

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

## Facendo saltare le parole Sulle 'scritture vocali' di Gabriella Bartolomei

Andrea Torre

Il silenzio è alla base del mio lavoro, è lui che all'inizio suona.  
Senza silenzio non viene mai nulla.  
Gabriella Bartolomei

Constatando la stagnazione contemporanea della poesia visiva, ferma alle esperienze degli ultimi decenni del Novecento, Adriano Accattino suggerisce una possibile via di fuga dall'*impasse* nell'esecuzione sonora di segni alfabetici:

Combiniamo le nostre lettere come note, come suoni, e suoniamo le nostre composizioni. Forse in questo uso dei segni letterali e alfabetici possiamo trovare la strada di una nuova rinascita della poesia visiva e ora, a questo punto, sonora e musicale [...] è possibile costruire vere e proprie partiture di lettere, utilizzando voci che suonano contemporaneamente in combinazioni molto elaborate. Insomma, le possibilità sonore connesse alle lettere e ai suoni che le suonano sono un campo aperto.

(Accattino 2014, 79)

Sembra indirettamente e inconsapevolmente riecheggiare queste considerazioni di Accattino l'esperienza di dialogo performativo tra parola e immagine, vocalità e musica, che caratterizza il lavoro di Gabriella Bartolomei; un lavoro attoriale che si offre quale originale testimonianza del radicamento delle sperimentazioni verbovisive italiane nella seconda metà del Novecento, o almeno del loro rispondere a istanze espressive e creative diffuse anche all'esterno di precise e consapevoli appartenenze a movimenti culturali. Per l'esecuzione vocale di testi altrui Bartolomei è infatti ricorsa a soluzioni di scrittura visiva accostabili alle pratiche del-

la *visual poetry* in ragione del comune valore conoscitivo, memoriale e comunicativo riservato alla configurazione iconica di segni grafici e alfanumerici.

Formatasi a Firenze in canto e arte drammatica con Marino Cremesini, Nella Bonora e Tatiana Pàvlova, Bartolomei vede assai presto indirizzato il proprio cammino artistico dall'incontro con il regista Pier'Alli e con Renzo Frangipane, nonché dal dialogo con i compositori contemporanei Sylvano Bussotti, Salvatore Sciarrino, Giorgio Battistelli e Daniele Lombardi. Il suo statuto di 'musicista per musicisti', di autentica portatrice di *phoné* viene subito riconosciuto da Cathy Berberian:

Se io fossi un'attrice di prosa, vorrei essere Gabriella Bartolomei – afferma Berberian in una dedica fatta in occasione di *Giulia round Giulia* da A. Strindberg, regia di Pier'Alli, musica di S. Bussotti (1981) – è lei a creare la sua arte vocale dalle sue grandi risorse interiori [...] Non le viene mai abbastanza riconosciuto il merito di inventare le sue inflessioni, le sue fantasie, le sue pirotecnie vocali, quasi musicali....  
(Berberian 1999, 81)

Tra i molti esempi con cui potrei illustrare le parole di Berberian valga un primo ascolto, tratto dallo studio vocale realizzato da Bartolomei per la messa in scena dell'*Orlando furioso* (1992) ad opera dell'*ensemble* di teatro d'ombre Teatro Gioco Vita di Piacenza. In questo spettacolo il lavoro sulle ombre è colmato di senso dalla poliedrica voce di Bartolomei che interpreta la drammaturgia selettiva di Dario Del Corno. Di questa *performance* è rimasta traccia in un due brevissime registrazioni relative ai passaggi del I canto dedicati rispettivamente alla disperata fuga di Angelica nella selva e alla prima comparsa di Bradamante. I primi cinque versi dell'ottava 33, col loro affannato resoconto della corsa della fanciulla inseguita da Rinaldo, si intrecciano con l'inizio dell'ottava 77 dell'ottavo canto, ossia con la voce dell'innamorato, e di lì a poco folle, Orlando che proprio nel turbato vagheggiamento dell'amata lontana fa il suo ritardato ingresso sulla scena del poema [Ascolto 1, collegamento multimediale in calce al contributo].

Fugge tra selve spaventose e scure,  
per lochi inabitati, ermi e selvaggi.  
Il mover de le frondi e di verzure,  
che di cerri sentia, d'olmi e di faggi

fatto le avea con subite paure  
trovar di qua di là strani viaggi. [*Of* I, 33, 1-6.]<sup>1</sup>

Dove, speranza mia, dove ora sei?  
vai tu soletta forse ancor errando?  
o pur t'hanno trovata i lupi rei  
senza la guardia del tuo fido Orlando? [*Of* VIII, 77, 1-4.]

Ecco pel bosco un cavallier venire,  
il cui semblante è d'uom gagliardo e fiero:  
candido come neve è il suo vestire,  
un bianco pennoncello ha per cimiero. [*Of* I, 60, 1-4.]

Ella è gagliarda, et è più bella molto;  
né il suo famoso nome anco t'ascondo:  
fu Bradamante quella... [*Of* I, 70, 1-3.]

Anche nella traccia dedicata a Bradamante si può notare l'intenso lavoro sul testo, ridotto a 'scrittura vocale' dal mixaggio di materiali narrativi non sequenziali attraverso il ricorso simultaneo a più basi registrate su nastro magnetico; soluzione questa, che in altri momenti del lavoro ariostesco consentirà a Bartolomei di congegnare un'ancor più aggrovigliata selva di voci, puntuale doppiaggio fonico di quel cronotopo della selva che è metafora delle dinamiche del poema e dell'articolazione interiore dei suoi personaggi. L'utilizzo del nastro magnetico in fase esecutiva non è però una consuetudine operativa di Bartolomei, che solitamente preferisce ricorrervi solo in fase di composizione. Un'unica altra eccezione ci viene offerta dalla performance *Tipografia* su testo di Ardengo Soffici. Se per l'*Orlando* la moltiplicazione tecnica della voce di Bartolomei era funzionale a dar corpo alla simultaneità e al policentrismo della narrazione ariostesca, nell'interpretazione del brano futurista questa modalità operativa serve a conservare – durante il passaggio dalla registrazione in studio all'esecuzione dal vivo – la 'voce della macchina', ossia l'efficace timbro con cui la voce umana mediata dal mezzo meccanico riesce a dar corpo ai suoni dell'ambiente tipografico, quelli ascoltati e interiorizzati da Bartolomei in lunghe ore di ricerca sonora in tipografia; una ricerca, qui e altrove nei suoi progetti, che investe ogni volta i più disparati contesti – naturali o artificiali – di produzione sonora [Ascolto 2].

1 Per la citazione dei passi ariosteschi si è ricorsi a L. Ariosto, *Orlando furioso*, commento di E. Bigi, a cura di C. Zampese, Milano 2012.

L'indagine espressiva sul suono e sulla voce rivela l'attenzione di Bartolomei per l'intima musicalità delle cose, dei gesti, degli eventi, investigata anche attraverso l'originale pratica di comporre 'scritture vocali' in cui corpo e voce si fondono in un rapporto di intima specularità. Ed è proprio su questo aspetto del suo lavoro che vorrei concentrare la mia attenzione, dal momento che nelle tavole che trasmettono le 'scritture vocali' l'iconizzazione del segno linguistico è perseguita attraverso il disegno, il colore e tutti quegli artifici grafici propri anche delle esperienze di *visual poetry*: ossia gli ingrandimenti e le riduzioni, le spezzature, le sovrapposizioni e le combinazioni, le sistemazioni geometriche o casuali dei caratteri autografi, dattilo e tipografici. Le tavole verbo-visive di Bartolomei, funzionalmente deputate a sovvenire una *performance* di vocalità, vivono sulla fragile ma fertile tensione tra scrittura e immagine, a produrre "una personalissima semiografia musicale, completa degli strumenti tipici dell'osservazione e della visione (spazio, segni, colori), che le permette di restituire, attraverso una comprensione simbolica del discorso e dell'ascolto, l'intuizione originaria che è il luogo da cui parla l'inconscio" (Tomassini 1999, 57). Gli iconogrammi di Bartolomei si configurano pertanto come segni ad alta intensità figurativa che sembrano disinteressarsi della natura oggettiva del messaggio che veicolano, nonché della funzione enunciativa della scrittura, per farsi invece tracce visive delle corrispondenze implicite tra vocalità e termine designato.

Quel che mi preme sottolineare è soprattutto che, così come la *performance* vocale che guidano, anche le 'scritture vocali' rappresentano a tutti gli effetti delle riscritture di una struttura ben definita (prosa lirica o dramma). Sono esse stesse, e in prima istanza, esperienze di lettura e interpretazione di un testo. Sono un'esecuzione performativa (iconica e bidimensionale) che organizza, scorta e conserva un'altra esecuzione (sonora e pluridimensionale), e così facendo agevola un ripristino del sonoro nel visivo. La formulazione verbale-sonora e la concezione segnico-visuale appaiono dunque come due momenti contemporanei, e reciprocamente influenti, dell'evento artistico e performativo. La coesistenza di codice visivo e codice sonoro sul foglio bianco, nonché la presenza della voce 'in attesa' al suo esterno, portano a uno stravolgimento del tradizionale ordine di produzione semantica, dal momento che il segno non è più (o soltanto) un grafema che condensa la potenzialità di un fonema, bensì un disegno che tale potenzialità rappresenta in una delle sue attuazioni, ossia nell'esecuzione vocale: "l'arbitrarietà apparente della trascrizione del 'testo primo' in un nuovo tracciato grafico si risolve nella restituzione di rilievi sonori ignoti e autonomi rispetto ai fonemi di origine, e dei quali

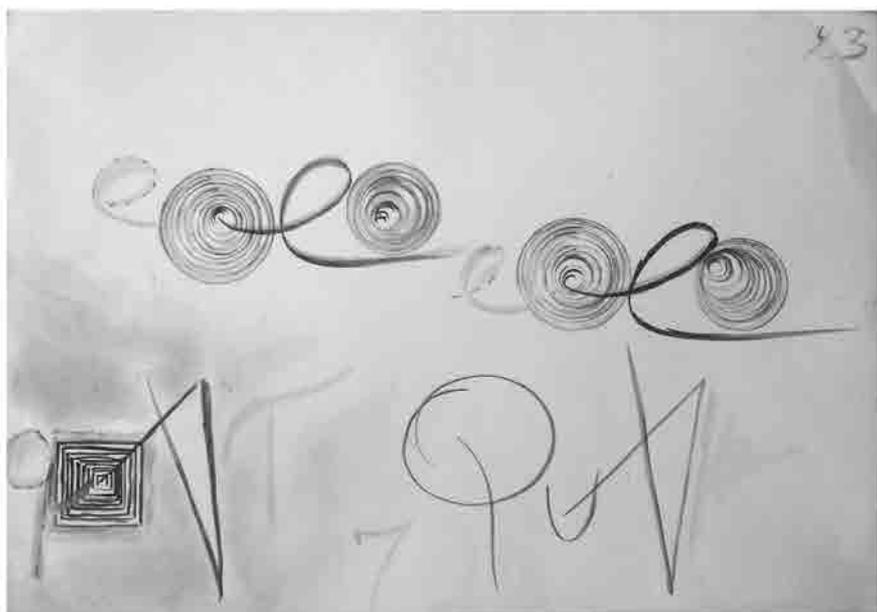
sono in grado di restituire il lato in ombra” (Tomassini 1999, 58). La voce, dunque, è intesa aristotelicamente come il segno delle affezioni che hanno luogo nell’anima. Vincenzo Accame rileva che mentre per le avanguardie storiche (Surrealismo, Dadaismo, Futurismo, etc.) l’uso di materiali della tradizione non poetici, non propri della poesia, trovava ragione in una esigenza di aggressività, di sconvolgimento o semplicemente di rottura col passato, le nuove esperienze (dal Lettrismo in poi) mirano invece sostanzialmente alla comunicazione, all’analisi dei processi comunicativi e mentali, con un doppio fondo di stimoli scientifici e sociologici (cfr. Accame 1981, 7-10). A questa propensione analitica e comunicativa sembrano dunque rinviare anche le ‘scritture vocali’ di Bartolomei, testimonianze non tanto di un procedimento puramente fisico, quanto piuttosto espressione cognitiva di stati d’essere.

Di certo, comune tanto alle esperienze artistiche delle avanguardie quanto alle esecuzioni di Bartolomei è il ricorso ai più vari materiali sonori e visivi per esprimere la convinzione che ogni singola lettera alfabetica, ogni parola, ogni nucleo linguale, sillabico o no, è o può essere materiale poetico. Non per niente, come s’è già detto, all’interno del repertorio di Bartolomei trovano spazio anche interpretazioni vocali di brani futuristi da Marinetti, Cangiullo, Boccioni, Soffici, Depero. Si accosti, ad esempio, l’ascolto di alcuni passaggi da *Sensibilità numerica* di Marinetti alla visione delle tavole di ‘scrittura vocale’ in cui il pensiero iconico di Bartolomei infonde ai numeri vita e voce, un carattere e un corpo [figg. 1-2, ascolto 3]; e lo fa con esiti che ricordano il pensiero sinestesico di Seresevskij, ‘l’uomo che non dimenticava nulla’, studiato da Aleksandr Lurija negli anni Sessanta:

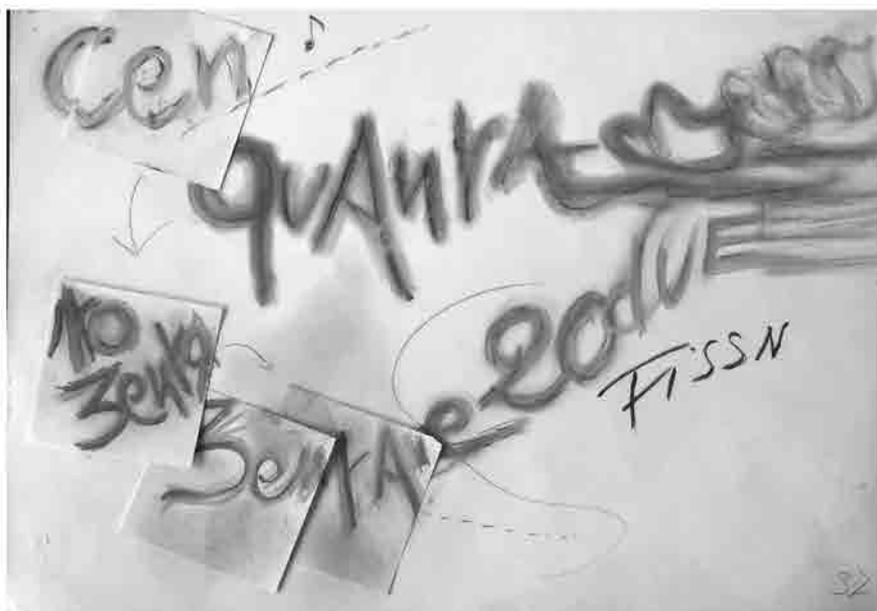
Persino i numeri mi ricordano delle immagini: ‘1’ è un uomo snello; ‘2’ è una donna sorridente; ‘3’, non saprei dire perché, è un uomo tetro; ‘6’ è un uomo con una gamba gonfia; ‘7’ è un tale con i baffi; ‘8’ è una donna grassa, un sacco appoggiato su un altro sacco [...] Ecco ‘87’: io vedo una donna grassa e un uomo che si arriccia i baffi.

(Lurija 1996, 35)

Considerazioni come queste potrebbero essere accostate a quelle di Bartolomei in materia dell’uso espressivo del colore. Il raggiungimento delle sue potenzialità evocatrici si dispiega infatti in una artigianale pratica di ricerca di una tonalità ideale, della quale si possiede una vaga, inconscia percezione:



1 | *Sensibilità numerica*, tavole di 'scrittura vocale' di G. Bartolomei, 1986.



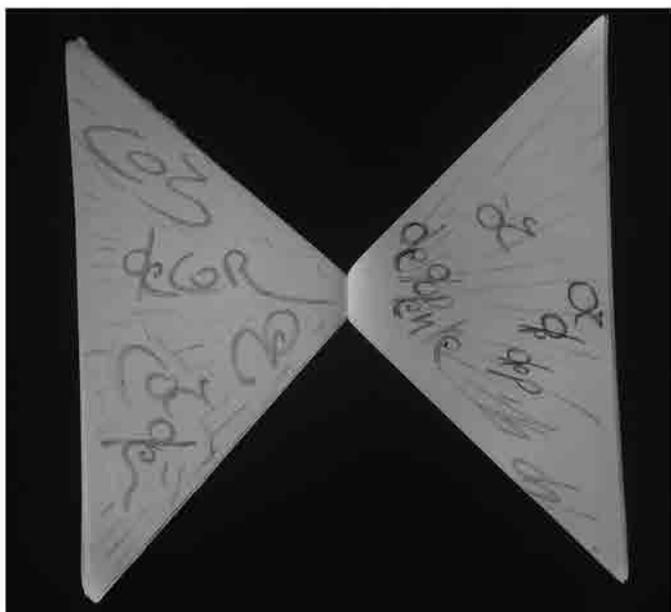
2 | *Sensibilità numerica*, tavole di 'scrittura vocale' di G. Bartolomei, 1986.

Durante il lavoro per la capretta di Daudet mi sarei morsa le mani per la difficoltà di riportare su carta quello che scopro; perché in una *m*, in una *t*, in una *l* ci doveva essere tutto un paesaggio particolare [...]. *Ma dire una parola, in effetti, vuol dire vedere tutto questo paesaggio*: qui rivedo l'albero e allora la parola è diventata *a elle bi erre o*, è così, ma è albero nello stesso tempo, ecco che allora cerco di intervenire con i colori [...] molte volte passo uno strato di colore, uno strato di un altro, con tutto quello che mi capita sotto mano, che va dallo smalto per unghie fino al carbone o al rossetto, quello che trovo insomma, il petalo di un fiore, qualunque cosa per arrivare a dare quella gamma *che sia poi per me leggibile*.  
(Bartolomei, Tomassini 1999, 62, corsivi miei)

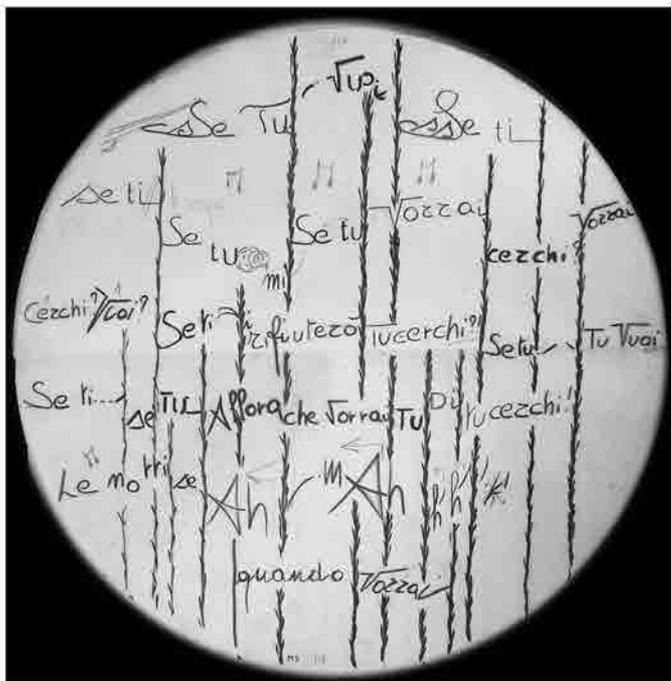
Che sia poi per me leggibile. Ossia che dia conferma, quasi stupita, alle inconscie percezioni di tale ideale tonalità.

In tutte queste tavole il segno grafico funge talora anche da nota fisica che indica il *punctum temporis* esatto in cui deve avvenire il suono, nonché le differenti modulazioni di gamma che necessariamente lo connotano. E ciò chiama in causa un'altra interessante questione che pongono le 'scritture vocali' di Bartolomei, ossia la tensione tra temporalità durativa del codice verbale e temporalità istantuale del codice visivo. Se tale dialettica abita ogni esperienza di illustrazione libraria o, più semplicemente, di compresenza dialogante di parole e immagini sulla pagina, nel caso delle 'scritture vocali' interviene una terza componente di temporalità – che condiziona le prime due –, ossia la temporalità cadenzata delle unità ritmico-musicali. Questa terza dimensione temporale da una parte pone limitazioni alle prime due, dall'altra viene da queste trascesa. Anche in questi termini le 'scritture vocali' di Bartolomei contribuiscono a colmare la distanza tra l'orale e il visivo. Come ha lucidamente illustrato Achille Bonito Oliva, le esperienze di scrittura visuale – a cui potrebbero essere ascritte anche le 'scritture vocali' di Bartolomei – si caratterizzano per una riconfigurazione iconica del linguaggio che comporta anche la variazione del tempo di contemplazione e percezione del testo, assimilato a quello dell'immagine:

Un tempo unitario e poggiate sulla simultaneità ed istantaneità, una dimensione unitaria che non prevede più una temporalità che sgocciola lungo la dimensione verticale del verso, ma semmai si contrae nell'attimo della dispersione orizzontale dello spazio tridimensionale.  
(citato in Allegrini 2014, 37)



3 | *Farfalletta*, tavola di 'scrittura vocale' di G. Bartolomei, 1989



4 | *Aphrodite*, tavola di 'scrittura vocale' di G. Bartolomei, 1988.

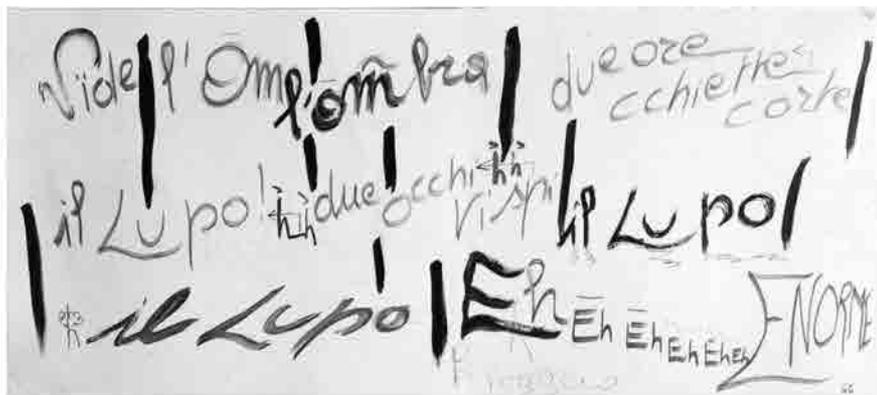
Il formato delle ‘scritture vocali’ è nella maggior parte dei casi quello rettangolare. Talora però varia, a evidenziare una più suggestiva convergenza semantica tra il supporto materiale dell’atto di scrittura vocale e la traccia grafica ivi contenuta. Si veda, ad esempio, la tavola di ‘scrittura vocale’ dell’episodio di *Farfalletta* tratto da E.T.A. Hoffmann, dove si assiste al completo doppiaggio analogico della forma dell’originaria emozione sonora (ossia, il dato naturale) nella forma simbolica della rielaborazione immaginativa, e poi nello spazio fisico offerto alla vocalità [fig. 3].

Un’altra infrazione di formato si riscontra nelle tavole che accompagnano l’esecuzione vocale di *Aphrodite* (1988, ma l’estratto qui presentato è relativo a una registrazione live del 1990), monodramma dal testo di Pierre Louÿs con musiche di Giorgio Battistelli. La forma rotonda delle tavole di ‘scrittura vocale’ allude, secondo Bartolomei, a uno dei simboli di Afrodite; mentre la forma chiusa del copione ricorda la mezzaluna, altro suo simbolo. In queste tavole possiamo constatare la centralità del piano del corporeo nella delineazione dei segni che designano i fonemi. Nel loro procedere a una frantumazione della parola d’autore, le ‘scritture vocali’ di Bartolomei sembrano far propria la vocazione, comune a molta *visual poetry*, di realizzare un intreccio di fisicità e astrazione emotiva, volto a superare lo *status* della comunicazione logica, discorsiva, per raggiungere nuovi effetti di conoscenza attraverso l’integrazione polisensoriale di codici espressivi fatti cozzare l’uno contro l’altro. In ragione di tale polisensorialità è corretto parlare di una corporeità della ‘scrittura vocale’ di Bartolomei; una corporeità che appartiene sia al momento in cui la voce si ispesisce entro gli iconogrammi, sia a quello in cui tali tracce verbo-visive accompagnano l’esecuzione.

Proprio nelle tavole di *Aphrodite* constatiamo come il corpo-parola, sezionato con meticolosa cura, venga ispezionato dall’indagine anatomica della *performer*. L’immaginata corporeità di Afrodite rivive, così, nei volteggi della voce e nelle dinamiche dell’apparato fonico, ad alimentare sulla tavola un’immagine memoriale non solo del significato testuale che si intende interpretare ma anche dell’atto fisico e dello strumento fisiologico necessari a tale esecuzione, dal momento che nell’esperienza creativa ed interpretativa di Bartolomei i piani psichico, fisico e spirituale sono sempre armonicamente fusi, e l’indagine sul significato del testo trova necessario compimento solo nella fisicità dello strumento vocale. Di particolare interesse, nel caso di *Aphrodite*, è anche il formato dell’intero copione della ‘scrittura vocale’. Esso deve infatti essere sfogliato verticalmente (e l’apertura del copione, durante la lettura sul palcoscenico, va a



5 | L'Arlésienne, tavola di 'scrittura vocale' di G. Bartolomei, 1989.



6 | L'Arlésienne, tavola di 'scrittura vocale' di G. Bartolomei, 1989.



7 | L'Arlésienne, tavola di 'scrittura vocale' di G. Bartolomei, 1989.

formare delle ondulazioni entro le tavole, simili all'increspato elemento acquoreo da cui nasce la divinità), mentre la 'scrittura vocale' è leggibile entro i singoli fogli secondo il tradizionale andamento orizzontale da sinistra verso destra. L'organizzazione materiale del copione trova talora dei richiami anche nell'organizzazione grafica delle singole tavole. Ad esempio, in quella dedicata all'allucinato monologo di Criside [fig. 4, ascolto 4], la labirintica selva che, seguendo il movimento verticale del macrotesto, ostacola lo sviluppo orizzontale della scrittura, vale da visualizzazione della frantumazione del flusso del discorso in un reiterato balbettio della sintassi, nonché da icastica sintesi di tutti gli attimi in cui la protagonista incontra l'amato e gli si offre. Echi memoriali di momenti vissuti trovano dunque forma e vita sulla tavola.

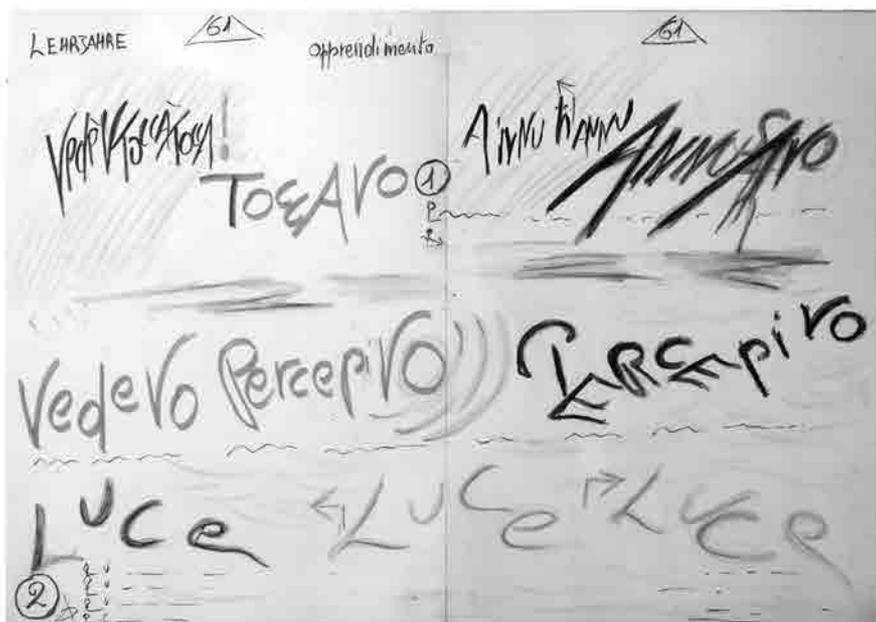
La composizione verbovisiva delle 'scritture vocali' non rappresenta un semplice sussidio mnemonico dell'esecuzione, quanto piuttosto la trascrizione grafico-cromatica della vita del segno verbale che si sceglie di indagare e ricreare. Bartolomei parla, a proposito, di una memoria che è in ascolto visivo e che, grazie alle potenzialità evocatrici del colore e alla dimensione gestuale del segno grafico, riesce a rappresentare – ossia, a rendere ogni volta presente e unica – l'esperienza del primo contatto corporeo della voce con quel preciso testo (e con quel preciso contesto di esecuzione). Come ricorda spesso Bartolomei, il suo non è infatti un atto interpretativo prodotto da un'azione memorativa e che si configura come una pratica anamnestic. Ogni volta che legge le proprie 'scritture vocali', Bartolomei si immerge in un luogo da guardare, sentire e vivere come se fosse la prima volta.

Un altro chiaro esempio di come il tratto grafico valga da annotazione semantica dell'esecuzione vocale, ci viene offerto dalle tavole dedicate all'*Arlésienne* di Daudet e Bizet; ad esempio, da quella che introduce la fuga della capretta dal recinto di Moussu Seguin [fig. 5, ascolto 5], nella quale la frantumazione delle parole e la loro elaborazione cromatica gestiscono sapientemente il controllo delle poliritmicità, delle a-ritmicità e delle dislocazioni di accenti che introducono la musica nella recitazione.

Nell'iconogramma che funge da sintesi voco-visiva dell'incontro tra la capretta e il lupo, visto con gli occhi dell'indifesa vittima, notiamo la dieresi su "Vide", funzionale allo strascicamento della vocale, oppure la doppia 'acca barrata' che indica l'effetto di espirazione attraverso cui si fondono la sorda risata in 'e' del lupo e l'intimorita reazione della voce narrante (enorme) [fig. 6, ascolto 6].



8 | *Frau Frankenstein*, tavola di 'scrittura vocale' di G. Bartolomei, 1993.



9 | *Frau Frankenstein*, tavola di 'scrittura vocale' di G. Bartolomei, 1993.

Differente è invece l'organizzazione della tavola che riporta il racconto della vicenda attraverso la voce della madre di Frédéric [fig. 7, ascolto 7]: all'uniformità dello sfondo a dominante grigia corrispondono parole che fin dall'artificiosità dattilografica rimandano a un grado azzerato di evocatività del segno, pienamente corrispondente alla natura anonima della voce materna. Un sistema di relazioni grafico-materiali interagisce qui col sistema linguistico vero e proprio, e trasforma il modo stesso di pensare le parole. Si veda come l'iniziale, brevissimo e improvviso attacco musicale prenda la forma dell'origine indistinta di un'esplosione cromatica che genera l'ambiente sopra il quale si stratificano le parole. Queste ultime risultano isolate, in voce e sulla tavola, a visualizzare la totale disarticolazione del pensiero propria della leggera atmosfera di festa qui narrata. Posizionati su questo spartito a colori secondo meditate coordinate spaziali, i brandelli del testo sfruttano la tecnica espressiva del *collage* per segnare i cambi di ritmo dell'enunciazione o le variazioni di timbro (anche interne a una singola parola, che così si frantuma: "cas-care").

Si noti che oltre ai due livelli primari, quello del disegno (piano cromatico-musicale) e quello del *collage* (piano dattilo-vocale), abbiamo anche un terzo strato costituito dalle minime notazioni manoscritte di accentazione che evidenziano precisi luoghi sillabici nelle stringhe di testo. In questa come in altre tavole registriamo dunque la compresenza e la collaborazione di tre sistemi segnici – l'immagine, il testo, l'annotazione – che la voce deve cogliere ed eseguire nelle singole specificità e nelle reciproche relazioni. Tale soluzione formale di sovrapposizione della parola a un oggetto puramente visivo strappa tale oggetto alla sua condizione iniziale, gli conferisce linguisticità e lo inserisce nella stratificazione della 'scrittura vocale'.

Di implicazioni ermeneutiche dell'atto esecutivo di Bartolomei si può parlare anche per il *Frau Frankenstein* con la musica di Giorgio Battistelli. Per questa 'scrittura vocale' Bartolomei si immerge nel materiale critico relativo alla figura biografica e intellettuale di Mary Wollstonecraft Shelley, e al suo romanzo; e lo fa accostandosi a tale documentazione sulla scorta di una prospettiva psicanalitica di marca junghiana. La psicologia del profondo diviene così l'intuizione fondamentale per porre la scrittrice inglese sul lettino dello psicanalista e farle ritrovare, in stato di *trance*, la voce del proprio inconscio, che poi è la voce della Creatura. Questa voce, ricorda Bartolomei, nasce "dall'impossibilità di essere come lui è dentro, dall'incapacità di accettarsi come agglomerato di pezzi di altri uomini [...] una voce che viene su da ostacoli incredibili, dall'informe, però con un

calore che fa tenerezza quando impara a parlare” (Bartolomei, Tomassini 1999, 78) [Ascolto 8].

La tavola iniziale di *Frau Frankenstein* riguarda proprio il momento della Nascita della Creatura, interamente concentrato in un atto di nominazione [fig. 8]. La prima esperienza di espressione di questa informe Creatura e il primo tentativo di comunicazione col suo creatore sono riconoscimento dell'altro e autodeterminazione di sé: e questi due atti si realizzano nel suono che – come ricorda Paul Zumthor – è “in origine, il luogo dell'incontro dell'universo e dell'intelligenza” (Zumthor 2002, 10). Volontà di dire e volontà di esistere si condensano nella faticosa articolazione della voce in versi, suoni e rumori. Questa difficoltà primigenia viene tradotta graficamente in lettere che hanno una traccia elementare, una consistenza grezza e una dinamica interna apparentemente priva di ordine e senso. La progressiva conquista della facoltà espressiva interessa tanto la Creatura quanto la voce di Bartolomei e procede attraverso aridi aspirati che fisiologicamente precedono e generano i soffiati attraverso cui si articola l'incerto suono “Frau”; un suono ancora pre-linguistico, che si struttura solo nella parte bassa della tavola con la sua rapida metamorfosi nel nome “Frankenstein”. La macchia di colore che taglia verticalmente la tavola segna i due tempi della formazione di questa voce cosciente, ma vale anche da rappresentazione di una massa informe che cerca a fatica di divenire individuo. Nella tavola relativa alla fase dell'Apprendimento [fig. 9] si può invece notare la sovrapposizione tra le voci di Shelley e della Creatura; sovrapposizione testimoniata a livello visivo dalla differente configurazione grafica e cromatica della medesima parola (ad es. “percepito”), che – come possiamo ascoltare dalla registrazione della sola voce di Gabriella Bartolomei – viene prima presentata in una veste luminosa, ordinata, e poi deformata nell'oscuro e precario balbettio di una bocca informe e incapace di una normale articolazione del parlato.

Tutte queste tavole – tessiture di parole, disegni e musica – testimoniano dunque l'istintiva sensibilità di Bartolomei verso le lettere, percepite in tutti i loro aspetti (simbolico, di suono e di immagine), e ne configurano l'attività attoriale come un'esperienza fondata su presupposti ermeneutici e creativi che riconoscono nell'atto performativo un'occasione per scardinare l'ordine abituale del linguaggio e incrinare l'autorità del discorso. Azioni e intenzioni queste, lucidamente presentate da Jacques Derrida in un'intervista del 1990 sulle arti del visibile:

Ciò che faccio con le parole è farle saltare perché il non-verbale appaia nel verbale, cioè faccio funzionare le parole in maniera tale per cui in un certo momento non appartengono più al discorso, a ciò che regola il discorso [...]; se amo le parole, è anche in ragione della loro capacità di evadere dalla forma che è loro propria, che sia l'interesse che porto loro in quanto cose visibili, lettere rappresentabili la visibilità spaziale della parola, o in quanto cose musicali o udibili. Dunque se mi interessò alle parole è anche paradossalmente perché sono non discorsive, perché è così che le si può impiegare per far saltare il discorso  
(Derrida 2016, 55)

\* Desidero ringraziare Roberto Nigro per il supporto tecnico relativo ai materiali sonori. Questo lavoro non sarebbe stato possibile senza l'affettuosa e generosa collaborazione di Gabriella Bartolomei, che ringrazio di cuore.

#### COLLEGAMENTI MULTIMEDIALI



Ascolto 1 | *Orlando furioso*, da L. Ariosto, per voce sola, Teatro Gioco Vita, Piacenza, 1992.



Ascolto 2 | *Tipografia*, da A. Soffici, per voce sola, 1986, in *Musica Futurista 4*, a cura di D. Lombardi, 'scrittura vocale' e voce di G. Bartolomei, Mudima edizioni, 2010.



Ascolto 3 | *Sensibilità numerica*, da F.T. Marinetti, per voce sola, 1986, in *Musica Futurista 4*, a cura di D. Lombardi, 'scrittura vocale' e voce di G. Bartolomei, Mudima edizioni, 2010.



Ascolto 4 | *Aphrodite*, da P. Louÿs, musica di G. Battistelli, 'scrittura vocale' e voce di G. Bartolomei, live recording L'Aquila 1990.



Ascolto 5 | *L'Arlesienne*, da A. Daudet, nella versione di G. Morelli, musica di G. Bizet, 'scrittura vocale' e voce di G. Bartolomei, ORT-Orchestra della Toscana diretta da G. Taverna, live recording Firenze 1989, Spring Art Development Production, 2007.



Ascolto 6 | *L'Arlesienne*, da A. Daudet, nella versione di G. Morelli, musica di G. Bizet, 'scrittura vocale' e voce di G. Bartolomei, ORT-Orchestra della Toscana diretta da G. Taverna, live recording Firenze 1989, Spring Art Development Production, 2007.



Ascolto 7 | *L'Arlesienne*, da A. Daudet, nella versione di G. Morelli, musica di G. Bizet, 'scrittura vocale' e voce di G. Bartolomei, ORT-Orchestra della Toscana diretta da G. Taverna, live recording Firenze 1989, Spring Art Development Production, 2007.



Ascolto 8 | *Frau Frankenstein. Monodramma del Prometeo moderno*, da M. Shelley, musica di G. Battistelli, 'scrittura vocale' e voce di G. Bartolomei, qui registrazione della sola voce, 1992.

## ENGLISH ABSTRACT

This essay aims to investigate the original experience of the performative nexus between words / images and vocalism / music, which characterizes the work of the actress Gabriella Bartolomei. Her performances are striking evidence of the diffusion of Neo-Avant-Garde artistic experiments, even outside a clear belonging to specific cultural movement. Indeed, Bartolomei performs texts of other authors through a system of iconic rewriting ('scritture vocali'), which is very similar to the experiences of visual poetry because she uses the same techniques of drawing, painting, and collages. In both cases, the iconic arrangement of the graphic and alphanumeric signs has a hermeneutical, mnemonic, and creative purpose. Only after having iconically translated the text to be interpreted is Bartolomei able to make a vocal performance.

## BIBLIOGRAFIA



Accame 1981

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

Accattino 2014

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

Adorno [1965] 2004

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

Agamben 2007

G. Agamben, *Ninfe*, Torino 2007.

Allegrini 2014

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

Anhall 1984

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

Baj, Dangelo 1952

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

Balestrini, Cortellessa 2013

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

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

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

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

Garda 2011

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

Garda 2013

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

Garda 2016

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

Gervasi 2015

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

Giammei 2013

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

Giammei 2014

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

Gillis, Howie, Munford 2007

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

Goodman [1968] 1998

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

Graffi 1979

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

Graffi 2014

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

Jakobson [1960] 2002

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

Jakobson, Waugh [1979] 1984

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

Klüppelholz 1976

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

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

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

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

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