

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

“Il gesto era un fatto pensoso” Emilio Villa, l’arte, la scrittura

Ugo Fracassa

L’ultimo scorcio degli anni Trenta ha rappresentato un periodo cruciale per la formazione di Emilio Villa che, poco più che ventenne, si apprestava a smettere gli abiti del letterato e del poligrafo per disporsi a indossare



1 | Copertina de “Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione”, 35 (1935).

quelli 'villadromici' che più tardi Marcel Duchamp avrebbe tagliato sulla sua ingombrante misura. A quell'epoca risale la prima scheda degli *Attributi dell'arte odierna* dedicata a Lucio Fontana. Dopo aver abbandonato la vocazione ecclesiastica – “refe di una vestaglia / negra sopra le ortiche in Parasceve” (Villa 2014, 106) – il poeta di Affori stava maturando il distacco pure dalla religione delle lettere. Di un certo ermetismo di ispirazione cattolica tuttavia aveva fatto breve quanto concitata esperienza nell'estate del 1937, quando aveva potuto pubblicare una serie di articoli sulla rivista “Il Frontespizio”. Influyente deve essere stata in quel frangente l'intermediazione di Giancarlo Vigorelli, già compagno di studi in seminario lombardo ma presto introdotto nei circoli letterari fiorentini.

Proprio con Vigorelli Villa si era trovato a discutere, ancora a Milano, dell'arte nuova di Fontana, in particolare di una “lastrina in gesso rosa” con un “triangolo graffito in bianco” (Villa [1970] 2008, 111) vista in galleria al Milione (la serie dei gessi andò perlopiù distrutta durante la guerra) [fig. 1]. La scheda per Fontana, infatti, datata 1937, inizia su un registro aneddotico con la visita nell'atelier di via Farini – “studio igienico”, “afogato dal bianco” (Villa [1970] 2008, 111) – ma contiene anche un breve dialogo con l'ex compagno di seminario. Da questo dialoghetto vorrei partire per provare a verificare a posteriori la ‘convergenza’, secondo la terminologia inaugurata da Remo Ceserani (o altrimenti ‘coincidenza’, giusta la lezione villiana di cui più avanti) della critica d'arte e della poesia verbovisiva di Villa con certe recenti acquisizioni in ambito di neuroestetica. Per anticipare: la coerenza tra l'originalissima scrittura critica in favore della cosiddetta arte-azione e la successiva (conseguente?) pratica poetica in ambito di poesia concreta e visiva appare oggi più evidente anche alla luce di recenti ricerche di estetica sperimentale (secondo la definizione di Vittorio Gallese, che riprende e perfeziona quella di neuroestetica introdotta alla fine del secolo scorso da Semir Zeki). Mi riferirò pertanto a quelle esperienze di laboratorio per le quali i neuroscienziati si sono avvalsi di opere di Lucio Fontana e Franz Kline, oltre che di campioni di grafia manoscritta¹.

Naturalmente non ci si attende qui, a posteriori, valutazione né tantomeno validazione da parte del discorso scientifico per un'esperienza poetica quant'altre mai radicale ed estrema. Una chiave per intendere correttamente la relazione e le rare e inopinate coincidenze tra arte e scienza, del

1 In particolare Umiltà et alii 2012, Longcamp et alii 2006, Heimann et alii 2013, Heimann et alii 2014.

resto, era stata fornita dallo stesso Villa molto per tempo (anche rispetto alla stagione del suo più intenso interesse per la fisica delle particelle subatomiche), in un articolo per “Arti visive” dei primi anni Cinquanta, sul quale tornerò in conclusione.

* * *

“Questa non è arte perché non tocca l’umano, non è toccante” (Villa [1970] 2008, 114): è quanto dialetticamente opponeva Vigorelli in quel lontano 1937 all’entusiasmo dell’amico poeta per il succitato triangolo, senza peraltro giungere a persuaderlo. Vigorelli tuttavia non era il solo a pensarla così, anzi la sua opinione – approssimativamente definibile comune a quell’altezza – trovava saldo fondamento filosofico per esempio nelle tesi espresse da Robert Vischer ne *Il senso ottico della forma. Un contributo per l’estetica* del 1873 (sua la nozione di *Einfühlung* poi tradotta in “empatia”).

Opinione dura a morire se ancora nel 2012 Alessandra Umiltà, introducendo i risultati ottenuti in laboratorio circa la relazione tra “Arte astratta e attivazione corticale motoria”, ha potuto affermare, con il suo team, che fino ad allora la neuroestetica si era concentrata principalmente sull’arte figurativa. Tale affermazione, peraltro, forse a causa della formulazione sintetica in abstract, non rende giustizia al lavoro pionieristico di Semir Zeki che nel suo *Inner vision* (1999) ricorreva volentieri ad esempi tratti dall’arte contemporanea (Mondrian e Malevič in particolare). Con le parole del neurobiologo britannico:

Quando si studia la relazione arte cervello il nostro compito è più agevole per l’arte moderna [...] che per quella tradizionale narrativa e figurativa [...] con molte opere d’arte moderna [...] il problema dei collegamenti con la fisiologia delle cellule del cervello visivo risulta più semplice.
(Zeki [1999] 2007, 121)

Ancora prima di deflagrare nella scrittura critica del secondo dopoguerra, innescata pure dalla consuetudine con artisti statunitensi di stanza a Roma, la questione della aniconicità in pittura manteneva per Villa salde radici classiche e preclassiche. Senza ricapitolare le considerazioni del nostro circa *Ciò che è primitivo* ovvero a proposito dell’*Arte dell’uomo primordiale*, è utile richiamare certe sue considerazioni a proposito di Leonardo da Vinci:

Leonardo fu preso dal fascino di certe macchie d'umido sul muro: il costume realistico era così tirannico in lui che, nonostante l'evidenza e l'origine della sua emozione, non riuscendo a giustificarla, credette che fossero belle perché assomigliavano o confusamente alludevano a un paesaggio. Noi siamo preparati a resistere: quelle erano macchie.
(Villa [1947] 2000, 32).

Il riferimento è a un passo del *Trattato della pittura* (in particolare al paragrafo intitolato "Precetti del pittore"), pluricitato tra l'altro anche nella contemporanea letteratura di divulgazione neuroscientifica, laddove si disquisisce di una neurocritica dell'arte (cfr. Cappelletto 2009). Senza allontanarci troppo da questa prima stagione, alla quale va fatta risalire l'elaborazione del concetto di arte-azione (tra la seconda metà degli anni Trenta e la prima metà dei Cinquanta), e per restare nel territorio delle convergenze tra discorso scientifico e letterario, fin dal 1939, in un articolo pubblicato sulla rivista "Circoli", Villa aveva riconosciuto che:

Leonardo ha insegnato e documentato che l'unità assoluta dell'azione interiore è l'unica regola capace di comunicare il massimo di vitalità alla verità e, di conseguenza, alle verità dell'espressione artistica [mio il corsivo].
(Villa 1939, 652).

Non sarà senza rapporto, allora, con queste parole il fermo intendimento villiano di voler riportare l'arte-azione di Fontana, i suoi tagli in primis, "a un'eterna intuizione leonardesca" (Villa 1940, 3).

Poco più tardi, nel 1944, ritroviamo Leonardo eletto a inarrivabile indagatore della fisiologia poetica nel *Furor mathematicus* di Leonardo Sinigalli, opera che stimolò la curiosità scientifica di Villa ben prima della collaborazione col poeta ingegnere lucano per la rivista "Civiltà delle macchine". Se già Paul Valéry nella sua *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci* del 1896 riteneva, secondo la parafrasi di Sinigalli: "più prezioso il segno di Leonardo che non le parole, quel segno che è tanto vicino a quello del gesso tracciato sulla lavagna, della grafite sulla carta ruvida, della carbonella sul legno, un segno da tecnico, un segno creatore" (Sinigalli 1943, 18).

L'ingegnere di Montemurro per parte sua afferma, sulla scorta del suo omonimo rinascimentale, che "Il corpo non è dotato soltanto di estensione e movimento, è dotato di intelligenza" dalla quale derivano "la fulmineità dell'atto creativo", "lo scatto, l'impeto, tutte le facoltà di presentimento, tutta la gamma delle soluzioni irriflesse" le quali sventano "i ritardi delle

facoltà spirituali” e giungono “in anticipo sul pensiero, che soltanto dopo potrà legiferare” (Sinisgalli [1944] 1950, 54). Simili affermazioni, mentre non possono non evocare la nozione di gesto poetico promulgata da Villa nel secondo dopoguerra, paiono anticipare il discorso neuroscientifico e cognitivista quando rappresenta l’intelligenza umana - anche “al livello sub-personale di descrizione, cioè al livello di descrizione che attiene ai neuroni e alle aree cerebrali” - come “strettamente legata alla corporeità situata degli individui” (Gallese 2014, 52).

Il gesto nell’arte del secondo dopoguerra è innanzitutto per Villa quello che conduce l’artista al ‘graffio’, al ‘taglio’, quello cioè che renderà celebri i *Concetti spaziali* di Fontana e che già si apprezzava in quella lastrina di gesso rosa dello stesso - “ipodermide tesa ferita graffiata” (Villa [1970] 2008, 113). Si tratta per Villa di un’acquisizione precoce e quasi preliminare, risale infatti ai suoi primissimi interventi di critica d’arte, ma definitiva se ne resta traccia in *Poesia è*, sorta di tardo manifesto (datato 1980), il cui titolo va inteso in senso etimologico, ben oltre i confini del letterario, ossia come *poiein*, fare artistico:

poetare è fare spiragli, produrre crepe,
 segnare filiture dentro il
 sipario, dentro la Parete
 Sbarrata

(Villa 2014, 695)

Buco taglio *trou* crepa lacero filitura graffio punto intacca *ictus*: tale la deriva sinonimica di un concetto centrale per Villa, così nella poetica - si veda la sua drammatizzazione nel finale di *Senza armonia* del 1950: “nei pori dell’antracite e nello schianto / del ghiacciaio cui incrina la lama di una primavera indimenticabile” (Villa 2014, 141) - come nella scrittura critica dell’anno successivo: “L’operato di Alberto Burri, il suo tracciato (di fili, di graffi, di tagli)” (Villa [1970] 2008, 43). A livello lessicale, l’isotopia di quello che più tardi diventerà il *Trou*, si declina in origine, per esempio nei versi di *Oramai*, secondo le varie forme flessionali, specie quella deverbale sostantivata, del lessema *lacerare*. In *E lascia che vada*, poesia del 1942, si legge:

Sì, la storia, la storia, / la storia s’oscura: / quel *laceron* nel lobo? la mamma dove
 tiene le boccole / che rilucevano al di là del paese? [mio il corsivo]

(Villa 2014, 109)

Se da una parte l'occorrenza conferma ancora una volta come per Villa ogni elaborazione di poetica, anche la più filosoficamente rarefatta (tale la risonanza nichilistica del *trou*), trovi radice in un *bios* e in un *ethnos*, dall'altra colloca anatomicamente il buco nella medesima regione auricolare nella quale il poeta, da bambino, immaginava l'origine del labirinto (non a caso Aldo Tagliaferri ha ricondotto a uno i due motivi):

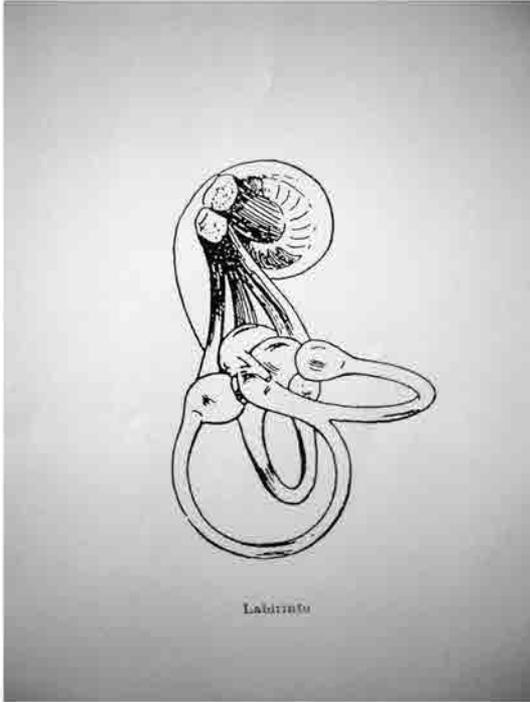
“Dove va a finire — mi chiedevo — il buco dell'orecchio?” [...]. Avevo paura, molte volte. Quella era forse la primissima idea del labirinto, di cui l'uomo è al tempo medesimo architetto e prigioniero, ideatore e vittima (Villa 1956, 49).

Da notare, per chiudere il cerchio, che Sinisgalli oltre a essere l'editore dell'articolo da cui ho tratto la citazione, è anche colui che nel citato *Furor* corredeva le pagine dedicate all'architettura dei labirinti con un'illustrazione del labirinto auricolare in sezione [fig. 2].

* * *

La prima formulazione villiana del binomio arte-azione è datata 1949 ed è comparsa l'anno successivo nella pubblicazione dedicata all'artista cileno Matta, al secolo Roberto Sebastián Antonio Matta Echaurren, dalla Galleria romana il Secolo: “L'immagine, il segno, il suono, il rapporto, e il fenomeno che li capta, non sono cose, non sono oggetti: ma sono azione. Un quadro è l'agire” (Villa [1970] 2008, 38). Una simile perentoria definizione può essere letta, tra l'altro, come portato dell'annosa frustrazione sperimentata in ambito di espressione letteraria. I termini che ricorrono nella scheda per Matta poi raccolta negli *Attributi*, infatti, rimandano ancora alla rottura con il circolo ermetico consumatasi tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta.

La dialettica chiaro-oscuro echeggia la stucchevole polemica protrattasi sulle pagine de “Il Frontespizio”, la stessa parola ‘azione’ segnava, nella sottotitolazione declaratoria di “Campo di Marte” (“rivista d'azione”), una scissione in seno all'ermetismo. L'insofferenza di Villa per le istituzioni letterarie coinvolgeva a quell'altezza principalmente la critica, colpevole di inerzia e passività di fronte all'arte. Con estrema chiarezza nella pur generosa recensione degli *Esemplari del sentimento poetico* di Oreste Macrì apparsa nel 1943 sulle pagine de “L'Italia che scrive”:



2 | Leonardo Sinisgalli, *Labirinto*, da: Sinisgalli [1944] 1950, 160.

Il critico è in posizione neutra, storiografica, inerte ad onta di tutto il calore e persuasione che ne sommuove l'esercizio e la stessa economia. È il lavoro rovescio di quello del così detto artista, il suo, egli rifà la strada compiuta dal poeta, a ritroso, in un tentativo doloroso e fallimentare. (Villa 1943, 57)

Invita perciò l'amico salentino a considerare con coraggio: "l'inadeguatezza fondamentale dei materiali sulla cui disintegrazione è nata la sua stessa vita. Perché non è lui, il primo ad agire contro l'idolo? cioè contro gli endecasillabi, le statue, i dipinti? E bisogna agire" (Villa 1943, 57). Insomma, tagliati i ponti con gli ambienti letterari nazionali, dopo la netta cesura costituita dal soggiorno brasiliano, ricco di stimoli artistici (l'attività museale presso il Museo d'Arte di San Paolo) e letterari (l'avanguardia concretista dei Noigandres), Villa che a Roma frequenta Matta fin dal '47, è deciso a tentare "la ricerca degli strumenti di liberazione e la misura dei luoghi di libertà" (Villa [1970] 2008, 41), in una collaborazione fiancheggiatrice, militante e paritaria con i pittori dell'avanguardia internazionale. Proprio in questo contesto Villa si forma un convincimento duraturo, circa l'arte come liberazione, che riterrà di comunicare nel 1984 agli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Perugia:

La parola è complessa perché è invischiata nella concezione etica della libertà, nella concezione storica e politica, che sono diverse. Si tratta di una propria liberazione che è rappresentata dall'arte e solo dall'arte, e non da altro .

(Villa 1997, 38)

Perciò, prima di tentare, o mentre inizia a tentare esperimenti verbovisivi (è conservato nell'archivio Panizzi di Reggio Emilia il manoscritto autografo datato 1950 di "titumatta tituba titumatin tout matin titumattant mattarel mât sur mamât", testo dedicato anch'esso, come si deduce dal titolo, all'artista sudamericano, ma gestito con maggiore libertà nella *mise en page*), Villa collauda quella peculiare pratica della scrittura critica (il cui lessico è stato studiato da Flavio Fergonzi) che, nel simulare il processo cognitivo, emotivo ed empatico innescato dall'artista, si basa sulla convinzione che esista un'integrazione tra l'emissione e la ricezione, tale che i processi mentali coinvolti nella creazione artistica possono essere osservati nello specchio della fruizione².

Le possibili analogie tra la critica d'arte villiana e le recenti acquisizioni della neuroestetica però non si limitano a questioni di stile ma investono anche il contenuto delle schede che compongono l'antologia degli *Attributi*, in particolare laddove è questione di arte-azione (locuzione che sarebbe stata tradotta, nel giro di pochi anni e con maggiore successo, in *action painting* da Harold Rosenberg negli Stati Uniti). Il gesto che contraddistingue l'arte nuova, infatti, si compie per Villa innanzitutto nella scatola cranica dell'artista, come detto ad esempio nella scheda per Alberto Burri del 1959 dove si parla di un "gesto tratto a urgenza mentale" (Villa [1970] 2008, 49). In altre parole, non di "gesticolazione nevrastenica o senz'altro muscolare miopatica" si trattava (Villa [1970] 2008, 38) bensì di un gesto che ha radici nella corteccia cerebrale sia dell'artista che lo compie sia del critico che lo simula, oggi sappiamo, grazie all'attivazione dei neuroni specchio. Su un metro più colloquiale, ma con efficacia non minore, nella tarda conferenza perugina:

Parlarono della pittura come gesto, il gesto della pittura. Qui credevano che il gesto consistesse nel fare così... pennellare col gesto, capito? No, *il gesto era un fatto interno, un fatto pensoso* che prima di muovere era mosso dal pensiero. [mio il corsivo]

(Villa 1997, 48)

² Parafraza qui dall'efficace sintesi dei fondamenti dell'estetica sperimentale proposta da Gervasi 2015.

Se possiamo facilmente immaginare l'effetto di tali affermazioni sugli studenti dell'accademia Pietro Vannucci trenta anni or sono, è lecito supporre che i loro colleghi del 2016, qualora introdotti ai fondamenti dell'estetica sperimentale, mostrerebbero un diverso aplomb.

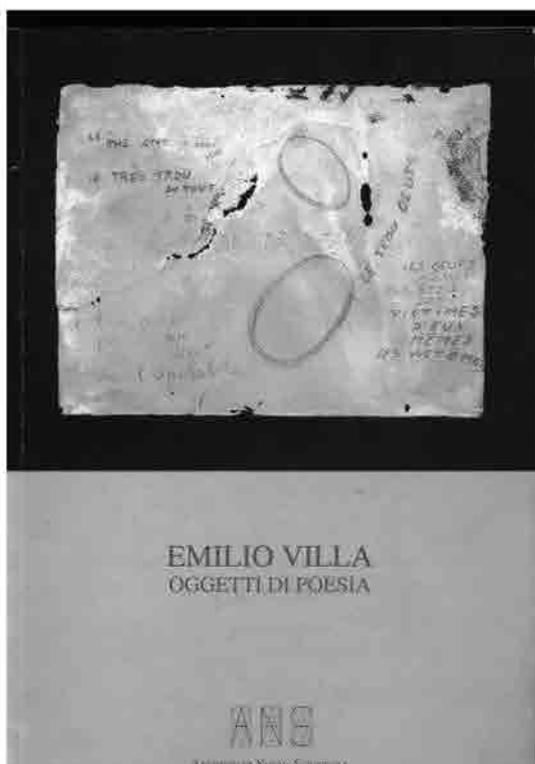
In un simile processo di fruizione, affine come vedremo a quello che i neuroscienziati chiamano di *embodied simulation* si verifica che il "sistema motorio è dotato di proprietà multisensoriali" (Gallese 2014, 65) e risponde anche a input visivi, come pure che regioni del cervello, tradizionalmente ritenute subordinate a modalità visive, siano in realtà "coinvolte anche nella processazione di stimoli tattili" (Gallese 2014, 65). Di questa visione multimodale Villa pare consapevole quando nel 1950, per descrivere la peculiare esperienza della pittura di Pollock, in modo vivido e sintetico, in una parola poetico, escogita il sintagma "extase du tacteoel" (Villa [1970] 2008, 67). L'opera di Pollock, tra l'altro, viene descritta come *perception-opération*, secondo quella logica di mutua integrazione tra l'emissione e la ricezione riconosciuta da Gervasi nel paradigma dell'estetica sperimentale. Logica se possibile più evidente in un testo francese per Capogrossi, di tre anni successivo (per il quale rinuncio a riprodurre le spaziatore eccentriche):

Je n'sais quoi si c'était image ou reflet nous ou vous fer ou mesure sommeil
ou regard je ou tu.
(Villa [1970] 2008, 15).

Lunga perciò sarebbe la lista delle citazioni utili a porre su un piano di coerenza certe intuizioni del Villa critico d'arte col discorso scientifico contemporaneo. Non è questo il nostro compito; basterà – per concludere su queste inopinate convergenze – ricordare che la dimensione reattiva ed empatica della sua scrittura per l'arte risulta esplicitamente nell'auto-definizione proposta al curatore degli *Attributi* nel 1970 e centrata proprio su un autoironico riferimento al sistema nervoso: "Per me si tratta di documentare una milizia di ragione logonevrotica" (Villa 2008b, 390-391).

* * *

È nei versi di "Senza armonia" – titolo compreso in *E ma dopo*, la cruciale silloge del 1950 – che l'a-topos del *trou* trova una prima manifestazione poetica, già coerente con il tema del gesto nell'arte azione:



3 | Emilio Villa, *Le trou eau* (1978),
Archivio di Nuova Scrittura, Milano.

il punto emblema
della freccia disgiunta dallo sforzo
con impulso decrescente verso il lacero
(Villa 2014, 141)

Si noti che “punto” – intacca, ictus, taglio – è sinonimo di buco nell’ultimo scritto di Villa per Fontana datato 1981. Proprio in questi versi e negli altri della raccolta Villa attua le prime dislocazioni nella *mise en page*, primo segnale dell’urgente pulsione verbo-visiva che conoscerà durante l’intero arco della sua attività poetica una fenomenologia variabile dalle spazializzazioni eccentriche fino agli oggetti di poesia. È significativo che quella pulsione si manifesti fin da subito (anche) in collegamento con il motivo del *trou*. Per apprezzare la forbice che divarica i due estremi è utile richiamare un testo critico del 1961, di nuovo per Fontana, e paragonarlo a *le trou eau*, oggetto di poesia datato 1978. Nel primo caso la scheda, in lingua francese, assume andamento di prosimetro, alternando forme chiuse (le tre quartine del poscritto) a figurazioni chiasmiche, inserti in greco antico a incursioni maiuscole, riferimenti alti (“LA GNOSE”) a escursioni scatologiche: “trou en trombe [...] trou au buse, trou obus, trou au baise”

(Villa [1970] 2008, 104). In particolare si nota la versificazione seguente, memore dell'esempio brasiliano dei Noigandres e destinata a fare scuola in Italia tra i poeti visivi a venire:

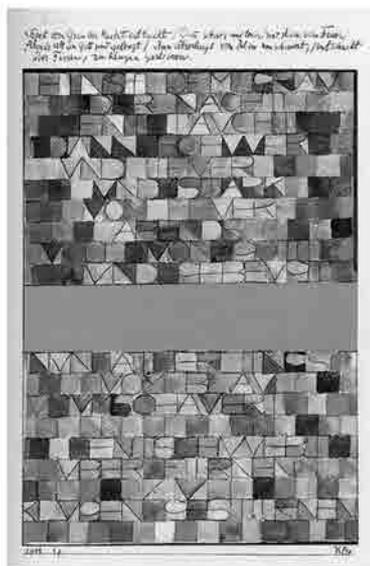
mais un
un
l
seul
un
soeil
un
tout
un trou
(Villa [1970] 2008, 103)

Nel secondo esempio il buco è rappresentato innanzitutto dalle lacerazioni del supporto deperibile che, letteralizzando la metafora, lasciano alla lettera (francese) possibilità ludiche di variazione omofonica del *trou*, per inchiostri di diversi colori [fig. 3]. Ciò che immediatamente il fruitore focalizza al centro del campo visivo e rischia di scambiare per un buco è, al contrario un pieno, il *trou oeuf*, simbolo di generazione, figurazione cosmogonica, immediatamente declassato però, secondo gli usi villiani, al più misero buco nell'acqua (il *trou eau* che dà titolo all'opera). L'oggetto di poesia, del resto, testimonia sempre in Villa sia la concretezza del linguaggio sia il destino di annichilimento che lo attende, come spiegano questi versi anepigrafi scritti tra il 1970 e l'80:

Prima o poi, poi o prima / le parole dette, le parole scritte, / presto
o tardi tutte le parole /sono destinate a sparire /spariscono. //
Le parole sulla carta, le parole / sulle pietre, le parole sui rami /
spariranno tutte. // Se queste parole e non parole / sono scritte su
materie / che presto si decompongono, che / durano poco più di
un / attimo o poco più di un millennio / che cosa esse sono.
(Villa 2008a, 13)

Si noti l'aura di indecidibilità derivante dalla mancanza di un accento ad affermare la solidità del linguaggio: "*ché* cosa esse sono"; ovvero dall'assenza di un punto interrogativo che retoricamente lo neghi: "che cosa esse sono?". Analogamente, Armando Petrucci a proposito delle epigrafi sulle lapidi:

Il processo di usura è favorito dall'esistenza dei solchi stessi ne risulta che la possibilità di obliterazione del messaggio nasce dalla sua esisten-



4 | Franz Kline, *Untitled*, 1950-'51, Ink on newsprint Allan Stone Collection, New York.

5 | Paul Klee, *Einst dem Grau der Nacht enttaucht*, 1918, acquerello, penna e matita su carta in combinazione con carta argentata, Kunstmuseum Bern.

za medesima e si pone nel momento stesso in cui inizia l'opera di incisione: la morte del segno fatto per durare nel tempo è dunque implicita nell'atto stesso della sua nascita nel solco che lo rappresenta.

(Petrucci 1992, 167)

* * *

L'empatica fruizione del gesto operato dalla pittura-azione, nonché la fresca consuetudine amicale intrattenuta con i primi artisti statunitensi di passaggio a Roma (Cy Twombly, tra gli altri) incoraggiavano ormai Villa a tentare, nei primi anni Cinquanta, incursioni più decise nel campo artistico, lo esortavano cioè a non baloccarsi oltre "solo con le conseguenze e con la inane / logica inane delle manifestazioni impulsive" (Villa 2014, 151) come sta scritto nei versi di *Contenuto figurativo*, poesia dedicata a Corrado Cagli che del "figurativo" poteva restituire, appunto, solo il "contenuto". Il primo impulso tuttavia portava il poeta votato alla critica d'arte a privilegiare quel livello materiale del segno immediatamente disponibile in una testualità ancora lineare, sebbene eccentricamente spaziata e dislocata sulla pagina; è così che, nel 1952 Villa si trova a fornire una "lettura fonetica" (Villa [1970] 2008, 20) delle *Superfici* di Capogrossi. La

pittura tuttavia, come chiarirà nella conferenza perugina, ha bisogno di avere vicino parole:

[...] che si accostino alla sua poesia diventando poesia completa, parole che magari dicono altre cose, e figure, nel senso del fondale bianco o del fondale bianco-nero.
(Villa 1997, 43)

Se è vero che “la forma pura della parola verbale si rivelava incapace di accedere a quella complessità di Segni che parallelamente l’arte d’avanguardia a lei contemporanea costantemente proponeva” (Diacono 1990, 7) – così Mario Diacono a proposito dei *Calligrammi* di Luciano Caruso, per citare due collaboratori-ammiratori del Villa verbovisivo – la critica d’arte poteva disporre allora non solo della dimensione fonetica della parola ma anche di quella figurativa, a partire dalla dialettica tipografica di bianco/nero, variando la scansione degli spazi secondo il magistero di Apollinaire, fino a usi più liberamente visuali non distanti da certi esempi di Picabia. Insomma, si direbbe che Villa imbocchi la strada della scrittura verbovisiva nella consapevolezza pre-(neuro)scientifica che la percezione del segno grafico attivi le medesime aree corticali-motorie innescate dai tagli di Fontana o dalle tele di Franz Kline, non a caso avvicinate spesso a certe realizzazioni della calligrafia cinese (Gallese 2014, 58) [fig. 4]. Solo nel 2006 Longcamp e altri hanno potuto verificare in laboratorio la “stronger excitation of the motor cortex to handwritten scripts” (Longcamp 2006, 681) rispetto a quella attivata da stimoli consistenti in segni alfabetici a stampa: “several studies show that cortical motor activation can be induced when the observed stimuli are static graphic artifacts produced by hand motor acts, such as letters [...] the modulation effect being stronger for the observation of handwritten than of typed letters”³; in tal modo confermando, tra l’altro, le impressioni di Michel Butor davanti a un dipinto del 1918 nel quale compare il lungo titolo nella calligrafia di Klee:

La riga di testo, accuratamente manoscritta, possiede un vettore tanto più potente quanto più è lunga. Seguiamo il movimento della penna, tutti i suoi graziosi meandri, ma soprattutto lo spostamento della mano stessa da una lettera all’altra, da una parola all’altra, obbligatoriamente, nel-

3 Umiltà 2012: “Diversi studi mostrano che l’attivazione corticale motoria può essere indotta in presenza di stimoli quali artefatti grafici statici prodotti dal movimento della mano, come ad esempio le lettere alfabetiche [...] l’effetto è maggiore nell’osservazione di lettere manoscritte rispetto a quelle stampate”.

le nostre scritte, da sinistra a destra. Per capire, il nostro occhio deve seguire questo percorso. È come se ci fosse una grossa freccia, un polso che ci costringe ad andare in quella via. L'insieme della composizione è profondamente influenzato da un elemento così attivo.

(Butor [1969] 1987, 37) [fig. 5]

In un articolo del 1953, intitolato *Ideografie sui Lastroni del Monte Bego*, Villa non manca però di distinguere:

È il nostro mestiere, d'altra parte, tentare la descrizione e l'analisi del comportamento delle sostanze e qualità grafiche là dove la scienza non ha possibilità di arrivare per via dei limiti in cui si muove e si chiude muovendosi.

(Villa 1953)

In altre parole, se la scienza – ad esempio la pionieristica neuroestetica di Semir Zeki – poteva permettersi di accomunare opere anche molto distanti storicamente e formalmente all'insegna della cosiddetta “arte del campo recettivo”, nella misura in cui si dimostravano in grado di stimolare quella parte del campo visivo che produce una reazione nella cellula della corteccia visiva (ad esempio l'area V5 nel caso dei *mobiles* citati da Zeki per Alexander Calder, artista caro a Villa), l'esperienza che dell'arte fa il critico militante (o il fruitore ispirato) rimanda piuttosto, come anticipato, al processo detto di *embodied simulation* (simulazione incarnata) che Vittorio Gallese, in seguito all'individuazione dei cosiddetti neuroni specchio (neuroni motori che si attivano sia quando agiamo che quando vediamo agire gli altri), ha posto al centro della propria estetica sperimentale. Si è dimostrato infatti che la simulazione incarnata si attiva anche quando le azioni percepite “sono raffigurate come immagini statiche” (Gallese 2014, 55). In particolare “le tracce visibili dei gesti espressivi dell'artista, come le pennellate, i segni dell'incisione, e più in generale i segni dei movimenti della sua mano” (Gallese 2014, 55), producono empatia nello spettatore (mentre gli stimoli di controllo che simulano quei segni pittorici non raggiungono l'obiettivo). Inoltre, ciò che più conta in ambito estetico:

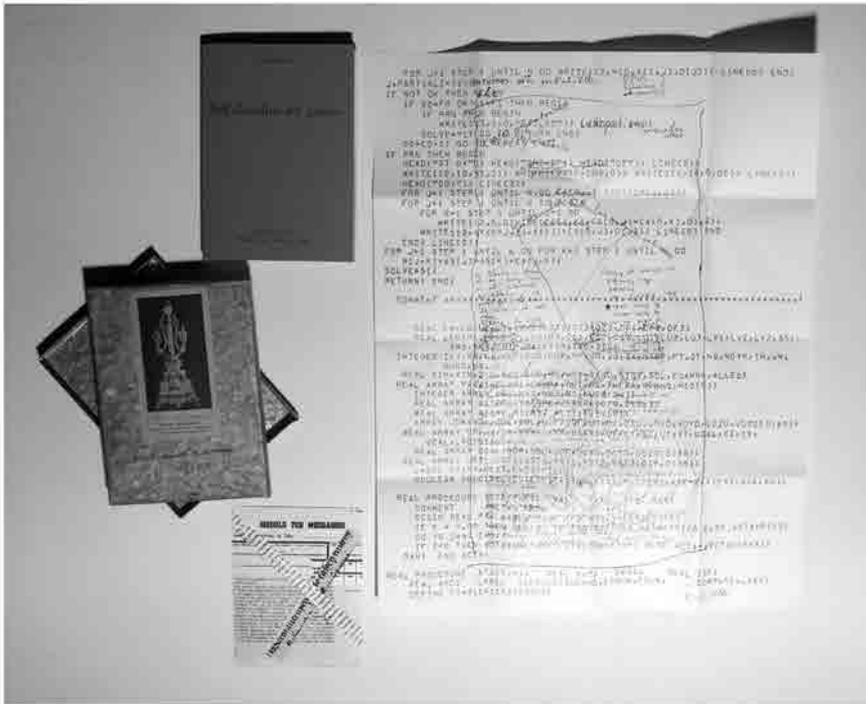
Anche quando l'immagine è priva di contenuti direttamente raffiguranti il corpo, come nel caso dei tagli sulla tela di Lucio Fontana [...] nell'osservatore avviene una simulazione motoria, la simulazione del gesto dell'artista. La simulazione del gesto creativo diviene parte integrante dell'esperienza che facciamo delle sue conseguenze, l'immagine artistica.

(Gallese 2014, 55)

Ecco allora che anche l'arte non figurativa "tocca l'umano", è "toccante", per riprendere i termini dell'antico dialogo con Vigorelli, rispetto al quale le acquisizioni dell'estetica sperimentale suonano perciò come ultima parola (beninteso in ordine di tempo, vista la controvertibilità delle ipotesi scientifiche, cara a Villa almeno quanto quella delle ipotesi etimologiche).

Ci pare innegabile insomma che Emilio Villa – fin dagli anni Cinquanta nell'opera in versi, col peculiare lessico e con lo stile della scrittura critica all'epoca degli *Attributi* e infine coi mezzi del poeta visivo e concreto fin dentro gli anni Ottanta – abbia saputo rappresentare e sperimentare il processo di 'simulazione incarnata' in termini letterari ma con una coerenza che risulta a posteriori stringente rispetto al discorso scientifico.

L'esperienza di fruizione empatica delle opere di Matta, Rothko, Pollock, Burri, Fontana ecc. ha certamente contribuito, insieme agli esempi storici



6 | Emilio Villa, *Biothèmes idées par Emilio Villa*, in L. Caruso, *Nell'abitudine del giorno*, 1973, involucro metallico, in 200 esemplari numerati, con allegato in busta il testo di Villa stampato a due colori, Visual Art Center Studio Boenzi-Iacobelli, Napoli.

delle avanguardie futurista, dadaista ecc., al superamento della linearità testuale nella poesia di Villa, almeno a partire dal 1957, anno in cui il poeta decise di accompagnare un disegno e tre monotypie di Gastone Novelli coi sei poemi manoscritti di *Un eden precoc*. Ma la stagione di più intenso, frenetico e talvolta sconsiderato attivismo verbovisivo (il decennio che decorre a partire dalla metà degli anni Sessanta) coincide per Villa con l'esperienza di alcune collaborazioni, tra gli altri con De Bernardi, Cegna e con Luciano Caruso. Alla collaborazione con quest'ultimo si riferiscono i duecento esemplari numerati di *Nell'abitudine del giorno* (1973), cofanetto metallico contenente la serigrafia intitolata *Biothèmes idées par Emilio Villa* [fig. 6]. In questa realizzazione la stampata di stringhe vale come mero supporto cui è delegata la funzione cromatico decorativa.

Alla breve fascinazione per il responso oracolare erogato dal calcolatore Villa oppone la propria nuda scrittura, tradizionalmente non incline a bellurie calligrafiche. Il testo sovrascritto risulta, al pari dei caratteri stampati sottostanti sebbene per ragioni diverse, indecifrabile ma accresciuto del plusvalore empatico assicurato dalla grafia (i neuroni, come verificato da Longcamp nel 2006, 'sparano' anche in presenza di *scribbles*). Chiunque osservi, infatti, non può trattenersi dal focalizzare le lettere vergate a mano, esperienza destinata peraltro a rivelarsi frustrante poiché, oltre al disagio della parziale sovrapposizione con i caratteri sullo sfondo, presto ci si accorge del capovolgimento di una porzione testuale. Eppure, l'onere della forma spetta al manoscritto che reimposta una pagina allineata a sinistra (non per effetto di versificazione ma piuttosto secondo la scorante logica della lista) con l'accensione di un flebile chiasmo nel centro del campo visivo. A fronte, perciò, della sintassi seriale e tendenzialmente stocastica o aleatoria del testo cibernetico – del quale, pur non decodificando, il lettore percepisce la parzialità – si impone la forma chiusa, tetrastica e quadratoide di una figura da sempre centrale nella poetica villiana e forse all'origine di ogni successivo esito visuale. Inoltre, al di là della grafia manoscritta, alcuni elementi lessicali concorrono a corroborare l'ipotesi di una coesistenza non pacifica tra i due codici implicati nel documento: il titolo dell'opera con i due termini che costituiscono il vertice alto del chiasmo (tre elementi particolarmente esposti), parlano infatti a favore del *bios* e della voce ("labiale [...] gutturale"), ovvero del secondo elemento del binomio *graphie / phone*, costitutivo del linguaggio umano. D'altra parte, solo due anni prima, nei versi finali di *La jeune Pourquoi* (1971), il cui dedicatario era lo stesso Caruso, si leggeva di un bellicoso "Combat pour se Battre [...] contre le signe – mythe IBM éprouvé par les

Elus” (Villa 2014, 413) (dal 1965 lo stabilimento milanese di IBM produceva l’IBM System/360 Model 20, antenato dei nostri personal computers).

* * *

Nei primi anni Ottanta, dopo oltre un trentennio dalla pubblicazione di *Oramai* (periodo caratterizzato, per la seconda metà, da frequenti sconfinamenti in territorio verbovisivo e concreto), l’autore di *Zodiaco* fornisce, con i versi di *È una faccenda visuale*, un controcanto parodico al solenne dettato di *Contenuto figurativo*, risalente appunto a trenta anni prima. In quella poesia, dedicata a Corrado Cagli, veniva teorizzata la possibilità di trasferire la figura ‘cruciale’ e archetipica del repertorio visuale del Villa futuro – il chiasmo, la croce appunto – dall’arte alla poesia: “Per operare una croce / ci vogliono due legni: o / due segni” (Villa 2014, 150). Non a caso, perciò, la prima occorrenza visiva del chiasmo, figura che la scrittura tradizionalmente realizza in modalità retorica, è contenuta proprio in *Contenuto figurativo*: “se minimi X minimi dà minimi” (Villa 2014, 147).

Tornando a *È una faccenda visuale*: il titolo, innanzitutto, va letto con ironia (amara, si direbbe) secondo l’indicazione del verso incipitario: “È una faccenda visuale, vista!” (Villa 2000, 36). In altre parole, un *déjà vu*. A voler stivare il maggior “contenuto figurativo” possibile nei versi, il rischio (segnalato da Tagliaferri) era quello di “imbarcare un carico di indeterminazione” (Tagliaferri 2000, 16) insostenibile; e il fallimento di certi esperimenti è ammesso qui con tanto di formula penitenziale: “Mi pento delle mie mani / e della mia voce”, “muoiono sepolte le dita / sulla mano” (Villa 2000, 36). Non bisogna sottovalutare, allora, la collocazione di questa poesia immediatamente dopo il *tombeau* intitolato a *Picabia*, con il quale va a formare un dittico testamentario: “maintenant mort tombé à plat-ventre / [...] où ira-tu retrouver ta lumière blanche” (Villa 2000, 35). In morte del pittore-scrittore parigino, che ha costituito un riferimento certo e duraturo per scorribande verbovisive, il poeta correda il lamento funebre di un ultimo omaggio *à la manière de*:

pic à bios pique à piaf
 pec ou biat pac à choux
 pic à pois
 (Villa 2000, 33)

A questo punto è lecito interpretare con qualche malizia la strategia macrotestuale di far seguire *Letanie* al citato dittico. Coi circa cinque-

cento versi di questa poesia, infatti, si torna all'antico – al verso lineare, ai riferimenti lombardi, alla struttura poematica tipica di *Oramai*: “così che togli il malocchio e la scarogna, penuria / d'anguria e fromentone, a quest'itaglia intrepida” (Villa 2000, 41) – come per una vistosa quanto improponibile marcia indietro (d'altra parte questo non resterà l'unico caso di regresso in extremis, se consideriamo per esempio le quattro stanze delle *Vanità verbali* composte nel 1983).

* * *

Come promesso, al fine di impostare in termini villiani la relazione tra discorso scientifico e discorso artistico-letterario di cui è questione nel presente scritto, veniamo dunque a quanto Villa stesso ebbe a dichiarare a proposito della relazione tra *Astrattismo e scienza* sulle pagine della rivista “Arti visive” nel maggio del 1953. Si tratta di un articolo esplicitamente polemico contro l'ultima moda dell'avanguardia artistica, la pittura nucleare o atomica, il cui manifesto era stato pubblicato l'anno precedente, firmatari Enrico Baj e Sergio Dangelo. Eccone un passo: “Le forme si disintegrano: le nuove forme dell'uomo sono quelle dell'universo atomico. Le forze sono le cariche elettriche. La bellezza ideale [...] coincide con la rappresentazione dell'uomo nucleare e del suo spazio. [...] La verità non vi appartiene: è dentro l'atomo. La pittura nucleare documenta la ricerca di questa verità” (Baj, Dangelo 1952). A parere del nostro, i pittori che copiavano le foto delle particelle elementari ottenute nella camera di Wilson (una delle tecniche sperimentate dai “nucleari” grazie all'apparecchiatura – comunemente nota come camera a nebbia – che aveva permesso negli anni Trenta di studiare la radioattività artificiale prodotta dalle particelle alfa e di scoprire il positrone) non facevano nulla di diverso dal comporre una natura morta. Tra l'altro, vale la pena notare (poiché costante in Villa) l'attitudine irriverente nei confronti della *facies tecnologica* della scienza – il computer come la camera di Wilson – a fronte della considerazione e del rispetto che lo stesso portava al discorso scientifico, dall'atomismo lucreziano alla meccanica quantistica, del quale non fosse possibile sottovalutare le implicazioni filosofiche.

L'eventuale affinità tra arte e scienza, infatti, non va ricercata per Villa a un livello banalmente mimetico, bensì consiste nel “fare come se”, nel procedere per ipotesi (come anche la scienza fa), la natura stessa essendo, nella sua dimensione sia fisica che psichica, culturale ecc., nient'altro che una mera ipotesi, secondo il nostro. Così hanno proceduto, secondo Villa, Piero della Francesca, il calligrafo islamico, i creatori dei lastroni

del Monte Bego, Van Gogh ecc.: “hanno dato seguito e eccitato l’ipotesi di lavoro tratta dal loro cervello” (Villa 1953, 53) ma concepibile dentro una determinata cultura, ottenendo in tal modo non dati assoluti bensì “varianti”. Questo metodo costituisce per l’artista il solo spiraglio sul fantasma della natura; non la natura fisica, beninteso, ma: “quella propria alla nostra ricerca da delimitare attraverso un operato specifico nei suoi mezzi propri e nelle sue risultanze” (Villa 1953, 53). È sul piano di queste ultime, allora, che può talvolta verificarsi una “coincidenza” tra discorso scientifico e creazione artistica, realtà altrimenti destinate a divergere. E questo accadrà quando “arbitrio assoluto e assoluta necessità” (ovvero fare artistico e ragione scientifica) troveranno inopinatamente un punto di incontro, arriveranno a confondersi. L’ipotesi qui è che la pratica poetica di Emilio Villa, tra critica d’arte e sperimentazione verbosiva, rappresenti un esempio palmare di tale “coincidenza”.

* * *

Ciò detto, si vorrebbe restituire la palla alla neuroestetica per una riflessione circa alcuni problematici fondamenti della propria episteme. Si tratta di questo: Alessandra Umiltà, dopo aver dimostrato che l’attivazione delle aree corticali motorie può essere indotta anche in chi osservi immagini statiche astratte, ha aggiunto, con onestà intellettuale e commendevole lucidità, di non voler con ciò affermare che lo status artistico dei tagli (quelli di Fontana utilizzati nelle ricerche del 2006) sia condizione necessaria all’attivazione motoria, né che l’attivazione motoria sia tipica dell’esperienza artistica. Tuttavia, siccome la natura degli strumenti utilizzati in laboratorio non è indifferente ai fini della ricerca, un quesito da rivolgere ai neuroscienziati riguarda lo statuto dell’opera d’arte impiegata come stimolo nelle esperienze di estetica sperimentale. Se lo status di oggetto artistico di un *Concetto Spaziale* (le *Attese*, idropittura su tela del 1959 nella fattispecie) è indifferente dal punto di vista sperimentale, da cosa gli deriva quell’esemplarità, quell’evidenza che lo impone ai ricercatori come antonomasia del taglio?

ENGLISH ABSTRACT

In light of recent discoveries in the field of Experimental Aesthetics, the article proposes a tendentious reading of a few pages by Emilio Villa, as a critic of Art in comparison with his poetry and with certain visual and concrete outcomes of his poetic experience. Nowadays, some experiments about visual perception conceived as an ‘embodied simulation’ seem to validate the insights of Villa’s Art criticism in retrospect.

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. Scaldafarri, '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. Esemplari 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.