gesù che solo dopo essere morto può risorgere e quindi, prima, dire che vera è stata la morte, e poi, parlare della felicità a venire con l'io della poesia.

Infine, vi è una “metaforicità” delle opere d’arte, la “coscienza” della quale, ipotizza Mengaldo (2005, 40), potrebbe essere all’origine della tendenza all’analogia per descrivere simili opere. La metaforicità del dipinto di Piero della Francesca è particolare (è quasi superfluo rilevarlo dal momento che rappresenta la resurrezione di Gesù) e quindi tanto più autorizza l’operazione di lettura fortiniana, che vi rinvia quella medesima radice che è all’origine della poesia, la fa nascere e, come al quadro, le dà un tratto fortemente figurale. La poesia la esprime come la esprime il quadro. Le differenze tra il testo scritto e quello visuale non sarebbero quindi da considerare come licenze poetiche dell’autore novecentesco ad allontanarsi dall’originale ma come il frutto del recupero fortiniano della comune radice: la possibilità della futura utopia.

.....

Si ringrazia Gabriele Fichera per i preziosi consigli

.....

Riferimenti bibliografici

Cacciari 2007

M. Cacciari, *Tre icone*, Milano 2007.

Crispoli 2001

F. Fortini, *Disegni incisioni dipinti*, a cura di E. Crispolti, Macerata 2001.

Dalmas 2006

D. Dalmas, *La protesta di Fortini*, Presentazione di G. Bárberi Squarotti, Aosta 2006.

De Filippis 1996

M. De Filippis, *Intervista per dopodomani*, in “Uomini usciti di pianto in ragione”. *Saggi su Franco Fortini*, Roma 1996, 155-174.

De Luca 2022

F. Fortini, *Foglio di via e altri versi*, edizione critica e commentata a cura di B. De Luca, Macerata 2022.

De Tolnay 1954

C. De Tolnay, *La Résurrection du Christ par Piero della Francesca: Essai d’interprétation*, “Gazette des beaux-arts” 43 (1954), 35-40.

Fichera 2023

G. Fichera, *Il freddo nelle pupille. Visione, materia, poesia in Franco Fortini*, “Letteratura e arte” 21 (2023), 83-95.

Fichera 2025

G. Fichera, *Lo “scricchiolio dell’alto tempo”. Immanenza e profezia in Franco Fortini*, in G. Gaeta, L. Lenzi (a cura di), *Apocalisse, ora. Fine della storia e coscienza escatologica*, Macerata 2025, 41-69.

Fortini [1967] 2020

F. Fortini, *I cani del Sinai*, Macerata 2020.

Fortini [1946-1950] 2024

F. Fortini, *Storia di Giona*, a cura di J.M. Romano, Matelica 2024.

Lenzini 1999

L. Lenzini, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce 1999.

Lenzini 2021

F. Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano 2021.

Longhi 2024

R. Longhi, *Piero della Francesca*, in Id., *Da Cimabue a Morandi*, a cura di C. Acidini, M.C. Bandera, Torino 2024, 377-479.

Mengaldo 1996

P.V. Mengaldo, *Per la poesia di Fortini*, in Id., *La tradizione del Novecento*, Torino 1996, 411-425.

Mengaldo 2005

P.V. Mengaldo, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino 2005.

Moliterni 2021

F. Moliterni, *Poesia e tempo in Franco Fortini*, in Id., *Una contesa che dura. Poeti italiani del Novecento e contemporanei*, Macerata 2021, 121-135.

Nava 2001

G. Nava, *Fortini e le arti figurative*, in F. Fortini, *Disegni incisioni dipinti*, a cura di E. Crispolti, Macerata 2001, XIII-XIX.

Podda 2008

F. Podda, *Il senso della scena. Lirica e iconicità nella poesia di Franco Fortini (con un inedito)*, Ospedaletto 2008.

Romano 2024

J.M. Romano, introduzione a Fortini [1946-1950] 2024.

English abstract

Franco Fortini's *Sansepolcro* (1956), inspired by Piero della Francesca's *Resurrection*, stages a passage from image to life and from winter to renewal. The poem opens on a hostile landscape – "thin wind", shadows, sharpened cold – then addresses the biblically inflected "strong King", whose silent gaze confirms the truth of death. At the poem's pivot, Christ steps "out" of the painting to walk beside the speaker: a shift from ekphrastic stillness to narrated movement, dialogue, and companionship. Critically, this dramatizes modern art discourse (per Mengaldo): subjective address, temporalization of the artwork, and the oscillation between illusion and reality. It also enacts Fortini's poetics of "framing" and distance that convert vision into knowledge and possibility. The closing image – "March, blue beyond fate" – links resurrection to secular, collective transformation, echoing Fortini's wartime texts and motifs (wind, journey, spring) and his dialogue with Masaccio. Thus the poem fuses aesthetic reflection and utopian, socio-political hope.

keywords | Fortini; Ekphrasis; Piero della Francesca; Resurrection and spring; Dialectical renewal.



la rivista di **engramma**
novembre **2025**
229 • Ecfrasi e poiesi

Editoriale

Damiano Acciarino

Saggi

Tensioni etiche e soluzioni retoriche

Gabriella Rubulotta

“A tegulis in gremium Danaïs cadentem Iovem”

Piermarco Vescovo

Il fantasma di un ritratto

Diletta Gamberini

Roma descritta, Roma mostrata

Sesilia Decolli

Le illustrazioni della Gerusalemme liberata

di Sébastien Leclerc

Sara Stifano

Il tempo plurimo dell'ecfrasi

Alessandro Metlica

La Resurrezione di Piero della Francesca

in un'ecfrasi fortiniana

Andrea Verri

Le arti della prosa nei Salons di Giorgio Manganelli

Francesca Favaro

L'incontro tra ecfrasi e Intelligenza artificiale

Antonella Sbrilli

Recensioni

A. Moroncini, Ekphrasis in Italian Culture from 15th-Century Humanism to the Digital Age (Firenze 2025)

Daniele Bottacin

D. Damien, L'ekphrasis à l'œuvre. Récits, fictions et descriptions en acte dans l'art contemporain (Rennes 2024)

Veronica Bassini

G. A. Calogero, A. Del Monaco, P. Fameli, Immagini latenti (Bologna 2024)

Laura Avesani