

la rivista di **en**gramma
2017

144-146

La Rivista di Engramma
144-146

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 144-146
anno 2017

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **144-146** anno **2017**

144 aprile 2017

145 maggio 2017

146 giugno 2017

finito di stampare febbraio 2020

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2020
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-31494-24-3
ISBN digitale 978-88-31494-25-0

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

6 | *144 aprile 2017*

120 | *145 maggio 2017*

318 | *146 giugno 2017*

145

maggio 2017

©2017 Edizioni Engramma
Associazione culturale Engramma
SEDE LEGALE | Castello 6634, 30122 Venezia, Italia
REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia
Copertina: Luigi Pasotelli, *Rebus 18/25*, tecnica mista su carta, 1983, collezione eredi Pasotelli
edizioni@engramma.it

ISBN carta 978-88-94840-21-6
ISBN pdf 978-88-94840-20-9

L'Editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi editoriale e dalle normative di settore.

I verbovisionari

L'altra avanguardia tra sperimentazione
visiva e sonora

Atti del convegno: Pisa, Scuola Normale Superiore
24-25 novembre 2016

a cura di Fabrizio Bondi e Andrea Torre

Edizioni Engramma

SOMMARIO

PRESENTAZIONE

- 9 | Poesia verbovisionaria
FABRIZIO BONDI, ANDREA TORRE

SAGGI

- 15 | “Il gesto era un fatto pensoso”
Emilio Villa, l’arte, la scrittura
UGO FRACASSA
- 35 | Nella fucina dei Tarocchi
Nuovi percorsi inediti del labirinto villiano
BIANCA BATTILOCCHI
- 47 | Un’influenza senza angoscia
L’ombra lunga di Emilio Villa negli scritti di Corrado Costa
CHIARA PORTESINE
- 67 | “Desdemona, noun, See Othello”
Giulia Niccolai: Gender&Neoavanguardia
ALESSANDRO GIAMMEI
- 83 | “Scrivere significa costruire il linguaggio, non spiegarlo”
La manovalanza di Adriano Spatola verso una poesia totale
GIUSEPPE CAVATORTA
- 99 | “Se si scrive / lepre...”
Performatività del testo in Corrado Costa (due esempi)
MARCO BERISSO

- 113 | Il Guitto e l'*Arkeopterix*
Sul visibile poetare di Luigi Pasotelli
FABRIZIO BONDI
- 133 | Tra il segno e il suono: gesti vocali nella poesia sonora
MICHELA GARDA
- 145 | Gianni Toti, prime sperimentazioni di un poetronico
SILVIA MORETTI
- 165 | Facendo saltare le parole
Sulle 'scritture vocali' di Gabriella Bartolomei
ANDREA TORRE
- 185 | BIBLIOGRAFIA

Tra il segno e il suono: gesti vocali nella poesia sonora

Michela Garda

1. BRUSII DEL CORPO

Nel corso del Novecento, al confine tra poesia sonora, musica vocale e teatro musicale e di parola è emersa una sorta di ‘terra di mezzo’ nella quale convergono le sperimentazioni sul linguaggio e in particolare sulla voce ‘senza parole’ – brusii del corpo, per usare un’espressione di Michel de Certeau (de Certeau 1984, 230-232), che esulano dalla funzione semantica propria del linguaggio e resistono alla scrittura. Questo tipo di sperimentazioni costituisce una sorta di auto-riflessione della e sulla voce che corre in parte in parallelo alla grande stagione della linguistica e della filosofia della voce, talvolta anticipandola, pur da rotte distanti. Esse ci mostrano come nella dimensione dell’estetico la voce ‘lavora’ tanto nella dimensione linguistica del significato quanto in quella materiale del suono. Esplorare la terra di mezzo che si estende tra la musica e la poesia è un’impresa ai suoi inizi e i suoi risultati parziali hanno ancora l’aspetto delle antiche carte che lasciano indeterminati ampi territori.

L’elemento che unifica queste terre di mezzo è il fenomeno di convergenza tra le arti che caratterizza la cultura del Novecento. È stato Adorno a individuarlo nelle relazioni tra musica e pittura nel primo Novecento e a specificarlo in questo modo: “nella loro contrapposizione le arti si compenetrano a vicenda”; fiero avversario delle mistificazioni sinestetiche egli premette che questo fenomeno di compenetrazione avviene, tuttavia, non “per assimilazione, per pseudomorfosi”, ma soltanto laddove ognuna “persegue solamente il proprio principio immanente” (Adorno [1965] 2004, 302). La poesia sonora, nella sua prima stagione, partendo dalla disarticolazione del primo livello del linguaggio, e operando soltanto con sillabe e fonemi, si trovò priva di un elemento ordinatore che andasse ol-

tre alla semplice successione lineare nel tempo. L'immediata disponibilità dei principi di ordinamento formale propri della musica fornì una prima spinta verso un processo di convergenza; si pensi alla vicenda performativa delle prime poesie di Hugo Ball al Cabaret Voltaire descritta nella sua memoria *Die Flucht aus der Zeit* e in forma più consapevole alla organizzazione musicale del materiale fonetico nell'*Ursonate* di Kurt Schwitters (Ball [1927] 2006; Perloff 2010; Garda 2017, pp. 75-82). Tuttavia il punto di convergenza più profondo e cruciale credo vada individuato in quello che si può denominare come "gesto vocale" e che cercherò di argomentare nel prosieguo di questo breve scritto. Per far ciò invito a spiccare un salto cronologico agli anni Sessanta del Novecento e a passare dalla parte delle "terre musicali". Si tratta di una fase cruciale della sperimentazione musicale, dedicata ad una sorta di acquisizione del materiale fonetico della parola da parte dei compositori, che iniziano a utilizzarlo come semplice materiale sonoro, dopo averlo estratto e smembrato dal suo contesto linguistico (Klüppelholz 1976; Anhalt 1984; Kogler 2003). Tra le composizioni che hanno segnato la svolta verso questo tipo di sperimentazione vanno ricordati *Gesang der Jünglinge* (1955-56) di Stockhausen, un'opera incentrata sulla ricerca del punto di indifferenza tra suoni di origine linguistica e sintetica, che rivela quindi programmaticamente la funzione chiave della ricerca elettronica nella nuova consapevolezza del valore fonico della lingua; *La fabbrica illuminata* di Luigi Nono (1964), una composizione che va annoverata come pietra miliare di un ripensamento del rapporto tra testo e musica; e poi tra gli altri György Ligeti, con il suo teatro della parola realizzato in *Aventures* e *Nouvelle Aventures* (1962-66). Luciano Berio che è stato un protagonista centrale di questa stagione, per ragioni che dirò tra poco, ha definito retrospettivamente nel suo *Ricordo al futuro* questa fase della ricerca compositiva in una maniera molto suggestiva, come "la possibilità di esplorare e assorbire musicalmente l'intera faccia del linguaggio" (Berio 2006, 41). Dalla sua personale prospettiva questa esplorazione risulta intanto sostanzialmente ampliata, in quanto oltre al materiale fonetico include anche i resti rumorosi della voce (risa, colpi di tosse, urla, sospiri), che aveva incorporato nelle sue due famose e paradigmatiche composizioni *Visage* (1961) e *Sequenza III* per voce (1965). Egli descrive questa ricerca in questi termini:

Abbandonando l'articolazione puramente sillabica di un testo, la musica vocale può intervenire sulla totalità delle sue configurazioni, compresa quella fonetica e quella – sempre presente – dei gesti vocali. Può essere utile al compositore ricordare che il suono della voce umana è sempre una citazione, è sempre un gesto. La voce, qualsiasi cosa faccia, anche il

più semplice rumore, è inevitabilmente significante: accende associazioni e porta sempre con sé un modello, naturale o culturale che sia (Berio 2006, 41).

La versione di Berio di questo capitolo della storia del rapporto tra musica e linguaggio comprende anche l'appropriazione di quelle dimensioni vocali che sono restate al di fuori della tradizione della musica d'arte vocale: dunque non soltanto il livello fonetico, ma anche il profilo emotivo, ovvero l'intonazione vocale e i suoni pre-linguistici, che risultano incorporabili nella musica a condizione di poterli concettualizzare musicalmente.

Assorbire musicalmente anche il livello fonico, intonativo e gestuale della lingua è stato possibile soltanto grazie a un nuovo tipo di ascolto e soprattutto a un nuovo tipo di voce: una voce autoriflessiva, in grado di andare al di là delle norme codificate della vocalità e capace di integrare nel registro del canto un universo di suoni vocali non necessariamente linguistici. Cathy Berberian e Luciano Berio amavano chiamare questa fondazione di una allora nuova pratica vocale “nuova vocalità” (Berberian 1966, pp. 51-66). L'appropriazione musicale di questa dimensione ha comportato una sorta di operazione chirurgica sul corpo della voce. Si è trattato, infatti, di disgiungere la voce dalla parola frammentando il testo fino a renderlo irricognoscibile; di separare le vocalizzazioni non verbali, i gesti sonori, gli stessi profili intonativi dall'atto di *parole*. Certo, anche se ridotta a ‘brusio del corpo’, la materia vocale conserva comunque una disposizione a significare, come ammette lo stesso Berio. Questo lavoro sul vocalico da una parte comporta una mortificazione del potenziale significante della voce, dall'altra sortisce l'effetto di una riscoperta di una totalità della significanza corporea, che risultava a sua volta neutralizzata dalla pratica che Barthes definiva “feno-canto” (Barthes [1972] 2001, 260). Per Berio, come è noto, la voce di Cathy Berberian costituì “una specie di secondo laboratorio di fonologia” (Berio 1981, 102). Ciò significa, dalla parte del compositore, entrare nel corpo vivo della voce, come Benjamin pensava facesse l'operatore di una ripresa cinematografica che “penetra profondamente nel tessuto dei dati” (Benjamin [1936] 1966, 38). Dalla parte dell'interprete, invece, presuppone il far lavorare la grana della propria voce per levigare, spossessare e presentare la voce nuda nella sua estensione completa, dal soffio dell'espiazione e inspirazione alla coloratura. Sul versante teorico questa ricerca permise a Berio di mettere a fuoco proprio il concetto di gesto vocale derivato in gran parte dalla sua riflessione sugli scritti e soprattutto dall'incontro con Roman Jakobson, durante il suo periodo di permanenza ad Harvard (Berio 2013).

Per il nostro contesto l'aspetto più importante risulta essere la dimensione socialmente e storicamente conosciuta e condivisa del gesto (Jakobson parlava dei cinquanta modi di dire "questa sera" che un attore del teatro Stanislaskij sapeva pronunciare e che venivano correttamente decodificati dai concittadini moscoviti), ma soprattutto la possibilità di trasformare il gesto da uno strumento comunicativo (vocalico o musicale che sia) ad uno strumento performativo, in cui la funzione comunicativa viene oscurata a favore della funzione poetica (Jakobson [1960] 2002, 187).

2. RIVERBERARE I SUONI DELLA PAROLA

Il lavoro sul vocalico da parte dei compositori si è mosso anche in una direzione opposta, quella della riverberazione musicale della voce e della sua peculiare intonazione da parte della musica che costituisce una zona di convergenza e confine tra musica e poesia. Un esempio paradigmatico, di un momento significativo del rapporto compositivo tra la materia della lingua e la musica, è costituito da *A floresta è jovem e cheja de vida* (1965-66) di Luigi Nono (su questo tema rimando a Garda 2011 e Garda 2016). La pratica compositiva inaugurata da quest'opera si allinea più al teatro di parola che a quello musicale. Il compositore ha impiegato in essa soltanto testi documentari, quindi privi di un'intenzionalità poetica, selezionati da Giovanni Pirelli. Le testimonianze degli attori e gli schizzi compositivi testimoniano che dopo una fase di cernita, riduzione e strutturazione formale e drammaturgica, il lavoro sul materiale sonoro ha avuto inizio con "lettura" affidata agli interpreti stessi (gli attori Elena Vicini, Kadigia Bove, Berto Troni e il soprano Liliana Poli, per gli interventi live; Franca Piacentini, Enrica Minini e gli attori del Living Theatre per la realizzazione dei nastri magnetici). Successivamente, attraverso richieste che partivano dall'immaginazione sonora del compositore e dalle possibilità concrete delle voci, veniva distillato il potenziale espressivo umano che si sprigionava dalla parola 'detta', dal suo peculiare profilo melodico, prosodico e timbrico. Per quest'opera Nono non predispose una partitura, affidandosi alla propria memoria e soprattutto a quella di ciascun attore e musicista. Nel corso delle numerose esecuzioni nei decenni successivi alla prima esecuzione, gli interpreti si servirono della memoria, e Nono di un suo libro di regia, anche in questo seguendo piuttosto le pratiche teatrali che quelle dell'oralità. Va ricordato qui che le voci di attori e soprano interagivano con il nastro magnetico ed erano al centro di un evento musicale complesso, in cui la dimensione *live* era mediata dall'uso di microfoni e dalla spazializzazione del suono. Dai materiali di lavoro, nei quali Nono fissava al contempo il livello compositivo e quello performativo, emerge

una ricerca sulla parola che sottolinea le potenzialità sonoro-espressive, i gesti vocali, e i modi della sua inserzione nel tessuto elettronico. Non si avvaleva della tecnica di analisi delle potenzialità vocali di un testo verbale servendosi del lavoro sulla viva voce degli interpreti, mantenendo intatto il significato linguistico ma riverberandolo musicalmente, in maniera non dissimile ad alcuni procedimenti della poesia sonora. L'evidenza delle annotazioni grafiche di Nono impiegata per i materiali di lavoro, vera e propria traccia del concreto confronto con le voci, rappresenta se vogliamo tanto una "registrazione" del fonotesto risultante dal lavoro con gli interpreti, quanto una sorta di 'sinopia', uno schizzo progettuale per l'esecuzione dal vivo e per l'audiotesto costituito dalla registrazione effettuata da Nono stesso su disco (Garda 2016, 88).

3. TRA IL SEGNO E IL SUONO

Nei due esempi fatti finora ho cercato di mostrare la funzione del gesto vocale integrato a differenti tecniche musicali. Se si passa dalla parte delle terre poetiche è interessante esaminare un esempio in cui i valori fonici si rendono autonomi e si realizzano nella dimensione orale/aurale senza tuttavia rinunciare del tutto alle valenze semantiche della parola. Espresa in questi termini, questa descrizione sarebbe applicabile a qualsiasi poesia declamata, dunque a un fonotesto qualunque di una lettura *live*, o un audiotesto di una registrazione. Nel caso del poeta cremonese Luigi Pasotelli (1926-1993), l'autonomizzazione del fonotesto è una diretta conseguenza tanto della ricerca sui valori fonici quanto della moltiplicazione di testi e paratesti e di forme di iscrizioni, ciascuno dei quali amplifica una dimensione di tipo visivo-calligrafica, visivo-tipografica e sonora (Garda 2013). Esempio a questo riguardo è la raccolta *Serraglio*, che è stata pubblicata nel 1994 in un volume a tiratura numerata e limitata, dunque secondo una modalità che si allinea alla pratica della stampa artistica; ad essa è acclusa una videocassetta, che riproduce una lettura *live* da parte dell'autore. Questa raccolta di poesie sonore si presenta dunque come un prezioso oggetto politestuale. Nel volume, ogni componimento è introdotto da un testo esplicativo, stampato sulla pagina sinistra, che lo collega a un preciso contesto discorsivo e narrativo. Sulla pagina destra campeggia un'incisione, in forma di calligramma (si veda il saggio di Fabrizio Bondi a pagina 113) che allude ai bassorilievi degli scudi e delle medaglie antiche e impiega i segni del linguaggio come segni grafici. Nelle pagine seguenti parole e segni che indicano suoni vocali sono presentati in forma lineare (ma con diversi sensi di lettura), con una grafica che richiama esplicitamente la poesia sonora futurista. Sarebbe dunque errato attri-

buire a questa iscrizione la primarietà testuale, perché si tratta di una sorta di copione, di *aide-mémoire* o – se si vuole – di spartito che tende ad autonomizzarsi in valori grafici. Esso funge perciò contemporaneamente da partitura visiva e da prescrizione esecutiva, naturalmente in forma analogica e non notazionale (Goodman [1968] 1998, 155-168).

Nella registrazione audiovisiva la dimensione vocalica soverchia quella semantica, peraltro assai criptica, dello scritto. In un certo senso, essa la rende anche propriamente significativa. Nell'assenza di un vero e proprio testo di poesia lineare, di un testo autonomo, la performance vocale assume, infatti, un valore testuale, che seppure non unico, come è stato appena sottolineato, risulta dotato di una valenza molto potente, che ci rimanda – in questo e solo in questo – alla dimensione dell'oralità, come se la moltiplicazione delle iscrizioni di un testo assente potesse sospendere temporaneamente il regime della scrittura.

Non è soltanto in questo aspetto, però, che risiede la forza e l'energia del documento audiovisivo. Certo, come nel caso dell'attore citato da Jakobson, l'ascoltatore è in grado di identificare il significato delle intonazioni vocali. Nella declamazione di Pasotelli, tuttavia, si coglie un'eccedenza che erompe dalla pronuncia delle parole, dalla dimensione appunto del vocalico. Benché il suo corpo sulla scena appaia generalmente compasato, è proprio nel volto e nella voce che si concentra tutta l'intensità espressiva. Seguendo un filo teorico offerto da Steven Connor, questi due elementi rivelano un valore creativo e formativo:

The face and the voice are the two most important forms that stand out from William James's 'great blooming, bussing confusion' of sense impressions. We may say that, for this reason, face and voice come to represent the emergence or figuring out (*figura*=face) of form itself (Connor 2014, 7)
 [Il volto e la voce sono le due forme più importanti che si stagliano da ciò che William James chiama 'la grande, confusa e ronzante fioritura delle impressioni dei sensi'. Per questa ragione possiamo dire che la faccia e la voce giungono a rappresentare l'emergere o il raffigurare (*figura*= faccia) della forma stessa].

La primarietà sensoriale dei segni espressivi del volto e della voce si addezza e si integra ai riferimenti semantici fonosimbolici presenti nelle parole del copione e collegati all'ambito narrativo illustrato dal testo esplicativo (sulla valenza stilistica e performativa del fonosimbolismo cfr. Fónagy 1983; Jakobson, Waugh [1979] 1984, 192-248). Da questa prospettiva Pasotelli enfatizza in ciascun dei componenti di *Serraglio* un cluster

di valori fonosimbolici: per esempio l'ubiquità delle fricative e della [i] nel *Canto della medusa*; quella delle [y] e delle [r] di *Ratagura* collegate ad una particolare modulazione e intensità vocale.

Senza inoltrarsi nelle complesse ipotesi sulle ragioni psichiche e sulla dimensione comunicativa del fonosimbolismo indagato da Fónagy e da Jakobson e Waugh, può essere utile invece seguire ancora una volta i suggerimenti di Connor per cogliere la natura di questa potente forma di significazione che si esplica soprattutto nella dimensione performativa. In questa prospettiva il suono vocale va considerato in una duplice accezione, come segno che appartiene al linguaggio e contribuisce al processo della significazione, e come puro vocalico, rumore. Senza chiamarli gesti, ma in termini molto simile alla formalizzazione di Berio – Connor ricorda che i “rumori” della voce possono esercitare tanto una funzione semantica accidentale, quanto intenzionale; per esempio quando il cameriere si schiarisce la voce per manifestare la sua presenza e richiamare l'attenzione dei commensali assorti in una conversazione. Ci sono due tipi di funzione semantica: una è quella delle onomatopее, che Connor chiama ‘fonomemi’. La seconda e meno nota funzione è quella esercitata dai ‘fenomemi’ (Connor 2014, 11-12 con riferimento a Fatani 2005). Questi segni sono iconici nel senso di Pierce; come i diagrammi e le piante degli appartamenti, essi esibiscono le stesse relazioni fra le loro parti e quello dell'oggetto. I fenomemi però non possono rappresentare direttamente le relazioni che contraddistinguono le forme del mondo o le azioni. Essi hanno bisogno di una mediazione: infatti essi rappresentano la relazione tra la disposizione fisica degli organi vocali o la fisica della produzione del suono e le azioni o le forme del mondo che esse rappresentano. Se si considera l'apparato fonatorio come una sineddoche del corpo, la voce in quanto tale – al di qua o al di là del parlato, ma anche nel parlato stesso – diventa espressione del corpo: voce-corpo. In tal maniera il processo di espressione si radica nella relazione tra la parte interna del corpo, ovvero i suoi organi, e il ‘corpo’ vocale. Si potrebbe dire che i fonomemi sono segni ‘incorporati’ allo stesso modo in cui lo sono le metafore al livello semantico. Come insegnano Lakoff e Johnson ([1980] 2012), la potenzialità espressiva della maggior parte delle metafore si radica nella relazione con il corpo; esse sono appunto ‘metafore incorporate’ (*embodied metaphors*). Nel ripensamento di Connor della funzione fonosimbolica l'iconicità indica un tipo di significazione instabile e precaria, una potenzialità la cui riuscita non è scontata, alla cui base sta “il desiderio che le parole e le cose facciano rima” (“the longing for words and thing to rhyme each other”: Connor 2014, 12). Si può dire che la poesia sonora e molte speri-

mentazioni di musica vocale siano proprio il tentativo di realizzare questo desiderio. La performatività che si coglie nell'ascolto dei componimenti di Serraglio declamati da Pasotelli, dunque, non scaturisce soltanto della flagranza della sua presenza corporea, che pure conserva un sapore auratico nella videoregistrazione a distribuzione limitata, destinata a un piccolo gruppo di appassionati. Neppure riverbera dalla ricca e versatile grana della sua voce o dalla *liveness* della registrazione. Essa promana piuttosto dalla riuscita del suo gesto fono-poetico, dall'aver innescato la potenzialità espressiva e significativa del livello sonoro.

4. VENTRILOQUISMI LINGUISTICI

Le peculiari sonorità dei dialetti e delle lingue naturali, già sfruttate nella poesia sonora del primo Novecento – si pensi, per fare un solo esempio, all'eco deformato delle lingue africane e oceaniche individuato dalla critica nella produzione di Hugo Ball (Elderfield 1974, XXI-XXII; McCaffery 2009, 119 e 312n) – costituiscono una potente suggestione per le sperimentazioni musicali e poetiche. Anche in questo caso poesia sonora e sperimentazione musicale si avvicinano senza confondersi. Negli anni Sessanta non pochi compositori, tra i quali i già citati Luciano Berio e Luigi Nono, hanno colto e sfruttato nella sperimentazione vocale il semplice meccanismo straniante che si verifica nell'ascolto delle lingue straniere: l'alterità dei suoni esibisce il vocalico mentre oscura il semantico e costituisce per l'orecchio del compositore un invito a sfruttare il materiale fonetico per fini musicali. In *Thema. Omaggio a Joyce* (1958), Luciano Berio sottopone la lettura da parte della cantante Cathy Berberian di un passo dall'*Ulisse* di Joyce nell'originale inglese e in diverse traduzioni a progressive elaborazioni elettroniche, fino ad una completa metamorfosi della parola in musica (Scaldeferri 2000; Berio 1953). In *Visage* (1961) le vocalizzazioni paralinguistiche di Cathy Berberian si orientano tanto ai modelli di alcune lingue naturali (ebraico, napoletano, inglese, armeno) quanto alla possibilità di una loro completa neutralizzazione (Menezes 1993, 44-45). In *A floresta*, Luigi Nono mantiene la lingua originale dei testi, persino quella vietnamita, facendo debitamente istruire le cantanti nella corretta pronuncia, per presentare e riverberare il senso del testo dalla dimensione del vocalico, ancor più che da quella del semantico (si tratta della lettera di Nguyen Van Troi, partigiano sudvietnamita fucilato a Saigon).

Anche Pasotelli rivela un orecchio attento alle possibilità creative dischiuse da esperienze multilinguistiche. La sua ricerca poetico-sonora insegue,

però, un radicamento e un coinvolgimento il più concreto possibile con la sonorità dei dialetti e delle lingue, pescando a piene mani nel deposito dei loro gesti vocali, intimi e straniati al contempo, a seconda delle appartenenze linguistiche degli ascoltatori, ma sempre ‘incorporati’.

L’effetto è quello di un continuo ventriloquismo, di un teatro della voce che fluttua incessantemente tra il regime del vocalico e quello del semantico. Tra le poesie di *Serraglio*, *O Opotoms*. *La ballata dei topi* è la più drammatica nel contenuto e la più vertiginosa e virtuosistica nel rutilante gioco di corrispondenze e sostituzioni tra suoni e segni (onomatopee), personaggi (uomini e topi), luoghi (la dimensione sotterranea della metropolitana e del rifugio antiaereo), che drammatizza la spersonalizzazione dell’uomo nella guerra e nell’anonimato della vita quotidiana sotterrato nelle viscere della metropoli. Il lettore si chiede “chi sono i topi?” e trova una risposta agghiacciante nella poesia (lineare e poli-linguistica) che costituisce un ennesimo testo/paratesto di *O Opotoms*. La sintesi dei versi è una serie di uguaglianze: topo/uomo/nichts/nulla; mero *bios*, vita nuda [Video 1, collegamento multimediale in calce al contributo].

Frammenti, ma soprattutto alcuni “suoni” della lingua tedesca, caratterizzano l’ambiente fonico della composizione. Il suono ‘kr’, ad esempio, sembra assumere in questo caso quasi la funzione di motivo ricorrente. Esso erompe, come un grido, con la prima parola: “Krist”. È una bestemmia (dialettale), ma alla tedesca come dice il paratesto. Suono che viene da gole di carne, invece che vocalizzazione di un fonema (segno), come tale è prodotto anche da gole lombarde. La doppia consonante indurisce la tautologia di “*Krieg ist Krieg*”, che traduce in un grido di guerra il nostrano impotente e rassegnato “la guerra è la guerra”. Pronunciato con un suono che viene da gole straniere esso appare come un suono subito, la guerra portata dagli altri, che compaiono soltanto come figure vocali. L’assonanza risuona retrospettivamente nello specchio della memoria, una volta ascoltato tutto il componimento. Essa insinua, però, fin dall’inizio il disorientamento circa l’identità del soggetto della violenza, e innesca tutto il gioco di specchi tra vittime e carnefici nel rifugio di guerra/metropolitana, che ricorda la violenza cieca, arcaica, dell’uomo contro la bestia: “maza el rat” (ammazza il topo). Il commento potrebbe continuare a inseguire la prismatica rifrazione dei personaggi nelle lingue e degli oggetti nelle onomatopee. Si è violata la resistenza del testo alla parafrasi e all’interpretazione, offrendo il tentativo di seguire un filo dei tanti che costituiscono il testo performativo della *Ballata dei topi*. Lo scopo non è stato quello di aggiungere un altro paratesto ai molti che formano *Serra-*

glio, bensì quello di mostrare come i comportamenti incorporati nelle lingue e nei dialetti possano costituire ‘fenomemi’ soltanto quando si attiva la funzione poetica innescata da un atto performativo.

Per concludere si può tornare al punto da cui si era partiti, la concezione del gesto vocale di Berio. In limine al saggio *Del gesto o di piazza carità*, (Berio 2013, 30-36) il compositore cita una breve frase dal cap. XV dell’ammato *Ulysses* di Joyce (*So that gesture, not music, not odours, would be a universal language*), per confermarlo e al contempo smentirlo, come faremmo noi lettori appassionati di Pasotelli:

Per essere creativo il gesto deve poter distruggere qualcosa, anche a costo di sporcarsi – come direbbe Sanguineti – nella *palus putredinis* dell’esperienza. Deve cioè poter contenere sempre un po’ di quello che si propone di superare ... come i gesti del napoletano al quale domandiamo “dov’è Piazza Carità?” e che diventeranno rappresentativi ed espressivi solo a patto di far violenza alle nostre intenzioni e di renderci Piazza Carità apparentemente introvabile. (Berio 2013, 35)

COLLEGAMENTI MULTIMEDIALI



Video 1 | Pasotelli La ballata dei topi, Serraglio 6..

ENGLISH ABSTRACT

The article claims that vocal experimentation in the second half of 20th century shows convergence zones both in sound poetry and in avant-garde music. The disintegration of language in its phonetic unities, and the magnification of the intonational profile is a strategy shared both by sound poetry and by experimental vocal music, as are the cases of Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Luigi Nono, and Gyorgy Ligeti. The contribution of Luciano Berio to this field is of paramount importance, notably in works such as *Thema. Omaggio a Joyce*, *Visage* and *Sequenza I*, as well as in the reflection on the concept of vocal gestures. Performers play an innovative role in vocal experimentation: Cathy Berberian in a case in point. Luigi Nono's *A floresta é jovem e cheja de vida* shows an innovative compositional practice – which involves collaboration between composer, actors and musicians – and highlights the strategic function of performance in the creative process. The third part of the article tackles Luigi Pasotelli's *Serraglio* poem collection, and its complex array of texts and paratexts focusing on the performativity of audiotexts. Drawing on Steven Connor's distinction between 'phonomemes' (onomatopoeic signs) and 'phenomemes' (iconic sounds), the author claims that performativity depends on the successful use of the iconic potential of vocal sounds and on the provocative handling of vocal gestures embedded in languages and dialect.

BIBLIOGRAFIA

Accame 1981

V. Accame, *Il segno poetico. Materiali e riferimenti per una storia della ricerca poetico-visuale e interdisciplinare*, Milano 1981.

Accattino 2014

A. Accattino, *La Poesia visiva oggi in Italia*, in G. Allegrini, L.V. Masini (a cura di), *Visual Poetry. L'avanguardia delle neoavanguardie*, Bologna 2014, 75-82.

Adorno [1965] 2004

Th.W. Adorno, *Su alcune relazioni tra musica e pittura*, [*Über einige Relationene zwischen Musik und Malerei*, in W. Spies (ed.), *Pour Daniel-Henry Kahnweiler*, Stuttgart 1965], traduzione di M. Garda in Th.W. Adorno, *Immagine dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, a cura di G. Borio, Torino 2004, 301-314.

Agamben 2007

G. Agamben, *Ninfe*, Torino 2007.

Allegrini 2014

G. Allegrini, *La Scrittura Visuale/Nuova Scrittura*, in G. Allegrini, L.V. Masini (a cura di), *Visual Poetry. L'avanguardia delle neoavanguardie*, Bologna 2014, 37-40.

Anhall 1984

I. Anhalt, *Alternative Voices: Essays on Contemporary Vocal and Choral Composition*, Toronto 1984.

Baj, Dangelo 1952

E. Baj, S. Dangelo, *Manifeste de peinture nucleaire*, Bruxelles 1952, ora in T. Sauvage, *Pittura italiana del Dopoguerra*, Milano 1952.

Balestrini, Cortellessa 2013

N. Balestrini, A. Cortellessa (a cura di), *Il Romanzo sperimentale. Col senno di poi*, Roma 2013.

- Ball [1927] 2006
 H. Ball, *La fuga dal tempo: fuga saeculi*, [*Die Flucht aus der Zeit*, München-Leipzig 1927], traduzione di P. Taino, Pasian di Prato 2006.
- Barbaglia, Tagliaferri 1998
 G. Barbaglia, A. Tagliaferri, *Uno e due. Indagini sul teatro dell'onnipotenza*, Milano 1998.
- Barthes [1972] 2001
 R. Barthes, *La grana della voce*, [*Le grain de la voix*, "Musique en jeu" 9 (1972), 57-63], traduzione di D. De Agostini, in R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino 2001, 257-266.
- Barthes [1994] 1996
 R. Barthes, *Variazioni sulla scrittura*, [Paris 1994], Genova 1996.
- Bartolomei, Tomassini 1999
 G. Bartolomei, S. Tomassini, "Come da bocca a bocca". *I muti discorsi e gli anonimi legami di un suono. Da un incontro con Gabriella Bartolomei*, "Scena«e». Studi sulla vita delle forme nel teatro" 3-4 (1999), 61-80.
- Benjamin [1936] 1966
 W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, [*L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, prima edizione in traduzione francese di P. Klossowsky, "Zeitschrift für Sozialforschung" 5/1 (1936), 40-68], traduzione italiana di E. Filippini, Torino 1966, 17-56.
- Berberian 1966
 C. Berberian, *La nuova vocalità nell'opera contemporanea*, "Discoteca" 62 (1966), 34-35 [ripubblicato nell'originale italiano e in traduzione inglese in P. Karantonis, F. Placanna, P. Verstraete (eds), *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, Burlington 2014, 51-66].
- Berberian 1999
 C. Berberian, *Lettera a Gabriella Bartolomei*, "Scena«e». Studi sulla vita delle forme nel teatro" 3-4 (1999), 81.
- Berio 1953
 L. Berio, *Poesia e musica. Un'esperienza*, "Incontri Musicali" 3 (1953), 98-111. Ora in V. Rizzardi e A.I. De Benedictis (a cura di), *Nuova musica alla radio: esperienze di fonologia della RAI di Milano*, Torino 2000, 237-259.
- Berio 1981
 L. Berio, *Intervista sulla musica*, a cura di R. Dalmonte, Roma/Bari 1981.
- Berio 2006
 L. Berio, *Un ricordo al futuro: lezioni americane*, Torino 2006.
- Berio 2013
 L. Berio, *Scritti sulla musica*, a cura di A.I. De Benedictis, Torino 2013.

- Bertoni, Panizzi 2012
 M. Bertoni e C. Panizzi (a cura di), *Il titolo lo mettiamo dopo. I libri d'artista di Corrado Costa*, Reggio Emilia 2012.
- Bondi 2009
 F. Bondi, *Tauromachie non latenti. A proposito del più grande poeta "sonoro" italiano*, in F. Bondi e N. Catelli (a cura di), *Per violate forme. Rappresentazioni e linguaggi della violenza nella letteratura italiana*, Lucca 2009, 225-247.
- Borges [1947] 2012
 J.L. Borges, *La Casa di Asterione*, in J.L. Borges, *L'Aleph*, Milano 2012.
- Bulgheroni 1974
 M. Bulgheroni, *Una geografia nonsensical*, "Tam Tam" 6/7/8 (1974), 21-24.
- Butor [1969] 1987
 M. Butor, *Le parole nella pittura [Les mots dans la peinture, Genève 1969]*, Venezia 1987.
- Cappelletto 2009
 C. Cappelletto, *Neuroestetica. L'arte del cervello*, Bari 2009.
- Capulli 1983
 L. Capulli (a cura di), *La città telematica: su nuovi linguaggi e comunicazione*, Ancona 1983.
- Carpita 2012
 C. Carpita, *Palermo '63*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Milano 2012, 1413-1414.
- Carroll [1865] 1960
 L. Carroll, *Alice in Wonderland*, edited by M. Gardner, London 1960.
- Carroll [1865] 1989
 L. Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie e Oltre lo specchio*, a cura di M. Graffi, Milano 1989.
- Cavarero 2003
 A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano 2003.
- de Certeau [1980] 2010
 M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano [L'invention du quotidien, Paris 1980]* traduzione di M. Baccianini, Roma 2010.
- Chakravorty Spivak 1985
 G. Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak? Speculations on Widow-Sacrifice*, "Wedge" 7/8 (1985), 120-130.
- Connor 2014
 P.S. Connor, *Beyond Words: Sobs, Hums, Stutters and other Vocalizations*, London 2014.
- Costa 1970
 C. Costa, *Inferno provvisorio*, Milano 1970.

- Costa 2007
C. Costa, *The Complete Films. Poesia Prosa Performance*, a cura di E. Gazzola, Firenze 2007.
- Costa, Villa 1970
C. Costa, E. Villa, *Il Mignottauro*, Macerata 1970.
- Derrida 2016
J. Derrida, *Pensare al non vedere. Scritti sulle arti del visibile (1979-2004)*, Milano 2016.
- Di Marino 2016
B. Di Marino, *Gianikian e Ricci Lucchi, archeologia del presente*, "Alias – Il manifesto", 10 dicembre 2016.
- Diacono 2014
M. Diacono, *Presentazione*, in L. Caruso, *Calligrammi e altri calligrammi*, Livorno 1990.
- Elderfield 1974
J. Elderfield, *Introduction*, in Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary*, Berkeley/Los Angeles/London 1974.
- Fatani 2005
A.H. Fatani, *The Iconic-Cognitive Role of Fricatives and Plosives*, in C. Maeder, O. Fischer, W.J. Herlofsky (eds), *Outside-In. Inside-Out*, Amsterdam/Philadelphia 2005, 173-194.
- Festanti, Mollo, Panizzi 2011
M. Festanti, A. Mollo, C. Panizzi (a cura di), *Corrado Costa. Inventario dell'archivio e bibliografia*, Reggio Emilia 2011.
- Filigrasso, Viola 2012
I. Filigrasso, T.V. Viola, *Oltre i confini del libro*, Roma 2012.
- Fónagy 1983
I. Fónagy, *La vive voix. Essais de psycho-phonétique*, Paris 1983.
- Fontana 2003
G. Fontana, *La voce in movimento*, Monza/Frosinone 2003.
- Fontana 2008
G. Fontana, *In forma di libro. I libri di Adriano Spatola*, Modena 2008.
- Foucault [1977] 2009
M. Foucault, *Vita degli uomini infami*, [Paris 1977], Bologna 2009.
- Frabotta 1976
B. Frabotta (a cura di), *Donne in Poesia*, Roma 1976.
- Gallese, 2014
V. Gallese, *Arte, corpo, cervello: per un'estetica sperimentale*, "Micromega" 2 (2014), 49-67.

Garda 2011

M. Garda, *Da Venezia all'Avana: Nono, la politica e le tradizioni musicali*, in A.I. De Benedictis (a cura di), *Presenza storica di Luigi Nono*, Lucca 2011, 27-54.

Garda 2013

M. Garda, *Opera, testo, esecuzione nelle arti performative*, "Aisthesis" 7 (2013), 5-20, <<http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/14093/13081>>.

Garda 2016

M. Garda, *La traccia della voce tra poesia sonora e sperimentazione musicale*, in M. Garda, E. Rocconi (a cura di), *Registrare la performance. Testi, modelli, simulacri tra memoria e immaginazione*, Pavia 2016, 73-91.

Gervasi 2015

P. Gervasi, *Critica della mente. Una rassegna di studi su letteratura e scienze cognitive*, "Nuova informazione bibliografica" 1 (2015), 69-104.

Giammei 2013

A. Giammei, *La bussola di Alice. Giulia Niccolai da Carroll a Stein (via Orgosolo) fino all'illuminazione*, "Il Verri" 51 (2013), 33-77.

Giammei 2014

A. Giammei, *Nell'officina del nonsense di Toti Scialoja. Topi, toponimi, tropi, cronotopi*, Milano 2014.

Gillis, Howie, Munford 2007

S. Gillis, G. Howie, R. Munford (eds), *Third Wave Feminism. A Critical Exploration. Expanded Second Edition*, New York 2007.

Goodman [1968] 1998

N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, [*Languages of Art*, Indianapolis 1968], traduzione di F. Brioschi, Milano 1998.

Graffi 1979

M. Graffi, *Mille graffi e venti poesie*, Torino 1979.

Graffi 2014

M. Graffi, *La mano sicura dello sperimentalismo*, in Niccolai [1966] 2014, 9-36.

Jakobson [1960] 2002

R. Jakobson, *Linguistica e poetica*, [*Closing Statement: Linguistics and Poetics*, in Th.A. Sebeok, *Style and Language*, New York 1960] in R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, traduzione di L. Grassi, Milano 2002, 181-218.

Jakobson, Waugh [1979] 1984

R. Jakobson, L.R. Waugh, *La forma fonica della lingua*, [*The Sound Shape of Language*, Brighton 1979] traduzione di E. Fava, Milano 1984.

Klüppelholz 1976

W. Klüppelholz, *Sprache als Musik: Studien zur Vokalkomposition seit 1956*, Herrenberg 1976.

- Kogler 2003
S. Kogler, *Am Ende, wortlos, die Musik: Untersuchungen zu Sprache und Sprachlichkeit im zeitgenössischen Musikschaffen*, Graz 2003.
- Lakoff, Johnson [1980] 2012
G. Lakoff, M. Johnson, *Metafora e vita quotidiana*, [*Metaphors we live by*, Chicago and London 1980], traduzione di P. Violi, Milano 2012.
- Loreto 2014
A. Loreto, *I santi padri di Amelia Rosselli*, Novara 2014.
- Lurija 1996
A. Lurija, *Viaggio nella mente di un uomo che non dimenticava nulla*, Roma 1996.
- Madesani 2005
A. Madesani, *Per-turbamenti: artiste in Italia tra gli anni Sessanta e Settanta*, Rovereto 2005.
- Manica 1983
R. Manica, *Insomma è un libro il mondo*, "Tam Tam" 33/34 (1983).
- Manganelli 1981
G. Manganelli, Prefazione a G. Niccolai, *Harry's Bar e altre poesie*, Milano 1980, 4-7.
- McCaffery 2009
S. McCaffery, *Cacophony, Abstraction and Potentiality: the Fate of the Dada Sound Poem*, in M. Perloff, C. Dworkin (eds), *The Sound of Poetry, the Poetry of Sound*, Chicago 2009, 118-128.
- Menezes 1993
F. Menezes, *Un essai sur la composition verbale électronique "Visage" de Luciano Berio*, Modena 1993.
- Miccini 1985
E. Miccini, *Poesia e no (1964-1984)*, Pasian di Prato 1985.
- Muraro 2004
L. Muraro, *Maglia o uncinetto. Racconto linguistico-politico sulla inimicizia tra metafora e metonimia*, Roma 2004.
- Niccolai [1966] 2014
G. Niccolai, *Il grande angolo*, [Milano 1966], Roma 2014.
- Niccolai 1969
G. Niccolai, *Humpty Dumpty*, Torino 1969.
- Niccolai [1969] 2012
G. Niccolai, *Humpty Dumpty*, Torino 1969 (ora in Niccolai 2012, 47-76).
- Niccolai 1974
G. Niccolai, *Poema & Oggetto*, Torino 1974.

- Niccolai [1974] 2014
G. Niccolai, *Poema & Oggetto*, [Torino 1974] Milano 2014.
- Niccolai 1975
G. Niccolai, *Una proposta di interpretazione degli zeroglifici*, in Spatola 1975, s.p.
- Niccolai [1980] 2012
G. Niccolai, *Harry's Bar e altre poesie*, Milano 1980 (ora in Niccolai 2012, 47-205).
- Niccolai 1982
G. Niccolai, *Singsong for New Year's Adam & Eve*, Supplemento a "Tam Tam" 29 (1982).
- Niccolai 1997
G. Niccolai, *Stein come pietra miliare*, in S. Perosa (a curadi), *Le traduzioni italiane di Herman Melville e Gertrude Stein*, Venezia 1997, 171-186.
- Niccolai 2001
G. Niccolai, *Esoterico Biliardo*, Milano 2001.
- Niccolai 2012
G. Niccolai, *Poemi & Oggetti. Poesie complete*, a cura di M. Graffi, Firenze 2012.
- Niccolai 2015
G. Niccolai, *Istruzioni per l'uso, "alfabetaz"*, 27 novembre 2015: <<https://www.alfabetaz.it/2015/11/27/giulia-niccolai-sul-suo-poema-oggetto/>>
- Niccolai 2016
G. Niccolai, *Foto & Frisbee*, Roma 2016.
- Niccolai, Arcari 2015
G. Niccolai, P. Arcari, A. Spatola, "Il Verri" 57 (2015), 57-81.
- Pagliarani 1963
E. Pagliarani, *Poesia ideologica e poesia oggettiva*, "Nuova corrente" 31 (1963), 37-40.
- Pasotelli 1985
L. Pasotelli, *Rebus 1/25*, con una nota di A. Spatola, Supplemento a "Tam Tam" 44/b (1985).
- Pasotelli 1994
L. Pasotelli, *Serraglio*, testi a cura di A. Mari, Castelvetro Piacentino 1994.
- Perloff 2010
N. Perloff, *Archives, Collections and Curatorship: Schwitters Redesigned: A Post-War Ursonate from the Getty Archives*, "Journal of Design History" 23 (2010), 195-203.
- Petrucci 1992
A. Petrucci, *Segno come memoria, memoria come segno*, in E. Debenedetti, J. Nigro Covre (a cura di), *Scrittura e immagine: l'espressione verbo-visiva fra scrittura e pittura*, Roma 1992, 165-170.
- Pozzi 1981
G. Pozzi, *La parola dipinta*, Milano 1981.

- Re 1989
L. Re, *Futurism and feminism*, "Annali d'Italianistica" 7 (1989), 253-272.
- Re 2004
L. Re, *Language, Gender and Sexuality in the Italian Neo-Avant-Garde*, "Modern Language Notes" 119.1 (2004), 135-173.
- Re 2013
L. Re, *Fanalini di coda*, in Balestrini, Cortellessa 2013, 318-324.
- Russo 2011
A. Russo, *Storia culturale della fotografia*, Torino 2011.
- Scaldfarri 2000
N. Scaldfarri, 'Bronze by Gold' by Berio, by Eco. *Viaggio attraverso il canto delle sirene*, in V. Rizzardi e A.I. De Benedictis (a cura di), *Nuova musica alla radio: esperienze di fonologia della RAI di Milano*, Torino 2000, 101-157.
- Sinisgalli [1944] 1950
L. Sinisgalli, *Furor mathematicus*, [Roma 1944] Milano 1950.
- Sinisgalli 1943
L. Sinisgalli, *Meccanica, Paradiso*, "La Ruota. Rivista mensile di Letteratura e Arte" 1 (1943), 18-19.
- Siti 1975
W. Siti, *Il realismo dell'avanguardia*, Torino 1975.
- Spatola 1969
A. Spatola, *Verso la poesia totale*, Torino 1978.
- Spatola 1973
A. Spatola, *Algoritmo*, Torino, 1973
- Spatola 1975
A. Spatola, *Zeroglifico*, Torino, 1975
- Spatola 1985
A. Spatola, O, Nota introduttiva a L. Pasotelli, *Rebus 1/25*, Supplemento a "Tam Tam" 44/b (1985), 3-5.
- Spatola, Niccolai 1972a
A. Spatola, G. Niccolai, *La poesia sta diventando*, "Tam Tam" 1 (1972), 2.
- Spatola, Niccolai 1972b
A. Spatola, G. Niccolai, *Il breve quanto schematico editoriale del 10 numero*, "Tam Tam" 2 (1972), 3-6.
- Tagliaferri 2000
A. Tagliaferri, *Introduzione*, in E. Villa, *Zodiaco*, a cura di C. Bello e A. Tagliaferri, Roma 2000, 9-19.

- Tagliaferri 2012
A. Tagliaferri, *Digressioni illegali*, in *Il titolo lo mettiamo dopo. Libri d'artista di Corrado Costa*, a cura di M. Bertoni e C. Panizzi, Reggio Emilia 2012, 9-15.
- Tagliaferri 2013
A. Tagliaferri, *Dentro e oltre i labirinti di Emilio Villa*, Milano 2013.
- Tagliaferri 2016
A. Tagliaferri, *Il Clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, Milano 2016.
- Tomassini 1999
S. Tomassini, *Scrittura eloquente e «poema» della voce in Gabriella Bartolomei*, "Scena«e». Studi sulla vita delle forme nel teatro" 3-4 (1999), 55-60.
- Tornielli di Crestvolant 2011
M. Tornielli di Crestvolant, scheda sui *Rebus 1/25*, in A. Sbrilli, A. De Pirro (a cura di), *Ah, che rebus! Cinque secoli di enigmi fra arte e gioco in Italia*, Milano, 2010, 83-84.
- Toti 1968
G. Toti, *Cinema e razzismo. È possibile parlare di cinema e razzismo?*, "Rivista del Cinematografo" 6-7, giugno-luglio 1968, 380.
- Toti 1979.
G. Toti, *I sperimentali: Achille e la tartaruga*, "Carte Segrete" 43, gennaio-marzo 1979.
- Toti 1981.
G. Toti, *I mixerabili*, "Cinema 60" 139, 1981, 10-14.
- Umiltà 2012
A. Umiltà, *Abstract art and cortical motor activation: an EEG study*, "Frontiers in Human Neuroscience" 16, November 2012.
- Villa 1939
E. Villa, *Anima, prosa e gloria di Leonardo*, "Circoli. Rivista di Letteratura" 5 (1939), 651-656.
- Villa 1940
E. Villa, *Lucio Fontana*, "Roma fascista" 22 (1940), 3.
- Villa 1943
E. Villa, *Oreste Macrì. Esempari del sentimento poetico contemporaneo*, "L'Italia che scrive" 3-4 (1943), 57.
- Villa [1947] 2000
E. Villa, *Forma 1. Consagra, Dorazio, Guerrini, Maugeri, Perilli, Turcato*, in E. Villa, *Critica d'arte 1946-1984*, a cura di A. De Luca, Napoli 2000, 31-34.
- Villa [1953] 2000
E. Villa, *Astrattismo e scienza*, in E. Villa, *Critica d'arte 1946-1984*, a cura di A. De Luca, Napoli 2000, 53-54.
- Villa 1956
E. Villa, *Visita alla termomeccanica*, "Civiltà delle macchine" 6 (1956), 49.

- Villa [1970] 2008
E. Villa, *Attributi dell'arte odierna*, [Milano 1970], vol. I, a cura di A. Tagliaferri, Firenze 2008.
- Villa 1973
E. Villa, *Biothèmes idées par Emilio Villa*, in L. Caruso, *Nell'abitudine del giorno*, Napoli 1973.
- Villa 1997
E. Villa, *Conferenza*, Roma 1997.
- Villa 2000
E. Villa, *Zodiaco*, a cura di C. Bello e A. Tagliaferri, Roma 2000.
- Villa 2005
E. Villa, *L'arte dell'uomo primordiale*, Milano 2005.
- Villa 2008a
E. Villa, *Prima o poi, poi o prima*, in C. Parmiggiani (a cura di), *Emilio Villa poeta e scrittore*, Milano 2008.
- Villa 2008b
E. Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, vol. II, a cura di A. Tagliaferri, Firenze 2008.
- Villa 2014
E. Villa, *L'opera poetica*, a cura di C. Bello Miniciacchi, Roma 2014.
- West 2010
R. West, *Giulia Niccolai: A Wide-Angle Portrait*, in P. Chirumbolo, M. Moroni, L. Somigli (eds) *Neoavanguardia: Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s*, Toronto 2010, 212-230.
- Zeki [1999] 2007
S. Zeki, *La visione dall'interno. Arte e cervello*, [*Inner vision : an exploration of art and the brain*, Oxford 1999], Torino, 2007.
- Zumthor 2002
P. Zumthor, *Prefazione*, in C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna 2002.

Finito di stampare nel mese di ottobre 2017
presso Centro Stampa Digitalprint Rimini
per conto di Edizioni Engramma



la rivista di **engramma**
anno **2017**
numeri **144-146**

Raccolta della rivista di engramma del Centro studi classicA | luav, laboratorio di ricerche costituito da studiosi di diversa formazione e da giovani ricercatori, coordinato da Monica Centanni. Al centro delle ricerche della rivista è la tradizione classica nella cultura occidentale: persistenze, riprese, nuove interpretazioni di forme, temi e motivi dell'arte, dell'architettura e della letteratura antica, nell'età medievale, rinascimentale, moderna e contemporanea.