

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 Guitto e l'*Arkeopterix* Sul visibile poetare di Luigi Pasotelli

Fabrizio Bondi

Luigi Pasotelli (Cremona 1925 – Milano 1993) è ancora, purtroppo, un poeta per *happy few*, oggetto di un culto *underground* il cui fervore è inversamente proporzionale all'esiguità degli officianti: ne fa fede la scarsità della bibliografia sul suo lavoro. Le ragioni di questo permanente buio, oltre al parziale inabissamento della temperie in cui Pasotelli si era espresso, risiedono sicuramente nella estrema complessità e nella assoluta peculiarità della sua arte. Egli fiorisce, come usava dire un tempo, alle soglie della sessantina, e il suo periodo di maggiore produttività ricopre circa un decennio, dal 1982 alla morte, avvenuta nel 1993. Prima c'erano stati molti interessi – poesia, teatro, pittura – coltivati in modo più o meno discontinuo e dilettantesco, nonché una mole notevole di letture che lo dotarono di una vasta cultura da autodidatta. A tutto ciò si devono aggiungere un'adolescenza e giovinezza piuttosto travagliate, il lavoro di pubblicitario a Milano, i viaggi (tra cui due anni in India), la tranquillità familiare alla fine raggiunta¹.

Il punto di svolta è forse l'incontro (dapprima epistolare) con Adriano Spatola: grande facitore in proprio ma anche suscitatore di poesia in altri, il *guru* del Mulino di Bazzano gli offre da un lato un duplice modello operativo (la sperimentazione sonora e visiva), dall'altro lo autorizza, gli dà letteralmente la Parola, rappresentando per lui una sorta di padre culturale. Dopo aver criticato apertamente alcune sue prove poetiche, gli conferisce a un certo punto (*en passant*, ma nemmeno tanto *in pectore*)

1 Per maggiori dettagli sulla biografia umana e intellettuale di Pasotelli, mi permetto di rimandare a Bondi 2009, 229-231.

una vera e propria patente di poeta: “Ti ricordo” gli scrive Spatola “che sei uno dei più grossi poeti della situazione. Non scappare. Del resto non sei ancora abbastanza famoso per il suicidio. In ogni caso fammelo sapere con almeno sei o sette meschini mesi di anticipo... A presto, allora, / sull’orlo del nulla molto ben riscaldato, ti abbraccio / Adriano Spatola”².

Ma a quella altezza il mondo espressivo di Pasotelli è già maturo. Agli anni 1982-1983 risale il nucleo forte di quello che sarà il progetto di *Serraglio*, che contava alla sua morte 25 poemi “fonovisivi”³. Uno di questi, *Canto di lavoro delle formiche*, verrà messo in scena proprio nell’82 da Corrado Costa – altro instancabile animatore della sperimentazione performativa soprattutto (ma non solo) in area lombardo-emiliana – nello spettacolo *State bradi*, incentrato sugli animali, basato su testi di Arp Porta Balestrini Costa Beltrametti Scialoja Spatola Bozzini e appunto Pasotelli⁴. In altre parole: quasi da subito, appena esordito, egli venne arruolato a pieno titolo nei ranghi alti della poesia sperimentale. Nel 1983 esistevano già *Le canzoni di Ratajura, Taurus & Sciampuina* e *O Opotoms*, i pezzi forti del *work in progress* pasotelliano, le cui esecuzioni rappresenteranno di conseguenza la *magna pars* dell’omonimo documento filmato girato nel 1990 da Girolamo Cardile e Adriano Melis. Esso venne pubblicato postumo, nel 1994, a cura della moglie Giovanna Pasotelli e di Alberto Mari, in un cofanetto comprendente il VHS e un pregiato libretto, con il quale costituisce un’inscindibile *corpus*. Si tratta di una straordinaria eredità, il principale supporto che permette – soprattutto nella sua ipostasi filmica – di medicare in parte l’insanabile perdita di una presenza scenica e umana, di farci un’idea seppur vaga di quel corpo a corpo col linguaggio e col pubblico che dovevano essere le *performances* di Luigi Pasotelli⁵.

Ma che cos’è il *Serraglio*? Potremmo definirlo una sorta di teatrino multimediale incentrato su alcuni animali-totem dalle forti valenze allegoriche (Bondi 2009, 232-237). Il punto di partenza è una materia poetica magma-

2 Il frammento di lettera, senza indicazione di data e luogo, ma solo con il titolo “dalla corrispondenza Spatola-Pasotelli”, è riportato in Pasotelli 1994, s.n.p.

3 Così testimonia la bandella di Pasotelli 1995 riportando una sintetica bio-bibliografia dell’autore. I poemetti compiuti che ho identificato come sicuramente appartenenti al progetto sono però solo diciassette.

4 Lo spettacolo, realizzato con Isabella Tirelli, fu rappresentato a Parigi, Parma, Polverigi, Milano, Roma, cfr. Festanti, Mollo, Panizzi 2011, 9.

5 Da ricordare anche il fondo Pasotelli conservato alla Biblioteca Statale di Cremona, assemblato per le cure di Giovanna Pasotelli e Renato Rozzi. Per quanto si tratti per la maggior parte di copie, esso è pur sempre il più cospicuo fondo di opere grafiche, prosastiche, nastri magnetici e compact disc di cui possiamo disporre per conoscere l’opera del misconosciuto artista.

tica e franta, sorta di *summa* dei procedimenti di sfiguramento linguistico rinvenuti dalle avanguardie novecentesche, che spezzetta e mischia dialetti padani e lingue da lui conosciute, spagnolo tedesco francese inglese e anche alcune solo orecchiate, come il russo. Una bella descrizione ne offre Arrigo Lora Totino nella sua *Storia della poesia sonora in Italia*: “Dietro ci sono, è chiaro, lo *zaum* di Velimir Chlebnikov, le compenetrazioni verbali futuriste: da Marinetti a Balla, da Corra a Cangiullo e, ovvio, *La veglia di Finnegan* di Joyce, ma prima ancora e risalendo, l’antica e sotterranea vocazione italica alla glossolalia: dalle farse fescennine alla commedia dell’arte” (Pasotelli 1994, s.n.p.), alla quale aggiungerei le litanie glossolaliche dell’immaginaria lingua magica di Artaud, figura che Pasotelli ben conosceva sia sul piano ‘letterario’ che su quello ‘vocale’.

Per ricordare ed eseguire la sua poesia Pasotelli la distendeva in eleganti e personalissime partiture o “mnemofonie”, tutt’altro che prive di valori grafici autonomi e debitorie soprattutto delle innovazioni tipografiche futuriste⁶. Il materiale verbale era infine ricomposto in suggestivi carmi figurati o, secondo la terminologia invalsa dopo Apollinaire, calligrammi, posti in copertina ai fascicoli che il nostro spesso distribuiva in occasione delle sue esibizioni pubbliche. Il momento performativo era infatti il fulcro dell’*ars* pasotelliana, la precipua manifestazione del suo genio. In tale momento lo scompaginato mosaico dei segni veniva sonorizzato in una straordinaria orchestrazione ‘per voce sola’, una gargantuesca eterofonia punteggiata da grida e scoppi vocali, attraversata da ossessivi moduli ritmici, in cui i simboli e gli sfigurati linguaggi, le storie dell’uomo e degli animali si rincorrevano, si sovrapponevano e combattevano tra loro per poi dissolversi e sparire al richiudersi della glottide. Chi si voglia fare un’idea dell’impasto vocale pasotelliano, e non abbia accesso diretto a materiali ormai praticamente introvabili, ha di fatto pochi sussidi. Nel sito www.ululate.com, nella sezione “Poesia totale”, espressamente dedicata a Luigi Pasotelli, si possono trovare vari materiali tra i quali alcune tracce audio; altre si possono ascoltare all’indirizzo di Poemus; su *youtube* si trova una versione (solo audio) di *Ratagura’s Song*.

Sebbene, dunque, il livello sonoro della *poiesis* pasotelliana (sul quale v. ora Fontana 2003 e, in questo volume, il contributo di Michela Garda a pagina pagina 133) sia indubbiamente il più rimarchevole, è bene non

6 Il mezzo materiale con cui tali pagine venivano realizzate erano gli allora comunissimi ‘trasferibili’, con l’aggiunta di interventi grafici a penna, pennarello o matita e inserti a collage. Ne risultava una matrice pronta per essere trasformata in fascicoli fotocopiati.

scindere tale aspetto dalle manifestazioni grafico-pittoriche del medesimo lavoro, sia per l'impegno che in esse riversava l'autore, sia per la loro intrinseca qualità artistica. Anche a questo livello, il fare pasotelliano riassume e rimette in circolo con attitudine enciclopedica tutti o quasi i procedimenti delle avanguardie, con una particolare predilezione per il collage di stampo dada-surrealista. Tuttavia Pasotelli attinge anche, al contempo, a meccanismi verbovisivi dichiaratamente arcaici o almeno antichi.

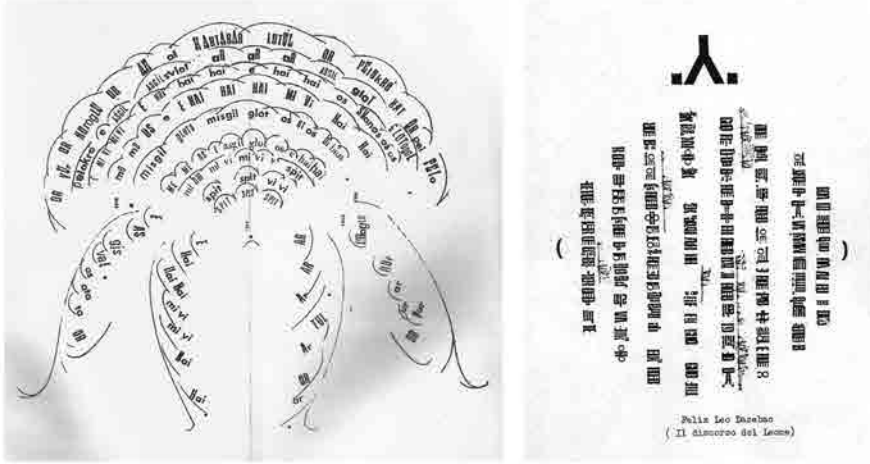
Lo notava il suo mentore Spatola a proposito di una serie di poesie visive del 1983 intitolata *Rebus* (Pasotelli 1985) i cui modelli più prossimi rimangono senz'altro i 'romanzi' a collage di Max Ernst, oltre ovviamente agli omonimi giochi enigmistici⁷:

La geografia si trasforma in astronomia, la decifrazione tende a diventare un problema di araldica. Si potrebbe dire che il supporto di questi collages, la carta, risulta a ben guardare incongruo: meglio senza dubbio il legno con le sue venature, o l'argento antico con i suoi riflessi spenti. Possiamo comunque provare ad immaginare le figure di Pasotelli incise sull'avorio, o trasformate in medaglioni consunti. Occasioni statiche per talismani, per formelle, per vetrate, per mosaici
(Spatola 1985, 4-5)

Avrà avuto in mente Spatola, scrivendo queste righe, la destinazione decorativa di molta dell'emblematica rinascimentale e barocca? Ma se il funzionamento emblematico di molte opere visive di Pasotelli potrebbe essere frutto di un riemergere inconscio di meccanismi inescamotabili qualora si mettano a contatto parole e immagini cercando di sprigionare un effetto dal loro potenziale combinatorio, in altri casi i referenti all'antico appaiono più specifici e diretti. In questa sede vorrei in particolare soffermarmi sull'uso pasotelliano del carne figurato. La mia ipotesi è che esso sia stato ispirato dal fondamentale testo di Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, che uscì appunto per Adelphi nel 1981, cioè l'anno cruciale di Pasotelli.

Se nel calligramma la disposizione dei versi, o comunque delle parole nel loro corpo grafico o tipografico, è artificiata in modo da tratteggiare (forzosamente per sommi capi, e nei loro tratti principali) un'immagine di ciò di cui il testo parla — subito riscontreremo un'anomalia in quelli

⁷ Per una loro collocazione entro il panorama delle riprese di questa forma ludico-enigmistica nell'arte contemporanea, v. Tornielli di Crestvolant 2010, 83-84.

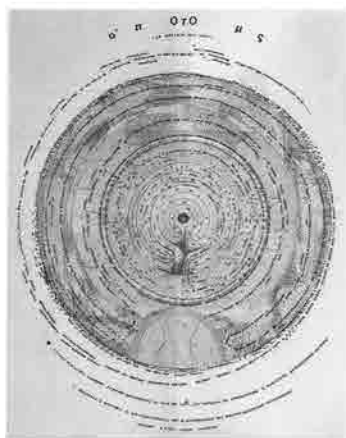
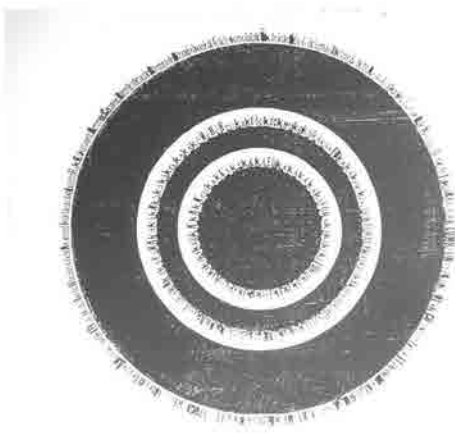
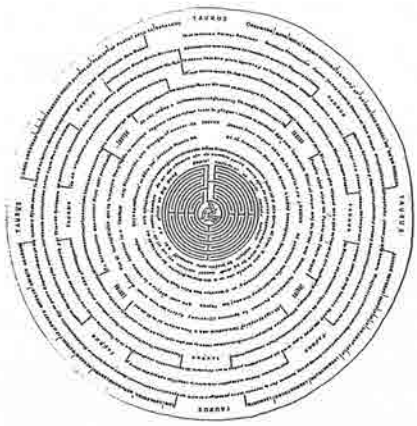
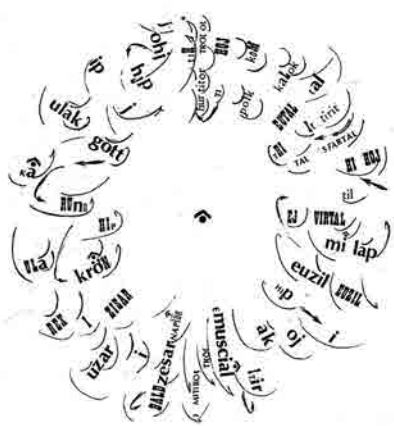
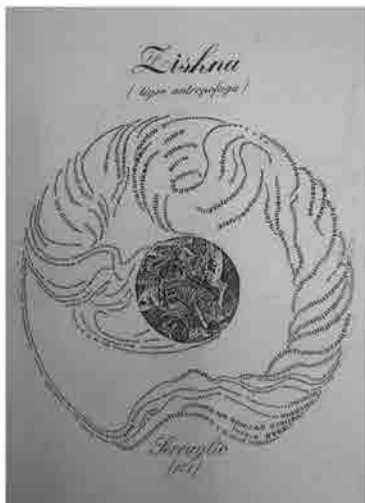
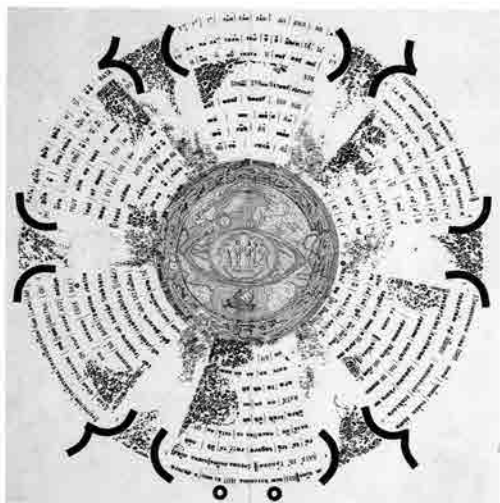


1 | Luigi Pasotelli, *Canto della medusa o della vecchia signora che si strucca*, tecnica mista su carta, 1987, collezione eredi Pasotelli.

2 | Luigi Pasotelli, *Felix Leo Dazebao (Il canto del leone)*, tecnica mista su carta, 1992, collezione eredi Pasotelli.

pasotelliani. Ci aspetteremmo infatti, dato il tema ‘zoologico’ dei poemetti, carmi in forma di animale. Tuttavia, molto raramente essi si limitano a riprodurre il mero “spettro” — riprendo qui la terminologia di Pozzi, il quale dà a questo termine il significato di “immagine, figura” senza escludere “quello primitivo di ‘larva’, perché queste non sono altro che larve del disegno propriamente detto, dato l’uso di tessere così inadatte all’espressione grafica come le lettere dell’alfabeto” (Pozzi 1981, 115) — insomma la forma dell’animale poetato: direi forse che l’unico è quello del *Canto della medusa o della vecchia signora che si strucca* [fig. 1], al quale la terminologia fantasmatica si attaglia singolarmente, proprio per il carattere larvale dell’animale descritto e la sua sovrapposizione — quasi da fotografia spiritica ottocentesca — all’immagine rilasciata della vecchia signora e delle sue lamentazioni sul dissolversi delle proprie ossa. Anche in *Felix Leo Dazebao (Il discorso del leone)* [fig. 2], dove con estrema semplificazione grafica vediamo il naso (che ha forma della lettera greca lambda), le narici e bocca spalancata dell’animale, tale bocca tende appunto alla forma circolare che è quella più frequentemente impiegata nei calligrammi pasotelliani.

A propria volta, però, queste strutture circolari non mancano quasi mai di riferimenti a elementi fisici stilizzati dell’animale, come le zampe e gli occhi della tartaruga in *Le canzoni di Ratagura* [fig. 3], la pelliccia della tigre in *Zishna. La tigre antropofaga* [fig. 4], o a loro situazioni a vario titolo



nella pagina accanto:

- 3 | Luigi Pasotelli, *Le canzoni di Ratagura*, tecnica mista su carta, 1983, collezione eredi Pasotelli.
 4 | Luigi Pasotelli, *Zishna (tigre antropofaga)*, tecnica mista su carta, 1986, collezione eredi Pasotelli.
 5 | Luigi Pasotelli, *Il cavallo*, tecnica mista su carta, 1987, collezione eredi Pasotelli.
 6 | Luigi Pasotelli, *Taurus & Sciampuina*, tecnica mista su carta, 1984, collezione eredi Pasotelli.
 7 | Luigi Pasotelli, *Canto di lavoro delle formiche*, tecnica mista su carta, 1982, collezione eredi Pasotelli.
 8 | Luigi Pasotelli, "O Opotoms" *La Ballata dei topi*, tecnica mista su carta, 1984, collezione eredi Pasotelli.



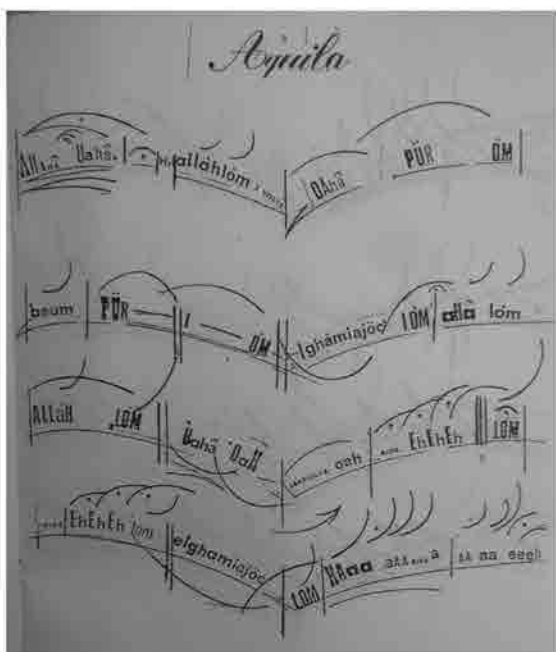
in questa pagina:

- 9 | Luigi Pasotelli, *Loulù da Gubbio (Ballata del lupo)*, tecnica mista su carta, 1990, collezione eredi Pasotelli.

‘ambientali’: il giro in tondo del cavallo al trotto nel poemetto omonimo [fig. 5]), il labirinto del minotauro in *Taurus & Sciampuina* [fig. 6], ecc. Anche nei circoli *optical* delle formiche [fig. 7] o nel pianeta pullulante di segni de *I topi* [fig. 8] sospettiamo una qualche intenzione vagamente mimetica. Raramente, insomma, la forma circolare o sferica sta ‘di per sé’. L’unica eccezione è *Loulù da Gubbio* [fig. 9] dove c’è Gubbio ma non il lupo, cioè lo specifico totem che domina il poemetto, ed è fatto forse significativo: si tratta qui di un simbolo profondamente ambiguo, significando *in primis* la belva nazifascista, ma anche la figura di un amico dell’autore e il pacifico interlocutore del santo... zoofilo.

Talvolta non sono da escludere intenzioni calligrammatiche anche nelle cosiddette partiture – dove i valori visivi, come talvolta nelle tavole parolibere futuriste, sembrerebbero al servizio della voce (Pozzi 1981, 40) – sebbene meno evidenti che nei carmi figurati. Non dubbio è il caso de *L’Aquila* [fig. 10], dove la disposizione in doppia curva affiancata delle righe è un evidente richiamo all’apertura alare dell’uccello.

Pozzi, spiegando il funzionamento del carme figurato, illustra come in esso i due aspetti del ‘leggere’ e del ‘guardare’ si disturbino a vicenda. Bisogna, a suo dire, partire da uno sguardo d’insieme, dunque tentare *in primis* di decifrarne il messaggio figurativo. La raggiera dei significati possibili aperta dall’immagine è poi ristretta dal testo. Nel caso ciò non si verifichi, bisogna ricorrere a strumenti extra-testuali, relativi all’immaginario dell’autore e della sua epoca. Come si pone il calligramma pasoteliano rispetto a questo problema? Prendiamo l’esempio più comprensibi-



10 | Luigi Pasotelli, *Aquila*, tecnica mista su carta, 1986, collezione eredi Pasotelli.

le, la già vista *Medusa* [fig. 1]. Qualora qualcuno non comprenda di che animale si tratti (e qui viene molto in aiuto del riguardante il contorno grafico che accompagna la disposizione dei caratteri), il testo – posto che riesca a decifrarlo – gli sarà ben poco d’aiuto: “Or yur or horo glu or / ar ar harta rar / lotul or...”⁸.

La comprensibilità è negata dal fatto linguistico in sé, spesso sconfinante nell’informale dell’emissione sonora, nella pura *phone*, o nella glossolalia, e dallo stesso ‘tratteggio’ che porta ad esempio spesso i caratteri tipografici a una minuzia illeggibile, come accade nel vertiginoso mappamondo di *Loulù da Gubbio* [fig. 9]. A volte i caratteri mimano un’incomprensibilità esotica, come gli pseudo-ideogrammi di *Felix leo* [fig. 2]; a volte il calligramma manca del tutto (ma non sappiamo se ciò sia dovuto a un’incompiutezza del poemetto o a una precisa volontà d’autore), a volte è sostituito da un’immagine non calligrammatica (come nella *Ballata dell’Oca*, ma è forse il solo caso). Comunque sia lo scritto, pur essendo quasi sempre presente e rigorosamente coincidente con il testo effettivo del poemetto, non restringe mai l’area di senso aperta dallo “spettro”, cioè

⁸ Già da questo breve *specimen* salta all’occhio l’assurdità di voler traslitterare in caratteri tipografici ‘normali’ quanto Pasotelli, coll’aiuto dei suoi ‘trasferibili’ – prodotto povero da cartoleria d’antan cui tanto dovette certa poesia visiva – aveva istoriato nel calligramma e nella partitura).

dall'immagine. Del resto, Pozzi l'aveva notato analizzando spassionatamente le fattispecie verbovisive delle avanguardie novecentesche:

Si assiste quasi a un capovolgimento delle gerarchie tradizionali del carne figurato, che concede il primato alla catena di trasmissione linguistica. È per questo che molti prodotti dell'avanguardia storica, e poi sempre di più delle avanguardie recenti, si devono ascrivere al genere delle comunicazioni miste (in cui la lingua è didascalia dell'ideogramma o viceversa) o a quello dell'espressione pittorica che usa ai suoi fini i materiali alfabetici [...].

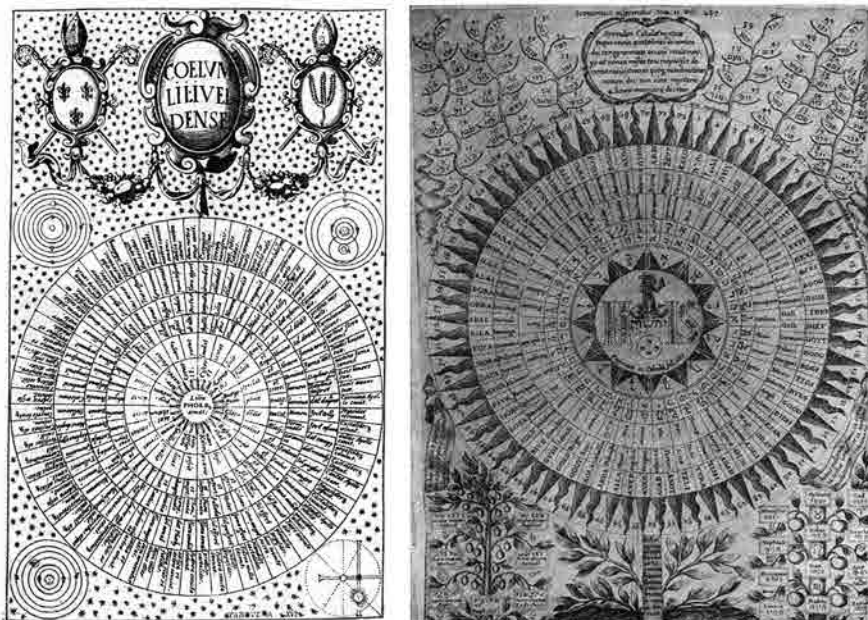
Ma poi è costretto a notare che:

Nella poesia più recente talvolta l'elemento iconico si sottomette a quello linguistico e così recupera all'alfabeto un rapporto coi significanti e coi significati linguistici: attraverso la grafica, certa poesia concreta riacquista il valore della parola facendo liberamente virtù d'una delle più impellenti necessità, quella di proporre attraverso un richiamo linguistico l'oggetto che si vuole imporre (Pozzi 1981, 97)

Evidentemente Pasotelli vuole che noi ci soffermiamo sul calligramma, ma al contempo sbarra l'accesso immediato al suo significato linguistico, rendendo necessario andare oltre, penetrando negli altri strati del manufatto, partitura e soprattutto *performance*. Ma pensando al prevalere di quest'ultima dimensione, potrebbe affacciarsi il sospetto che il calligramma abbia una funzione quasi ornamentale, magari di suggello per un oggetto eteronomo: come, appunto, l'emblema nel suo significato etimologico. O, ancora (giusta la citazione di Spatola) che l'artista voglia con esso suscitare un'impressione di straniamento archeologico, come di oggetto riemerso incomprensibile dal bagno del tempo, ma cosperso di una fascinosa patina, da un'aura arcaica di *objet enfoui*: quasi a dribblare, mi ha suggerito Alessandro Giammei, i poeti inseguitori del 'nuovo', fosse pubblicitario o di design o elettronico o altro, evitando al contempo la museificazione delle avanguardie storiche col pescare in un passato non-ancora-museificato o, se sì, in musei per lunatici *happy few*.

In realtà, come si tenterà di dimostrare, il carne figurato è funzionale e quasi necessario al *Serraglio* di Pasotelli non in quanto semplice forma letteraria ma piuttosto in quanto forma simbolica⁹. Questo è in effetti il

9 Come tale esso era già stato talvolta utilizzato dalla poesia visiva: si veda l'esempio di Emilio



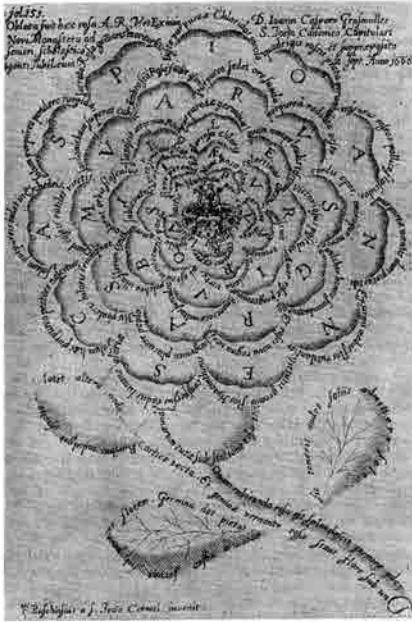
11 | Carme permutazionale raffigurante i diversi sistemi planetari, da G. Caramuel, *Metametrica*, tav. XVI.

12 | Il nome di Gesù immutabile circondato dalle permutazioni del nome di Dio, da A. Kircher, *Oedipus aegyptiacus*, 204.

destino generale riservato alle ‘forme’ nella *poiesis* pasotelliana: i suoi rebus non sono tali se non per il rimandare al rapporto di priorità indecibile tra *mots* e *choses*; gli anagrammi spesso utilizzati per ribattezzare i suoi animali sono a volte sbagliati, pseudo-anagrammi, e significano forse solo la ‘ricombinazione dei reali’ che in quella operazione artistica si vuol porre in atto (Ratagura è e al contempo *non è* la tartaruga *naturalis*); le sue ‘ballate’ non corrispondono ad alcuna forma metrica chiusa, ma alludono forse soltanto a Villon, altro autore idolatrato da Pasotelli, che ne tentò una traduzione eterodossa ed espressionistica.

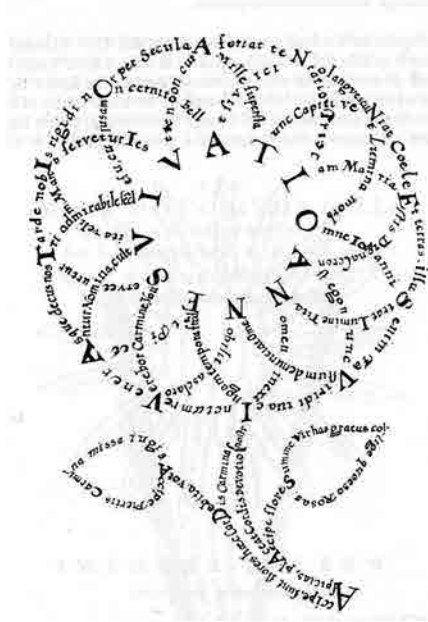
La mia tesi è che per la riattivazione pasotelliana del carme figurato come forma tanto iconica quanto simbolica, sia stata essenziale la mediazione de *La parola dipinta*. Il prevedibile disfunzionamento del calligramma pasotelliano, viceversa, che rende quasi totale quello “sconcerto” iniziale del fruitore così ben analizzato proprio da Pozzi quale effetto spesso ricercato dal calligrammista (Pozzi 1981, 293-299), potrebbe rendere dubbia l’ipotesi di un’influenza ‘profonda’ su Pasotelli da parte del cappuccino di Locar-

Villa riportato nel saggio di Chiara Portesine in questo volume a pagina 47.



13 | Calligramma in forma di rosa, da Pascasio di S. Giovanni, *Poesis artificiosa*, 151.

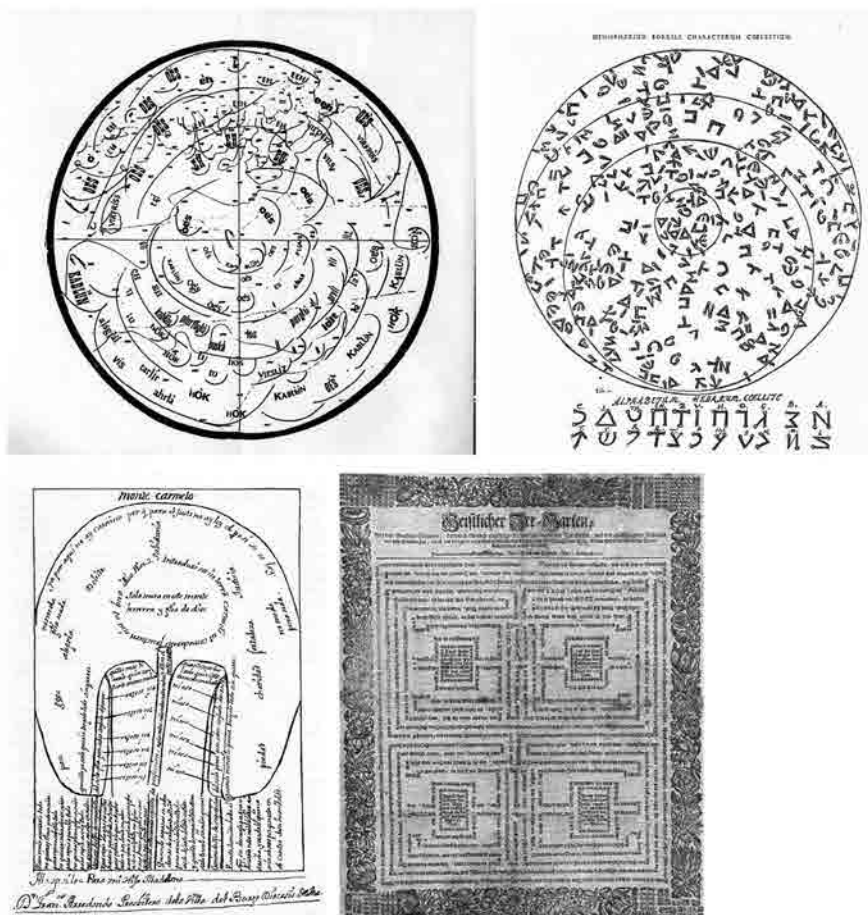
14 | Calligramma in forma di rosa, da S. Lepsenyi, *Poesis ludens*, 105 bis (Budapest, Biblioteca Nazionale, ms. Quart. Hung., 1551).



no. In effetti, se scorriamo le pagine della *Parola* tenendo nella memoria i calligrammi di Pasotelli, noteremo una serie di coincidenze che appaiono a tutta prima più formali che iconografiche.

La mia tesi è che per la riattivazione pasotelliana del carne figurato come forma tanto iconica quanto simbolica, sia stata essenziale la mediazione de *La parola dipinta*. Il prevedibile disfunzionamento del calligramma pasotelliano, viceversa, che rende quasi totale quello “sconcerto” iniziale del fruitore così ben analizzato proprio da Pozzi quale effetto spesso ricercato dal calligrammista (Pozzi 1981, 293-299), potrebbe rendere dubbia l’ipotesi di un’influenza ‘profonda’ su Pasotelli da parte del cappuccino di Locarno. In effetti, se scorriamo le pagine della *Parola* tenendo nella memoria i calligrammi di Pasotelli, noteremo una serie di coincidenze che appaiono a tutta prima prettamente formali piuttosto che basate su una precisa derivazione iconografica.

Ad esempio, pur rimanendo colpiti dalle analogie tra lo schema radiale a cerchi concentrici, arricchito da inserti grafici, figurativi e ornamentali

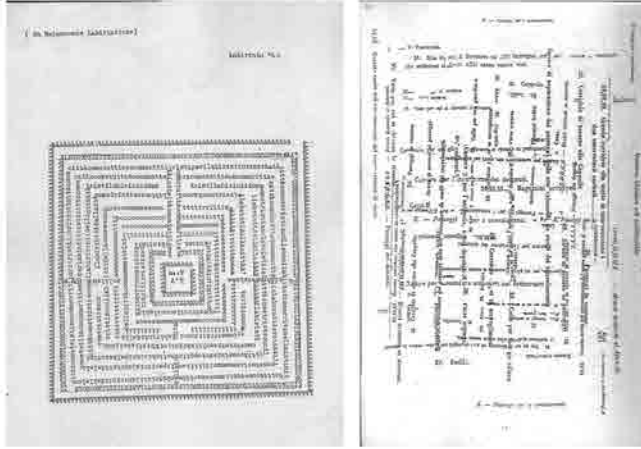


- 15 | Luigi Pasotelli, *OES Il delfino*, tecnica mista su carta, 1987, collezione eredi Pasotelli.
 16 | Alfabeto ebraico iscritto nell'emisfero celeste boreale, da G. Gaffarel, *Curiosités inouyes*, 259.
 17 | Calligramma raffigurante il progresso della via mistica negativa, da S. Giovanni della Croce, *Salita al Carmelo* (Madrid, Biblioteca nacional, ms. 6296).
 18 | Calligramma in forma di labirinto, da J. Roch (Zurigo, Zentralbibliothek, Einblattdruck, I a 1, 1748).

vare che Pasotelli privilegia, e i carmi permutazionali di Caramuel e Kircher [figg. 11 e 12], si può tranquillamente immaginarne un'eterogenesi¹⁰.

Non vi è poi nessun nesso apparente se non formale tra i due carmi 'in forma di rosa' [figg. 13 e 14] riprodotti nel libro pozziano e la medusa di Pasotelli [fig. 1]; né tra la carta celeste di *OES Il delfino* [fig. 15] e l'alfabeto

10 Ad esempio tenendo in considerazione la possibilità di un'influenza del mandala buddista, che Pasotelli può aver conosciuto durante la sua permanenza in India.



19 | Luigi Pasotelli, *Labirinto in "à"*, macchina da scrivere su carta, 1983, collezione eredi Pasotelli.

20 | Luigi Pasotelli, *Prigione*, collage su carta, 1987, collezione eredi Pasotelli.

ebraico iscritto nell'emisfero boreale riprodotto nelle *Curiosité inouye* del Gaffarel [fig. 16]. Frutto di un mio personale travedere potrebbe poi essere la somiglianza tra il calligramma rappresentante il progresso della via mistica negativa di S. Giovanni della Croce [fig. 17] – uno degli *specimina* che più commuovevano Pozzi – e lo strano pianeta implicato di *O Opotoms, la ballata dei topi* [fig. 8].

I conti tornano meglio col labirinto [fig. 18], ma del resto il labirinto è un uno schema grafico-simbolico non di certo scoperto da Pozzi né dagli autori di carmi figurati antichi da lui schedati (tra i quali peraltro gli esempi di carmi 'dedalici' non sono molti, e tutti legati a un qualche significato morale: il labirinto del mondo secolare, delle passioni ecc.). Pasotelli lo tematizza più decisamente, sia riprendendo il mito del Minotauro [fig. 6], forse memore anche del *Mignottauro* di Corrado Costa ed Emilio Villa (Costa, Villa 1970), sia ad esempio accostando il labirinto alla moderna città alienata nel calligramma per macchina da scrivere *Labirinto in "à"* del 1983 [fig. 19]. Dal labirinto si può passare facilmente alle sbarre del carcere. L'idea di *Prigione* del 1989¹¹ [fig. 20] si può essere certo creata autonomamente dai versi intessuti di Spelta [fig. 21], così come potevano benissimo non conoscerli i grafici del Mulino che hanno recentemente ri-usato questo semplicissimo ma efficace calligramma per la copertina della *Vita degli uomini infami* di Foucault (Foucault [1977] 2009).

11 Il doppio volumetto *Prigione / Piano di fuga* [1989-1991] è un *collage* della descrizione e della pianta di un bagno di pena al quale corrisponde una *performance* sonora con effetti straordinari di angoscia e grottesco ossessivo. Alla stessa ispirazione si possono riportare anche i *Disegni dal carcere*, sempre del 1989, che sotto un titolo ironicamente gramsciano nascondono una serie di *collages* con inquietanti titoli-motti, cfr. *L'orologio totale* e altri.



- 21 | Versi intessuti, da A. M. Spelta, *Istoria de' fatti notabili*, Aggiunta, 78.
- 22 | Luigi Pasotelli, *Rebus 8/25*, tecnica mista su carta, 1983, collezione eredi Pasotelli.

I “calligrammi per macchina da scrivere” realizzati nel 1983¹², dei quali si potrebbero peraltro rinvenire i modelli nei ‘fantasmi’ di antichi carmi figurati riportati nella *Parola*, farebbero pensare a una intensificazione di interesse per il genere nel 1983, quando su “Tam Tam” esce un’ampia e partecipe recensione di Raffaele Manica al saggio di Pozzi (Manica 1983). Pasotelli collaborava proprio a “Tam Tam” e Spatola vi fece pubblicare i *Rebus 1/25* nel 1985; ma questi erano già pronti appunto nel 1983, quando vengono esposti a Palazzo Sormani. In alcuni di essi appare sviluppata la traccia del cosmo concentrico [cfr. fig. 22].

Ma Pasotelli di sicuro conosceva il libro molto prima; e non solo perché vi sono dei lavori dell’82 che già recano il calligramma (esso potrebbe infatti essere stato aggiunto in una fase successiva). A mio parere l’ipotesi di una conoscenza precoce, di prima mano e approfondita da parte di Pasotelli del testo pozziano diventa sempre più probabile man mano che ci si addentra nei meandri dell’arduo saggio. Prendiamo un’affermazione estratta dalle non facili pagine teoriche iniziali: “Perciò la lingua, dice Mallarmé, anche se non ancora progettata, ma già in quanto entità progettabile come scrittura, contiene una virtualità iconica” (Pozzi 1981, 49). Riflettendo ad alta voce sul proprio poemetto *La porta*, e sul “fascino sempre molto ambiguo delle ripetizioni”, Pasotelli osservava che “in questo caso pare che queste ripetizioni abbiano la capacità di creare anche un

12 Cfr. *La porta: calligramma e altre poesie visive*, 1983. Copia fotostatica (9 cc. n.n.) e registrazione del testo su cassetta audio, busta 17 del fondo Pasotelli alla Biblioteca Statale di Cremona.

Parole-et / amatez-la in beanze sillabe esitanti / d' esistere.” (Pasotelli 1991, s.n.p.): anche se, paradossalmente, la citazione si trova nell'unico – se si esclude un fascicolo di poesie giovanili – libro di poesia a stampa da lui realizzato¹³.

Si potrebbe aggiungere che la poesia figurata di Pasotelli si pone a operare anche sulle “inadempienze della lingua” nei confronti della voce e del corpo. Ponendo in campo ad ogni suo poemetto un enigma, insolubile come i suoi rebus, ostruendo di proposito il passo alla decifrazione da parte del fruitore della danza di scrittura e immagine fantasmatica, Pasotelli costringe l'occhio a diventare orecchio, a mettersi in ascolto. Ma la voce non è per lui semplice amplificatore di ciò che è (già) scritto, bensì via d'accesso e di creazione al corpo comune, beckettiana *company* che accomuna e mette sullo stesso piano poeta-esecutore e ascoltatore. Entro questo quadro potrebbe trovare senso anche l'aspetto glossolalico della poesia pasotelliana: si ricordi quanto la glossolalia fosse importante nelle comunità cristiane antiche per favorire il fervore della partecipazione (Bondi 2009, 246, con i rimandi relativi).

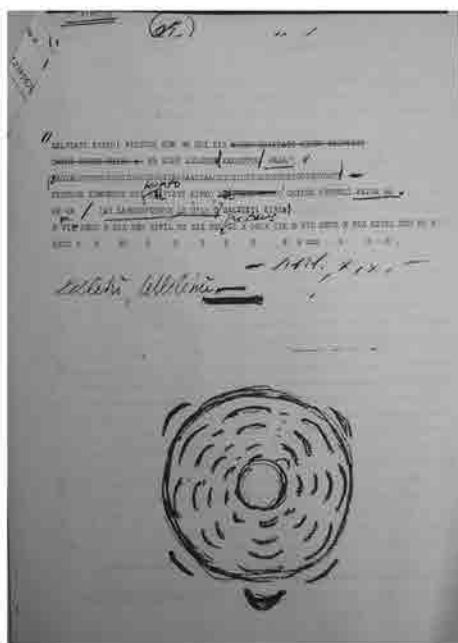
È soprattutto con uno dei capitoli ultimi, e capitali, della *Parola dipinta* che Pasotelli dialoga, e dal quale trae ispirazione. Stiamo parlando de *Il carne, il cosmo*, terzo capitolo della parte quarta, dove Pozzi sviluppa le valenze cosmologiche del calligramma (Pozzi 1981, 307-320). Sono queste che probabilmente interessano di più a Pasotelli. Lo studioso è ivi costretto a registrare un curioso scambio delle parti: all'altezza cronologica, guardacaso, del famigerato Barocco, ai suoi Caramuel, Kircher e compagni sembra sfuggire di mano il sofisticato ma apparentemente innocuo giuoco che si affannano a coltivare. Si sospetta insomma che, a forza di geometrie e gematrie, di protei e anagrammi e cosmologici calligrammi, il cosmo non sia più ormai per loro la poesia di Dio (genitivo soggettivo), ma che sia l'uomo – nella fattispecie il poeta cabalista ed enigmista – a poter ricostruire tramite la parola il cosmo medesimo, e al limite dunque anche lo stesso Dio che ne è il centro. Se si aggiungono i concomitanti terremoti della scienza sperimentale, la strada è per così dire tutta in discesa, e si arriva presto ad Apollinaire, che al centro del cosmo metterà se stesso, il divino artefice.

13 Nel quale, comunque, le 'linee' dei versi sono avvolte/stravolte in spire serpeggianti, attraversate da singulti e scariche di maiuscole, appese a capilettiera iperboliche.

Pasotelli spodesta entrambi, Dio e Uomo, Dio e Io: essi non occupano alcuna posizione centrale nei suoi schemi cosmici (“Io son l’uom che ha perso l’io” si afferma del resto a chiare lettere in un passaggio di *Ex, La ballata dell’oca*). Altro che Poeta Demiurgo! Meglio il Guitto, come suona il titolo di un suo sintetico e intenso ‘manifesto’ (v. Pasotelli 1994, s.n.p.) che si conclude non a caso con una citazione delle *Lettere da Rhodéz* di Artaud. Al massimo, al centro del mondo, Pasotelli ci piazza i poveri e spodestatissimi Adamo ed Eva [fig. 3], costretti alla sofferenza e al travaglio dopo la Caduta; *Le canzoni di Ratagura*, pur riferendosi alla leggenda indiana della tartaruga che regge il mondo, sono infatti un poemetto sul lavoro manuale e sulla fatica: Ratagura è appunto costretta a trascinarsi “toet el mont de sura”, tutto il mondo sulle sue spalle. Ancora, al centro di un gigantesco labirinto cosmico si intravede un minuscolo, spaurito Minotauro [fig. 6].

L’arte di Pasotelli è percorsa da una fortissima tensione anti-anthropocentrica, della quale esempio macroscopico è – come tento di argomentare in Bondi 1995 – la cosmico-parodica tauromachia messa in scena in *Taurus & Sciampuina*. Ma un po’ ovunque, spesso ricorrendo all’uso del dialetto, i suoi animali prendono garbatamente in giro l’uomo (ad esempio, l’aquila dell’omonimo poemetto sibila, sorvolando in volo la terra: “El g’ha mia i occh l’om”, l’uomo non ha occhi...). In questa luce non appare più così inverosimile il fatto che, componendo il calligramma di *O Opotoms*, il nostro artista abbia tenuto in mente il grafo di S. Giovanni della Croce, in cui Pozzi riconosceva appunto una figura umana trasfigurata e si direbbe sfigurata, sminuita in *homunculus* dall’immersione nella notte mistica, nella quale si attinge appunto, invece di un uomo ‘superiore’, un’essenza umana posta nella zona d’indistinzione tra il divino e l’animale: *O Opotoms* è non a caso insieme una divinità benigna e una “razza ratta” che “non perdona”.

L’antropocentrismo cede nel mondo di Pasotelli, piuttosto che a una metamorfosi dell’uomo in animale, a un deleuziano divenire-animale, nella chiara consapevolezza che una totale identificazione con l’animale è impossibile. Di qui il recupero spesso parodico di determinate arcaiche valenze simboliche attribuite all’animale, le *affordances* con cui l’uomo ha nei secoli cercato di addomesticarlo a livello culturale. Ma solo passando dal microcosmo animale, in ogni caso, si può per Pasotelli risalire a un macrocosmo che includa in se stesso l’umano, anche nelle sue manifestazioni più problematicamente contemporanee, cui spesso alludono le caleidoscopiche allegorie di *Serraglio* (cfr. Bondi 1995, 235-237). Perché il



24 | Luigi Pasotelli, *Arkeopterix Kantata*, dattiloscritto con correzioni a matita, 1982, collezione eredi Pasotelli.

simbolismo cosmico del calligramma permane a mio parere sintomo di una disperata volontà di ricomposizione del frammentario, di una tensione all'unitarietà del cosmo additata come ideale regolativo piuttosto che possesso di fatto.

A volte sembra quasi che sia stato il solo testo di Pozzi a suggerire a Pasotelli delle immagini letterali. Torniamo ai passaggi fondamentali contenuti nel succitato capitolo *Il carme, il cosmo*. Vi leggeremo a un certo punto:

In quella stagione così intensamente consolata e dilaniata dall'idea religiosa, *Dio, uccello seduto in perpetua cova nel mezzo del suo cerchio che è il mondo*, faceva trasparire il suo splendore nella serie interminabile dei cerchi e dei quadrati sintattici, delle tavole permutazionali e degli schematogrammi cosmologici.

(Pozzi 1981, 316, corsivo mio).

Nel 1982 Luigi Pasotelli compose un' *Arkeopterix Kantata*, della cui partitura riproduciamo la pagina finale [fig. 24], dove si nota chiaramente un abbozzo di calligramma a cerchi concentrici¹⁴. La *Kantata* propriamen-

14 La figlia dell'autore conserva la matrice di un calligramma compiuto, di grande qualità grafica, di cui non vi sono tracce (copie fotostatiche o altro) nel fondo Pasotelli della Biblioteca Statale di Cremona.

te detta consiste in una pazza litania consonantica parodiante il greco (forse) bizantino e il latino ecclesiastico, attraversata da inserti esplosivi di vociferazioni pappagallesche o come di un *Ur*-uccello preistorico, che sembra parlare a volte con accento germanico a volte bergamasco. Il tutto è disseminato da quella che sembra un'esortazione: "Sàlviati kirko!", cioè "Sàlviati Chiesa". Capiamo bene, allora, che l'Arkeopterix non è altro che la Chiesa Cattolica.

Ma divino Archeopterix archeologico e filologico non era forse anche lo stesso padre Pozzi, che sollevò consapevolmente tutto quel puzzo di sagrestia e di delicata follia enigmistica scrivendo il suo saggio, e rimanendone in qualche modo prigioniero? Pasotelli, dal canto suo, approfittò di quelle forme con la libertà che abbiamo visto, ma non senza consapevolezza.

Possiamo dire che l'atto storico-filologico e quello artistico sono, nella vicenda di riattivazione di una forma antica che abbiamo tentato di tratteggiare qui, alleati in favore della vita delle forme, del loro *Nachleben*. Il lavoro *patiens* di scavo, catalogazione e interpretazione scientifica rimarrebbe infatti letteralmente lettera morta se non ci fosse l'atto liberatorio dell'artista che se ne è appropriato, rimettendole in circolo, magari sfigurandole e/o rifunzionalizzandole. Ma l'atto dell'artista non è a propria volta che un'iperbole, o una metonimia, dell'atto di lettura con il quale ciascuno di noi, posto davanti a uno scritto, a un'immagine o a un calligramma, può 'resuscitare i morti' (cfr. Agamben 2007, 25-26).

N.B. Le figg. 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 21 si riproducono per gentile concessione della casa editrice Adelphi.

ENGLISH ABSTRACT

This paper aims to shed some light on one aspect of the art of Luigi Pasotelli (1925-1993), one of the more eminent (and less known) performers and graphic artists of the Italian scene between the 1980s and the 1990s: Pasotelli's peculiar use of the ancient form of "calligramma" or "carme figurato". In particular, I will try to show how Pasotelli was strongly influenced by Giovanni Pozzi's masterpiece, *La parola dipinta*, which was first published in 1981, the starting year of Pasotelli's artistic career. From this book, Pasotelli doesn't only take a certain amount of iconic patterns but also a theoretical frame in which he inscribes his work on visual poetry. Then, I will discuss the meaning of the animal and cosmic symbols in the context of the Pasotelli's poetics.

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)*, Pasion 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. Scaldaferrì, 'Bronze by Gold' by Berio, by Eco. *Viaggio attraverso il canto delle sirene*, in V. Rizzardi e A.I. De Benedictis (a cura di), *Nuova musica alla radio: esperienze di fonologia della RAI di Milano*, Torino 2000, 101-157.
- Sinisgalli [1944] 1950
L. Sinisgalli, *Furor mathematicus*, [Roma 1944] Milano 1950.
- Sinisgalli 1943
L. Sinisgalli, *Meccanica, Paradiso*, "La Ruota. Rivista mensile di Letteratura e Arte" 1 (1943), 18-19.
- Siti 1975
W. Siti, *Il realismo dell'avanguardia*, Torino 1975.
- Spatola 1969
A. Spatola, *Verso la poesia totale*, Torino 1978.
- Spatola 1973
A. Spatola, *Algoritmo*, Torino, 1973
- Spatola 1975
A. Spatola, *Zeroglifico*, Torino, 1975
- Spatola 1985
A. Spatola, O, Nota introduttiva a L. Pasotelli, *Rebus 1/25*, Supplemento a "Tam Tam" 44/b (1985), 3-5.
- Spatola, Niccolai 1972a
A. Spatola, G. Niccolai, *La poesia sta diventando*, "Tam Tam" 1 (1972), 2.
- Spatola, Niccolai 1972b
A. Spatola, G. Niccolai, *Il breve quanto schematico editoriale del 10 numero*, "Tam Tam" 2 (1972), 3-6.
- Tagliaferri 2000
A. Tagliaferri, *Introduzione*, in E. Villa, *Zodiaco*, a cura di C. Bello e A. Tagliaferri, Roma 2000, 9-19.

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

- Villa [1970] 2008
E. Villa, *Attributi dell'arte odierna*, [Milano 1970], vol. I, a cura di A. Tagliaferri, Firenze 2008.
- Villa 1973
E. Villa, *Biothèmes idées par Emilio Villa*, in L. Caruso, *Nell'abitudine del giorno*, Napoli 1973.
- Villa 1997
E. Villa, *Conferenza*, Roma 1997.
- Villa 2000
E. Villa, *Zodiaco*, a cura di C. Bello e A. Tagliaferri, Roma 2000.
- Villa 2005
E. Villa, *L'arte dell'uomo primordiale*, Milano 2005.
- Villa 2008a
E. Villa, *Prima o poi, poi o prima*, in C. Parmiggiani (a cura di), *Emilio Villa poeta e scrittore*, Milano 2008.
- Villa 2008b
E. Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, vol. II, a cura di A. Tagliaferri, Firenze 2008.
- Villa 2014
E. Villa, *L'opera poetica*, a cura di C. Bello 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.