

CHIARA PORTESINE

«UN VUOTO SENZA FINE, PIENO DI SIGNIFICATO». L'ECFRASI DELLE OPERE ASTRATTE DAGLI ANNI CINQUANTA ALLA CONTEMPORANEITÀ

1. «Immagini che non desiderano essere immagini»

1.1. Premessa: qualche precursore

Descrizione, traduzione, rappresentazione verbale: a prescindere dalle categorie ormai secolarizzate nella storia dei Visual Studies, l'ecfrasi può essere considerata unanimemente come la trasposizione linguistica di un'immagine, nonché la sua espansione nel tempo e nello spazio. Nel prestare la propria voce a un'icona, infatti, l'ecfrasi plasma dei nuovi cronotopi, convertendo la stasi del visuale nel dinamismo di una storia²⁵⁵. Dall'immobilità irradiante alla diegesi, lo scarto è facilitato dall'enunciazione dei collegamenti impliciti tra le parti, che l'osservatore trasforma in un tavoliere di relazioni reciproche. La fonte viene saccheggata come una dispensa di ingredienti narrativi da dosare per preparare un *plot* o per proiettarvi, in psico-mimesi, le interiora dell'autore. Trascurando la fedeltà variabile all'oggetto di partenza e ignorando l'utilizzo più o meno parassitario dei suoi dettagli (trascritti con la pedanteria allucinata di un tassidermista o manipolati incidentalmente come pretesti per parlare d'altro), l'ecfrasi comincia sempre da un'occasione visiva.

Che cosa accade, dunque, di fronte a un'immagine astratta, priva di qualsiasi alibi referenziale? La scrittura si appiglierà comunque ai suoi non-contenuti distorcendoli volontariamente in figurazioni (rettangolo = casa, cerchio = sole)? Oppure la materialità dell'oggetto verrà azzerata e sciolta in una divagazione filosofica sull'assenza stessa del referente? E, ancora: l'arte astratta comporta una «repressione»²⁵⁶ del letterario, un deficit di scrittura congenito al *medium* oppure, al contrario, soltanto la letteratura potrà riempire i buchi di una superficie sorda a qualsiasi descrizione induttiva?

In questo studio cercherò di offrire una mappatura parziale delle poesie italiane dedicate, negli ultimi decenni, ad artisti astratti, concettuali o minimalisti, verificandone, di volta in volta, le

²⁵⁵ Cfr. A. VERDONE, *Il dispositivo ecfrastrico e la sua temporalità*, «Enthymema», 32, 2023, pp. 49-64 (e relativa bibliografia). Ringrazio, inoltre, l'autore per aver letto in anteprima questo saggio e per i preziosi consigli teorici.

²⁵⁶ Faccio riferimento al saggio essenziale di W.J.T. MITCHELL, «*Ut Pictura Theoria*»: *Abstract Painting and the Repression of Language*, «Critical Inquiry», XV, 2, 1989, pp. 348-371. Sul tema, si vedano anche J. A. W. HEFFERNAN J.A.W., *Writing and Seeing. Essays on Word and Image*, Leiden, Brill, 2005 (in particolare il capitolo intitolato *Speaking for Pictures: Language and Abstract Art*, pp. 24-55); ID., *Cultivating picturacy. Visual Art and Verbal Interventions*, Waco, Baylor University Press, 2006 (il tredicesimo capitolo, *Reza, Pollock, Richter. Language and Abstract Art*, pp. 287-310).

motivazioni che hanno portato alla scelta di immagini ‘vuote’ o, meglio, apparentemente de-narrativizzate. Come ha scritto Michele Cometa, infatti, «i dipinti astratti sono immagini che desiderano non essere immagini. Ma il desiderio di non mostrare il desiderio è ancora, come ci ricorda Lacan, una forma di desiderio»²⁵⁷. Per ragioni di economia argomentativa, mi servirò di una definizione estesa e assolutamente anti-fiscale di «astrattismo», includendovi tutte quelle opere, dall'*action painting* ai monocromi, in cui non sia presente un contenuto immediatamente leggibile come ‘figurativo’. Per le stesse motivazioni di spazio e di ordinamento interno, quasi tutti gli esempi qui inventariati saranno in versi, con la sola eccezione di una prosa saggistico-lirica di Antonella Anedda. Prima di approdare agli anni Duemila, è necessario partire, però, da quegli scrittori che, in concomitanza della genesi e poi del *boom* mediatico dell’astrattismo, scelsero di documentarne in presa diretta il decorso storico. Assumere lo straniamento dei quadri astratti significa, infatti, inventare una lingua che sappia corrispondere, sul piano del lessico e delle forme, a quella stessa rivoluzione ottica.

1.2. Emilio Villa

Qualsiasi storia dei rapporti dialettici (e mutualmente cannibalici) che legano letteratura e arte astratta non può prescindere dal magistero esercitato da Emilio Villa. Rispetto agli esempi del decennio successivo, però, la scrittura di Villa non segue lo *script* retorico della descrizione ma inventa piuttosto una formula oracolarmente ricreativa di ventriloquia dell’immagine. Questa dimensione eccedente, da maledettista dell’ecfrasi, è già stata ampiamente commentata dalla critica, che ha parlato di una «fruizione empatica delle opere di Matta, Rothko, Pollock, Burri, Fontana»²⁵⁸, oppure di una scrittura che, «respinta l’opzione formalista, ha privilegiato gli aspetti psicologici, simbolici o antropologici della creazione»²⁵⁹. Negli *Attributi dell’arte odierna*²⁶⁰, la raccolta di ‘non saggi non critici’ di Villa pubblicati da Feltrinelli nel 1970, l’oggetto plastico (o semplicemente il nome dell’artista) viene sciolto in una catena anaforica di parole-chiave, trasformando la descrizione in un sortilegio allitterante che «rifiuta tutta la vicenda della tradizione ecfrastica italiana che nel Novecento

²⁵⁷ M. COMETA (a cura di), *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Palermo, :duepunti edizioni, 2008, p. 154.

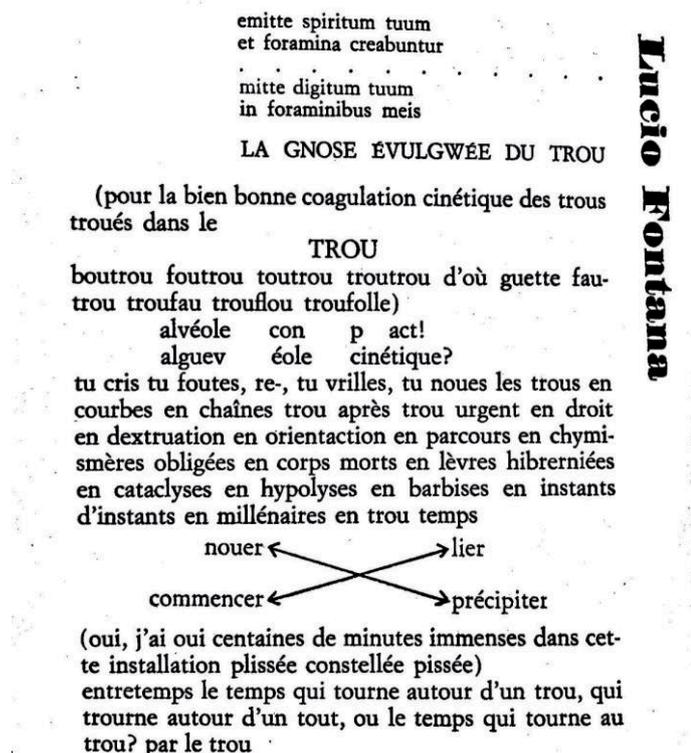
²⁵⁸ U. FRACASSA, «Il gesto era un fatto penoso». *Villa, l’arte, la scrittura*, «La Rivista di Engramma», 145, 2017, pp. 135-153: 149.

²⁵⁹ F. FERGONZI, *Lessicalità visiva dell’italiano: la critica d’arte contemporanea 1945-1960*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1996, p. XXVIII.

²⁶⁰ Per un’analisi dei meccanismi stilistici ed estetici degli *Attributi*, cfr. soprattutto L. STEFANELLI, *La parola sfigurata. Gli Attributi dell’arte odierna di Emilio Villa come «teatro della crudeltà»*, in *La modernità letteraria e le declinazioni del visivo. Arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie*, a cura di R. Gasperina Geroni e F. Milani, Pisa, ETS, 2018, t. II, pp. 143-160. Per i rapporti con i pittori americani, cfr. invece A. TAGLIAFERRI, *Emilio Villa e la riscoperta dell’America da Rothko a Duchamp*, in ID. e C. PORTESINE, *Emilio Villa e i suoi tempi. Finestre per la monade*, Milano-Udine, Mimesis, 2016, pp. 21-42.

trova il suo più esaltante capitolo nella scrittura di Roberto Longhi»²⁶¹. Villa ripudia con sdegno gli strumenti della filologia e dello storicismo, le cui «mani paralitiche» non riescono più a toccare la novità bruciante degli oggetti. Parlare d'arte, secondo Villa, significa ormai e soltanto riconoscere una «spalancata Alleanza» tra liberi creatori²⁶², senza coprire le superfici con il *cellophane* dogmatico della parafrasi.

In alcune pagine degli *Attributi*, l'ideogramma-calligramma sostituisce di peso la consueta refertazione critica – in particolare, per Mark Rothko (1953), Giuseppe Capogrossi (1953), Barnett Newman (1952), Jackson Pollock (1950), Clyfford Still (1956), Lucio Fontana (1961), Piero Manzoni (1960) e Cy Twombly (1957 e 1960)²⁶³. Spesso la vicinanza analogica si raggiunge, dunque, attraverso un'emulazione grafica e procedurale, come accade per il *trou* di Fontana. Il proverbiale taglio viene evocato nominalmente e subito adottato come espediente tipografico per interrompere la prosodia e la *mise en page* del discorso 'critico'²⁶⁴ [Fig. 1]:



[Fig. 1]

²⁶¹ A. CORTELESSA, *Mostrare gli Attributi*, in E. VILLA, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, nuova edizione ampliata a cura di A. Tagliaferri, Firenze, Le Lettere, 2008, p. 435.

²⁶² VILLA, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, Milano, Feltrinelli, 1970, p. 173.

²⁶³ I passi si trovano, in ordine di nominazione, alle pp. 12, 15-17, 22-24, 70-71, 199-191, 102-111, 117-120 e 124-131.

²⁶⁴ Ivi, p. 102.

Le frecce squarciano la dizione, aprendo una ferita eonica degli opposti, dove «nouer» e «précipiter» si respingono e si implicano a vicenda in un ‘precipizio intrecciato’.

Nel caso di Twombly, le parole vengono disposte in gruppuscoli separati, a orientare graficamente lo strascico dei segni-macchie²⁶⁵. Il passaggio dal francese all’italiano segna, invece, l’abbandono del calligramma a favore di allusività para-ecfrastica. Gli sfondi di Twombly vengono descritti come un «bianco | che gronda come inquietudine | organica», una superficie biomorfa su cui le «pigmentazioni» si solidificano come «irrorazioni | preconettuali»²⁶⁶. Gli alfabeti tracciati da Twombly diventano, così, una «scrittura | germinante» che si contrappone alla «pagina giuridica», al foglio-stele della Legge. Nei versi alternativamente segnici e metaforici di Villa possiamo individuare, insomma, due direttrici prioritarie nel trattamento dei contenuti astratti: da un lato, il tentativo di replicarne tipograficamente l’indistinzione e, dall’altro, la volontà di interpretarli in chiave simbolica, con similitudini esportate, perlopiù, dal campo medico, psicoanalitico o biologico. La storia dei quadri astratti è, insomma, un’avventura di virus, metastasi, eiaculazioni e transfert. Se, al cospetto di queste opere, «nessuna lettura convenzionale è più pre- | vista o accettabile o augurabile»²⁶⁷, il lessico dovrà scavallare nel dominio collaterale della patologia, del sacrificio e del sogno. Come «cy si separa dal codice» e «non propone argomenti né simula visioni»²⁶⁸, le parole del critico-poeta dovranno *dire* le cose senza adornarle con il vezzo dei tecnicismi disciplinari. Per Villa, il discorso è complicato dal fatto che qualsiasi quadro viene trattato come accidente o protesi della propria stessa scrittura, in un autentico «trapianto di voce, di parola, da un corpo ad un altro corpo»²⁶⁹. A margine degli espedienti deittici, che rischiano di ridursi a frecce segnaletiche per rispettare esteriormente (e, spesso, ironicamente) una committenza, per Villa conta la restituzione «evocatoria» di un processo²⁷⁰, una «lettura che contenga, negandoli e sciogliendoli, gli esiti visivi» di ciascun pittore²⁷¹.

Se è impossibile aggirare il fantasma di Villa, bisogna riconoscerne al contempo la posterità sterile, l’impossibilità di produrre un imprinting paterno nella discendenza. Lo stile, i tic, l’esorcismo laicamente sacrale sono stati emulati ormai da diverse generazioni di figli – e sarà utile, prima o poi, sottoporre queste scritture a un serio test filologico della paternità. Questa forma di allucinata osmosi tra poesia e astrazione, che non somiglia né a una diagnosi ecfrastica né a una ricreazione pindarica dell’oggetto, sembra destinata, infatti, a non avere alcuna ricaduta ereditaria, producendo, invece, una

²⁶⁵ Ivi, p. 124.

²⁶⁶ Ivi, p. 125.

²⁶⁷ Ivi, p. 127.

²⁶⁸ Ivi, p. 125.

²⁶⁹ Ivi, p. 172.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ Ivi, p. 170.

proliferazione di scritture asfitticamente oracolari, in cui la gesticolazione liturgica dimentica l'oggetto, e il quadro astratto diventa il pizzino di una Sfinge orfana di significato.

1.3. Nanni Balestrini

Spostandoci nel campo interdisciplinare del Gruppo 63, l'interesse dei Novissimi per l'anti-figurazione è un argomento fin troppo decantato nei resoconti archivistici sugli anni Sessanta. Oltre agli esordi sulle riviste del «MAC» («Movimento d'Arte Concreta»)²⁷², è sufficiente ricordare qui il numero monografico del «verri» dedicato proprio all'*Informale* (3, 1961)²⁷³ e, soprattutto, le poesie di tre Novissimi (Nanni Balestrini, Elio Pagliarani e Antonio Porta) apparse nella plaquette su *Piero Manzoni* pubblicata da Scheiwiller nel 1967²⁷⁴. Almeno inizialmente l'interesse per le pratiche di decostruzione e azzeramento della referenzialità veniva assunto in forme proiettive dai Novissimi e dai loro critici di riferimento – sebbene la «poesia informale»²⁷⁵ di *Laborintus* avesse rappresentato un'opzione decisamente minoritaria e transitoria nel percorso stilistico del Gruppo.

Prescindendo dai futuri 'riallineamenti figurativi'²⁷⁶, nella produzione neoavanguardista abbondano comunque le poesie dedicate ad artisti astratti. Per citare soltanto il caso di Balestrini, in una sezione di *Ma noi facciamone un'altra (1964-1968)* intitolata *Perimetri*, troviamo un omaggio a Enrico Castellani²⁷⁷ e uno a Lucio Fontana²⁷⁸. In entrambi i casi, il contenuto dei versi è un 'collage *trouvé*' di frasi campionate, con ogni probabilità, da un saggio sulla rifrazione della luce e da un

²⁷² Per approfondire la questione, rimando alla ricostruzione di F. MILONE, *I novissimi nei Documenti d'arte d'oggi del MAC*, «Per Leggere», XIII, 24, 2013, pp. 71-89.

²⁷³ Interessante anche l'aggiornamento storiografico del tema nel numero *Dopo l'informale*, apparso due anni dopo («il verri», 12, 1963).

²⁷⁴ Cfr. J. NINNI, *PMP (Piero Manzoni e la poesia)*, «Poetarum Silva», 12 maggio 2013: <https://poetarumsilva.com/2013/05/12/pmp/> e CORTELLESA, *Una violenta fiducia. I Novissimi con Piero Manzoni*, «alfabeta2», 4 maggio 2014: <https://www.alfabeta2.it/2014/05/03/violenta-fiducia-i-novissimi-piero-manzoni/> (ultimo accesso 25.10.2023).

²⁷⁵ Lo stesso Sanguineti preciserà poi che «in realtà, fin dagli esordi, l'idea di una poesia informale era una metafora e, come l'informale pittorico, era un modo estremamente formalizzato di organizzare il discorso» (F. GAMBARO, *Colloquio con Edoardo Sanguineti. Quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale*, Milano, Anabasi, 1993, p. 161).

²⁷⁶ Nel febbraio del 1965, in un saggio sulla *Figurazione "novissima"* pubblicato su «Marcatrè», Maurizio Fagiolo Dell'Arco aveva paragonato le ricerche dei Novissimi a quelle di pittori come Schifano, Angeli e Adami. Per seguire il passaggio «dalla Prefigurazione alla Nuova Figurazione», cfr. i saggi di A. CORTELLESA, *Le buone macchie di melma. Sanguineti dall'Informale alla Nuova Figurazione*, in *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, a cura di M. Berisso ed E. Rizzo, Firenze, Franco Cesati, 2012, pp. 329-347; F. FASTELLI, *Dalla Prefigurazione alla Nuova Figurazione (1951-1963): Sanguineti, i Novissimi, le arti visive*, in *Verba picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, a cura di T. Spignoli, Pisa, ETS, 2018, pp. 211-234.

²⁷⁷ N. BALESTRINI, *Come si agisce e altri procedimenti. Poesie complete, volume primo (1954-1969)*, Roma, DeriveApprodi, 2015, pp. 290-291. Balestrini dedicherà a Castellani anche un altro componimento (*Enrico Castellani: superficie infinita*), costruito come un calligramma a zig zag nello spazio (ID., *Caosmogonia e altro. Poesie complete, volume terzo [1990-2017]*, Roma, DeriveApprodi, 2018, pp. 74-78). A distanza di oltre trent'anni, Balestrini insiste soprattutto sulla questione della temporalità, una sorta di deformazione immobile che «viola la casualità | nel tempo» facendolo «piegare» su se stesso (ivi, p. 74).

²⁷⁸ BALESTRINI, *Come si agisce*, cit., p. 292.

trattato di embriologia, per la presenza, rispettivamente, di allusioni ai «raggi incidenti e riflessi» e alla «blastula» o allo «spermatozoo fecondante». Se il bricolage d'autore non consente di stabilire alcuna referenzialità diretta tra parole e immagini, dal punto di vista tipografico, invece, Balestrini cerca una continuità tra la formattazione della pagina e lo stile dell'artista. In particolare, nel «perimetro» per Fontana le parole sembrano disporsi nello spazio come uno dei *Concetti spaziali* ovali realizzati dall'artista intorno al 1968 [Fig. 2]:

4

i qualsiasi s
mo con la seconda dom
ssiede sin dall'inizio un ass
osa determina il piano della prim
i della blastula con ciò che si svilu
a e l'altra tutta la destra dell'organi
unto in cui lo spermatozoo fecondante ent
ediano in modo tale che una delle due cellu
tutto naturale supporre che il piano della pr
o la prima divisione in due cellule dell'uovo f
ra nell'uovo definiscono un piano sarebbe del
econdato in un animale determina il piano m
pperà poi nell'animale questo asse e il p
le contiene in potenza tutta la sinistr
e polare che collega i poli vegetativ
simo compiuto e in secondo luogo c
pecie elevata dei protozoi po
a divisione cominciare
anda l'uovo d

[Fig. 2]

Inoltre, l'adozione di una semantica biologico-sessuale, anche in assenza di un collegamento cronachistico tra testo e quadro, funziona bene se rapportata a un artista su cui la metaforica sessuale godeva di una certa popolarità critica.

Nella poesia dedicata a Manzoni (*La gioia di vivere*) e riprodotta in coda ai *Perimetri*, l'astrazione contagia anche il linguaggio e la sintassi, sempre più franta e abitata dal vuoto: «tutti avevano in mano | in figurazioni questo movimento | lasciato vacante», in cui le «nozioni» sbriciolate sul foglio sono legate soltanto da un «elemento comune | di miracolo»²⁷⁹. Di fronte a oggetti senza referente, Balestrini sembra isolare e ripetere graficamente il «concetto» fondamentale attorno a cui si è tramandata la 'firma' dell'artista. Identificato il cuore della riconoscibilità di un autore, Balestrini lo celebra imitandone i *pattern* epidermici, senza lasciare spazio alla descrizione o all'allusività ecfrastica.

²⁷⁹ Ivi, pp. 307 e 308.

1.4. Cesare Vivaldi e Valentino Zeichen

Un discorso a parte meritano i versi di Cesare Vivaldi, critico d'arte e poeta ingiustamente 'invisibilizzato' nei bilanci scolastico-universitari sugli anni Sessanta²⁸⁰. Nella raccolta *A caldi occhi* (1973)²⁸¹ – e, in particolare, nella sezione ecfrastica delle *Occasioni dell'arte* – si allineano svariati componimenti indirizzati a pittori astratti²⁸², sebbene il grado di aderenza alla fonte sia, sorprendentemente, piuttosto basso. Ad esempio, nella *Fantasia per Giulio Turcato*, stampata nel 1971 dalla Foglio Editrice assieme a tredici serigrafie dell'artista²⁸³, Vivaldi immagina il pittore in forma di «uccello Turcato» che vola sulla città «con il motore spento». In questa ambientazione favolistica e teriomorfa, Turcato aspetta che «i bimbi si allunghino con i trampoli sino a lui». Mentre la biografia e l'evasione fiabesca intervengono a fare le veci dell'opera (rigorosamente assente e mai sottintesa neppure come fantasma citazionistico), l'artista si trasforma in un personaggio circense che, «con mosse da giocoliere», si allena in rotazioni «spettacolari e violente»²⁸⁴. La divagazione simbolista subentra e divora, letteralmente, l'opera e il suo artefice, in un curioso caso di *ghosting* ecfrastico della fonte.

Anche nella poesia dedicata a Roberto Barni (*Il minio*) il minerale impiegato dall'artista in alcune opere del 1969 viene sciolto istantaneamente in una metafora lirica: «Sai che il colore del minio | infiamma gli occhi al gabbiano | lanciato in volo | lungo la linea di galleggiamento del

²⁸⁰ Fanno eccezione gli studi pionieristici di B. CINELLI, *Cesare Vivaldi e il Gruppo 70: tra quadri e poesie*, in *La poesia in immagine / l'immagine in poesia. Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, a cura di M. Corsi, F. Fastelli, M.C. Papini e T. Spignoli, Pasian di Prato, Campanotto, 2014, pp. 53-64; EAD., *Cesare Vivaldi e la giovane scuola di Roma alla Galleria La Tartaruga, 1957-1963*, in *Arte Italiana 1960-1964. Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani*, a cura di F. Fergonzi e F. Tedeschi, Milano, Scalpendi, 2017, pp. 53-67. Si veda anche la recente tesi di dottorato di G. BRANDINELLI, *Cesare Vivaldi pastore di parole (1925-1969)*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, Università degli studi di Roma Tor Vergata, tutor prof. S. Gallo, co-tutor prof.ssa B. Cinelli, XXXIII ciclo, anno accademico 2020/2021, e il capitolo su Cesare Vivaldi e la *Critica d'arte andando a capo* in C. PORTESINE, *La continuazione degli occhi. Ecfrasi e forma-Galeria nelle poesie della Neoavanguardia (1956-1979)*, Pisa, Edizioni della Normale, 2024; in corso di pubblicazione.

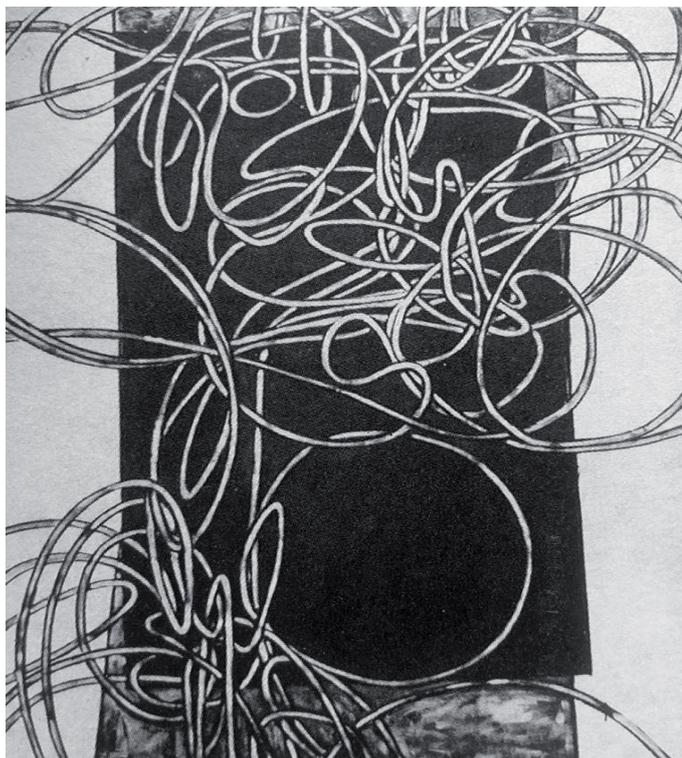
²⁸¹ Più difficilmente si potrebbe estendere il discorso a *Pietra di Assisi (1985-1987)* in cui le quattro poesie dedicate a Franco Angeli, Claudio Verna, Giulia Napoleone e Luigi Veronesi rispecchiano in modo piuttosto generico lo stile di ciascun pittore «non senza riferimento, comunque, al paesaggio e all'atmosfera umbri» (C. VIVALDI, *Pietra d'Assisi [1985-1987]*, Bordighera, Managò, 1988, p. 51).

²⁸² Per ragioni di economia argomentativa e di spazio, non è possibile commentare tutti i testi dedicati a quadri informali, di cui si è cercato comunque di offrire uno spaccato sinteticamente esteso. Per approfondire altre *Occasioni* plastiche, rimando a C. PORTESINE, *La continuazione degli occhi*, cit. Peraltro, la stessa esclusione di Vivaldi dalla rosa dei Novissimi era passata attraverso un poemetto dedicato ad Alberto Burri (*Il cortile del tempo*), che Balestrini aveva chiesto in lettura a Giuliani prima di pronunciare il 'gran rifiuto' (cfr. MILONE, "Queste e non altre". *Lettere e carte inedite*, Pisa, Pacini Editore, 2016). In questa composizione para-novissima, Vivaldi provava a sciogliere il periodo in un'autentica sintassi informale («Il cortile del tempo. Qualcuno chiama: cielo. [...] Che s'accenda una lampada! Noi stranieri e perduti in questa patria», VIVALDI, *Dettagli*, Milano, Rizzoli, 1964, p. 81). La matericità delle superfici di Burri veniva evocata soltanto marginalmente ma con un'attenzione per la referenzialità eccentrica rispetto ai futuri esperimenti delle *Occasioni dell'arte*: «la superficie terrosa dove non c'è dimensione diversa da una profonda estensione terrosa dove tutto può essere. | Fisso sguardo: i muri si scompongono in mufte erosioni disegni minuti salnitri. Passante tu chiedi un'altra misura dell'occhio» (*Ibid.*).

²⁸³ *Giulio Turcato*, tredici serigrafie e una poesia di C. Vivaldi, Macerata, Foglio Editrice, 1971.

²⁸⁴ ID., *A caldi occhi, 1964-1972*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1973, p. 63.

piroscafo?»²⁸⁵. Le incrostazioni della nave, su cui le piume dell'uccello si incollano «in una bolla di catrame e grafite», assomigliano per traslati allegorici ai «grovigli di materie fibrose e metalliche» di Barni. Questi gomitoli di linee vengono poi paragonati ad «arcipelaghi interiori» o agli «anelli di una catena che solca il deserto dello spazio | in progressione infinita», trasformando i viluppi della superficie in un dizionario di tropi²⁸⁶ [Fig. 3].



[Fig. 3]

R. BARNI, *Distanza*

(minio su tela, 140 x 200 cm, 1969).

Analogamente, nello *Scherzo per Antonio Sanfilippo* la dispersione puntinista delle macchie diventa il pretesto per rendere il testo un campo di elettrolisi poetiche: «tra un segno e l'altro segno», infatti, «passa l'aria, | e la pioggia | con un canto armonioso | scorre attraverso i colori»²⁸⁷. In questo nubifragio retorico la stessa «tela vorrebbe un cappello a larghe tese | per ripararsi» e per partecipare alle «danze delle divinità boscherecce | sfrenate dall'acquazzone». Il retroterra classicistico di Vivaldi antropomorfizza il quadro in una modella «nuda» che «arrossisce» se «la sfiora l'orecchio coperto di peli d'un fauno». Il referente, insomma, viene liquidato bruscamente all'inizio, nel riferimento

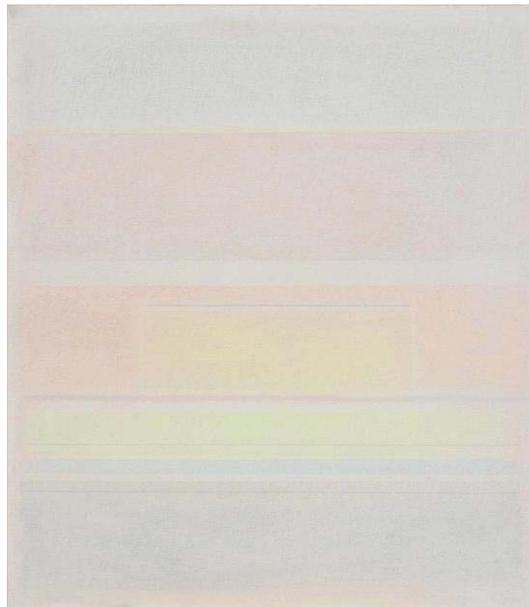
²⁸⁵ Ivi, p. 69.

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ Ivi, p. 71.

cursorio alla distanza tra un segno e l'altro. Subito dopo, l'immagine viene calata in un sostrato epico-lirico che appartiene al *parterre* del Vivaldi traduttore dell'*Eneide* piuttosto che al formalismo disincantato di Sanfilippo, a cui il poeta torna a rivolgersi ariosamente soltanto nel finale («Mantenendo il tuo sangue freddo | srotoli una lingua di spazio | curvo come la cupola d'un cielo stellato»)²⁸⁸.

Di fronte alle superfici diafane di Riccardo Guarnieri²⁸⁹, invece, Vivaldi inserisce il pedale della sordina e si misura con una scrittura soffice, a tinte pastello: la luce «si schiude» sulla tela come un «fiore iridato di teneri colori | venuto di lontano | con una fragile punta di vento primaverile» mentre, tra le geometrie imbiancate, s'intravede «un'alta figura silenziosa | accarezzata col pensiero»²⁹⁰. Pur partendo da un raddolcimento stilistico sostanzialmente emulativo, Vivaldi torna immediatamente a trattare la superficie come un pretesto su cui s'incista l'aneddoto o la divagazione: «il treno forse passerà tra due giorni | alla stagione incoronata di piante rampicanti | tremule nel primo chiaro. | “In carrozza, signori!”». Il legante con l'immaginario niveo della prima stanza viene recuperato nel verso finale, con l'immagine di una «mano di bianco» che compare, dietro l'orizzonte, a «coprire tutte le cose»²⁹¹ [Fig. 4].



[Fig. 4]

R. GUARNIERI, *5 strisce colore luce*, 95 x 95 cm, 1970.

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ L'insistenza sulla pigmentazione e sugli effetti di luce si trova anche nella poesia dedicata ai monocromi gialli di Claudio Verna, in cui il colore viene paragonato a *Un giallo da medaglia*, attraversato da «una luce | che abita soltanto il vecchio continente, | ultimo scampolo di una pezza | di cielo arrotolata su necropoli e catacombe | ingorgate dal traffico» (ivi, p. 91).

²⁹⁰ Ivi, p. 81.

²⁹¹ *Ibid.*

Per paradosso, insomma, al maggior grado di professionalizzazione dello scrivente corrisponde uno spiazzante disinteresse per l'opera 'in sé'²⁹². Per Vivaldi la scrittura in versi funziona come un laboratorio autonomo, in una straniante collisione tra aspettative (referenziali) e contenuti (lirico-biografici).

Impossibile non citare, infine, l'ecfrasi dilagante di Valentino Zeichen²⁹³, autore di polimorfe *Galerie* in versi e di alcuni componimenti consacrati specificatamente all'arte astratta. Tra questi, ricordo soprattutto il testo su *Alberto Burri*, raccolto nella *Pinacoteca di Pagine di gloria* (1983)²⁹⁴. Qui il resoconto biografico orienta la poesia verso una decodifica terapeutica: l'*imprinting* dei sacchi nascerebbe dal periodo della «prigionia americana», quando il pittore «vide le murate monocrome | delle navi da guerra | attaccate dagli agenti della corrosione». Negli «avvolgimenti in tela di juta» e nei materiali d'imballaggio, Burri ha intuito l'«estetica del futuro», sublimando creativamente il trauma della detenzione. Partendo da un innesco proiettivo («ebbe emozioni da diario | dinnanzi alla carta catramata»), Burri è riuscito ad allestire «un museo per soldati» donando alla storia dell'arte un'«espressività repellente» e «scontornata dei riferimenti naturalistici». La rimarginazione estetica di una ferita individuale viene enunciata didascalicamente da Zeichen come la forza motrice che è servita a Burri per «dimissionare la tavolozza dei colori» e «cancellare la tradizione». Alla visione diretta di un'opera o di un ciclo di opere, Zeichen sostituisce una giustificazione di buon senso psicoanalitico. Ancora una volta, il contatto con il centro vuoto del quadro viene differito fuori dalla cornice, come se il contravveleno all'arte astratta fosse una miscela di transfert e di caratteristiche tecniche del prodotto. Come ha scritto Claus Clüver, «such “non-representational” artworks relied entirely on the medium's *materials* [...] and *techniques*», trasformandosi in oggetti-senza-contenuto, «meaningful in their own right even though it might be difficult to express such meanings in words, because they involved of visual materials and structure that rely on a non-verbal semiotics»²⁹⁵.

In questo contesto sarà utile menzionare anche la poesia intitolata *Carla Accardi. Come il genio equanime di Noè inventò il Naturalismo pittorico e l'arte astratta*²⁹⁶, un poemetto in sei stanze

²⁹² Vagamente più preciso e referenziale il testo dedicato a Gualtiero Nativi, *La musa dell'astronomia*. Di fronte alle vernici sature di Nativi, infatti, Vivaldi evoca la scelta di «colori inestinguibili» simili alle «tinte delle gocce che cadono ad una | ad una» (ivi, p. 72). Anche l'impostazione scientifica delle similitudini, dall'astronomia alla matematica, trasmette il rigore scientifico di uno dei fondatori dell'astrattismo fiorentino – salvo poi sfociare nel lirismo encomiastico negli ultimi versi: «Poi lo vediamo piangere sconcolato | in mezzo ai ricordi, | contando i battiti del cuore del poeta | così difficile a tenersi | nel recipiente troppo piccolo del calcolo. | Gualtiero, la tua pittura prepara fuochi artificiali | in quel giocattolo pieno di vento che è Firenze» (ivi, pp. 72-73).

²⁹³ Cfr. le osservazioni di M.J. MAJERNA, *Frammenti di un rito mutilato. Analisi di Pagine di gloria di Valentino Zeichen*, «Enthymema», XIV, 2016, pp. 197-214.

²⁹⁴ V. ZEICHEN, *Poesie 1963-2014*, introduzione di G. Ferroni, Milano, Mondadori, 2017, p. 140. Il testo compare, separatamente, in una plaquette con una gouache originale a pieno foglio dell'artista stampata in quarantasette esemplari [Fig. 5] (C. ACCARDI, R. GIAGNI, V. ZEICHEN, *Armonie*, Milano, Arnoldo Mosca Mondadori, 2009).

²⁹⁵ C. CLÜVER, *A new look at an old topic: ekphrasis revisited*, «Todas as letras», XIX, 1, 2017, pp. 30-44: 31-32.

²⁹⁶ ZEICHEN, *Poesie*, cit., pp. 464-466.

confluito in *Casa di rieducazione* (2011). In una fantasiosa cosmogonia della pittura dopo il Diluvio, Zeichen prova a spiegare l'apparente eccentricità dell'arte astratta rispetto al «campionario della giungla | imbarcato nell'Arca di Noè»²⁹⁷. Tra i più canonici esemplari forgiati dalla «poetica del Naturalismo», infatti, si nascondevano già i «parassiti, i vispi microrganismi: | insetti, batteri, virus» che solo il «microscopio» dell'astrattismo sarebbe riuscito a scandagliare²⁹⁸. Dopo questo *fiat* biblico-plastico, Zeichen fornisce al lettore alcune sommarie informazioni bibliografiche, evocando anche il nome del gruppo astrattista (*Forma 1*) di cui fece parte Accardi, assieme a Consagra, Dorazio e Attardi. Soltanto nella stanza finale Zeichen abbozza qualche allusione al suo stile, paragonato a un «viaggio a ritroso attraverso | il cordone ombelicale delle | stazioni della filogenesi, | fino alla stanza dei giochi dell'Arca»²⁹⁹. La metafora iniziale serviva, dunque, a far convergere l'attenzione sul lato 'archeologico' di questi animaleschi poligoni che, se da un lato sembrano additare ai paradisi azzerati e trasparenti della fantascienza, dall'altro affondano le proprie radici in un tribalismo primordiale dei segni. [Fig. 5]



[Fig. 5]

C. ACCARDI, R. GIAGNI, V. ZEICHEN, *Armonie*, Milano, Arnoldo Mosca Mondadori, 2009.

²⁹⁷ Ivi, p. 464.

²⁹⁸ Ivi, p. 465.

²⁹⁹ Ivi, p. 466.

L'operazione di Zeichen si attesta, insomma, a metà strada tra l'ecfrasi liricamente digressiva di Vivaldi e l'enucleazione villiana di significanti grafici che la poesia ha il mandato di ricondurre alla loro ribollente origine.

La casistica andrebbe estesa, naturalmente, ad altri poeti e precursori 'collusi' con la descrizione dell'astratto. Si dovrebbe citare, ad esempio, Angelo Maria Ripellino e la sua *Epistola al Signor Perilli*, pubblicata in *Non un giorno ma adesso* (1960)³⁰⁰, con copertina e disegni dello stesso Perilli. Anche in questo caso il poeta svia l'osservazione dalla superficie geometrica alla persona figurale dell'artista. Il lavoro di Perilli, infatti, viene paragonato alle «storie di cubi e di rombi, | di soldatini-lineette, di lune-triangoli | che affascinavano la nostra infanzia». Il cortocircuito tra biografia e superfici prosegue nei versi successivi, dove Ripellino reinventa la quotidianità epica di Perilli che, «con un sacco di spatole e di squadre», partiva all'alba «su un tram sgangherato | verso l'estuario degli arabeschi, [...] e con la lancia-pennello imbrattava l'effigie | d'un mondo che agli altri appariva | come un pollastro spiumato». Prometeo della periferia metropolitana, Perilli viene apostrofato addirittura come l'artista che ha riportato il fuoco dell'arte alla tribù dei contemporanei-«selvaggi», che vivacchiavano indossando il tribalismo di «squallide maschere | sferzate a sangue»³⁰¹.

Naturalmente, si potrebbero nominare molti altri autori esclusi da questa selezione, da Francesco Leonetti³⁰² a Leonardo Sinisgalli³⁰³ ed Elio Filippo Accrocca³⁰⁴. Gli esempi scelti in questi

³⁰⁰ A.M. RIPELLINO, *Non un giorno ma adesso*, Roma, Grafica, 1960, pp. 63-64; il testo era precedentemente apparso in «L'esperienza moderna», 3, 1957, p. 19.

³⁰¹ RIPELLINO, *Non un giorno ma adesso*, cit., p. 64.

³⁰² Leonetti ha dedicato una poesia (*Scultura*) ad Arnaldo Pomodoro, inclusa in una serie di testi incentrati sull'«ambiente dell'arte» (F. LEONETTI, *Percorso logico del '960-1975*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 52-54). Qui troviamo una resa quasi didascalica dell'alternarsi di «pieni» e «vuoti» nelle sculture di Pomodoro, che si fanno messaggere di una «realtà incerta» su cui l'artista può intervenire «scagliando | figure del mondo originale e insieme futuro» (ivi, p. 353). Le allusioni a un'utopia della creazione servono a mantenere un legame esplicito con la militanza di Pomodoro, che diventa prioritaria rispetto a una descrizione referenziale della scultura. La poesia per Pomodoro, intitolata originariamente *Periodo*, era stata pubblicata nel catalogo della prima personale di Pomodoro alla Marlborough Gallery di Roma (febbraio-marzo 1965). Per approfondire il rapporto tra Leonetti e Pomodoro, cfr. soprattutto E. LIMA, *Francesco Leonetti: seguendo l'arte lunga di Arnaldo Pomodoro*, «Letteratura&Arte», 19, 2021, pp. 161-186.

³⁰³ Nell'*Ode a Lucio Fontana*, confluita nell'*Età della luna (1956-1962)* (Milano, Mondadori, 1962), Sinisgalli rievoca un episodio autobiografico, per preparare (e per procrastinare) l'avvicinamento effettivo al pittore. Mentre Sinisgalli e Fontana si trovavano a Lambrate «un giorno d'estate | di 25 anni fa», assieme a Gatto, Cantatore e «forse Brogginì», in mutande e maglietta, mangiando una «michetta con prosciutto», Fontana aveva offerto la birra a tutti i commensali. Dopo questo aneddoto ironicamente vasariano, Sinisgalli dispensa alcuni giudizi elogiativi sul suo lavoro («Eri forte, eri franco, elegante, | eri già allora più grande di Arp», oppure «Avevi la nostra pazza | ammirazione, ti bastavano | i nostri giudizi inesperti»). A questo *check-up* completo della figura mitico-privata di Fontana viene aggiunta anche un'appendice sulla (s)fortuna critica dei suoi lavori: «Ora le tue bizzarrie, | i tuoi buchi, i tuoi tagli | vengono discussi con boria, | con filosofia da Argan, da Tapié, | da tutti, Apollonio, Barilli Crispolti». Del resto, ricorda Sinisgalli, Fontana disprezzava l'accademia e le sue «medaglie» al valore: «Ti basta l'antimateria, | l'antimondo, la non-poesia», in un finale di triplice negazione dell'oggetto.

³⁰⁴ Si potrebbe citare, ad esempio, *Proiezione di spazi*, la poesia dedicata ad Afro Basaldella (1973) (E.F. ACCROCCA, *Poesie: la distanza degli anni 1942-1987*, Roma, Newton Compton, 1988, pp. 106-107). Accrocca qui si pone di fronte all'irrepresentabilità dell'oggetto come un enigmista che non si rassegna a cercare l'«oggetto nascosto tra le crete ove s'incunea il tarlo | del nero/bianco o il colore immerso per contrasto». Astrazione diventa un sinonimo di preistoria ancestrale, in cui la «pennellata» è «sintomo, rapace memoria, | figurale scioltezza d'altri tempi». L'evocazione indistinta di questi geroglifici moderni si colloca «al limite di rupestri alfabeti», dove le macchie diventano «segni esperti di odierni

primi paragrafi hanno un valore meramente inventariale, funzionando come indicatori e *marker* di alcune tendenze generali. Dal calligramma imitativo di Balestrini al biografismo depistante di Vivaldi, dalla riscrittura oracolare di Villa al bignami cronistorico di Zeichen: le linee-guida isolate in questi primi raggruppamenti saranno ben presenti anche nelle poesie dei decenni successivi, suggerendo un *range* di possibilità tutto sommato non infinitive dell'ecfrasi astratta.

2. Astrarre il presente: gli anni Duemila

Congedato questo esercizio di archeologia novissima, proverò a interrogarmi su quei poeti che, pur essendosi esaurita la febbre storica dell'astrattismo, hanno continuato a dedicarvi cocciutamente ecfrasi romanzesche o poetiche. A differenza degli anni Cinquanta e Sessanta, però, incontreremo di rado delle scritture encomiastiche confezionate *ad hoc* per amici pittori o per giovani neo-astrattisti emergenti, come se non fosse possibile ripetere, lontani da quel primo *choc* percettivo, l'incontro stupefatto con la non-figurazione. Inceppatasi la felice «alleanza» sincronica tra operatori, ritornano i nomi manualistici e stancamente *mainstream* dei decenni precedenti, da Rothko a Fontana. Le 'occasioni dell'arte' sono state precocemente sostituite da un canone fai-da-te deliberato a tavolino, a seconda del gusto e del macrotesto entro cui vengono riversate le singole poesie³⁰⁵. Nell'esplosione digitale dei supporti e dei *possibilia* digitali, è come se si assistesse a un imprevisto rimpicciolimento del dicibile e del guardabile: il museo espanso della Rete riconferma, per paradosso, la popolarità degli astrattisti 'vip', in una imprevista chiusura a doppia mandata del canone extravagante.

A un diverso oggetto di studio dovrà corrispondere un aggiornamento della dotazione metodologica: in questa seconda sezione, la campionatura seguirà, dunque, un criterio ben più lasco ed estensivo, orientandosi verso la nomina del maggior numero possibile di esempi. Nella liquidità bulimica del mercato e del canone attuale, infatti, diventa prioritario offrire anche una mappatura schiettamente inventariale del fenomeno, includendo autori di generazioni e orientamenti stilistici eterogenei e mettendo in tensione le rispettive controproposte astratte, in un mosaico di soluzioni desuete e imprevisti scardinamenti.

2.1. Un inventario cronologico di esempi

Lo spoglio compilativo delle occorrenze si può inaugurare con il nome di Antonella Anedda e, più precisamente, con un passo in prosa tratto da *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare*

primitivi». Per Accrocca, insomma, le superfici astratte vanno interpretate come archetipi collettivi provenienti da un tempo abissale e ciclicamente ritornante.

³⁰⁵ In questa sezione citerò alcuni casi di studio di cui mi sono già occupata, esclusivamente dal punto di vista macrostrutturale, in PORTESINE, «*Macrotexit strategy: gli anti-Canzonieri ecfrastici*», «Configurazioni», 3, 2024; in corso di pubblicazione. I due saggi costituiscono idealmente un dittico sui rapporti tra parola e immagine nei libri di poesia contemporanei, a cavallo tra ecfrasi e forma-*Galeria*.

mondi (2009). Nella sezione dei *Ritratti* troviamo, infatti, un tributo a *Mark Rothko*³⁰⁶, dove Anedda imposta un intenso cortocircuito bio-artistico tra i colori delle ultime tele e l'abisso depressivo di un artista che, dopo qualche mese, si sarebbe suicidato:

L'incupirsi della tavolozza è l'incupirsi della vita? le immagini dell'esistenza infittiscono dentro il buio dei quadri? Il nero è anche quello degli occhi che si chiudono per i sonniferi e l'alcool, [...] di un colore che si ritrae e contrae in quella tela che è mare e pozzo, orizzonte e profondità?³⁰⁷

Il discorso di Anedda non implica, tuttavia, un mero appiattimento biografico ma una sorta di assorbimento metabolico della vita e della «persona fisica» dell'artista nella sua opera: «da un certo punto in poi» entrambe «virano verso il silenzio, da un certo punto in poi non si sottraggono più al rischio del vuoto»³⁰⁸. I colori di un pittore sono, letteralmente, impastati con gli scarti di lavorazione della sua esistenza: nelle grandi tele di Rothko «ci sono pesantezza e profondità, fatica (anche fisica), cose unte, odori, fruscio di pennelli, tocco di spatola, rumore di barattoli rovesciati. C'è un corpo che ruota e si allontana»³⁰⁹. Il portato emotivo del quadro arriva a «corrodere» lo sguardo e il tempo dell'osservatore: nelle tele di Rothko, infatti, «noi siamo questo disfarsi», la «solitudine di ogni preghiera» e quelle macchie in cui, all'improvviso, si «riesce a placare il groviglio di dolore dei corpi, l'indifferenza della natura»³¹⁰. Nel suo scansare la *silhouette* umana, Rothko «rende la storia al suo dolore, al suo smarrimento e racconta per grumi e lampi» con una potenza, imprevedibilmente, ancor più sentimentale ed empatica³¹¹. Le descrizioni di Anedda diventano, così, ecfraresi di un 'sentimento sul quadro' e delle sue potenzialità di convertire il «dettaglio» in un archetipo fragilmente collettivo: «le ultime tele di Rothko sono garze imbevute di dolore», del nostro dolore³¹².

Nella raccolta *Nominazioni* di Alessandro Raveggi (2016) si può isolare un'intera sezione consacrata monograficamente alle superfici di Cy Twombly (*Twomblies. Ecfraresi per alcune opere di Cy Twombly*)³¹³. Raveggi conduce qui un'operazione di raffinato bilanciamento tra l'assunzione referenziale di singoli spunti iconografici e la ricreazione di un immaginario fieramente

³⁰⁶ A. ANEDDA, *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli, 2009, pp. 113-123.

³⁰⁷ Ivi, p. 113.

³⁰⁸ Ivi, p. 117.

³⁰⁹ Ivi, p. 119.

³¹⁰ Ivi, pp. 120-121.

³¹¹ Ivi, p. 123.

³¹² Ivi, p. 129.

³¹³ A. RAVEGGI, *Nominazioni. Poesie dal ritorno*, Borgomanero, Ladolfi, 2016, pp. 49-58. Alcune di queste poesie, impaginate assieme alle opere di Twombly, sono state pubblicate online su «Le parole e le cose²» (*Twomblies*), 29 gennaio 2015: <https://www.leparoleelecose.it/?p=17627> (ultimo accesso 25.10.2023).

complementare. Ad esempio, di fronte al viluppo di linee di *Libation of Priapus*³¹⁴, la scrittura di Raveggi mette in tensione un dato reale («Quel gran gorgo sfilacciato e maligno»), la sua appropriazione soggettiva («sulla fronte *mia*») e una lettura simbolica del titolo («è la colpa infetta, grondante, | delle consuete cene pranzettini [...] | nella *libagione* dei nostri ocelli»). [Fig. 6]



[Fig. 6]

CY TWOMBLY, *Libation of Priapus*,
mixed media on paper, 167 x 119 cm, 1982.

La deformazione patogena della macchia (il «grondare del mostro peloso», il «gorgo di domande» del «mostro distratto») viene interpretata come un'allegoria delle inquietudini familiari latenti nelle occasioni festive («la rabbia assoluta di un Ferragosto | passato quasi a ucciderci», con l'anticipazione del titolo di un'altra opera di Twombly, raccontata in *Ferragosto, I, 1961, Roma*³¹⁵). L'ecfrasi di Raveggi tiene insieme l'innescò figurativo, la dimensione paratestuale del titolo³¹⁶ e l'invenzione di una storia – sempre 'teleguidata', però, dall'immagine e dal testo. La volontà di aderire creativamente alla scena viene denunciata anche da alcune insistenze deittiche: «Questa è la scena» si legge, ad esempio, nell'incipit del terzo componimento³¹⁷, a cui segue una decodifica minuziosa delle chiazze

³¹⁴ RAVEGGI, *Nominazioni*, cit., p. 49.

³¹⁵ Ivi, p. 51.

³¹⁶ Come ha scritto Emily Bilman spiegando la transizione dal figurativo al non figurativo, «a painting's title orients the viewer toward the idiosyncratic artistic space and time represented by the painter» (E. BILMAN, *Modern ekphrasis*, Bern, Peter Lang, 2014, p. 38).

³¹⁷ RAVEGGI, *Nominazioni*, cit., p. 51.

rosse, lette alla stregua di «corpi tutti lì | protesi dopo il crash» di un incidente. A partire dal centro focale della tela (un cerchio simile a un «Occhio»), Raveggi organizza il *plot* come se fosse un atto di voyeurismo dell'«Orrore»: lo sguardo dello spettatore accorso sul luogo del delitto «gronda» di eccitazione e, addirittura, di competizione *splatter* («Sarò arrivato primo alla tragedia?»). Gli «organi più sanguigni» delle vittime si dispongono attorno alla retina «pretenziosi, impettiti», come gli attori di un siparietto macabro di cui gode chi «sta a crogiolarsi dell'umanità | per troppo tempo, a succhiarla». Il finale, tra parentesi e corsivo come una didascalia teatrale, interviene a commentare fuori scena questa profanazione visiva: «(L'hai vista, la scena, l'incidente, eh? | Ora puoi tornare a casa, | organo salvo, spugna prosciugata di vita)»³¹⁸. La violenza abita lo sguardo sadicamente desiderante di questi paparazzi della morte, e anche il sopravvissuto (con cui si identifica l'osservatore efrastico) ha conservato intatti gli occhi e gli organi ma non 'sente' più la realtà. Anche in Raveggi la traduzione poetica mantiene un grado di allucinatoria fedeltà alla fonte: la descrizione segue pedissequamente il percorso delle macchie e, registrandole, le legge con amorevole lucidità d'effrazione. La fedeltà filologico-visionaria di *Twomblies* non è esente, tuttavia, da digressioni anti-referenziali, in particolare negli inserti citazionistici. Ad esempio, nell'ultimo testo dedicato a *Ferragosto, III, 1961*³¹⁹, la disposizione delle macchie, complice la solita imbeccata del titolo, viene paragonata a un «gran ballo» organizzato al Cremlino, in cui «tutti noi risognati in una *middle class* | siamo ricoperti di piume» (fuor di metafora, le colorazioni vaporose che si notano nella parte sinistra della superficie). Il rimando è al romanzo incompleto di Curzio Malaparte, *Ballo al Kremlino*, pubblicato postumo nel 1971; Malaparte, peraltro, era già stato evocato nella sesta poesia («come notori cavalli malapartiani»³²⁰) – dedicata, peraltro, a «Christopher Marlowe», in un ulteriore ammiccamento extra-artistico. Intertestualità e citazionismo si frappongono così alla storia informale dei segni, inserendo un 'rumore di fondo' nel circuito di rimandi interni (e, in origine, puntualmente referenziali) al quadro.

La terza sezione di *Prova d'inchostro e altri sonetti* di Mariano Bàino (2017) si articola come una breve pinacoteca di testi efrastici³²¹, di cui uno (*Bleu*) scritto in occasione di «una mostra di peppe ferraro»³²², tra i fondatori del Collettivo Linea Continua Terra di Lavoro. Assieme a Bàino, peraltro, l'artista aveva già realizzato un libro miscelaneo (*Campo stellato*) con dieci acqueforti e

³¹⁸ *Ibid.*

³¹⁹ Ivi, p. 57.

³²⁰ Ivi, p. 55.

³²¹ Come ha scritto Bàino, infatti, questo segmento «contiene perlopiù poesie d'occasione scritte su richieste di amici artisti per cataloghi, mostre, installazioni» (M. BÀINO, *Prova d'inchostro e altri sonetti*, Torino, Nino Aragno, 2017, p. 85), dal *Bestiario inquietante* di Mario Persico (ivi, p. 49) ai *Santi* di Gianfranco de Angelis (ivi, p. 56).

³²² Ivi, p. 61.

acquetinte realizzate da Ferraro e altri quattro artisti introdotte da una poesia di Bàino (*Lo Stellato*)³²³. In *Bleu* fin dal titolo viene mantenuto il nucleo essenziale dell'esposizione di Ferraro – una riflessione pittorico-scultorea sul colore blu³²⁴. Bàino si concentra soprattutto sull'emozione che può suscitare la contemplazione monocroma, dall'iniziale «quiete dell'azzurro» all'«invasione» che questo «chiarissimo | tono» genera se viene fissato a lungo. [Fig. 7]



[Fig. 7]

PEPPE FERRARO, *Blu*,
olio, tempera e ferro, 2005.

Occupando il corpo dell'osservatore-ospite, il blu s'incista «quasi fosse un passato», diventando un abito temporale del soggetto: «e clo-clo-cloc-chete acque di ore | sgocciano da un gran tempo dove i mali | dell'inazzurro azzurrano al finale», si legge negli ultimi versi. La visione diventa una memoria

³²³ M. CIARAMELLA, R. DALISI, P. FERRARO, L. MARINO ATELLANO, S. MAZZA, *Campo stellato*, con una poesia di M. Bàino, Nola, Il Laboratorio, 2002.

³²⁴ Desidero ringraziare Peppe Ferraro per il supporto bibliografico e per l'invio delle riproduzioni fotografiche di alcuni *Blu*.

azzurra, un modo per colorare il tempo – dell’osservazione e del proprio vissuto individuale. Del resto, come ha scritto Heffernan, un espediente per parlare di arte astratta è quello di forzare «its enigmatic taciturnity, by domesticating it, by turning it back into something representational, familiar, and narratable»³²⁵. Per Bàino, il monocromo assomiglia al retro di uno specchio che, non potendo riflettere un’immagine definita, restituisce la memoria di una mancanza. L’arte astratta è la forma più soggettiva di rappresentazione perché l’osservatore, cercando di denotare il vuoto, trova il ripostiglio abissale di se stesso, proiettando, su una tela che potrebbe dire ‘tutto’, il proprio, parziale e identitario, ‘qualcosa’. Nella *Nota* posposta alla raccolta, Bàino racconta di aver utilizzato la metrica del sonetto proprio per creare «oggetti per me urgenti, necessari e insieme *astratti*»³²⁶, bilanciando la *contrainte* della regola con «l’inevitabile aggrapparsi alla propria voce, l’unico luogo in cui trovare le parole»³²⁷. In *Bleu* sembra sciogliersi questa tensione tra astrazione e necessità, in cui l’osservazione ‘cieca’ diventa una profezia umana e collettiva, uno «sguardo dal nulla che sente accanto a sé gli altri sguardi»³²⁸.

Un’altra modalità di appropriazione del ‘non dato’ figurativo si può individuare nelle poesie di Marcello Frixione. Anche in questo caso, il testo è dislocato in una sotto-sezione efrastica (*la galleria*) interna agli *ologrammi* (2001; ora in *Naturama [1981-2019]*)³²⁹. Qui, oltre alla consueta enumerazione dei titoli o dei contenuti più denotativi di ciascun pittore, dalla «marylin» di Warhol ai «razzi» di Lichtenstein, si assiste a un tentativo di micro-mimesi formale³³⁰. A differenza di Balestrini, tuttavia, l’emulazione non si gioca sul piano tipografico dei grafemi ma nella resa linguistica di uno stile, in una forma di *enargeia* creativamente parassitaria, senza alcuna velleità di agonismo tra immagine e descrizione.

Nella *galleria* di Frixione, l’astrattismo occupa uno spazio posizionalmente prioritario: inaugurato da un testo per Capogrossi, seguito da un dittico per Fontana, l’esercizio mimetico sembra carburare proprio grazie all’assenza di un contenuto referenziale esplicito. Di fronte alla *Superficie 305* di Capogrossi (1959), Frixione riassume il viluppo ossessivo di linee nella brachilogia di tre versi: «schema di superfici | in iterati nessi | èsplica emblemi di pseudo lipidi»³³¹. Dosando le parole ed evitando qualsiasi decorativismo sintattico, Frixione espone la tecnica iterativa di Capogrossi e ne offre, in parallelo, un’interpretazione simbolica: le ‘graffette’ che si attorcigliano sulla tela

³²⁵ HEFFERNAN, *Cultivating picturacy*, cit., p. 292.

³²⁶ BÀINO, *Prova d’inchostro*, cit., p. 83.

³²⁷ Ivi, p. 84.

³²⁸ Ivi, p. 85.

³²⁹ M. FRIXIONE, *Naturama (1981-2019)*, Salerno, oèdipus, 2021, p. 75.

³³⁰ Per un’analisi puntuale della sezione e delle strategie efrastiche di Frixione, si legga il saggio puntuale di M. BERISSO, «Qui ne trascrive immagine nel verso». *La galleria di Marcello Frixione*, in *Il Tempio delle Arti. Scritti per Lauro Magnani*, a cura di L. Stagno e D. Sanguineti, Genova, Sagep, 2022, pp. 48-51.

³³¹ FRIXIONE, *Naturama*, cit., p. 75.

assomigliano a catene lipidiche, in un *pattern* debitore della genetica prima ancora che della geometria.

Analogamente, nelle poesie dedicate a due *Concetti spaziali* di Fontana, Frixione gioca sull'apparente sovrapposibilità tra opere nominate con lo stesso titolo e fondate sullo stesso meccanismo formale – una tela, perlopiù bianca o rossa, squarciata al centro da tagli verticali. L'effetto di ipnosi visiva viene accentuato dalla costruzione a dittico, in cui le parole si ripetono, diversamente giustapposte nello spazio o leggermente variate, a suggerire il format del 'tema e variazioni'³³²:

ordendo tesi lembi	gli stesi lembi offende
di vele rese a smalto	di lacche rese a smalto
divise lacche offendono	(se provvedute mende
gli strati che ritaglia.	a strappi ne ritaglia).

Frixione non si limita a enunciare il funzionamento effettivo del ciclo (una serie di superfici-vele interrotte dal taglio); lo stile interviene a farsi carico della ripetizione, trasmettendo un effetto di modularità variata, in bilico tra la nausea e il sollievo di ritrovare instancabilmente l'identico.

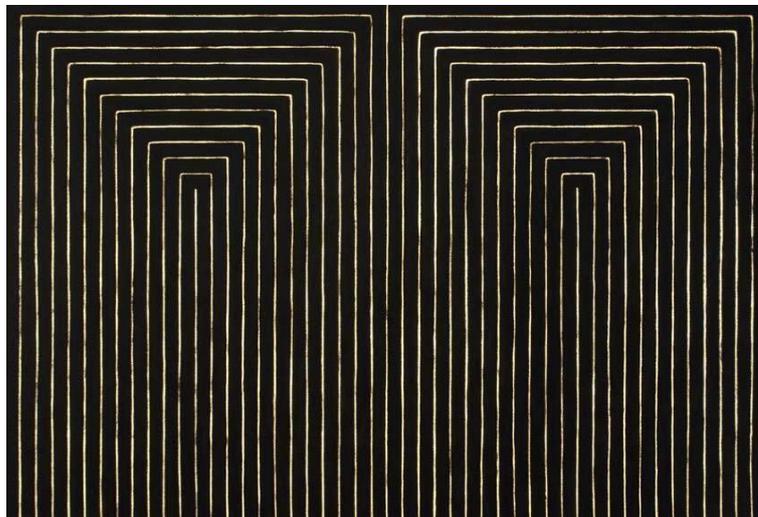
Lo stesso automatismo iterativo, circoscritto a una sola poesia, si incontrerà nella poesia per un *Untitled* di Carl Andre³³³. La *texture* 'a mosaico' delle opere di Andre viene resa attraverso una litania di elementi perlopiù deverbali («e lastre a lastre o piani o quadri làstricano | o grevi a lastre, a quadri | e cose, e rame – o nastri»). Rispetto alla ripetizione 'cellulare' di Fontana, qui prevale l'idea di una ricombinazione di tessere primarie, in un'essenzialità simbolica spogliata di qualsiasi rapporto con la materia e con il corpo. Anche l'espedito della ripetizione viene adattato, dunque, alla vocazione plastica di ciascun artista, in un pudore filologico per la conservazione della fonte. In questo «album di figurine» efrastiche³³⁴, l'astrattismo viene restituito alla sua essenza di puro atto visuale. Nella raccolta di Frixione – esempio raro, tra quelli campionati in questo studio – il quadro astratto rimane, comunque, astratto: la scrittura non interviene a salvarlo dall'assenza gravitazionale di referenzialità. Semplicemente, ne raccoglie le tracce, le strutture e, soprattutto, il loro nudo combinarsi sulla tela, senza una rasserenante ideologia dello sguardo che ne giustifichi, dallo scrittoio della letteratura, il movimento schizomorfo.

³³² *Ibid.*

³³³ *Ivi*, p. 78.

³³⁴ *Ivi*, p. 136.

Nella penultima uscita in ordine cronologico – le *Lacrime di Babirussa* di Riccardo Innocenti (2022) – troviamo, infine, una descrizione di *The Marriage of Reason and Squalor I* di Frank Stella (1959)³³⁵, nel contesto di un raggruppamento di quattro testi ecfrastici³³⁶. [Fig. 8]



[Fig. 8]

FRANK STELLA, *The Marriage of Reason and Squalor I*,
enamel on canvas.

Il quadro si presenta come un reticolo di linee labirintiche, in alto, che sembrano sciogliersi, al centro, in una pioggia di rette parallele. Innocenti trascura volontariamente la geometria dei segmenti per concentrarsi sull'«evidenza» quasi tautologica della superficie, un «oggetto fatto con le mani | per essere sé stesso» e per comunicare un messaggio trasparente («come se fosse possibile dire | niente a nessuno»)³³⁷. Rispetto a Frixione, in Innocenti prevale, insomma, l'*explication du cadre*, la volontà ragionativa e filosofica di rispecchiare il pensiero, l'istruzione e la prescrizione che accompagna qualsiasi progetto concettuale.

Un'ultima menzione merita, infine, la raccolta *Quinto Quarto* di Alessio Verdone (2023), giovane studioso, nonché artigiano in proprio, di materiali ecfrastici. Nel suo *Omaggio* a Edoardo Sanguineti – proprio l'autore di cui il 'Verdone critico' aveva scandagliato saggisticamente i

³³⁵ Non includo in questa rassegna l'ecfrasi di *Bed* di Robert Rauschenberg perché la presenza di un oggetto figurativo 'mangia' l'intera attenzione referenziale («Il letto è rifatto ma le lenzuola | sono semi-sfatte proprio come le trovi | nelle camere di molti hotel [...]. | Questo invece sa di notte | marcia», ecc.), rendendo l'uso pure materico e astratto dei colori accidentale rispetto all'esistenza di un effettivo contenuto (R. INNOCENTI, *Lacrime di Babirussa*, Varese, NEM, 2022, p. 44). Nella *Postfazione* all'anteprima pubblicata su «layout magazine», Bernardo Pacini ha scritto, infatti, che Innocenti «tenta attraverso un'analogia di rompere l'imbarazzo della descrizione illustrando le coordinate basilari dell'opera con tono quasi denotativo»: <https://www.layoutmagazine.it/4-ecfrasi-riccardo-innocenti/> (ultimo accesso: 20 ottobre 2023).

³³⁶ I testi, assieme alle rispettive immagini o video, erano stati pubblicati in anteprima su «layout magazine» il 14 maggio del 2021: <https://www.layoutmagazine.it/4-ecfrasi-riccardo-innocenti/> (ultimo accesso: 20 ottobre 2023).

³³⁷ INNOCENTI, *Lacrime di Babirussa*, cit., p. 43.

dispositivi icono-testuali³³⁸ –, il ‘Verdone poeta’ inserisce una parafrasi in versi di *Numero 110*, una tela astratta di Stefano Casati di cui mi occuperò *infra*. Con un periodare civettuolamente sanguinetiano, riscontrabile tanto nella coazione alla deissi («Eccomi ti mostro», «qui ti parlo») quanto nell’attorcigliamento anatomico-ecfrastico tra materia pittorica e corpo (gli schizzi-lacrime «che sono il mio inchiostro», «il mio corpo» che ormai «è una macchia erronea» e la chiazza rossa misinterpretata come il «mio naso rosso» che «lampeggia»)³³⁹, Verdone ‘appende’ una lettura astratta che è, soprattutto, un intelligente omaggio al metodo di un precursore. Tra i moduli tipici della descrizione ecfrastica, ritroviamo la citazione ammiccante del titolo, disciolto, però, nella colatura diegetica dell’autofinzione («qui ti parlo delle *mie centodieci volte* che ho tentato | di togliermi di dosso il grumo di lacrime picee»), nonché l’evocazione-appiglio ai colori sparpagliati sulla tela, trattati come se fossero oracoli esistenziali (dal «blu di equilibrio» al «verdastrò che sembra speranza»)³⁴⁰. Nel caso di Verdone, insomma, la resa dell’oggetto astratto diventa l’“ecfrasi della storia dell’ecfrasi astratta”, in cui il mediatore (Sanguineti) rappresenta, per metafora espositiva, il vetro protettivo che separa lo sguardo della contemporaneità dal non contenuto immemorabile dell’opera. Bucato l’appuntamento con il presente, l’occhio si aggrappa alla storia degli sguardi altrui, riempiendo le occasioni mancate del quadro con la pluralità delle distorsioni e degli intoppi di un’intera comunità scopica.

2.2. Raccolte o progetti collettivi

Uscendo dal perimetro delle raccolte individuali, possiamo menzionare almeno due casi di ‘committenza’ – o, meglio, di provocazione esterna – della risposta ecfrastica che includono esiti astratti. In particolare, si può ricordare il caso virtuoso della Casa Museo Boschi Di Stefano che, durante le restrizioni pandemiche del dicembre 2020, aveva ideato un modo per rendere virtualmente visitabili gli spazi del museo anche in quarantena. Al posto di un *tour* 3D, la regista Cristina Filippi aveva chiesto a undici poeti di «comporre un testo ispirato a un dipinto della collezione», realizzando alcune video-letture, proposte in appuntamenti settimanali sui social e riversate, poi, in un catalogo pubblicato dalla stessa Casa Museo³⁴¹. In questa *Galeria* ologrammatica troviamo ben quattro

³³⁸ Cfr. A. VERDONE, *Il caso Mauritshuis. Ekphrasis e soggetto nella poesia neofigurativa di Edoardo Sanguineti*, «Allegoria», XXXIII, 84, 2021, pp. 85-102 e ID., *Scrivere e descrivere: la pervasività dell’ecfrasi nella poesia di Edoardo Sanguineti*, «Italianistica Debreceniensis», 27, 2021, pp. 120-139. Nell’epigrafe a *Numero 110 – Omaggio a E. S.*, peraltro, viene citato proprio lo stesso verso sanguinetiano («prima di tutto, ti segnalo questo elementare scrivere- | descrivere. Edoardo Sanguineti, *Reisebilder* 23») selezionato da Verdone nel titolo di questo secondo contributo, a suggerire un produttivo rimbalzo tra le due ‘scritture’ ecfrastiche.

³³⁹ A. VERDONE, *Quinto quarto*, prefazione di P. Giovannetti, nota di M. Cappello, Roma, Edizioni Ensemble, 2023, p. 53.

³⁴⁰ Ivi, pp. 53-54.

³⁴¹ *Viceversa. Dalla poesia alla pittura*, a cura di C. Filippi, Milano-Udine, Mimesis, 2007, p. 7.

componenti dedicati a opere anti-figurative: curiosamente, quasi la metà dei poeti coinvolti, nel selezionare dall'inventario del Museo un oggetto da descrivere, ha optato, infatti, per lavori astratti. Biagio Cepollaro ha scelto una *Composizione* materica di Alfredo Chighine (1954), simile a un Burri tradotto in più svagati colori a pastello. I versi di Cepollaro si aggrappano alle poche forme riconoscibili – la «metà del cerchio» che «galleggia» a sinistra, il «graffio» al centro, la «luce» in alto – proponendo, a partire da questi affioramenti locali, delle equazioni ennesime tra linguaggio figurativo e ricodificazione verbale, in cui la «pietra» diventa tanto la «chiazza» quanto l'«asserzione», una «frase accanto all'altra | che non fa discorso»³⁴². In questo 'timballo' di codici conta soltanto la tenuta generale dei segni: la macchia è una «precaria | disfatta in equilibrio» dove, come si legge nel finale liricamente aforistico, «la forma è tenere insieme | la terra e la sua deriva». Il quadro di Chighine viene assunto come una lezione di struttura, un icono-bignami per rendere l'informe un principio alternativo d'ordine.

Nella *hit parade* delle opere selezionate per *Viceversa*, troviamo ben tre *Concetti spaziali*, rispettivamente descritti da Mariasole Ariot, Marilina Ciaco e Ana María Pedroso Guerrero. Nel primo caso, la scrittura di Ariot³⁴³ si concentra sui cerchi che bucherellano il rettangolo nero, simili a «minuscoli seni piantati che crescono nel buio» e a piccoli «soli» germinanti. In questa proliferazione di segni-sementi («bulbi conficcati nello spazio»), il foro si trasforma in un carotaggio terrestre, per estrarre dal «territorio nero» questo «aperto che sconfina». La nominazione esplicativa del titolo («crea *concetti* sulle dita») sembra legittimare Ariot ad allontanarsi dalla superficie reale del quadro, estroflettendone la scrittura nei territori immateriali del lirismo («Il verbo pronuncia il sangue biondo dell'estate», «torcendo il docile alla notte», «la lingua sconsecrata per la luce», ecc.). La riconciliazione parziale tra oggetto e sguardo si può ritrovare forse nelle allusioni al «sudario» e al «cretoso» che «ci ammutina», in un ritorno alla semantica iniziale della flora infera (il «terriccio», il «buio», l'«annerirsi» di questo 'noi' interrato «nella linfa», e così via). Il quadro di Fontana diventa un'occasione cromatica per parlare del «tacito argomento delle ombre», dei demoni che allignano nelle pieghe dell'umano³⁴⁴.

A partire da un *Concetto spaziale* simile per colore e per la presenza di fori circolari, Ciaco opera un processo di più radicale astrazione³⁴⁵: il quadro di Fontana viene assunto come un intercalare lessicale, nell'anafora quadruplicata di «se lo neghi, *concepisci*, se puoi», nonché come innesco filosofico – ma mai referenziale – delle diverse stanze. I versi di Ciaco spasimano verso un'esistenza che superi «l'idea di dio», una sorta di eone materico che infranga lo spazio e il tempo: un 'concetto

³⁴² Ivi, p. 14.

³⁴³ Ivi, p. 32.

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ Ivi, p. 34.

spaziale', appunto, capace di racchiudere villianamente «gli attributi e le affezioni e nient'altro». Fontana ha aperto un varco all'impredicabile, un conglomerato gnostico dove sono ospitati i «pensieri singolari» e una percezione «incorrotta» che sospende persino le leggi della matematica, «della cui verità nessuno dubita». Una monade che, nel paradosso di Ciaco-Fontana, «pone l'esistenza della cosa | non la toglie». L'ovale forato di Fontana diviene, così, un caoscosmo di «assenze» e di complementari «infinità»: un'ecfrasi immersa nel bagno lessicale dei filosofi primi.

Contrariamente al dittico nero di Ariot e Ciaco, il *Concetto spaziale* scelto da Pedroso Guerrero dischiude uno sfondo bianco e una costellazione di forme geometriche colorate, lette dalla poetessa come una mappa cosmico-proiettiva della propria interiorità (il «mio universo» in cui il «tuo amore» rappresenta un «pianeta doppio | che racchiude nel suo centro di gravità | un istante eterno del mio universo»). La superficie di Fontana si trasforma in un esercizio di cartografia autobiografica, in cui a una descrizione effettiva delle «trasparenti azzurre pietre» disegnate su tre colonne si accompagna un costante cortocircuito identitario: «intensi e simmetrici i legami tra il *mio* universo, | il *tuo* amore e la luna» (probabilmente, l'unico cerchietto bianco riconoscibile nella disseminazione stellare di Fontana). La disposizione dei puntini agisce come Rorschach³⁴⁶ di una situazione amorosa, in cui la metafora cosmica – pur partendo da degli effettivi indizi grafici – diventa poi il simbolo esclusivo dei rapporti di attrazione gravitazionale tra io e tu: «Senza la luna, il moto rotatorio del mio universo sarebbe fugace | e non esisterebbero le maree. | Senza il tuo amore il moto rotatorio della luna sarebbe regolare e | non esisterebbero gli epicicloidii»³⁴⁷.

Nel microcosmo disciplinato dalla *contrainte* dell'inventario museale, l'operazione della Casa Boschi Di Stefano offre, insomma, un esempio di come, se interrogate con la sfida dell'astrazione, le voci contemporanee possano ancora rispondere con una sorprendente e differenziale reattività.

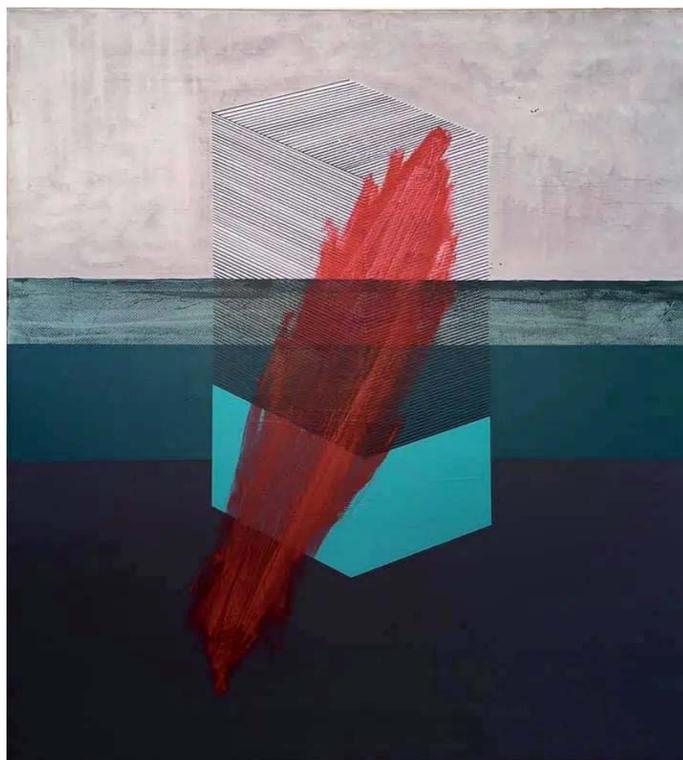
L'evento forse più rilevante ai fini del nostro discorso è, però, *La Galleria | Esperimenti sull'ecfrasi – astrattismo e narrazione*, un'iniziativa promossa tre anni fa da «layout magazine». La rivista, specializzata nelle contaminazioni tra parola e immagine, ha aperto una call chiedendo agli artisti, «con un modulo Google aperto a tutti, di produrre delle ecfrasi di due opere di artisti ancora in vita, giovani: tutte riconducibili all'ambito dell'astrattismo»³⁴⁸. Senza che i curatori prescrivessero «obblighi di alcun tipo, né limiti formali e sostanziali», gli autori coinvolti si sono misurati con l'esercizio di descrivere un'assenza, con esiti, ancora una volta, profondamente oscillanti. Per citare soltanto le ecfrasi del primo quadro (*Parallelepipedo e scarabocchio rosso* di Gabriele Romei) [Fig.

³⁴⁶ A proposito dei quadri di Richter, Heffernan dichiarerà che sono «pliable as Rorschach blots, capable of signifying anything that a block of words projects onto them» (HEFFERNAN, *Cultivating picturacy*, cit., p. 307).

³⁴⁷ *Viceversa*, cit., p. 34.

³⁴⁸ La selezione dei testi, preceduta dalla riproduzione delle due opere astratte, si trova al seguente link: <https://www.layoutmagazine.it/la-galleria-quattro-ecfrasi-astrattismo/> (ultimo accesso 19.10.2023).

9], si comincia dall'elevata referenzialità di Gianluca Garrapa, che isola gli elementi più riconoscibili del quadro (la macchia rossa, il parallelepipedo azzurro leggibile come un «iceberg», il «croma rigato» che diventa, in alto, «più chiaro celeste», e così via) e li muove nello spazio come attributi del 'noi' lirico: «dietro il coagulo rossastro del | viscerale primigenio *eccoci noi* | parallelepipedi a modo di iceberg», fino all'agnizione finale: «come a dire a dipingere: *siamo* gettati | in materia di colori sfasati».



[Fig. 9]

G. ROMEI, *Parallelepipedo e scarabocchio*,
tecnica mista su tela, 100 x 80 cm, 2017.

Al contrario, il testo di Antonio Francesco Perozzi ruota attorno a un unico dato visivo: la macchia rossa che sembra tracciata da un «pennarello Giotto scarico», per la saturazione difforme del tratto. Tra lo strumento grafico e l'origine dell'atto artistico non c'è alcuna diffrazione o ritardo: «come sai, si viene dal fuoco, cioè da un pennarello Giotto scarico, cioè dal compito dell'incudine». La congiunzione esplicativa («cioè») incastra sullo stesso piano le proprietà dell'opera e i dettagli del mondo: le linee sono «bande di colore vario e consistenza molteplice» che, attraverso uno «schema particolare», possono assomigliare ai grattacieli di Los Angeles: «cioè ci si trova, cioè ci si abita, cioè ci si muove dentro quattro metri cubici, cioè ci si accende ben oltre il grattacielo (il vetro che riflette, è Los Angeles, si muore dal caldo), cioè ci si allegorizza in un pennarello scarico (rosso), cioè si viene

dal fuoco, come stai», in un finale che torna inceppatamente all'inizio. La microstoria del quadro viene assimilata alla storia dell'uomo *tout court*; soltanto lo sguardo antropico può convertire il disegno di un «parallelepipedo» in uno spazio architettonico da riqualificare costruendolo e arredandolo di progetti.

Anche Sandra Branca paragona il «parallelepipedo» a un non-luogo della postmodernità – l'aeroporto, colto ad un «orario semivuoto» e nella sua identità dismorfa di «spazio neutro». Il buio della metà inferiore viene letto come un «nero grumo di languore», sovrastato da un «ricordo-blu» che lascia dietro di sé «una scia residua come d'un siero». La macchia centrale diventa un «palpito – rosso improvviso» che sfiora l'osservatore subito prima dell'apertura del gate: la centralità della chiazza viene messa in rapporto con la sua apparizione «improvvisa», il suo consistere in una temporalità brusca, un movimento sovrappensiero della percezione.

L'esperimento di «layout magazine», per la restrizione del campo (soltanto due *input* iconografici d'entrata), consente di verificare con un immediato colpo d'occhio la polimorfia dell'ecfrasi astratta. A prescindere dalla versatilità immaginativa dei singoli poeti, nelle cinque poesie dedicate a *Parallelepipedo e scarabocchio* si può riscontrare un comune interesse per la ridefinizione prospettica dello spazio. Che si tratti di una visione cosmica scancellata «della terza dimensione» (Garrapa), di una metropoli americana (Perozzi), di un mondo-discarda in cui «navigano i resti di produzione» (Iandoli), di un aeroporto (Branca) o di uno spazio «inutilizzato» e pieno di rifiuti (Terzago), poco importa. La compresenza del parallelepipedo e dello scarabocchio (geometria e materia) sembra postulare necessariamente un interrogativo sulla riconfigurazione dei luoghi circostanti, smangiati dall'obliterazione della storia e dell'utilità sociale. Insomma, ruotando nello spazio e nel tempo, la macchia cambia obliquamente pelle, dal pennarello scarico al «palpito», dallo «smalto rosso» dell'ultima ecfrasi di Francesco Maria Terzago al «remare irritato di rosso» che Gerardo Iandoli paragona al riversarsi verso la base dello scaffale di una muffa che «indica il destino».

Nella seconda opera proposta agli aspiranti ecfrastici (*Numero 110* di Stefano Casati) si registra, invece, l'assenza di qualsiasi struttura geometrico-lineare riconoscibile. Si intravede soltanto una macchia sbiaditamente nera e alcuni tocchi di colore – rosso, arancione, bianco e blu – più marcati. Questo sbilanciamento verso il materico comporta un maggiore accanimento psicoanalitico, come se l'esilità della costruzione liberasse i freni inibitori dell'inconscio: Michele Granzotto individua nei puntini le «atmosfera di un seno», Iandoli «il pelo del pube aggrappato al tanga», mentre nella poesia di Ilaria Monti si riattivano delle sfocate memorie infantili («Da bambina mi sono chiesta | perché avessi le pupille nere»). Nel caso di Marco Todoverto, invece, l'eros trapassa nel suo proverbiale risguardo mortuario: le macchie sono il residuo organico di una mosca morta spiaccicata sopra la tovaglia («zampe di letame | e carogna. Ma bianca vita tolta» da una prosaica «racchetta

elettrica»). L'informe non geometrico concede anche maggiori licenze alla sinestesia e all'associazionismo libero: nel quadro sembra avvertirsi il «tum tum d'un intorno» (Granzotto), il «rumore» dei colori (Perozzi) e delle macchie che servono a Monti per capire che «il colore | può essere lingua». Di fronte a chiazze senza contorni, dunque, l'osservatore viene quasi forzato a trasformare la tavola in un privato test psico-simbolista.

Oltre a offrire un campionario essenziale della divaricazione tra astrattismo geometrico e informale, «layout magazine» consegna anche al lettore alcuni *Criteri di lettura dell'arte astratta*, illustrati vivacemente da Martina Santurri. Basandosi sugli studi di semiotica della pittura di Greimas, per Santurri l'arte astratta presuppone la visione di

segni senza referente iconico. Mentre nel figurativo tutti concordiamo in linea di massima sulla natura degli elementi presenti nello spazio, nell'astratto no. Dunque l'interpretazione gioca un ruolo fondamentale, il nostro background culturale e le nostre esperienze condizionano inevitabilmente quello che vediamo. [...] A un grado figurativo nullo i significati vanno cercati nel segno plastico, ovvero in quei segni non mimetici che possono essere suddivisi in: organizzazione spaziale, rapporto tra gli elementi, colori e chiaroscuri.

Partendo da una consegna visiva, raccontano i curatori, i circa quaranta sottoscrittori della call avevano provato ad avvicinarsi all'immagine «ripetendola, o commentandola, o aumentandola nonostante l'immagine rimanga lì fissa». Commissionare ad autori anonimi una 'poesia dell'occasione astratta' significa, insomma, avviare un laboratorio poetico di tracciamento dell'indistinzione. La fantasia dei poeti viene stimolata a non arrendersi all'autoevidenza delle forme ma a forzarle a parlare – delle proprie cause o degli effetti provocati sul ricettore. L'arte astratta diventa, insomma, un test di collaudo per accertare la tenuta di alcuni miti e convenzioni immemoriali della letteratura, dalla questione dell'io lirico alla dialettica tra parole e cose. Se il referente agisce ancora come un discrimine bifido tra realismo e sperimentazione, l'arte astratta implica volentieri una sospensione del giudizio diegetico. Davanti a immagini scorticate dai contenuti, rimane soltanto lo sguardo, eternamente innocente, della storia.

Conclusioni

Nel sospendere provvisoriamente l'inventario e la sua interpretazione analitica, verrebbe autoprovocatoriamente da chiedersi quale significato rivesta la scelta di descrivere *proprio* un quadro astratto laddove il trattamento (verbale, simbolico e linguistico) a cui è sottoposto pare del tutto sovrapponibile a quello di un quadro figurativo. Negli esempi in cui l'informale viene trattato come un agente rematico in cui, semplicemente, al posto delle immagini subentrano i segni geometrici o la

materia pastosa del colore, non si può individuare alcuna differenza sostanziale rispetto all'ecfrasi di opere non astratte. In questi casi vale la definizione formulata da un giovanissimo Leo Paolazzi (Antonio Porta) che, nell'invito a una mostra di Bonalumi, Castellani e Manzoni tenutasi alla Galleria Appia Antica di Roma nell'aprile del 1959, aveva scritto che «l'arte astratta è figurativa, cioè fedele ad un'immagine interiore. Figurativi sono dunque Mondrian, Pollock, Fontana»³⁴⁹. Ostruita qualsiasi analisi critico-formale, la poesia sembrerebbe rispondere ingenuamente al quesito lasciato insoluto dalla teoria visuale: «how can a painting without represented objects have a subject?»³⁵⁰. Laddove, sul piano della semiotica dell'immagine e della critica d'arte, un monocromo necessita di un sistema categoriale complementare ma autonomo dai criteri valutativi squadernati di fronte a una natura morta, la letteratura riesce ad azzerare le difformità trattando i due generi come se fossero lo stesso, immemorabile, strumento: un cilindro da cui far comparire delle trame diegetiche.

Il vero guanto di sfida lanciato dagli ecfrasticisti, tanto negli anni Cinquanta quanto nella tarda contemporaneità, riguarda, piuttosto, la possibilità di inventare una lingua che *corrisponda* all'astratto. Anche dando forma a una trama (e, dunque, ri-figurativizzando l'informale), la poesia dovrà sempre segnare uno scarto differenziale, per cui *quella* specifica storia non potrebbe essere altro che una schermaglia amorosa tra poligoni, un bisticcio di cerchi e non la collera di due amanti o il romanticismo sadico dei gatti in amore. Quel «vuoto senza fine» e senza figurazione potrà essere riempito soltanto a patto di non voler chiuderne i buchi con il calcestruzzo dell'autobiografia o della reinvenzione pretestuosa di una trama parallela, ma auscultando la storia del quadro e rendendola, con i suoi stessi strumenti logici, la nostra storia, «vuota» e «piena di significato» come qualsiasi icona.

³⁴⁹ Bonalumi, Castellani, Manzoni (3-15 aprile), Roma, Galleria Appia Antica, 1959, pp. n.n.

³⁵⁰ MITCHELL, "Ut Pictura Theoria", cit., p. 357. Per Mitchell, in generale, l'arte astratta presenta una sordità referenziale che ne scoraggia l'uso letterario, a favore di una decodifica filosofica e analitica: «With abstract painting, the appropriate texts may well be, not "literature" or "poetry", but criticism, philosophy, metaphysics – *ut pictura theoria*» (W.J.T. MITCHELL, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995, p. 98).

