



CONFIGURAZIONI 3 (2023)

Macrotexit strategy: gli anti-Canzonieri ecfrastrici

Chiara Portesine
Scuola Normale Superiore

Abstract ITA: A partire dalla tendenza a costruire i macrotesti come delle *Galerie* ecfrastriche, riscontrabile nella poesia sperimentale degli anni Sessanta, il presente saggio si interroga su una possibile permanenza di questa opzione anti-petrarchesca nella poesia degli anni Duemila. Dopo una campionatura di alcune *Galerie* contemporanee, da Frixione a Raveggi, si cercheranno di isolare le differenze – editoriali, storiche e formali – che caratterizzano la persistenza fossile di questa macrostruttura.

Keywords: Macrotesto; *Galeria*; Canzoniere; Ecfrastrici; Poesia Italiana contemporanea.

Abstract ENG: Starting from the tendency to construct macrotexts as ekphrastic *Galerie*, which can be found in experimental poetry of the 1960s, this essay will seek to explore the potential persistence of this anti-Petrarchan option in poetry of the 2000s. After sampling a selection of contemporary Galleries, from Frixione to Raveggi, an attempt will be made to isolate the editorial, historical, and formal differences that characterize the fossilized persistence of this macrotextual form.

Keywords: Macrotext; *Galeria*; *Canzoniere*; Ecfrastrici; Contemporary Italian Poetry.

Chiara Portesine, "Macrotexit strategy: gli anti-Canzonieri ecfrastrici"

Configurazioni N° 3, 2023, pp. 97-120.

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

DOI <https://doi.org/10.54103/2974-8070/23342>



Attribution-ShareAlike 4.0 International License

ISSN 2974-8070



Macrotexit strategy: gli anti- Canzonieri ecfrastrici

di Chiara Portesine

1. La preistoria recente delle *Galerie* novissime

Il suo museo si auto-abrade
(A. Raveggi, *Il rumore di un tempo*)

In un'epoca di post-iper-modernità, il gesto di raccogliere editorialmente una sequenza di poesie deve sopportare il peso della storia del macrotesto novecentesco, stratificata e infestante. In particolare, per gli autori sperimentali¹ il momento della formattazione si trasforma in una vera e propria ideologia del macrotesto, una militanza per interposto raccoglitore. Attraverso una campionatura delle raccolte uscite negli anni Duemila,² cercherò di proporre qui un aggiornamento cronologico e, parzialmente, metodologico delle ricerche avviate per gli anti-*Canzonieri* degli anni Sessanta e Settanta (cfr. Portesine 2019 e 2020). Partendo dal *revival* tardo-novecentesco della *Galeria* di Giovan Battista Marino, mi interrogherò sulla situazione attuale delle sillogi ecfrastriche,

¹ Per evitare oziose quanto impossibili partizioni tra sperimentalismo e retroguardia, in questo articolo utilizzerò l'aggettivo *sperimentale* nel senso più ampio possibile.

² Questo contributo è nato in simbiosi teoretica con un altro articolo ("«Un vuoto senza fine, pieno di significato»). L'ecfrasi delle opere astratte dagli anni Cinquanta alla contemporaneità", pubblicato recentemente sui *Quaderni del PENS* (Portesine 2023). A partire dalla comune indagine sulle *Galerie* più recenti, in un caso si è privilegiata la dimensione macrostrutturale e centrifuga delle raccolte, nell'altro quella testuale e centripeta dei testi – interrogati dalla prospettiva specifica dell'astrazione.



chiedendomi se e in quali forme la poesia contemporanea ne abbia raccolto il testimone.

Intanto, bisogna precisare che, almeno negli anni Sessanta, l'interdisciplinarietà non era una moda *gauche caviar* ma una concreta prassi culturale. All'egemonia di un 'cattivo letterario', incarnato schematicamente dalla diade Pasolini-Moravia, la Neoavanguardia cercava di rispondere con la radicalità di un sovra-letterario, avvalendosi della collaborazione di artisti d'avanguardia per costruire nuovi oggetti o eventi transmediali. Sul piano architettonico, la *Galeria* agiva, a posteriori, come un centro di raccolta dove smistare dei testi nati in un clima effettivamente interdisciplinare, evitando la dispersione in micro-contenitori effimeri (cataloghi, brochure, inviti alle mostre, ciclostilati di circolazione cantinesco-salottiera).³ Del resto, l'ecfrasi, nella tarda modernità come nel Seicento, funziona prevalentemente come una pratica d'occasione, come attestano gli epistolari di poeti e artisti, le cui richieste amicali vengono progressivamente a sostituire le committenze di enti privati o di istituzioni pubbliche.⁴

Pertanto, il primo vantaggio che presenta la *Galeria* è di ordine pratico: consente di fare economia domestica e di evitare sprechi testuali. Le poesie extravaganti vengono accostate, dunque, in virtù di una coerenza tematica, ammantata di una più o meno genuina utopia interdisciplinare. Questo criterio d'ordinamento viene anteposto alla semplice diacronia o alla ripartizione

³ Del resto, già per la *Galeria* di Marino si poneva il «problema della cementazione delle varie parti di un'opera che si vuole unita al momento dell'edizione, seppure nel corso della stesura si mostra per l'unità un palese disprezzo o, quanto meno, una totale noncuranza» (Guardiani 1988: 647).

⁴ Rimando in particolare a Lisa 2004 per approfondire il carattere 'pretestuoso' di numerose ecfrasi sanguinetiane. Anche in questo caso il precedente seicentesco viene rispettato, giacché nella *Galeria* «le scelte dei pittori possono essere dettate da ragioni di diplomazia, da occasioni di convenienza d'encomio verso i mecenati, da conformismo o da ragioni di altra utilità (magari accidentali conoscenze che comportavano però la possibilità di dare refrigerio alla sete collezionistica, non sempre elettiva, del Marino)» (Ruffino 2005: xxxvii), in un «evidente sbilanciamento» verso l'arte contemporanea che non troveremo operativo, invece, nelle raccolte degli anni Duemila.



metrico-stilistica, sebbene spesso convivano, in una stessa raccolta, sezioni figurative e sezioni, ad esempio, di soli sonetti o di sole poesie d'amore.

Il secondo tornaconto delle *Galerie*, invece, è di natura teorica e riguarda la libertà offerta da un macrotesto modulare, costruito per successive giustapposizioni e quasi a tasselli mobili, in cui ogni testo è estraibile come un oggetto separato. Questa opzione era particolarmente conveniente per autori che stavano provando a smettere, svevianamente, con la forma-*Canzoniere*. La Neoavanguardia ha coltivato l'ambizione di rifiutare qualsiasi forma di connivenza con il fantasma di Petrarca. Né modernizzazione né riscrittura più o meno vampiresca e neppure decostruzione polemica; semplicemente, comportarsi *come se* di Petrarca si potesse fare a meno. L'affrancamento dal *Canzoniere* consente di evitare qualsiasi evoluzione lineare di una storia e, soprattutto, sopprime il protagonismo del soggetto, che adesso può coincidere con il personaggio del quadro, rispecchiando soltanto in forme accidentali, ironiche o paradossali, la soggettività del poeta. La *Galeria* permette, così, di aggirare la questione dell'io lirico senza sfociare forzatamente nelle tecniche combinatorie dell'Oulipo o nella scrittura automatica tardo-surrealista. Il soggetto della Neoavanguardia non è un attante né un puro pronome, ma un personaggio-sguardo che ha barattato l'azione con l'osservazione, un'entità di cui non riusciamo a ipotizzare nulla se non quello che gli sta materialmente di fronte.⁵

Simili tendenze centrifughe sembrano disattivare i presupposti stessi del contratto macrotestuale, alla cui fondazione contribuiscono, come ha scritto Enrico Testa, «le strutture isotopiche, semantiche, spazio-temporali e di *persone*, che definiscono rispettivamente la continuità dei temi, delle indicazioni topologiche e verbali e delle figure e dei ruoli presenti nelle loro relazioni» (Testa 1983: 23). Eppure, proprio in virtù del contro-ordinamento ecfrastrico viene

⁵ Sui diversi modi di declinare l'osservazione ecfrastrica, dallo «sguardo-evento» allo «sguardo-accecamento», rimando a Donati 2014.



mantenuta una certa armonia d'impianto. A paragone di altre «cornici» sperimentali in cui, come ha scritto Gian Luca Picconi, «i singoli testi oltre che il macrotesto nel suo insieme sono privi di una assoluta coerenza discorsiva globale» (Picconi 2020: 74), la *Galeria* rappresenta una scelta normativa forte, un'eccezione all'«opacità» oppure alla scelta di delegare alla componente metatestuale il mantenimento di un principio d'ordine, per quanto deficitario e scapigliato se confrontato con l'«architettura totalizzante» del macrotesto classico (Picconi 2020: 127).

Rispetto alle osservazioni fondamentali di Testa, la forma-*Galeria* s'incepisce piuttosto attorno all'«asse implicazione-esplicazione» (Testa 1983: 12). Nelle gallerie contemporanee, infatti, i testi non implicano necessariamente il macrotesto «per acquistare un senso» (e viceversa), giacché la sola menzione esplicita di un artista o di un quadro sarebbe sufficiente a chiarirne la provenienza figurativa. Non sussiste, inoltre, alcuna «progressione», ascensionale o discendente: piuttosto, la dichiarazione statica di una poetica, di un gusto, di una tensione interdisciplinare che ha bisogno – anche ma non obbligatoriamente – di una validazione architettonica. Potremmo dire, dunque, che la forma-*Galeria* è una macrostruttura e non un macrotesto: un fattore di coesione ideologica e ordinativa superiore (e sproporzionato) all'effettivo dialogo tra i testi. Del resto, la giustapposizione tardo-rinascimentale e tassiana aveva già sfregiato e interrotto il percorso del *Canzoniere*, aprendo la strada alle raccolte 'anti-progressive' di Marino (cfr. soprattutto Martini 1984 e 2002). Come ha scritto Alessandra Ruggino, «malgrado una denominazione che potrebbe rinviare all'idea di un percorso o a quella della circolarità d'una mostra, la *Galeria* non porta infatti da nessuna parte» (Ruffino 2005: XXXI).

La più recente *macrotexit strategy* comporta, infine, un prevedibile rimpicciolimento nelle categorie di spazio e tempo (cfr. Verdone 2023). L'ecfrasi



schiaccia la durata sul presente; è il tempo «commentativo»⁶ dell'osservatore che transita di fronte alla cornice ma anche il tempo dei personaggi interni al quadro, che vivono l'attimo cristallizzato per sempre nel *frame* scelto dall'artista.

Per queste ragioni di radicalismo diegetico, insomma, l'ecfrasi e la *forma-Galeria* sono state tra le pratiche più gettonate nel laboratorio di forme della Neoavanguardia, dai *Perimetri* di Nanni Balestrini (1964-1968) all'*Abolizione della realtà* di Adriano Spatola (1975). Per certi versi, parlare d'arte ha rappresentato l'esperanto generazionale di una letteratura che stava cercando una voce per pronunciare la realtà, fuori dai codici imbrattati e resi inservibili dal gergo vuoto dei consumi e da una bella letteratura addormentata nel bosco del dopoguerra.

2. Premesse per una campionatura

La rapidità di questa escursione 'turistica' tra i contenitori ecfrastici degli anni Sessanta⁷ è funzionale, in questa sede, a spostare la focalizzazione sulle *Galerie* ultra-contemporanee, pubblicate in Italia negli ultimi decenni. Se dovessimo proporre un diagramma puramente statistico, saremmo portati a pensare che l'ecfrasi goda oggi di ottima salute, anzi, addirittura migliore rispetto agli anni Sessanta. Ai conti della serva quantitativi, però, non corrisponde sempre un utilizzo sistemico e ideologicamente orientato di questa pratica. Le ecfrasi contemporanee vivono perlopiù un'esistenza locale, restando confinate nella

⁶ L'espressione, relativamente a *Postkarten* di Sanguineti, è stata formalizzata da Testa: «una "poesia giornaliera", "quotidiana", di fatti "freschi di giornata" non potrà che privilegiare i tempi commentativi [...]. Il poeta non pone uno scarto temporale tra il momento dell'osservazione-riflessione, della scrittura e quello della lettura. Si tratta, in altri termini, di un presente della comunicazione diretta [...] e della descrizione immediata» (Testa 1983: 62-63).

⁷ Per un attraversamento storico e documentario più disteso, nonché per una prima campionatura delle *Galerie* novissime, rimando al capitolo sulla *Forma-Galeria* in Portesine 2024.



sfera del singolo testo e trasformandosi raramente in fattori di organicità macrotestuale. Più spesso, all'ecfrasi si sostituisce il genere editoriale fortunato del fototesto (cfr. l'ormai proverbiale Carrara 2020). Potremmo azzardare l'ipotesi che si stia creando un autentico *merchandising* del fototesto, commissionato o inserito a posteriori dall'editore per aumentare l'*appeal* di una pubblicazione. Si tratta, tuttavia, di un meccanismo narrativo molto diverso, se non opposto, a quello ecfrastico, dove la fonte viene di rado erogata direttamente accanto ai versi.⁸

Nonostante e a margine del vitalismo fototestuale, le *Galerie* vere e proprie sembrano sempre più rare; sono dei macrotesti in via d'estinzione. Per ovvie ragioni di spazio e per l'esorbitanza scoraggiantemente abissale della categoria di 'poesia contemporanea', quella che segue sarà una campionatura tendenziosa; un'«antologia-manifesto», come direbbe Sanguineti.⁹ Non sarà possibile, inoltre, soffermarsi diffusamente sulle scritture ecfrastiche dei diversi autori, a cui verrà anteposta l'indagine sui raccoglitori editoriali e sui criteri di selezione catastale degli oggetti artistici.

In questa storia della forma-*Galeria*, gli anni Ottanta e Novanta rappresentano già un momento di decrescita inerziale, tanto sul piano quantitativo quanto su quello dei significati estetico-ideologici attribuiti al macrotesto. Spesso la *Galeria* si 'miniaturizzerà' in singole sezioni-*Galeria*, che non occuperanno l'intero spazio della raccolta ma che collaboreranno, con altre sezioni tematiche, alla costruzione di un macrotesto più composito.

⁸ Oggi si assiste, tuttavia, a un esubero di intrusioni illustrative anche nelle ecfrasi più tradizionali: la fonte allusa nei versi viene 'gettata' nello spazio del libro e chiamata a interagire nel processo di decodifica. Bisognerà, dunque, interrogarsi anche su questa diversa consuetudine iconotestuale, senz'altro agevolata dall'abbattimento dei costi di stampa e dalla facilità di trovare e rendere visibile un'immagine, moderna o antica.

⁹ Per ragioni esclusivamente legate al genere letterario, si devono escludere da questa analisi romanzi-*Galeria* come *Nel Museo di Reims* di Daniele Del Giudice, uscito per Mondadori nel 1988 con sedici dipinti di Marco Nereo Rotelli. Trattandosi di una scrittura in prosa, l'esperimento esula dai vincoli tecnici che mi sono imposta per questa ricerca, sebbene anche in un regime romanzesco l'ecfrasi possa funzionare come espediente diegetico strutturante – si pensi soltanto a *Il Giuoco dell'Oca* di Edoardo Sanguineti (1967) o a *Un cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau* di Georges Perec (1979).



Tra le raccolte uscite dopo lo spartiacque del 1979, con la fondazione di *Alfabeta*¹⁰ e l'ingresso nel riflusso della 'parola innamorata', non si può aggirare l'esempio di Valentino Zeichen, uno dei poeti più ecfrastrici del decennio. In particolare, all'interno di *Pagine di gloria*, pubblicato nel 1983 da Guanda, Zeichen ha inserito una corposa sezione-*Galeria* intitolata, per l'appunto, "Pinacoteca" (Zeichen 2017: 127-142; cfr. Majerna 2016: soprattutto 5-6; 11-15). Si tratta di ben diciannove testi, alternativamente denominati con il nome del pittore (*Nicolas Poussin, Leonardo Da Vinci, Alberto Burri*) o con quello dell'opera visualizzata (*Angelo che suona la chitarra, «Il Concerto Campestre» e «La Tempesta», Et in Arcadia ego*).¹¹ La perlustrazione della superficie viene sostituita dall'ininterrotto brusio esegetico dell'osservatore, che procede a tentoni nella decodifica dei quadri: nell'*Allegoria* di Bronzino la personificazione del Tempo «cancella oppure disvela?»; e quella della Notte «gli è complice o | gli si contrappone e nasconde le nudità»? (Zeichen 2017: 128-129). La cronistoria ragionata del manufatto subentra così al rendiconto dei dettagli materiali: dei sacchi di Burri, ad esempio, viene enfatizzata la carica testamentaria, la scomoda eredità dibattuta tra «le fazioni di una generazione» successiva, nei postumi di un duello tra moschettieri poveristi («D'Artagnan, Argan, Scaramouche | così, Burri ci mise tutti nel sacco», Zeichen 2017: 140).

Una simile dicotomia tra una struttura-*Galeria* rigorosa e un'ecfrasi allargata e confusiva si ripeterà, con alcune variazioni, in *Metafisica tascabile* (1997), la cui ultima sezione s'intitola, auto-citazionisticamente, "Piccola pinacoteca" (Zeichen 2017: 303-307). Come nell'*Abolizione della realtà* di Spatola (1975), i primi cinque titoli vengono enunciati come precise didascalie referenziali, del tutto sovrapponibili alle rispettive targhette museali («*Guernica*», 1937, di

¹⁰ Sulla fondazione di *Alfabeta* come morte 'spettacolarizzata' del Gruppo 63, cfr. Weber 2016: 138.

¹¹ In questi casi, l'artista viene comunque specificato, tra parentesi, nel sottotitolo; ad esempio, *Allegoria (Angelo Bronzino)* (Zeichen 2017: 128-129) oppure *Fondazione di una basilica (Masolino da Panicale)* (Zeichen 2017: 132). In un solo titolo vengono incluse altre informazioni collaterali, relative alle dimensioni dell'opera: *Sant'Agostino nello studio, formato 41 x 27 (Sandro Botticelli)* (Zeichen 2017: 133).



Pablo Picasso; «Incuneandosi nell'abitato», 1939, di Tullio Crali; «Morte di Lucrezia», 1657, di Guido Cagnacci; «Donna nuda coricata su un sofà», di François Boucher [1703-1770]; «Annunciazione», di Leonardo da Vinci. Zeichen pianifica il macrotesto come la teca di un espositore in cui vengono inseriti dei pannelli in versi, sempre in bilico tra ermeneutica e informazione referenziale.

L'ultimo testo della "Piccola pinacoteca" è escluso, invece, dal formato musealizzato della didascalia, presentandosi come una parafrasi filosofica del *clic* fotografico, descritto da Zeichen come un'«arma» che «perfeziona la mira» per «uccidere nell'immobilità» l'oggetto in posa (Zeichen 2017: 307). È come se Zeichen collocasse, in un ideale retro di copertina, un proprio ritratto fotografico, che riflette l'io e, al contempo, il paradosso luttuoso del *medium*: autobiografia e *Camera chiara*, insomma.

Oltre all'esuberanza ecfraistica di Zeichen,¹² bisogna segnalare almeno la pubblicazione di *Mauritschuis* (1986), una silloge di sette componimenti commissionata a Edoardo Sanguineti¹³ dall'omonimo Museo dell'Aia (Sanguineti 2021: 171-179; cfr. Donati 2014: 177-190, Conde Muñoz 2020, con l'apparato visivo "Appendice. Il 'rebus' di Mauritschuis. Le tele che ispirano le liriche" in coda al testo e Verdone 2021a). Dalla collezione permanente, Sanguineti isola sette tra i quadri più celebri nel repertorio fiammingo, dalla proustiana *Veduta di Delft* di Vermeer alla *Lezione di anatomia del dottor Tulp* di Rembrandt. Le titolature segnalano soltanto il nome del pittore (*Joachim Wtewael, Pieter Claesz, Pieter de Hooch*), sebbene non sia difficile per il lettore-visitatore risalire alla fonte, diligentemente registrata nel catalogo ufficiale.

¹² Ho escluso da questa casistica il *Museo interiore*, uscito per Guanda nel 1987 (Zeichen 2017: 145-198), poiché, a dispetto del titolo e della presenza ossessiva di singoli rimandi ecfraistici, l'idea di museo viene qui espansa fino a diventare una sorta di atlante warburghiano, una *Wunderkammer* generalista del visibile e di qualsiasi esperienza latamente osservabile, dalla dama cinese alla cassetta di vino. Questa è una tendenza generale riscontrabile, *in nuce*, in tutte le pinacoteche di Zeichen: degno di ecfraisi è tutto quello che la nostra memoria sceglie di musealizzare, in un ritorno alla concezione classica di «actual ékphrasis» (cfr. Hollander 1995).

¹³ Sulla «pervasività dell'ékphrasis» nella poesia di Edoardo Sanguineti, cfr. almeno Weber 2004 e Verdone 2021b.



Diverso è il caso di Cesare Vivaldi, critico d'arte, poeta in dialetto imperiese e 'filo-novissimo' che, dopo aver confezionato una sezione-*Galeria* di ben ventidue ecfrasi ("Le occasioni dell'arte") confluita in *A caldi occhi (1964-1972)* (Vivaldi 1973), nel 1984 pianifica una nuova pinacoteca (*Le parole e la forma. 12 poesie per 12 artisti*) occupata interamente da descrizioni di quadri. Come leggiamo nella "Premessa",

Il rapporto tra me e il mondo delle arti visive, rapporto di "affinità elettive" man mano divenuto anche "professionale", oltre che nell'attività di critico militante e poi di storico si è sempre espresso in una partecipazione appassionata del lavoro del poeta a quello di pittori e scultori. Da oltre trent'anni dedico versi a amici artisti, sicché la piccola raccolta ora pubblicata è stata scelta su una messe ben più vasta, con l'unico criterio di preferire il men noto al divulgato. Ho infatti messo qui insieme poesie edite solo in cataloghi o cartelle di incisioni o riviste (Vivaldi 1984: 7).

Seguendo una progressione «inversa all'ordine cronologico», Vivaldi costruisce un cofanetto di poesie distribuite tra il 1964 e il 1983, in cui i versi «alludono esplicitamente e riconoscibilmente al mondo e ai modi di lavoro dei pittori e scultori ai quali sono dedicati» (7), senza la necessità di un apparato esplicativo di note. A questo florilegio memoriale, Vivaldi accosta una serie di nuovi disegni realizzati appositamente per il volume dagli stessi dedicatari, convertendo il libro in un iconotesto in differita. L'illustrazione interviene a cementare, a posteriori, un progetto *già* verbo-visivo, rendendo l'operazione eccedente e, a tratti, frivolamente encomiastica. La frequentazione amichevole con gli artisti diventa un *senhal* dei privilegi professionali del critico, che alterna imprestiti leziosi dal canone letterario (le «vaghe stelle dell'Orsa», i «burrioni inferti», 13, 61) alla conoscenza colloquial-quotidiana dei suoi committenti («Luigi carissimo», «Gentile Tamagnini», 27, 11). L'ecfrasi si trasforma, per Vivaldi, nello sfoggio di un'iper-cultura da *outsider* e, al contempo, in una rimanenza residuale del mestiere. Il libro di Vivaldi, peraltro, avrebbe dovuto inaugurare una promettente collana («Poeti in galleria») diretta da Giuseppe



Rosato, che sfortunatamente si esaurirà dopo la seconda pubblicazione – le *Istruzioni per l'uso (1978-1982)* di Vanni Beltrami.¹⁴

A eccezione di *Zeichen*, dunque, nelle *Galerie* degli anni Ottanta si riesce ancora a identificare la matrice della singola ecfrasi, sebbene si tratti perlopiù di committenze personali e non di pratiche plurali d'avanguardia. Negli anni Zero, invece, la *Galeria* non rappresenterà quasi mai lo sbocco logistico di un'occasione interdisciplinare, bensì la scelta di costruire un canone autoriale separato dalla conoscenza diretta dell'artista (se non, addirittura, dalla visione 'tridimensionale' dell'opera). Una pinacoteca volubilmente eterodossa, in grado di assorbire le forme d'arte più disparate, dalla fotografia di cronaca nera alla performance, dal poster al quadro tradizionale (mediato, magari, dalla riproducibilità tecnico-digitale di Google Arts). Come ha scritto Michele Cometa, la poesia contemporanea brevetta una forma di galleria in cui «un quadro di Tiziano può convivere con uno di Bacon»: un dispositivo aperto, insomma, che «per prima cosa abbatte i generi, poi le cronologie, infine ogni forma di pertinenza museale», per affidarsi a uno «sguardo personale e legato a una logica del desiderio più che a coordinate storico-artistiche» (2012: 77).

3. Le *Galerie* ultra-contemporanee: gli anni Duemila

Per evitare digressioni ed eterni cominciamenti, è bene partire da un inventario ragionato delle *Galerie* contemporanee per suggerire, in coda, alcune ipotesi più generali. Procedendo diacronicamente, possiamo citare intanto la quarta sezione

¹⁴ In questo secondo caso, tuttavia, l'accezione di «galleria» si discosta da quella del presente studio, alludendo soltanto alle illustrazioni realizzate dallo stesso Beltrami. Le immagini cadenzano le quattro sezioni di un libro dedicato, in realtà, alle 'impressioni d'Africa' dell'autore. Come si legge nella *Premessa*, «le incisioni di questo libretto "rivisitano" i rupestri tanto spesso studiati nei gruppi montagnosi del Sahara: e debbo sottolineare che la loro connessione con il testo cui si accompagnano avviene soltanto per interposto me stesso» (Beltrami 1985: 9).



degli *Ologrammi* di Marcello Frixione (2001), che si articola come una sequenza di undici testi brevi dedicati a pittori novecenteschi, da Capogrossi a Warhol (Frixione 2021: 75-78). Oltre alla titolatura (“La Galleria”), il legame con il precedente seicentesco è garantito dalle «frequenti incursioni mariniste» che costellano l’intera produzione del poeta (Berisso 2022: 48).¹⁵ Negli *Ologrammi* Frixione impacchetta un intelligente bignami di storia dell’arte contemporanea, allineandone idoli, feticci e plusvalori plastici. In particolare, Frixione cerca di replicare mimeticamente i ‘pennelli’ degli artisti, rendendo i propri testi una parafrasi camaleontica delle diverse correnti pittoriche. Tuttavia, come ha notato Marco Berisso, «c’è un tratto evidente che separa questa riproposta contemporanea dall’originale marinista»: i quadri e le sculture evocate da Frixione sono quasi tutte «connotate da un tasso notevole di metadiscorsività e metatestualità. Il gioco emulativo presuppone quindi una rete di rinvii che restituiscano non solo e non tanto l’aspetto visuale delle opere, ma appunto e anche il loro portato teorico e autoriflessivo» (Berisso 2022: 49). Frixione produce, dunque, una meta-*Galleria* in cui l’opera e il discorso sull’opera vivono di una totale sinonimia estetica. Non esistono più oggetti da esporre ma concetti-materie, incrostate di storia e parassitate da filosofie.

Un autentico feticcio degli studiosi visuali¹⁶ è *La vita dei dettagli* di Antonella Anedda (2009), inaugurata da una sezione di trentadue particolari «ritagliati» da altrettanti quadri e da un «museo interiore» di pareti arredate dal design ecfrastico di scrittori come Baudelaire e Auden (Anedda 2009: X). In Anedda la *Galleria* diventa uno specchio proiettivo e una «storia di fantasmi», in una contaminazione costante tra la biosfera del quadro e la ‘nuda vita’ dell’osservatore. Nel prosimetro saggistico-lirico, l’osservazione agisce come una cesoia che scorcia pezzi di reale, stabilendo poi una trama di rimandi interni («Torna al dettaglio n. 2», «In altri quadri...qui», 11, 13). A differenza di altre *Galerie*, i dettagli di Anedda creano le premesse spazio-temporali per un effettivo

¹⁵ Nel caso di Frixione, inoltre, la riattivazione del genere-*Galleria* può essere spiegabile, in parte, anche come una forma di ‘neo-sanguinetismo’, individuabile in certe scritture di area genovese post-GAMMM.

¹⁶ Si vedano almeno i saggi di Verbaro 2010, Morra 2011 e Donati 2015.



storytelling: almeno per tre volte viene ribadito il luogo dell'azione (la Walker Art Gallery di Liverpool), dove la narratrice e il tu lirico osservano i pezzi delle loro vite rimasti incollati, per una trasfusione dello sguardo, alle cornici. «Questo è il dettaglio di un video che potrebbe essere raccontato nuotando. Amo nuotare lentamente con qualcuno», recita l'incipit del brano dedicato a *The Reflecting Pool* di Bill Viola (Anedda 2009: 19), in una traduzione automatica dal linguaggio dell'osservazione a quello della reminiscenza privata. Dettagli come *madeleine* e come oboli trascorrenti: «Tu che sei morto hai visto questo quadro (era una mattina di giugno) con me che vivo ancora. E vedo, vedo, vedo» (21), si legge a margine del *Miracolo di San Trifone* di Carpaccio. La *Galleria* di Anedda si declina come un imprevisto *Canzoniere* per immagini, in cui la storia del quadro è la storia del soggetto, appiccicosa e inestricabile come un'ombra – o come un'illustrazione.

Un curioso caso di palinsesto ecfrastrico riguarda un ex-novissimo, Nanni Balestrini, che nel 2012 ha realizzato una piccola silloge (*I maestri del colore*) pubblicata dalla Galleria Mazzoli di Modena (Balestrini 2012; ora in Balestrini 2018: 261-273). Le titolature rispettano la struttura fissa 'nome del pittore + sottotitolo lirico-esegetico', da *El Greco. Messa in scena tumultuosa* a *Rubens. Il classicismo della rivolta*.¹⁷ L'aspetto più eccentrico interessa, però, il rapporto sovrastrutturale che i versi intrattengono con ciascuna delle fonti dichiarate alla dogana del paratesto. Consultando *I maestri del colore*, infatti, si scopre che nel 2012 Balestrini aveva ideato una serie di testi per accompagnare alcuni collage del 1964, concepiti cinquant'anni prima scorticando e 'infarcendo' di cartigli giornalistici i capolavori della tradizione. A complicare ulteriormente il quadro associativo concorre il fatto che le tele alluse nei versi non rientrano tra quelle sottoposte alla scomposizione parolibera nelle tavole impaginate accanto. Ad esempio, tra i collage della sezione "Paolo Uccello. Trafitto in un occhio" è assente la versione del *San Giorgio e il drago* conservata alla National Gallery di Londra in cui, per l'appunto, sembra che il drago «aprendo le ali marchiate da cerchi» venga accecato dal santo a bordo di un «cavallino bianco bardato di rosso

¹⁷ Fa eccezione l'ultimo testo, dedicato ecumenicamente a *Tutti. Necessità di dominare il visibile*, in un collage terminale e carnevalesco dei sei pittori scelti (Balestrini 2018: 273).



vivace», come si legge nei versi interlineari di Balestrini (2012: 8 – Fig. 1). Contrariamente all’orizzonte d’attesa attivato dai testi, il lettore incontrerà soltanto *La caccia*, il *Ritratto di giovane*, *La battaglia di San Romano* e la *Natività della Vergine*.¹⁸ Gli inserti poetici si collocano, dunque, a metà tra la descrizione di un fantasma e la *clownerie* verbale, in un gioco di assonanze che, peraltro, rispetta una progressione acrostica per le prime lettere di ciascun verso, dalla “a” alla “v”.

Trafitto in un occhio

aprendo le ali marchiate da cerchi
astratti in questo suo ghiribizzare
bellissimo tondeggiate giofio
cavallino bianco bardato di rosso vivace
cavallino che s'impenna nella carica
che pigia sulla lancia
con accanimento e sofisticata pazienza
con astrazione geometrica

con la lunga lancia disarciona
corazza bene articolata nelle sue lame
divertimento geometrico prospettico
effetto ampio e fantastico
elementi drammatici del racconto
entro l'incavata aureola
estrema raffinatezza stile ricercato
evidenzia lo slancio del guerriero



Figura 1. Nanni Balestrini, “Paolo Uccello. Trafitto in un occhio” (2012: 8-9).

Per proseguire in questo affresco rapidamente diacronico, una sezione-*Galeria* compare anche nelle *Nominazioni* di Alessandro Raveggi (2016).¹⁹ Qui, tuttavia, la pinacoteca si specializza in senso monografico, includendo sette testi dedicati a un solo artista: “Twomblyes. Ecfraresi per alcune opere di Cy Twombly” (Raveggi

¹⁸ Anche il secondo testo, in cui compaiono un «gigantesco dragone che s'inarca» e una «graziosa principessa che prega» (10), allude a un'altra tela di Paolo Uccello che raffigura *San Giorgio e il drago*, conservata stavolta presso il Museo Jacquemart André. I versi conclusivi spostano l'attenzione sull'«ultimo incontro» tra il cavaliere e il drago, trasformatosi nell'autentica «lotta» del *San Giorgio* di Melbourne, dove l'eroe è sceso da cavallo e combatte in un corpo a corpo con l'avversario mostruoso. I testi successivi sembrano focalizzarsi su singoli dettagli di questo 'ciclo di San Giorgio', dalla «minacciosa inaspettata tromba d'aria» che si intravede nella tela della National Gallery (12) alla fanciulla «vestita di broccato rosso e oro con strascico» del museo parigino (14).

¹⁹ Le sette poesie sono state pubblicate, assieme alle rispettive opere di Twombly, su *Le parole e le cose* (Raveggi 2015).



2016: 47-58). I titoli delle poesie rispettano pedissequamente quelli dei quadri, da *Libation of Priapus (1982)* a *Ferragosto, III, 1961*, in una progressione che non segue la cronologia di realizzazione ma quella, soggettiva, del diario scopico. Di volta in volta viene enfatizzato l'aspetto «mostruoso» e teriomorfo degli scarabocchi di Twombly (Raveggi 2016: 49) o quello infantil-regressivo (50), in una decodifica incrociata dei segni e dei titoli. Il ciclo sul *Ferragosto* genera un grumo referenziale di «cene pranzettini» e «libagioni» borghesi, mentre le macchie di colore somigliano agli organi «sanguigni» e «sciupati» degli idoli (49, 51). La *Galeria* serve qui a segmentare una riflessione unitaria, condotta su tele simili e attivando costantemente un'impressione di 'già sentito', corrispondente al 'già visto' del *loop* rituale di Twombly.

L'anno successivo uscirà, invece, *Prova d'inchiestro e altri sonetti* di Mariano Baino (2017), la cui terza sezione è occupata interamente da componimenti ecfrastrici. A differenza della monodia di Raveggi, in questo caso sorprende la variabilità parossistica delle fonti, dal *Bestiario inquietante* di Mario Persico (Baino 2017: 49) al *papillon* del critico Luigi Ballerini (Baino 2017: 52). L'*accrochage* dei generi rende ancor più sbalzato il criterio soggettivo, che combina gli impressionisti e John Cage esclusivamente in virtù di una contiguità impaginativa.

Scartando dalla campionatura gli esempi in prosa,²⁰ anche nelle *Lacrime di Babirussa* di Riccardo Innocenti (2022) si trova un segmento di quattro testi che

²⁰ Un esempio *borderline*, dal punto di vista del genere letterario, è rappresentato dal *Commiato da Andromeda* di Andrea Inglese (2011), un prosimetro in cui la *Liberazione di Andromeda* di Piero di Cosimo viene trattata come lo specchio amoroso – nonché come cornice macrostrutturale – di una crisi di coppia. Il contenuto del quadro ripete il contenuto della vita e, ripetendolo, in qualche modo lo esorcizza, mettendo ordine in un reale in pezzi. Inglese parla di una «galleria delle cose frangibili» (Inglese 2022: 30), una musealizzazione di oggetti narrativi colti nel momento della loro rottura. L'effetto-*Galeria* agisce, però, come raccordo interno alla prosa, una struttura narrativa che non comunica con le sezioni limitrofe in versi. Nella versione del *Commiato* successivamente confluita nel romanzo *Parigi è un desiderio* (2016) le poesie verranno espunte, eliminando alla radice questa difficile dialettica tra i generi. Anche la raccolta *Ollivud*, uscita per le Edizioni Prufrock nel 2018, può essere considerata solo in senso lato ecfrastrica. Si tratta, infatti, di testi che alludono a funzionamenti e a scene cinematografiche inventate da Inglese, sulla base degli schemi fissi di ciascun genere (thriller, drammatico, fantascientifico, ecc.). Peraltro, anche *Ollivud* non è propriamente una raccolta poetica ma piuttosto un prosimetro, in cui i versi si alternano a racconti brevi – di cui la sezione



presentano la titolatura *Ecfrasi* e, tra parentesi tonde, il titolo dell'oggetto artistico refertato: *Ecfrasi (Can't Help Myself)*, *Ecfrasi (The Marriage of Reason and Squalor I)*, *Ecfrasi (Bed)* ed *Ecfrasi (Five Day Locker Piece)* (Innocenti 2022: 42-45). In alcuni casi, viene segnalato in nota il nome degli artisti, con tanto di aneddoti e di informazioni collaterali; ad esempio, nella chiosa a *Bed* si precisa che «l'opera è di Robert Rauschenberg, artista statunitense del dopoguerra grande bevitore e omosessuale» (44). Nella *Galeria* di Innocenti c'è spazio per opere extravaganti, come *Can't Help Myself* di Sun Yuan (Innocenti 2002: 42 e 45), un'inquietante scultura commissionata dal Guggenheim Museum e presentata alla Biennale del 2019. Qui, il braccio robotico cerca ostinatamente di pulire o, quantomeno, di contenere il dilagare di un liquido rosso che sgorga dalla base. Al contempo, alla macchina sono stati 'insegnati' trentadue passi di danza, per reagire attraverso dei sensori ai movimenti dei visitatori. L'ecfrasi assolve a una funzione *passé-partout*, circoscrivendo l'opera, il luogo espositivo («È enorme, occupa tutta la stanza | lasciando poco spazio | per chi la guarda ballare | schizzando sul vetro antiproiettile | un liquido rosso scuro»), il giudizio del poeta («Quest'opera | è perversa, abusa di noi – anche | se c'è una bellezza, una grazia») e la sua interpretazione lirico-esegetica («Sembra | viva questa macchina, sembra | che ragioni anche, che sogni. È bello | questo robot malato che fa male | e ti incolla»).

Nell'ottica di una nuova e spiazzante riduzione del reale *sub specie ekphrasis* bisogna intendere la recentissima raccolta di Fabrizio Maria Spinelli, intitolata, per l'appunto, *Ecfrasi* (2023). A dispetto delle legittime attese paratestuali, il libro non si riduce affatto a un catalogo di esperienze plastiche. *Ecfrasi* mette in scena lo straniamento di una *Galeria* senza *Galeria*, in cui i coniugi Arnolfini di Van Eyck sono riprodotti «in jpeg» e *Picture Emphasizing Stilness* di David Hockney appare sul display di «una Canon non mia» (Spinelli 2023: 22, 87). Perdendo la propria specificità referenziale, l'ecfrasi sembra retrocedere a una pertinenza

maggiormente referenziale e, a tutti gli effetti, aderente ai fotogrammi di un film è l'ultima, *Quando Kubrick inventò la fantascienza. 4 capricci su 2001: Odissea nello spazio* (Inglese 2018: 61-132). Anche se conteso tra poesia e prosa, *Ollivud* può essere considerato comunque un libro che fa i conti con l'ecfrasi come aggregatore di istanze espressive e compiutamente architettoniche.



classico-omerica, inglobando qualsiasi oggetto non specificamente pittorico o scultoreo, da una «replica di | Mad Man» all'«eptatologia di Telegram». Sbiadita la cornice espositiva, l'ecfrasi rimane l'unico modo di certificare qualsiasi atto di visione partecipata: tra gli infiniti visibili, è esistito qualcosa da 'fermare' con accanimento e con nevrotica pazienza. «Più mi sforzavo di descrivere l'opera | più vedevo la mia stessa visione | che si vedeva», si legge sin dalla primissima pagina del volume (21).

In conclusione,²¹ ecfrasi e *Galerie* vivono oggi una condizione apocalitticamente paradossale: in apparenza, il visuale è dappertutto e, anzi, diventa difficile trovare una raccolta in cui *non* si alluda a film, quadri, fotografie o immagini medializzate. Si genera quindi uno strano effetto-*Galerie* ed effetto-ecfrasi, causato anche retroattivamente dal proliferare di studi, PRIN e progetti verbo-visivi che mettono al centro le recrudescenze contemporanee dell'iconosfera. Sulla scia di un incentivo, finanziario e culturale, dell'interdisciplinarietà, anche le istituzioni universitarie hanno promosso attivamente eventi e pubblicazioni-*Galerie*. È il caso di *Nell'occhio di chi guarda. Scrittori e registi di fronte all'immagine* (Bertoni, Fusillo e Simonetti 2014), un esperimento accademico-editoriale che ha coinvolto autori come Laura Pugno, Valerio Magrelli e Walter Siti. Per questo 'piano quinquennale' della cultura visiva è stato chiesto a poeti e romanzieri di rileggere letterariamente ventisette immagini di provenienza disparata, dal *Giardino delle delizie* di Bosch a una fotografia delle Torri Gemelle. Ciascuno con il proprio stile e con la propria idea di traduzione dal codice iconografico a quello verbale,²² gli autori coinvolti hanno animato lo spazio di un laboratorio collettivo – sebbene non si trattasse più dell'officina permanente delle avanguardie ma di un esperimento vincolato a una precisa occasione istituzionale, un «progetto di ricerca interuniversitario su

²¹ Mi limito a segnalare in nota l'uscita di un libro di Carlo Bellinva, *bacon, fast-food*, composto da «52 appunti veloci su Francis Bacon» accompagnati dal rimando puntuale alle tele del pittore (ECS Edizioni del CentroScritture, 2024).

²² Come si legge nell'"Introduzione", infatti, gli esperimenti di «ri-mediazione» hanno comportato «differenti dosaggi di racconto verbale e descrizione visuale», con un'aderenza oscillante alle fonti di partenza e un'estensione del visibile e del raccontabile in cui «i confini fra descrizione, saggio, memoria autobiografica, espansione lirica si fanno sempre più labili» (Bertoni, Fusillo e Simonetti 2014: XIII-XIV).



letteratura e visualità» limitato nel tempo e nello spazio (Bertoni, Fusillo e Simonetti 2014: XVIII).

Per citare un esempio precedente e di impianto più conservativo, la *Storia dell'arte italiana in poesia* è un'antologia curata da Plinio Perilli per offrire al lettore un'«esplorazione letteraria di artisti e opere d'arte», vertiginosamente trasversale (1990: v). Attraverso dodici partizioni cronologiche, dalle urne etrusche al postmoderno, Perilli seleziona dagli scaffali della propria cultura generazionale soltanto i testi che parlano di immagini, trasformando la tradizione in un atlante involontariamente ecfastico. Tuttavia, l'estrema variabilità degli scrittori coinvolti (da Gabriele D'Annunzio a Enzo Cucchi) e l'incostanza dei generi narrativi (poesie, prose, scritti d'arte) rende l'esperimento eruditamente dispersivo. Un ottimo magazzino di trovarobato ecfastico, dunque, ma senza alcun inquadramento teorico a guidare il lettore nelle stanze di questo *Metropolitan* decadente e provinciale. Per rendere il più organico possibile il percorso, peraltro, alcune sale sono state rimpinguate dall'iniezione posticcia di inediti, commissionati per l'occasione ai poeti contemporanei più disparati.

In modo forse non troppo diverso, sebbene con criteri ben più solidi di coerenza etica e impaginativa, l'effetto-*Galeria* viene oggi divulgato dal contesto eseditoriale della Rete. Riviste digitali come *Antinomie* (fondata da Andrea Cortellessa, Federico Ferrari e Riccardo Venturi proprio per promuovere un pensiero intermediale) vengono a comporre dei piccoli raccoglitori ecfastici, selezionando dai libri in uscita soltanto un assortimento di testi pittorici. Vengono così a costituirsi delle micro-*plaquette* virtuali, ristrutturata con una 'mano di bianco' ecfastica per regalare al potenziale acquirente un'impressione virtuosamente faziosa dell'oggetto-libro che si sta presentando.²³ In questi casi, la *Galeria*, assente dal progetto originario dell'autore, viene costruita *ex novo*

²³ Si veda, ad esempio, la "Piccola Collezione Portatile" di Tommaso Ottonieri, composta da "IX prose da immagine 1985-2020" e pubblicata su *Antinomie* (Ottonieri 2021). Come viene precisato nella nota finale, «la piccola collezione di scritture da immagine, tutte in prosa a esclusione dell'ultima, contiene tavole testuali [...] composte fra il 1985 e il 2020 d'après, o più espressamente "per", e anche semplicemente "ispirate da", oggetti (e occasioni) di natura visiva».



dall'ordinamento presentativo del critico o della rivista, in una nuova forma di 'mandato' macrotestuale.

Nel novembre del 2021, *layout magazine*, la rivista online diretta da Demetrio Marra e Dimitri Milleri, ha addirittura promosso un progetto collaborativo di ecfraresi, sul tema "*Astrattismo e narrazione*". «Abbiamo chiesto, con un modulo Google aperto a tutti, di produrre delle ecfraresi di due opere di artisti ancora in vita, giovani: tutte riconducibili all'ambito dell'astrattismo», senza imporre, viene precisato subito dopo, «obblighi di alcun tipo, né limiti formali e sostanziali» (Layout 2021). Questa *call for proposals* rappresenta un caso interessante di committenza moderna, in cui al mecenatismo finanziario si sostituisce la proposta simbolica e gratuitamente volontaria di aderire a una collaborazione occasionale, una sorta di *concept album* per immagini.

In questo senso, è necessario citare anche la lodevole *trouvaille* (culturale e pubblicitaria) della Casa Museo Boschi Di Stefano, che, nel 2020, ha commissionato a poeti come Andrea Inglese, Biagio Cepollaro, e Giuliana Nuvoli dei componimenti ispirati alle opere della propria collezione. L'iniziativa nasceva per ovviare creativamente alla chiusura pandemica dei musei, con l'obiettivo di «tenere saldo il legame con i propri utenti» e di trasformare i visitatori in una «comunità» museale disseminata (Filippi 2020: 5). L'impossibilità di attraversare materialmente le sale veniva sanata dalla libera parafrasi dei poeti, incaricati di offrire non soltanto un esercizio virtuosistico ma, concretamente, un «nuovo accesso al museo» (5), un ologramma letterario dell'esperienza negata dal covid-19. La piccola (e felicissima) *Galleria* è consultabile sul sito del museo (Casa Boschi Di Stefano 2020), oltre a essere stata stampata, lo stesso anno, in forma di cataloghino illustrato (Filippi 2020). Come ha scritto Luca Nicoletti, l'operazione milanese «altro non è che una "galleria figurata", erede insolito ed eccentrico di una tradizione letteraria barocca» costruita, però, per «un museo vero e per una collezione vera» (2020: 10), temporaneamente sfitta ma sempre abitabile dalla parola e dalla memoria.

Per concludere, la scelta di convertire i mattoni d'occasione e di committenza in fondamenta per nuovi libri di poesia era stata una delle costanti di



funzionamento dei macrotesti sperimentali, tra gli anni Sessanta e Ottanta. Una sfida per rendere *struttura* un contesto intellettuale grondante di interdisciplinarietà, trasfigurando l'accidente storico in un principio d'ordine. Nel mondo odierno, le collaborazioni intermediali rimangono perlopiù postume al testo e all'ambiente artistico circostante. Nei casi peggiori, l'immagine regredisce allo status di decorazione, un'appendice colorata per impreziosire arbitrariamente il libro. Nei casi migliori, vengono attivati degli esperimenti collettivi di elevata qualità ma che non producono dei processi poetici ad ampio raggio, restando confinati in singole avventure monadiche. L'interdisciplinarietà novecentesca funzionava come programma e come occupazione di campo. L'interdisciplinarietà contemporanea somiglia troppo spesso a un fenomeno di superficie, un sasso gettato nello stagno dell'indistinzione che non riesce a generare attorno a sé alcuna corrente di profondità.

Questa sostanziale abiura delle *Galerie* viene compensata da altre tendenze a ripensare creativamente l'ordine delle raccolte? Secondo Gian Luca Picconi, «se nella modernità i singoli testi godevano di un certo spazio di autonomia che veniva poi sussunta dall'intera raccolta», negli esempi (sperimentali) contemporanei i singoli testi risulterebbero addirittura fruibili «solo all'interno della serie di cui fanno parte» (2020: 47). Eppure, il mercato attuale distribuisce spesso libri di poesia ben più 'democristiani', assemblati come una mera archiviazione di testi pregressi, senza una particolare cura per il contenitore e per la sua storia. Talvolta vengono applicati pallidi criteri cronologici, altre volte sono privilegiati parametri che rispondono ancora a un'inesausta latenza canzonieristica. Verificare la marginalità della forma-*Galeria* oggi – o, quantomeno, di *quella* forma-*Galeria* che diventava un dispositivo di azione e reazione a una certa egemonia culturale – può portare, in negativo, a chiederci: quali sono, e dove possiamo trovare oggi, forme inedite, proiettive e, davvero, *invenzioni* di macrotesti alternative al «polverio infinito dei canzonieri» (Zanzotto 1991: 262)? In una bolla della poesia che sembra, anzi, favorire la dissipazione digitale dei versi, smistati acriticamente su riviste online, bacheche Facebook o *stories* destinate all'auto-distruzione quotidiana, il macrotesto sperimentale è ormai un residuo archeologico oppure sarà possibile immaginare



un suo ripensamento, al contempo, resistenziale e futuribile? Mentre per la *macrotexit strategy* degli anni Sessanta, il ‘fuori’ della poesia era facile da individuare (le arti sorelle, i circoli pittorici e musicali, l’uscita dal provincialismo verso il contesto europeo), qual è oggi il ‘fuori’ della scrittura? E, senza voler trasgredire forzatamente i confini della poesia: quali sono gli ingredienti genuinamente letterari per ripensare le raccolte di testi nell’epoca della loro parcellizzazione tecnica? Quale macrotesto interverrà a rendere quantomeno *diversa* la cronologia di frasi pubblicate sui *social network*? E, più apocalitticamente: c’è un macrotesto in questa aula vuota dei consumi?

4. Riferimenti bibliografici

- Anedda, Antonella. 2009. *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*. Roma: Donzelli.
- Balestrini, Nanni. 2012. *I maestri del colore*. Modena: Galleria Mazzoli.
- Balestrini, Nanni. 2018. *Caosmogonia e altro. Poesia complete, volume terzo (1990-2017)*. Roma: DeriveApprodi.
- Beltrami, Vanni. 1985. *Istruzioni per l’uso (1978-1982)*. Lanciano: Questarte Libri.
- Berisso, Marco. 2022. “«Qui ne trascrive immagine nel verso». La *galleria* di Marcello Frixione”. In *Il Tempio delle Arti. Scritti per Lauro Magnani*, a cura di Laura Stagno e Daniele Sanguineti, 48-51. Genova: Sagep.
- Bertoni, Clotilde, Massimo Fusillo e Gianluigi Simonetti, a cura di. 2014. *Nell’occhio di chi guarda. Scrittori e registi di fronte all’immagine*. Roma: Donzelli.
- Carrara, Giuseppe. 2020. *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*. Milano-Udine: Mimesis.
- Casa Boschi Di Stefano. 2020. “Viceversa. Dalla pittura alla poesia”. «Casa Museo Boschi Di Stefano». <www.casamuseoboschidistefano.it/blog/viceversa.-dalla-pittura-alla-poesia>. Ultimo accesso: 15 dicembre 2023.



- Cometa, Michele. 2012. *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*. Milano: Raffaello Cortina.
- Conde Muñoz, Aurora. 2020. “Chiazze. Una certa eredità visiva del Rinascimento nella poesia di Sanguineti”. In *Edo500. Edoardo Sanguineti e il Cinquecento italiano*, a cura di Alessandro Ferraro e Maria Irene Torregrossa, 145-172. Milano-Udine: Mimesis.
- Donati, Riccardo. 2014. *Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*. Firenze: Le Lettere.
- Donati, Riccardo. 2015. “Disobbedire all’oblio. Appunti su *La vita dei dettagli*”. *Arabeschi*, 5. <www.arabeschi.it/uploads/pdf/donati_anedda.pdf>. Ultimo accesso: 15 dicembre 2023.
- Filippi, Cristina, a cura di. 2020. *Viceversa, dalla poesia alla pittura*. Milano-Udine: Mimesis.
- Frixione, Marcello. 2021. *Naturama (1981-2019)*. Salerno: AD Studio.
- Guardiani, Francesco. 1988. “L’idea dell’immagine nella *Galleria* di G. B. Marino”. In *Letteratura italiana e arti figurative*, vol. II, a cura di Antonio Franceschetti, 647-654. Firenze: Olschki.
- Hollander, John. 1995. *The Gazer’s Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Inglese, Andrea. 2016. *Parigi è un desiderio*. Milano: Ponte alle Grazie.
- Inglese, Andrea. 2018. *Ollivud*. Costa di Rovigo: Prufrock.
- Inglese, Andrea. (2011) 2022. *Commiato da Andromeda*. Livorno: Valigie Rosse.
- Innocenti, Riccardo. 2022. *Lacrime di Babirussa*. Varese: NEM.
- Klettke, Cornelia. 2021. “Il ruolo dell’ekphrasis nella scrittura di Andrea De Carlo”. *Letteratura & Arte*, 19, 255-276.
- Layout 2021. “La Galleria | Esperimenti sull’ecfrasi – astrattismo e narrazione”. *layout*, 3 novembre, <<https://www.layoutmagazine.it/la-galleria-quattro-ecfrasi-astrattismo/>>. Ultimo accesso: 24 agosto 2023.
- Lisa, Tommaso. 2004. *Pretesti ecfrastrici. Edoardo Sanguineti e alcuni artisti italiani con un’intervista inedita*. Firenze: Società Editrice Fiorentina.
- Martini, Alessandro. 1984. “Amore esce dal Caos. L’organizzazione tematico-narrativa delle rime amorose del Tasso”. *Filologia e critica*, IX, 1, 78-121.



- Martini, Alessandro. 2002. "Le nuove forme del Canzoniere". In *I Capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco. Atti del Convegno di Lecce (23-26 ottobre 2000)*, 199-226. Roma: Salerno Editrice.
- Morra, Eloisa. 2011. "Scomporre quadri, immaginare mondi. Dinamiche figurative e percezione nella poesia di Antonella Anedda". *Italianistica*, XL, 3, 167-184.
- Nicoletti, Luca. 2020. "Poeti a Casa Boschi Di Stefano". In *Viceversa, dalla poesia alla pittura*, a cura di Cristina Filippi, 9-11. Milano-Udine: Mimesis.
- Ottonieri, Tommaso. 2021. "Piccola Collezione Portatile". *Antinomie*, 21 febbraio. <antinomie.it/index.php/2021/02/21/piccola-collezione-portatile/>. Ultimo accesso: 24 agosto 2023.
- Perilli, Plinio (a cura di). 1990. *Storia dell'arte italiana in poesia*. Firenze: Sansoni.
- Picconi, Gian Luca. 2020. *La cornice e il testo. Pragmatica della non-assertività*. Roma: Tic.
- Portesine, Chiara. 2019. "Un barocco novissimo: la 'forma-galeria' nella produzione poetica della Neoavanguardia". In *Parola all'immagine. Esperienze dell'ecfrasi da Petrarca a Marino*, a cura di Andrea Torre, 249-265. Lucca: Maria Pacini Fazzi.
- Portesine, Chiara. 2020. "(Anti)canzonieri per immagini: ordinare i testi dopo la sparizione dell'io lirico". In *Secondo fantasia. Studi per Corrado Bologna dalle allieve e dagli allievi della Scuola Normale Superiore*, a cura di Susanna Barsotti, Ilaria Ottria e Marina Zanobi, 277-287. Pisa: ETS.
- Portesine, Chiara. 2023. "«Un vuoto senza fine, pieno di significato». L'ecfrasi delle opere astratte dagli anni Cinquanta alla contemporaneità". *Quaderni del PENS*, 6, 125-152. <siba-ese.unisalento.it/index.php/qpens/issue/view/1979>. Ultimo accesso: 15 dicembre 2023.
- Portesine, Chiara. 2024/in corso di pubblicazione. *La continuazione degli occhi. Ecfrasi e forma-Galeria nelle poesie della Neoavanguardia (1956-1979)*. Pisa: Edizioni della Normale.
- Puecher, Ursula. 2012. "Edoardo Sanguineti, Mauritschuis [agosto 1986]". *Nazione Indiana*, 18 marzo, <www.nazioneindiana.com/2012/03/18/edoardo-sanguineti-mauritshuis/>. Ultimo accesso: 24 agosto 2023.
- Raveggi, Alessandro. 2015. "Twomblies". *Le parole e le cose*², 29 gennaio, <www.leparoleelecose.it/?p=17627>. Ultimo accesso: 4 settembre 2023.
- Raveggi, Alessandro. 2016. *Nominazioni. Poesie dal ritorno*. Borgomanero: Giuliano Ladolfi.



- Ruffino, Alessandra. 2005. "Marino e l'immagine in esilio". In *La Galeria*, a cura di Marzio Pieri e Alessandra Ruffino, XXIX-XLVII. Trento: La Finestra.
- Sanguineti, Edoardo. 2021. *Il gatto lopesco. Poesie 1982-2001*, prefazione di Erminio Risso. Milano: Feltrinelli.
- Spinelli, Fabrizio Maria. 2023. *Ecfraasi*. Osimo: Arcipelago Itaca.
- Testa, Enrico. 1983. *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*. Genova: il melangolo.
- Verbaro, Caterina. 2010. "Natura morta con cornice. La poesia di Antonella Anedda". *Italian Poetry Review. Plurilingual Journal of Creativity and Criticism*, V, 271-286.
- Verdone, Alessio. 2021a. "Il caso Mauritshuis. Ekphrasis e soggetto nella poesia neofigurativa di Edoardo Sanguineti". *Allegoria*, 84, 85-101.
- Verdone, Alessio. 2021b. "Scrivere e descrivere: la pervasività dell'ekphrasis di Edoardo Sanguineti". *Italianistica Debreceniensis*, 27, 120-139.
- Verdone, Alessio. 2023. "Il dispositivo ecfraastico e la sua temporalità". *Enthymema*, 32, 49-64.
- Vivaldi, Cesare. 1973. *A caldi occhi (1964-1972)*. Milano: All'insegna del pesce d'oro.
- Vivaldi, Cesare. 1984. *Le parole e la forma. 12 poesie per 12 poeti*. Lanciano: Questarte libri.
- Weber, Luigi. 2004. *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*. Bologna: Gedit.
- Weber, Luigi, a cura di. 2016. *Ritratto in pubblico. Conversazioni su Sanguineti*. Milano-Udine: Mimesis.
- Zanzotto, Andrea. 1991. *Fantasie di avvicinamento*. Milano: Mondadori.
- Zeichen, Valentino. *Poesie 1963-2014*. Milano: Mondadori.