

La continuazione degli occhi.
Ecfrasi e forma-*Galeria* nelle poesie della Neoavanguardia
(1956-1979)

di Chiara Portesine

Pisa, Edizioni della Normale, 2024, pp. 332

ISBN 978-88-7642-778-7

Recensione di Filippo Milani

Pubblicato: 28 febbraio 2025

Milani, Filippo, recensione a Chiara Portesine, *La continuazione degli occhi. Ecfrasi e forma-Galeria nelle poesie della Neoavanguardia (1956-1979)*, Pisa, Edizioni della Normale, 2024, «Finzioni», n. 8, 4 - 2024, pp. 242-245.

filippo.milani@unibo.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/21419>

finzioni.unibo.it

Negli ultimi anni è stato scritto molto sull'esperienza letteraria della Neoavanguardia, soprattutto in seguito alle celebrazioni correlate ai 50 anni del Gruppo 63, ma in realtà sul rapporto con le arti figurative c'è ancora molto da dire e da esplorare. Infatti, le arti figurative (soprattutto la pittura) hanno avuto una notevole incidenza sulla nascita e sullo sviluppo della sperimentazione neoavanguardista: un'incidenza che non si limita solo ai sodalizi artistici (come quello tra Edoardo Sanguineti e Enrico Baj) o alla correlazione tra la poetica dei Novissimi e le correnti artistiche coeve (come Informale, Nuclearismo e Nuova Figurazione), ma influisce direttamente sulla vocazione intertestuale della Neoavanguardia e sulla realizzazione di vere e proprie opere doppie. In questa prospettiva, il saggio di Chiara Portesine – che da anni sta indagando con grande perizia e acume critico documenti d'archivio inediti e di grande rilevanza – si propone di colmare questa lacuna ridefinendo i frastagliati confini delle sperimentazioni artistico-letterarie che hanno caratterizzato il panorama letterario italiano dal Secondo dopoguerra almeno fino alla fine degli anni Settanta.

L'obiettivo della ricerca viene esposto in modo chiaro e esaustivo fin dalle prime pagine e «consiste nel verificare come una moda generazionale, istituzionalizzata e quasi fomentata dalle nuove riviste interdisciplinari, venga di volta in volta rimodulata dagli esponenti del Gruppo 63» (p. 10). Quindi, la studiosa focalizza la propria attenzione sulla galassia di riviste neoavanguardiste di varia diffusione e di alterna fortuna (dalla «Parrucca» a «Linea Sud», da «Marcatré» a «Grammatica»), che hanno fatto della sperimentazione interdisciplinare il loro motivo dominante, testimoniando sulle loro pagine quella che – usando le parole di Mario Spinella – si potrebbe chiamare «sete di interdisciplinarietà» della Neoavanguardia. In questo senso, l'indagine delle differenti strategie efrastiche messe in campo da autori e autrici risulta indispensabile per dipanare le molteplici contaminazioni tra poesia e arti visive, in un cortocircuito creativo che ha fornito un significativo apporto al rinnovamento culturale del secondo Novecento.

La metodologia d'indagine si fonda necessariamente sul lavoro d'archivio e sulla analisi delle differenti tipologie di documenti, come testimonia la struttura del volume: un primo lungo capitolo introduttivo dedicato alla necessaria contestualizzazione storica e a una acuta riflessione critica – sollevando perplessità verso alcune categorie stereotipate ancora in auge; una serie di interessanti approfondimenti su specifici casi di studio (Balestrini, Vivaldi, Spatola, Sanguineti, Baruchello, il Mulino di Bazzano). Il periodo preso in considerazione va dalla metà degli anni Cinquanta alla fine degli anni Settanta, e precisamente: dal 1956 con la prima pubblicazione di alcuni testi poetici di futuri componenti dei Novissimi sui *Documenti d'arte d'oggi* del «MAC» (Movimento d'Arte Concreta), un esordio su pagine d'arte che secondo l'autrice risulta «un buon punto di partenza per avviare una ricognizione su spazi e contenitori editoriali co-gestiti»; al 1979 con gli ultimi sussulti della Neoavanguardia in corrispondenza della fondazione della nuova rivista «Alfabeta», che invece di rivitalizzare l'esperienza ne sancisce una “spettacolare” fine.

Tale periodizzazione consente di individuare diversi aspetti connessi agli esperimenti ecfrastici nella convergenza tra poesia e arte in ambito neoavanguardistico, che Portesine declina in questo modo: un iniziale entusiasmo per l'ibridazione compositiva che corrisponde alla nascita di nuove riviste d'arte (come «Azimuth» fondata da Castellani e Manzoni) fino alle manifestazioni pubbliche principali del Gruppo 63; un successivo accantonamento nella seconda metà degli anni Sessanta; una rinascita manierista negli anni Settanta. Infatti, l'analisi dell'ultimo periodo fa emergere con maggiore chiarezza le diverse funzioni che ha avuto l'ecfrasi nelle sperimentazioni poetiche del movimento: una certa standardizzazione procedurale sviluppata negli anni; un valore politico-ideologico nelle collaborazioni tra poeti e artisti; e in particolare un consolidamento della forma-*Galeria* legato alla necessità da parte degli autori – sottolinea la studiosa – di «allestire le raccolte come se si trattasse di pinacoteche private [al fine di] schivare l'annosa questione dell'io lirico e delle latenze canzonieristiche, garantendo al contempo un ordinamento coerente e non giustappositivo ai versi» (p14). Così, è possibile osservare il complesso andamento della forma ecfrastica nel campo neoavanguardista, dall'esigenza di trovare nuove possibilità espressive non convenzionali alla trasformazione in una sorta di “feticcio testamentario” per tutte le successive sperimentazioni verbo-visive.

L'interrogativo che guida tutta l'indagine viene così sintetizzato con estrema consapevolezza: «In un contesto d'avanguardia, in cui il dibattito sull'autenticità della visione vale soltanto come idolo polemico o rimosso collettivo da esorcizzare sotto forma di persistente vizio borghese, quale sarà la funzione dell'ecfrasi?» (p. 18). La traduzione verbale di un'opera d'arte sollecita inevitabilmente l'adesione mimetica della parola al referente esterno, ma questa non può darsi come descrizione oggettiva e fedele della realtà, perché vanno sempre tenuti in considerazione sia lo iato epistemologico tra scrittura e visività sia la consapevolezza del relativismo nella modernità. Di conseguenza, il rischio potrebbe essere quello di istituire facili paragoni tra letterati e pittori – come accade in molti studi sulla verbo-visualità –, ma Portesine se ne tiene alla larga fondando la propria ricerca su dati filologicamente dimostrabili, attraverso lo studio puntuale di materiali d'archivio.

La struttura del volume dà conto proprio di un meticoloso rigore metodologico e di una piena consapevolezza critica della studiosa. Dopo la premessa generale che presenta il campo d'azione della ricerca, si passa all'analisi di singoli casi di studio. Nel secondo capitolo si affronta la particolare forma-*Galeria* “novissima” che si offre innanzitutto – recuperando l'archetipo mariniano – come macrostruttura adatta a contenere testi poetici nati per specifiche collaborazioni con artisti e per la pubblicazione prima su riviste d'arte e poi in volume; ma anche come strategia per sfuggire all'ingombrante presenza dell'io lirico caratteristica della poesia italiana a partire dal canzoniere petrarchesco. Tra i casi di anti-canzonieri indagati ci sono: *Ma noi facciamo un'altra* (1964-1968) di Nanni Balestrini; *Le occasioni dell'arte* (1964-1972) di Cesare Vivaldi; *L'abolizione della realtà* (1975) di Adriano Spatola. Nel terzo capitolo, si indaga la critica d'arte in versi messa in atto da alcuni poeti novissimi (come Vivaldi) in sinergia con gli artisti con cui

sentivano particolare affinità ideologico-estetiche, intessendo un reciproco svelamento di poetiche e avviando proficue collaborazioni interdisciplinari.

I successivi due capitoli (quarto e quinto) sono dedicati all'opera di Gianfranco Baruchello, artista che ha avuto un ruolo a tal punto determinante all'interno del frastagliato panorama neoavanguardista – ha dichiarato lui stesso – «fino ad essere assimilato come l'unico pittore del gruppo». Baruchello non è solo un artista vicino alla poetica novissima ma – come puntualizza Portesine – assume il ruolo di vero e proprio «co-protagonista di una serie di progetti a doppia firma realizzati in sinergia con gli esponenti del Gruppo 63» (p. 170). Infatti, lo stile ibrido della sua pittura verbo-visiva influisce sulla composizione di alcune raccolte poetiche novissime – è il caso della *Signorina Richmond* (1977) di Balestrini – oppure diventa lo spunto per esercizi di ermeneutica figurativa – come nel caso di Giorgio Manganelli. Di certo, il rapporto di collaborazione più intenso si è sviluppato tra Baruchello e Sanguineti, dando vita a numerosi progetti congiunti, come *Limbeantipouvoir* (1967) e *T.A.T.* (1968). Si tratta del capitolo più esteso e innovativo, perché grazie al lavoro di ricerca d'archivio porta alla luce numerosi documenti inediti che consentono di districare il complesso “Gioco dell'Oca a quattro mani” che caratterizza il loro rapporto umano e artistico (come nel tabellone del gioco disegnato da Baruchello). Attraverso l'indagine del carteggio e di una recente acquisizione della Fondazione Baruchello, Portesine svela inoltre l'inedito progetto di una possibile versione illustrata dal pittore livornese del testo teatrale *Traumdeutung* di Sanguineti, pubblicato sul «Menabò» nel gennaio del 1965 e poi incluso nel volume *Teatro* (Feltrinelli, 1969). Si tratta di alcuni disegni inediti risalenti al 1966-67 in cui Baruchello rielabora visivamente alcuni sintagmi del testo sanguinetiano inserendoli in un sistema più ampio di segni e immagini attraverso la tecnica mista del disegno a china e del collage: un ritrovamento di indubbio valore.

Il penultimo capitolo è dedicato all'esperienza simbiotica del Mulino di Bazzano: i tre ideatori (Corrado Costa, Giulia Niccolai e Adriano Spatola) hanno fatto dell'interdisciplinarietà un principio sostanziale della loro attività, stabilendo assidui rapporti di collaborazione creativa con artisti locali per particolari eventi collettivi. I tre sodali hanno composto numerosi testi poetici per i cataloghi di mostre organizzate da pittori e scultori emiliani (tra questi risalta il caso di Claudio Parmiggiani), attuando una vera e propria icono-militanza “geolocalizzata” che si concretizza nell'organizzazione di una serie di progetti culturali sul territorio ma con un respiro internazionale. Infine, l'ultimo capitolo propone alcune ipotesi di ampliamenti futuri della ricerca, poiché il campo d'esplorazione risulta ancora ampio e proficuo. È un dato di fatto che nella poesia del secondo Novecento la centralità dell'ecfrasi sia determinante, soprattutto in ambito sperimentale per contrapporsi al crescente dominio dei nuovi media visuali. Quindi, si attendono con curiosità gli sviluppi di questa importante ricerca sulla funzione che hanno avuto le riviste d'arte per la ridefinizione di una cultura d'avanguardia che per un certo periodo ha creduto di poter essere davvero interdisciplinare, internazionale e libera.