

# I. Introduzione

---

## 1. *Premessa metodologica e periodizzazione (1956-1979)*

Spezzare le immagini è sempre stato  
il compito del pensiero critico  
(G. GUGLIELMI, *Ironia e negazione*, 1973, p. 201)

Spezzare il linguaggio per raggiungere la vita  
(A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, 2000, p. 132)

L'incidenza delle arti figurative sulle scritture della Neoavanguardia è un argomento che rischia di incepparsi, da un lato, sulla ripetizione meccanica di stereotipi (ad esempio, il rapporto Sanguineti-Baj, Novissimi-Informale, Novissimi-Nuclearismo, Novissimi-Nuova Figurazione), dall'altro, di favorire un'interpretazione che miri a intessere vaghe quanto arbitrarie 'affinità elettive' piuttosto che a stabilire delle corrispondenze reali tra testi, contesti e immagini<sup>1</sup>. La metodologia adottata in questo lavoro si pone, al contrario, come orgogliosamente autoptica: una ricerca sostanziata di un lungo e itinerante spoglio archivistico tra fondazioni pubbliche e private, interviste con i testimoni e scavi precocemente archeologici per riportare alla luce un tesoretto di «microlibri introvabili, illeggibili, inutilizzabi-

---

<sup>1</sup> Come ha puntualizzato Cristina Demaria, un'immagine dev'essere sempre interpretata «rispetto al modo in cui una cultura non solo si rappresenta visivamente, bensì concepisce la rappresentazione stessa, regolandola e rendendola così possibile e praticabile [...]». Nella cultura visuale un quadro diventa allora un oggetto che circola entro un'economia che nasce dall'articolazione di sistemi di rappresentazione, immagini effettive e soggetti che tali immagini producono e fruiscono. Il quadro diviene un sistema testuale e, in quanto tale, un oggetto culturale regolato da specifici meccanismi della visione» (cit. in COGLITORE, MAZZARA 2004, p. 151).

li»<sup>2</sup>. Una simile scelta non è esente, tuttavia, da alcune potenziali criticità d'impianto. Intanto, il rischio di avvicinarsi così tanto all'oggetto da 'spezzare' con lo sguardo ciò che si sta osservando. Questo confronto serrato con i testi non consente poi l'adozione di strumenti d'analisi uniformi. I palinsesti enciclopedici di Edoardo Sanguineti, ad esempio, esigono un commento che affronti linguaggi di derivazione eterogenea, da Stendhal alla cronaca sportiva. Qui l'ecfrasi rappresenta soltanto *una* delle possibili declinazioni di un citazionismo<sup>3</sup> che trasforma la poesia in un'Esposizione universale contesa tra museo e biblioteca, tra mercato delle pulci e società dei consumi. Nel caso di Cesare Vivaldi, invece, le «occasioni dell'arte» compenseranno l'esercizio ufficiale della critica, mentre per Nanni Balestrini l'ecfrasi sarà piuttosto un pretesto per valutare un presenzialismo multimediale e tecnologico più ampio<sup>4</sup>. Per scrittori come Corrado Costa, Giulia Niccolai e Adriano Spatola, infine, fiancheggiare gli artisti di area emiliana significherà soprattutto aderire a un progetto di militanza estetica, calato in determinate logiche di politica territoriale. Specchi ustori dell'io e delle sue ideologie, le immagini diventano, insomma, i poster ideali con cui tappezzare la cameretta editoriale dei Novissimi e il loro presunto 'laboratorio d'avorio'.

L'obiettivo di questa ricerca 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. L'occasione ecfraistica si colloca al crocevia di diverse istanze, dalle richieste (più o meno pressanti) avanzate dagli amici pittori alla necessità di rinfacciare ai colleghi letterati una patente anti-lirica, ricorrendo a un'interdisciplinarietà *absolument moderne*<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> L'espressione è stata formulata da Eugenio Montale a proposito delle Edizioni Scheiwiller (cit. in NEGRI 1983).

<sup>3</sup> In questo senso, vale per Sanguineti la definizione radicalizzata da W.J.T. Mitchell: «Ekphrastic poems speak to, for, or about words of visual art in the way that texts in general speak about anything else. There is nothing to distinguish grammatically a description of a painting from a description of a kumquat or a baseball game [...]. When vases talk, they speak our language» (MITCHELL 1991, p. 159).

<sup>4</sup> Balestrini sarà sempre 'all'avanguardia della neoavanguardia' «nell'uso delle tecnologie più avanzate», «in anticipo sui tempi» e attento ad «applicare processi combinatori a immagini in movimento» (BELLO MINCIACCHI 2015, p. 227).

<sup>5</sup> Come ricorda Sanguineti, «la vera novità in fondo è che proprio allora cominciava a nascere un tipo di intellettuale diverso, che oggi ormai è abbastanza comune: vale a

Un gioco di società culturale, insomma, a cui ogni poeta partecipa introducendo le regole della propria variabile soggettiva. Se è possibile, e anzi doveroso, proporre una definizione di ecfraresi valida per la fase cronologica in esame, si dovrà scongiurare il rischio di ricorrere a delle categorie asfittiche e astrattamente rassicuranti<sup>6</sup>. Nel tenere insieme la triade di testi, contesti e materiali d'archivio (perlopiù inediti), la scrittura tenterà di rendere ragione di ciascun oggetto di studio, senza piegare l'argomentazione a pericolosi principi di unitarietà. Non sacrificare, sull'altare di una presunta armonia editoriale, la coerenza delle singole osservazioni significa accettare una sproporzione quantitativa tra i diversi capitoli o paragrafi. Le sezioni di questo lavoro, pertanto, non avranno una lunghezza standardizzata e presenteranno alcune evidenti dissimmetrie – prima fra tutte, la scelta di orientare la focalizzazione alternativamente dalla prospettiva dei poeti oppure, nel caso di Gianfranco Baruchello, da quella di un artista. La fedeltà al documento motiva anche il dislivello tra un primo blocco storico-speculativo e un corpo centrale articolato come un catalogo di *case studies*. Il repertorio delle collaborazioni qui inventariate assume un valore meramente indicale, a fronte di altri esempi che, per ragioni di spazio e di reperibilità materiale, si è scelto di escludere dal presente lavoro<sup>7</sup>.

Il primo criterio di selezione è stato, prevedibilmente, di ordine cronologico. Come ogni periodizzazione, la decisione arbitraria di

---

dire un intellettuale che non è più confinato nel proprio specialismo, ma è capace di lavorare davvero in modo interdisciplinare», riuscendo a «connettere e far funzionare insieme prospettive diverse» (SANGUINETI 1993, p. 100).

<sup>6</sup> Come ha scritto Enrico Fantini a proposito, però, degli anni 1930-1956, l'interdisciplinarietà funziona spesso come un «coacervo di strategie di medio periodo che esorta a sottoscrivere alleanze, sciogliere legami pregressi e formarne di nuovi [...]. Si tratta di un confronto tra oggetti (media e generi) dotati di statuti se non rigidi certamente non troppo fluidi, che accettano l'ibridazione attraverso patti locali e limitati nel tempo, con la prospettiva poi di rientrare nelle proprie forme originali o accettare, se convenienti, nuove “mescole”» (FANTINI 2023, pp. 160-161).

<sup>7</sup> Per ragioni editoriali, sono state espunte dall'architettura originaria di questo lavoro le sezioni su Pagliarani, Porta e Giuliani, confluite rispettivamente in PORTESINE 2021c, PORTESINE 2023a e 2023b. I tagli, necessari alla metamorfosi di qualsiasi tesi di dottorato, potrebbero però falsare l'impostazione effettiva delle ricerche, sbalzando la centralità di Cesare Vivaldi e limitando il ruolo – al contrario, essenziale – di Giulia Niccolai nel contesto sperimentale del Mulino di Bazzano.

isolare ai due estremi le date chiave del 1956 e del 1979 è il risultato di compromessi e di pericolose rinunce. Per quanto riguarda il momento iniziale, ho scelto di partire dal *corpus* di poesie scritte da alcuni dei futuri Novissimi e ospitate sui *Documenti d'arte d'oggi* del «MAC» (Movimento d'Arte Concreta) tra il 1956 e il 1957. L'idea che la Neoavanguardia abbia esordito su pagine d'arte mi pare un buon punto di partenza per avviare una ricognizione su spazi e contenitori editoriali co-gestiti<sup>8</sup>. Per alcuni poeti, come Porta, si trattava di un esordio assoluto, un debuttare sulla passerella letteraria entrando dalla porta di servizio delle arti plastiche.

Più difficoltoso si è rivelato, invece, fissare una conclusione storiograficamente significativa. Un primo spartiacque si può identificare in corrispondenza del 1968<sup>9</sup>, quando una divergente declinazione della militanza segnò la fine del Gruppo 63 come istituzione accreditata. Se la sclerotizzazione delle poetiche collettive era una catastrofe ampiamente annunciata, il Sessantotto ne ha simboleggiato il gran finale, messianico e confortevolmente eterodiretto. «Sì, l'avanguardia è finita», recita perentoriamente la prima riga del *Vero e falso*, la raccolta di saggi licenziata da Angelo Guglielmi proprio nel dicembre di quell'anno<sup>10</sup>. A dispetto di uno scioglimento ufficiale, i poeti della Neoavanguardia continueranno ad agire ufficiosamente 'come se' accordassero qualche fiducia a un manifesto di gruppo – sbiadito e riadattato personalisticamente, ma pur sempre operativo. L'esperienza di «Marcatrè» si concluse, in lieve differita, nel 1970, mentre il «verri» continuò a rappresentare un aggregatore di sperimentalismi, seppur

---

<sup>8</sup> Lo stesso Gillo Dorfles, in un paragrafo del *Divenire della critica* dedicato al *MAC milanese*, ricorderà come «tra i poeti invitati a partecipare a questi annuari si trovarono alcuni tra coloro che sarebbero divenuti in seguito i nomi più significativi della giovane poesia italiana», individuando un asse ideale tra nuovi indirizzi figurativi e letterari (DORFLES 1976, p. 66).

<sup>9</sup> Per Pasolini la «fine dell'avanguardia» era già pienamente visibile nel 1966: al massimo «ci sarà ancora qualche convegno, in cui dei giovanotti cretini e petulanti parleranno di antiromanzo come se parlassero di prosciutto di Parma. Poi la fine: e chi avrà qualche qualità, sia pure da abatino, potrà continuare, mentre sugli altri cadrà il meritato silenzio, come sui gruppi ingialliti di fotografie di poeti ermetici al caffè, o di squadristi» (PASOLINI 1972, pp. 136-137). Sul rapporto tra Pasolini e la Neoavanguardia, su cui ancora molto bisognerebbe aggiungere, cfr. almeno BERTONI 1997, LEVATO 2002 e GIOVANNUZZI 2013.

<sup>10</sup> GUGLIELMI 1968, p. 11.

con un comitato sempre meno vetero-neoavanguardista. In nome di questa agonia prolungata, ho scelto di posticipare il termine ultimo dell'indagine al 1979 – data apparentemente paradossale perché coincide con il tentativo opposto di rivitalizzare le macerie del Gruppo, attraverso la fondazione di «Alfabeta». Come sostiene Luigi Weber, tuttavia, il progetto non fece altro che «spettacularizzarne la fine»<sup>11</sup>; il revival rende esplicita la tardività, la resurrezione editoriale certifica per la prima volta l'avvenuto decesso.

Giustificata l'estensione cronologica del lavoro, è necessario sottolineare come gli esperimenti ecfrastrici non si dispongano con omogeneità lungo l'arco di questi ventitré anni. Dopo un picco iniziale, corrispondente alla nascita di riviste come «Azimuth» e «Documento Sud», nonché alla stagione dei «Concerti di Marcatrè» e del «Teatro Gruppo 63», l'entusiasmo degli esordi si tramuterà rapidamente in prassi di lavoro, funzionale a predisporre piani quinquennali dello sperimentalismo o più venali edizioni a tiratura limitata. A eccezione del biennio 1966-1968, l'ecfrasi sembra subire una sensibile decrescita dopo gli anni caldi dei Novissimi. L'ibridazione disciplinare su cui aveva scommesso il nascente Gruppo, ispirandosi alla tradizione delle avanguardie storiche e a un certo «esperanto estetico» transnazionale<sup>12</sup>, è destinata a convertirsi presto in manierismo. In questo senso, gli anni Settanta offrono una prospettiva privilegiata di osservazione almeno per tre ragioni: in primo luogo, per la maggiore visibilità di alcuni tic di scrittura, resi evidenti dall'epigonismo e da una certa standardizzazione procedurale. Il secondo aspetto su cui sarà interessante soffermarsi riguarda, invece, la tendenza a trasformare l'ecfrasi in un veicolo di impegno politico, in cui le collaborazioni tra artisti ideologicamente affini daranno vita a esperienze più o meno azzardate di *engagement* interdisciplinare<sup>13</sup>. Una terza caratteristica che connota la fase degli anni Settanta è legata, infine, all'insorgenza della «forma-Galeria»<sup>14</sup>. Se nel decennio precedente la parafrasi verbale di un quadro rispondeva

---

<sup>11</sup> WEBER 2016, p. 138.

<sup>12</sup> RUSSI 1974, p. 11.

<sup>13</sup> A questo proposito, si consideri soprattutto l'esperienza di «Lotta Poetica», su cui cfr. MAFFEI, PETERLINI 2005 e CARPI DE RESMINI 2017. Per un'idea della poesia visiva come «guerriglia», formulata da Eugenio Miccini nel 1971, cfr. ZANCHETTI 2015, p. 14.

<sup>14</sup> Per evitare eccessive digressioni, ho scelto di non affrontare in questa sede la questione spinosamente nodale delle interferenze tra Barocco e Neobarocco d'avanguardia, di cui mi sono già parzialmente occupata in PORTESINE 2019 e che meriterà

a un'esigenza di fruibilità immediata (una *soirée*, il cataloghino da distribuire a una mostra, ecc.), con l'esaurirsi delle dinamiche collettive ciascun poeta deve pensare all'organizzazione macrostrutturale dei propri testi. Allestire le raccolte come se si trattasse di pinacoteche private sarà utile, come vedremo, a schivare l'annosa questione dell'io lirico<sup>15</sup> e delle latenze canzonieristiche, garantendo al contempo un ordinamento coerente e non giustappositivo ai versi.

La periodizzazione scelta, insomma, consente di sorvegliare il dilatarsi (e il contraddirsi) di una forma nata come soluzione a un'esigenza storica di aggiornamento e poi manipolata progressivamente fino a diventare il feticcio testamentario di un'intera generazione sperimentale.

## 2. Una definizione di ecfasi novissima

gli oggetti che non si osservano sono descrivibili  
(C. COSTA, *Invisibile pittura*, 1973, p. 29)

Maneggiare categorie secolari è una scelta raramente immune da ragioni strumentali, finalizzate a un 'guadagno' argomentativo e alla dimostrazione di una certa tesi. In questa sede proporrò quindi una definizione tendenziosa di ecfasi, valida per una cronologia circoscritta e per un ambiente altamente formalizzato come quello della Neoavanguardia italiana<sup>16</sup>. Dall'affollato panorama dei Visual Studies<sup>17</sup> verranno qui isolate soltanto alcune suggestioni utili a ricavarne un'approssimazione convincente, privilegiando l'osservazione diagnostica a quella ariosamente teorica.

Rispetto alla categoria classica di «notional ékphrasis», adottata per descrivere referenti immaginari (quadri, sculture o semplici oggetti

---

ulteriori approfondimenti, sulla scorta dei saggi storici di Anceschi, Calabrese e Guglielminetti.

<sup>15</sup> Sulla questione, dalla prospettiva novissima, rimando in particolare a LORENZINI 2015b e TESTA 2015.

<sup>16</sup> Per uno studio complementare, e soprattutto per un'analisi dell'ecfasi neoavanguardia come dispositivo temporale, cfr. il recente lavoro di VERDONE 2023.

<sup>17</sup> Un'efficace panoramica della disciplina si trova in COMETA 2020 – ma si veda anche la 'scettica introduzione' di ELKINS 2003.