

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](http://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](mailto: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

“Scrivere significa costruire il linguaggio, non spiegarlo”  
La manovalanza di Adriano Spatola verso una poesia  
totale

Giuseppe Cavatorta

... ma il testo è un oggetto vivente fornito di chiavi  
la cruda resezione il suo effetto l'incredibile osmosi.

Adriano Spatola, *La composizione del testo*

Il seme del verso alligna e matura nel caos.

Adriano Spatola, *Un po' di rigore*

“Scrivere significa costruire il linguaggio, non spiegarlo”. L'assunto di Max Bense che lo stesso Spatola aveva scelto come epigrafe ai suoi *Zeroglifici* tornerebbe sicuramente utile se si volesse provare a racchiudere in una definizione il rapporto tra Adriano Spatola e la poesia. Perché a costruirlo, quel linguaggio, Spatola ha dedicato la sua intera vita. Sembrerà pure una frase fatta, d'occasione, sfruttata ad arte ogniqualvolta un poeta viene a mancare, ma nel caso di Spatola non si rischierebbe, applicandola, di cadere in un'iperbole di circostanza. Il ritratto che nel suo *Esoterico biliardo* ne fa Giulia Niccolai, poetessa e compagna per undici anni del poeta, gli anni del celeberrimo mulino [fig. 1], spazzerebbe via qualsiasi dubbio a proposito:

Ancora oggi, quando penso ad Adriano, l'immagine che mi si presenta alla mente è quella di un Titano condannato a spingere un masso in salita. Il masso erano le sue opinioni, anche e soprattutto quelle della sua poesia, da lui vista come unica possibile salvezza. Solo, sentiva di non potersi staccare dal macigno e continuava a spingere per paura di rimanere stritolato. Egli sperava di raggiungere infine la vetta della montagna,



1 | Adriano Spatola e Giulia Niccolai al Mulino, da: *Quando al Mulino di Bazzano c'era la Repubblica dei poeti*, "La Repubblica", edizione di Parma, 24 novembre 2015.

di vedere il masso che rotola giù per l'alto versante e di ritrovarsi libero.  
(Niccolai 2001, 84)

E poco più avanti:

Per sua stessa ammissione, Adriano viveva 'sotto una campana di vetro' [...]. Adriano viveva 'di' e 'per' la poesia, con l'illusione che se egli vi si fosse dedicato anima e corpo, tutto il resto, di conseguenza, si sarebbe sistemato da solo.  
(Niccolai 2001, 85).

Poesia che in quegli anni, non lo si può dimenticare, ritrovava aperti davanti a sé, improvvisamente, vasti territori, largamente inesplorati, che sottintendevano di volta in volta nuove avventure (e, naturalmente, nuove etichettature). Sono anni in cui la parola "poesia" raramente compare da sola, preferendo piuttosto essere affiancata da un aggettivo qualificante. Lo stesso Spatola ricorda, nel suo *Verso la poesia totale*, che secondo un inventario redatto da Anna e Martino Oberto, comunque già lacunoso per la sua datazione e per il continuo divenire dello sperimentalismo poetico, la poesia si poteva presentare in quegli anni come:

Visiva, concreta, aleatoria, evidente, fonetica, grafica, elementare, elettronica, automatica, gestuale, cinetica, simbiotica, ideografica, mul-

tidimensionale, spaziale, artificiale, permutazionale, trovata, simultanea, casuale, statistica, programmata, cibernetica [e] semiotica.

(Spatola 1978, 14-15)

E Spatola, sebbene non abbia necessariamente operato all'interno di ogni variante qui menzionata, si è posto nei loro confronti in un atteggiamento di genuina apertura, anche perché tutte queste sperimentazioni non erano comunque altro per lui che il sintomo di uno stesso problema:

Che non è più quello di trasformare la poesia in qualcosa di nuovo rispetto alla tradizione della poesia ma soprattutto quello di far sì che la poesia, attraverso questa trasformazione, si proponga come arte totale.

(Spatola 1978, 15)

Una poesia, insomma, che non poteva più limitarsi, sempre parafrasando Spatola, né al tentativo di modificare gli strumenti consueti del fare poetico, né tantomeno all'abbattimento delle barriere linguistiche, ma che si prefiggeva di:

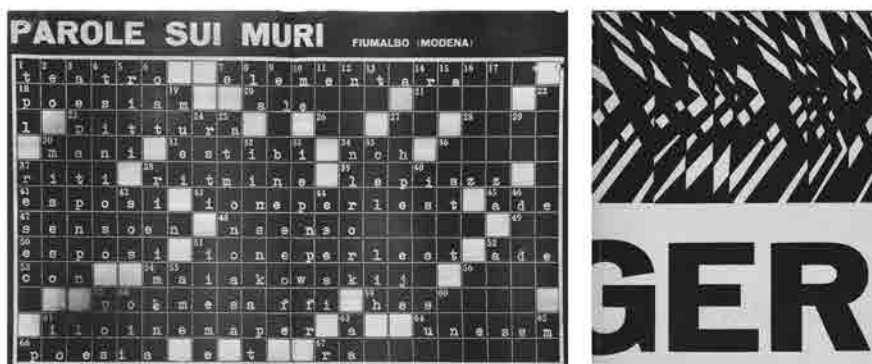
Farsi un medium totale, di sfuggire a ogni limitazione, di inglobare teatro, fotografia, musica, pittura, arte tipografica, tecniche cinematografiche e ogni altro aspetto della cultura, in un'aspirazione utopistica al ritorno alle origini.

(Spatola 1978, 15).

Si può ipotizzare che i primi contatti spatoliani con la poesia non lineare siano avvenuti grazie alle frequentazioni e all'amicizia con Emilio Villa in primis, quindi con Mario Diacono e Stelio Maria Martini, le cui riviste, "Ex" e "Linea Sud", sono state una vetrina preziosa per la promozione delle sperimentazioni di quegli anni. Da qui in poi, e soprattutto dalla metà degli anni Sessanta fino alla morte, la figura di Adriano Spatola diventerà centrale per il mondo della sperimentazione visuale e sonora sotto il profilo creativo e un punto di riferimento imprescindibile per quanto ne concerne la promozione.

Il suo *Verso la poesia totale* resta, ancora oggi, uno degli studi più importanti sulle sperimentazioni poetiche di quegli anni, capace allo stesso tempo di rintracciarne i prodromi, delinearne gli sviluppi correnti e illustrarne le prospettive future. Ma più che nella critica e nella saggistica la promozione viene fatta sul campo: sporcandosi le mani, insomma. Ricordare l'infinito elenco di manifestazioni e mostre organizzate, di riviste da lui fondate o dirette, di creazione di luoghi di e per la poesia, è più un





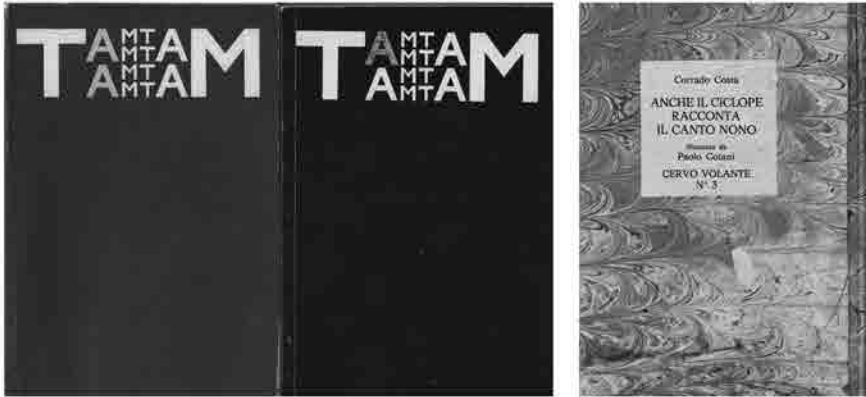
2 | Il manifesto di *Parole sui muri*, da: E. Gazzola, *Parole sui muri. L'estate delle avanguardie a Fiumalbo*, Reggio Emilia 2003, 165.

3 | Copertina del numero 1 di "Geiger" (immagine di proprietà dell'autore).

lavoro da tesi di laurea che non materiale per un breve intervento esplorativo; ma per comprendere quanto Adriano abbia contribuito in questo senso sarà opportuno ricordarne almeno alcuni esempi.

Per quanto riguarda le manifestazioni, o se vogliamo gli *happenings* neo-avanguardistici, è tassativo soffermarsi almeno su *Parole sui muri* [fig. 2], rassegna artistica organizzata insieme a Claudio Parmiggiani e Corrado Costa, raccontata splendidamente da Eugenio Gazzola nel suo *Parole sui muri. L'estate delle neoavanguardie a Fiumalbo*. Fiumalbo, un piccolo centro dell'appennino modenese, venne 'occupato' dall'8 al 18 agosto del 1967 da un centinaio di artisti, invitati dal sindaco per una mostra di manifesti che si allargherà presto a un vero e proprio happening che letteralmente riscrisse il paesino con versi dipinti sui muri, performances sonore e visive, *poetry readings* e opere ambientali, che lo trasformarono in una sorta di enorme opera collettiva. L'opera che divenne simbolo della manifestazione è "l'albero poema", un albero senza foglie, morto, a cui era stata data nuova vita, facendolo germogliare non di fiori o frutti ma di lettere dell'alfabeto. Un intero paese, unitamente ai suoi scenari collinari, interamente da ri-scrivere, una fuga dalla schiavitù del libro, della tela.

Credo che l'esperienza di Fiumalbo sia stata la scintilla che farà nascere in Adriano la convinzione che una città, una civiltà della poesia fosse praticabile. A Mulino di Bazzano, prima, e poi a Sant'Ilario d'Enza, nella Cagianca, con le sue "repubbliche della poesia", non avrebbe fatto altro che provare a riprodurre, del resto, il clima di quei 10 giorni sulle colline modenesi e instaurare una vera e propria "poetocrazia". Si tratterà pure di una coincidenza, oppure si limiterà a un omaggio alla nuova compagna



4 | I numeri 1 e 2 di "Tam Tam" (immagine di proprietà dell'autore).

5 | Una delle copertine di "Cervo volante" (immagine di proprietà dell'autore).

Bianca Maria Bonazzi, ma mi riesce difficile non vedere una strizzatina d'occhio spatoliana nel sovrapporsi dell'immagine di Fiumalbo, un intero paese trasformato in tela intonsa o, se vogliamo, in pagina bianca su cui operare, e il nome dato all'ultima delle sue repubbliche poetiche, Cabianca, appunto.

Il Mulino e Cabianca sono centri di cui si crea un network di relazioni internazionali impensabile in quegli anni e in cui si sperimentano attività editoriali che sfuggono sia alle vie consolidate del mercato sia alle logiche culturali dell'accademia. Sarà proprio quel network che permetterà di mantenere vivo l'esperimento "Geiger" [fig. 3] – la sua seconda rivista dopo l'esperienza giovanile dei due numeri di "Bab Ilu" (tra il '60 e il '61) – in cui pubblicano artisti da tutto il mondo e che, a oggi, io credo, rimane il prodotto più strabiliante del tentativo di integrazione tra le arti e un oggetto che non si limita a promuovere tentativi (e tentazioni) visuali e verbali, ma che riesce a diventare anche un'esperienza tattile per la natura stessa con cui era stata concepita e assemblata: richiedere a un manipolo di artisti (intorno alla cinquantina per ogni numero) l'invio di trecento copie di un'opera esemplare della loro ricerca sperimentale in un formato specifico che sarebbero poi state messe insieme dai fratelli Spatola (oltre ad Adriano, Maurizio e Tiziano), rilegate con una cucitrice da ufficio e completate da una copertina incollata e messa sotto pressa. Ogni pagina insomma, con una consistenza diversa, con un colore diverso, con un suono, al momento di sfogliare le pagine, diverso: un'esperienza per le mani, per l'occhio, e persino per le orecchie.



6 | Il numero 1 di "Baobab" (immagine di proprietà dell'autore).

Nel 1971, al Molino vedrà poi la luce, grazie al sodalizio con Giulia Niccolai, la rivista "Tam Tam" [fig. 4], che si affiancherà così a "Geiger". Entrambe saranno accompagnate da collane di poesia dove verranno ospitati centinaia di poeti e artisti da tutto il mondo, tra cui spiccano i nomi di Nanni Balestrini, Claudio Parmiggiani, Irma Blank, Jiří Kolář, Julien Blaine, Giulia Niccolai, Emilio Villa, William Xerra e di un'esordiente Milli Graffi. Di Cabianca, che ho avuto la possibilità di 'vivere' personalmente, conservo gelosamente la memoria dell'organizzazione bimensile delle presentazioni dei libri delle sue collane o delle mostre nella stalla adiacente alla casa, ristrutturata e trasformata in laboratorio/studio da una parte, spazio espositivo dall'altra (non so quanti artisti sono riuscito a incontrare in quelle occasioni – Corrado Costa su tutti – e, per quanto riguarda le mostre, la mente non mi soccorre benissimo, ma restano nitidi i ricordi delle esposizioni di Paolo Albani, Tom Raworth, Julien Blaine, Franco Beltrametti e Giosetta Fioroni).

Chiudo questa minima rassegna con due riviste storiche e che rinforzano, se ce ne fosse bisogno, l'immagine di questo Spatola verbovisionario. La prima è "Cervo Volante" [fig. 5], che diresse per diversi numeri, giocata ancora una volta sull'idea dell'interazione tra le arti, figlia in qualche modo di *Parole sui muri*, e che a sua volta molto doveva all'idea di *poème affiche* caro alle avanguardie storiche. In ogni numero, un poster che presenta la collaborazione tra un poeta e un pittore e che si apre anche a una possibile doppia destinazione: la parete, in quanto 'poster', e la biblioteca,

in quanto ‘libro’. L’altra è “Baobab” [fig. 6], il cui sottotitolo, “informazioni fonetiche – il dolce stil suono”, ne rivela immediatamente l’ambito. Se con le altre riviste si era dato un ampio spazio alla poesia lineare, visuale e concreta, questa rivista in audiocassetta colma lo spazio, fino ad allora lasciato vuoto, destinato alla poesia sonora. Da qui si potrebbe immediatamente passare alle performance spatoliane, dove gesto e corpo aggiungono un ulteriore strato alla sua poesia sonora, ma mi riservo di tornarci più avanti.

Nonostante questo turbinio di iniziative la produzione creativa non si può dire sembri risentirne. Una produzione eclettica che si sottrae a una compartimentalizzazione stagna. Dai testi lineari di Spatola, infatti, non solo si possono evincere numerose dichiarazioni di poetica applicabili sia ai testi lineari sia a quelli visuali, ma si possono anche sottolineare tecniche compositive che li inquadrano come parti di un percorso unico e non come sperimentazioni all’òtrie ai risultati visuali e sonori. L’ultima quartina di *Poema Stalin* ne è un esempio efficace:

un poema Stalin dovrebbe essere scritto senza aggettivi  
 senza virgole né decimali senza opportune parentesi  
 l’esclamazione un veleno l’interrogazione una stanca orditura  
 ma niente di meno accettabile dell’ingiuria del punto fermo

Si noti in primo luogo l’ultimo verso in cui, in linea con una felice immagine lasciataci da Pagliarani, si mantiene che una seria sperimentazione poetica non porterà a risultati su cui potersi adagiare troppo a lungo (l’“ingiuria del punto fermo”) implicando, piuttosto, brevi soste per tirare il fiato e continue ripartenze, superando di volta in volta gli ostacoli che ci si trova davanti (che questi impedimenti siano poi le ‘regole’ canonizzate dalla tradizione, o il libro stesso come contenitore, non importa): “i poeti, gli artisti sono quelli che si buttano e non c’è da fare gli schizzinosi se chi approda per una sosta – perché si approda solo per momentanee soste, finché si fa, in arte – sarà stracciato e recherà magari solo sabbia ed alghe tra le mani” (Pagliarani 1963, 40). Si noti, inoltre, la tendenza alla riduzione del materiale linguistico, qui evidenziato dalla serie di “senza”, e che Spatola metterà in essere nella sua poesia attraverso percorsi eterogenei. L’esempio classico, a cui mi rifaccio spesso, è quello de *La fossa delle Filippine*, caratterizzato dall’incessante ritornare di immagini e lessemi giocati su di una ripetizione stemperata da minime variazioni:

1.

come gridano i cani sdraiati sulla luna  
 bavosa sorridente padrona delle chiavi della diga  
 contro cui gettano sassi a baionetta innestata  
 gli alberi alcoolizzati agitati dal vento  
 così pulsano i corpi gonfi che muovono le dita  
 dei feroci abitanti del cranio trafitto dagli spilli  
 mentre risale dal pozzo con la testa piena di succo d'arancia  
 verso la quale pregano con la bandiera a mezz'asta  
 i pesci neri supini nel sogno dell'acqua [...]

4:

ma chi è l'abitante del cranio infestato dai chiodi  
 o dagli alberi alcoolizzati agitati dal vento  
 che fa il rumore del mare e oh che splendido mare  
 al quale abbaiano i cani sdraiati sulla luna  
 ma sono loro a gridare corpi gonfi affioranti dall'acqua  
 dentro la quale si muove il marine in assetto di guerra  
 sulla cui pelle attecchisce il polline portato dal vento  
 che è questa mano di legno dentro il sacchetto di plastica  
 mentre dal pozzo risale la faccia piena di tagli

Un altro esempio è costituito dalla levità di certi testi che, svuotati di qualsiasi forma verbale – se si eccettuano quelle nominali –, mettono in posizione di rilievo le proprie qualità ritmiche e, se vogliamo, anche visuali, piuttosto che quelle linguistiche, nelle quali, comunque sia, prevalgono accostamenti brutali che offrono possibilità nuove alla parola, di-



7 | Cremaschi, Parmiggiani & Spatola, *Zeroglifico*, immagine da "Linea sud" III, 3-4 (1966).

8 | Il libro-cofanetto di *Poesia da montare* (immagine di proprietà dell'autore).

sincrostandola dal proprio significato acquisito, accettato, e svincolando così (o almeno tentando di farlo) il linguaggio, aprendolo a una possibile ri-semanticizzazione. Si veda in questo caso *Etruria*:

Il viaggio l'eutanasia l'isterica quiete  
 stile di ombre e di sommerse ricongiunzioni  
 la sabbia previdente l'impronta nel cunicolo  
 il lievitato banchetto sprangato del terrore.

Vale la pena di soffermarsi, ora, su questa predilezione spatoliana per la riduzione, perché è attraverso di essa che si potrà meglio apprezzare come tra i suoi lavori lineari e quelli concreti e visuali si possa passare in maniera del tutto naturale [fig. 7]. I più noti contributi spatoliani alla ricerca verbovisuale, pubblicati in due straordinari libri-cofanetto dall'editore Sampietro nel biennio 1965-1966, sono sicuramente *Poesia da montare* [fig. 8] e, quindi, *Zeroglifico*. Da sottolineare che prima dell'uscita a stampa sia il termine "zeroglifico" che l'idea dietro *Poesia da montare* ("puzzle poem") erano stati utilizzati da Spatola in installazioni creative realizzate con Claudio Parmiggiani e, nel caso di *Zeroglifico*, anche con Carlo Cremaschi nel 1965.

*Poesia da montare* è costituito da 32 cartoncini sciolti (due con il titolo, uno con una nota introduttiva di Spatola, uno con un disegno di Giuliano Della Casa e ventotto con poesie visuali da comporre). Come dirà Giovanni Fontana:

[...] con *Poesia da montare*, ideato come congegno poetico rimaneggiabile, ogni convenzione di carattere grammaticale e sintattico è superata in chiave ludica.

Chiaro il riferimento allo Tzara di *Per fare una poesia dadaista*:

Prendete un giornale.  
 Prendete un paio di forbici.  
 Scegliete nel giornale un articolo che abbia la lunghezza che voi desiderate dare alla vostra poesia.  
 Ritagliate l'articolo.  
 Tagliate ancora con cura ogni parola che forma tale articolo e mettete tutte le parole in un sacchetto.  
 Agitate dolcemente.  
 Tirate fuori le parole una dopo l'altra, disponendole nell'ordine con cui le estrarrete.

Copiatele coscienziosamente.

La poesia vi rassomiglierà.

Ed eccovi diventato uno scrittore infinitamente originale e fornito di una sensibilità incantevole, benché, s'intende, incompresa dalla gente volgare.

L'operazione però si può considerare in linea alle tante sperimentazioni combinatorie di quegli anni, dai testi raccolti in *Come si agisce* del primo Balestrini a *I novissimi* di Giulia Niccolai. Si veda, ad esemplificazione, uno dei testi poetici di quest'ultima, creati assemblando spezzoni di frase pescate dall'introduzione di Alfredo Giuliani all'omonima antologia:

Sul piano intrecciato, frammenti  
per le parti, per la supremazia,  
ritagliati, mescolati, frantumati.  
Nella casa da gioco, nella  
misura del respiro. Tutto  
sommato tendenti a fissarsi,  
distratti gli aspetti, distratti  
i propri strumenti, il contatto restaurato  
e la confusione.



9 | Il libro-cofanetto di *Zeroglifico*.

Tuttavia con *Poesia da montare* si compie un'ulteriore sganciamento e si farebbe meglio a parlare di poesia concreta, visto che con ogni singola cartella l'attenzione si sposta in maniera drammatica dalla semanticità delle parole, dal loro significato, al loro intrinseco valore grafico e visivo.

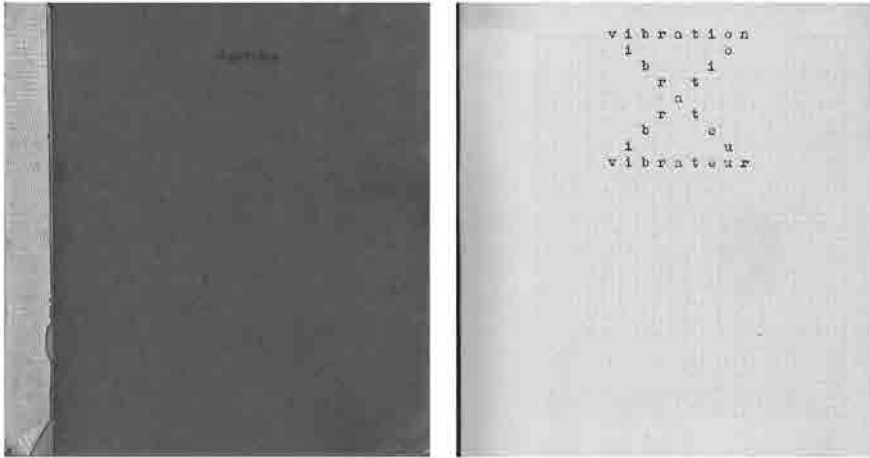
Con il successivo *Zeroglifico* [fig. 9] Spatola va al di là delle sperimentazioni dei pionieri del concretismo svizzeri e brasiliani, da Eugen Gomringer al Gruppo Noigadres, che nelle loro sperimentazione non si erano mai spinti oltre il limite del grafema verbale. Nelle 12 tavole sciolte raccolte in questo libro-cofanetto – in verità 15 se si vogliono considerare anche il frontespizio, la bionota preceduta da un breve scritto sulla poesia concreta e il colophon) – si assiste a uno sfacelo grafico in grado d'apportare una distruzione semantica ancora più profonda perché esacerbata dalla sua illeggibilità. Dalle incisioni sacre egiziane (*hieros*, 'sacro', e *glyphein*, 'incidere, scolpire') si passa a quelle "azzerate" da Spatola a colpi di forbice, distruggendo così il messaggio semantico per amplificare, conseguentemente, quello iconico. Spatola nel retro del cofanetto illustra l'operazione e le sue ragioni:

I testi di *Zeroglifico* sono stati ottenuti mediante la frantumazione programmata di un materiale linguistico preesistente, scelto e utilizzato per una sua latente e funzionale tendenza a farsi (con le sue sole forze) poesia concreta. Se infatti è accettabile, come è per forza di cose accettabile, l'assunto di Max Bense, secondo il quale i testi concreti si avvicinano spesso, data la loro dipendenza tipografica, a testi pubblicitari, deve allora essere in qualche modo verificabile anche il contrario: i testi pubblicitari sono cioè già, almeno tipograficamente, progetti di poesia concreta. Il materiale linguistico preesistente sul quale si è ritenuto opportuno operare rappresenta dunque in 'zeroglifico' qualcosa di più di un semplice strumento: è, per così dire, il risultato (sociologicamente garantito) di un metalinguaggio dotato di sue proprie essenziali regole grafiche, tanto che, in un caso come questo, nell'ambito della poesia sperimentale, verrebbe voglia di parlare di poesia ideografica.

Nel Catalogo dell'esposizione *Scrittura visuale in Italia 1912-1972*, tenutasi alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino nel 1973, Luigi Ballerini, che l'aveva organizzata, scriveva:

Adriano Spatola tende a smembrare elementi grammaticali e lessicali [...]. I suoi 'morceaux de language' sono tessere [...] di un giuoco di pazienza composto dal caso: le sagome a stampa appartengono a parole che si sono troppo avvicinate ai nostri occhi.



10 | *Algoritmo* (Spatola 1973, immagine di proprietà dell'autore).11 | Testo a chiasmo da *Algoritmo* (Spatola 1973, 11, immagine di proprietà dell'autore).

Per chiudere la carrellata sui 'gioielli' della sperimentazione verbo-visuale di Spatola non si potrà fare a meno di soffermarsi con attenzione su *Algoritmo* [fig. 10], raccolta di testi concreti uscita nel 1973 per le edizioni Geiger in cui per la prima volta vediamo i famosi testi a chiasmo, costituiti da due sostantivi indicanti l'azione e l'attore, che fungeranno da 'spartito' visuale per le performance sonore di Spatola (ai famosi *Seduction/Seductor* e *Variation/Variateur*, si potranno aggiungere *Vibration/Vibrator*, *Reaction/Reacteur*, *Violation/Violateur* e *Composition/Compositeur*). Si tenga anche presente che nonostante il volume esca nel 1973, come ci ricorda Giovanni Fontana, alcuni testi risalgono alla metà degli anni Sessanta:

Il testo concreto 'variation/variateur' inaugura la serie delle composizioni 'a chiasmo' da cui Spatola prenderà spunto per le sue future performance. L'idea di questo testo, contenuta nelle carte inedite relative al progetto della 'Maison Poétique' risale ai primi giorni del 1966. (Fontana 2008, 14-15)

*Algoritmo*, a ben vedere, è lo snodo cruciale da cui si dipartono le due strade che portano da un lato alla produzione visuale e, quindi, agli *zeroglifici*, e dall'altro alla sperimentazione sonora. Con i testi a chiasmo, infatti, si arriva all'ultimo grado possibile di riduzione del linguaggio cominciato nei testi lineari, mantenendo ancora in vita, seppure in maniera assai flebile, l'aggancio all'area semantica. Andare oltre significa affidarsi ai singoli fonemi, alle singole lettere o, e in questo lo Spatola degli *zeroglifici* è un pioniere, a frammenti delle stesse, spostando immediatamente



12 | Due *zeroglifici* 'sonori', da: *Zeroglifico* (Spatola 1966, immagine di proprietà dell'autore).

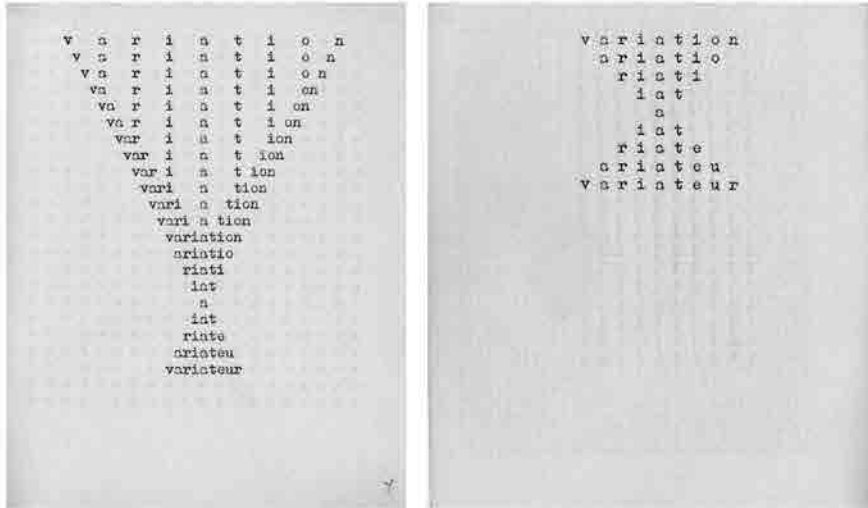
i riflettori unicamente su ambiti sonori e visuali. L'attenzione alla dimensione tipografica, caratteristica fondamentale di tutta la poesia concreta, è evidente nei testi a chiasmo per la particolare disposizione delle parole sulla pagina [fig. 11], ma alla fine, anche qui, è l'aspetto sonoro che viene esaltato nei testi spatoliani. Non sorprenderà, allora, che finanche nei testi visuali *par excellence* della sua produzione, gli *zeroglifici*, Giulia Niccolai giustamente vi trovi una spiccata vocazione sonora:

Direi allora che, grazie forse alla divulgazione che ha avuto dalla metà degli anni Sessanta il lavoro della nuova musica (da Cage fino a Chiari) o quello di operatori visuali in relazione a spartiti 'non convenzionali' che possono o debbono venire "interpretati" in senso grafico, questi *zeroglifici* si sono man mano caricati delle connotazioni di ipotetiche note musicali, di riduzione segnica (come da spartito) di un componimento musicale. Per otto di questi testi l'evidenza con la quale il materiale di partenza è stato ritagliato in strisce disposte poi le une accanto alle altre con scansioni di bianchi e di neri, non può che portare per associazione alla visualizzazione di una tastiera di pianoforte, alla quale si sovrappone la raffigurazione dei suoni che i tasti producono, con effetti di risonanza visuale.

(Niccolai 1975, s.p.) [fig. 12]

E i testi a chiasmo sono a tutti gli effetti spartiti 'non convenzionali', visto che le performance sonore spatoliane si basano in maniera letterale su di





qualche modo un punto d'arrivo (non finale, naturalmente) del suo viaggio attraverso la riduzione del linguaggio e la sua riqualificazione.

In *Aviation/Aviateur* l'esecuzione spatoliana è tutta incentrata sulle due parole del titolo pronunciate in modo da riprodurre il suono di un aereo che si libra nell'aria e poi scende in picchiata. Il finale esplode in una scarica di mitragliatrice che dall'aereo miete le sue immaginarie vittime. L'aspetto curioso di questo pezzo sonoro è che Spatola ne aveva offerto la "partitura" (non a chiasmo in questo caso) rendendo ovvio l'abisso che si apriva tra quella e la resa performativa [fig. 13]. Inutile sarebbe cercare una corrispondenza tra parola scritta e parola declamata come anche tentare di decifrare le nuove fonetizzazioni spatoliane. In un'operazione non troppo differente da quella dei suoi lavori visuali, la frantumazione dei singoli vocaboli in fonemi incapaci d'articolare un qualsiasi dettato spinge a visitare zone antecedenti l'espressione. La cancellatura avviene a due livelli differenti: la prima, sul testo stesso, dove vengono lasciati solo brandelli di parole; la seconda, in maniera più profonda, tra testo e articolazione sonora. Muoversi in questa direzione, rendendo indecifrabili le parole, rappresenta forse il Logos, come condizione di possibilità, in un momento che precede l'espressione.

*Variation/Variateur* [fig. 14-15], se possibile, sposta ulteriormente il baricentro. I testi-spartito si moltiplicano (sono 4 in *Algoritmo*) e la voce che in *Aviation/Aviateur* faceva da interprete al testo cancellato viene affiancata dal battito ritmato del microfono sul corpo del poeta, dai suoni differenti

che le varie parti del corpo su cui si muove producono (il corpo diventerà elemento essenziale anche per un'altra sua performance sonora, l'*Omaggio ad Edgar Varèse*, dedicato a uno dei primi compositori a considerare il suono come massa, con un peso legato alle proprie caratteristiche timbriche e, quindi, tenendo in mente composizioni quali *Ionisation* (1931), antesignano delle ricerche sonore di quegli anni.

Dal visuale, al sonoro, al corporale, la poesia continua ancora una volta a esistere al di là del testo, della scrittura. E se, come afferma Roland Barthes, "la crittografia sarebbe dunque la vocazione stessa della scrittura", e se "l'illeggibilità ben lungi dall'essere lo stato debole, mostruoso, del sistema scrittorio, ne sarebbe al contrario la verità (forse l'essenza di una pratica si trova nel suo limite, non al centro)" (Barthes [1994] 1996, 13), non sarà difficile intravedere quale direzione prendono le strade che Spatola ha battuto con insistenza, nel tentativo di arrivare a una pacificazione tra simbolico e reale, in prospettiva naturalmente asemantica.

#### ENGLISH ABSTRACT

Adriano Spatola has been one of the major players of the neo-experimental *milieu* that first gathered around the journal *il Verri*, and whose members, after 1969, pursued different paths to continue their literary experimentations. In a period in which poetry saw the possibility to expand its boundaries beyond the written word, Spatola is one of the few who tried to broaden the spectrum of his investigations with continuity, mainly in the areas of concrete, visual, and sound poetry. The essay *Scrivere significa costruire il linguaggio, non spiegarlo: la manovalanza di Adriano Spatola verso una poesia totale* [To Write Means to Construct Language, Not to Explain It: Adriano Spatola's Labor Towards a Total Poetry] aims at identifying a common denominator that is able to link together Spatola's linear works and his concrete, visual, and sound experimentations. Based on textual analysis, Cavatorta suggests that all of his work can be seen as a progressive descent into the reduction of language that culminates, with his sound poetry, in the disappearance of the linguistic sign.

## 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, *Immagini 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.
- Scaldfarferri 2000  
N. Scaldfarferri, '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 Minciocchi, 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.**