

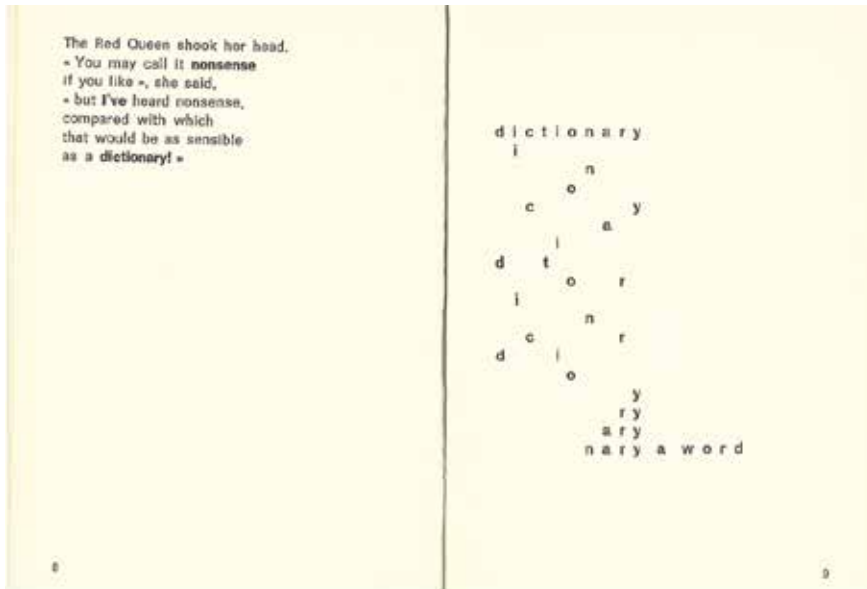
“Desdemona, noun, See Othello”
Giulia Niccolai: Gender&Neoavanguardia

Alessandro Giammei

È difficile trovare parole di Giulia Niccolai nei cinque libri che, pubblicati tra 1969 e 1980, raccolgono la poesia sperimentale di Giulia Niccolai, una figura tra le più importanti e originali della Neoavanguardia italiana. In quel decennio di comico e quasi scientifico corpo a corpo con la lingua, la lingua medesima è sempre altrui, presa in affitto, copincollata da libri di altri e altri idiomi o ricalcata, trasferita da matrici scelte con cura, come accade ai caratteri letraset grattati sulla pagina. Lo stile dell'autrice (l'autrice stessa, del resto) si ricava dunque per sottrazione, la concretezza del concretismo è assoluta. Senza divincolarsi dalla linea portante dell'avanguardia coevo (dismissione del soggetto, dominio del significante, evasione dai *format* editoriali industrializzati, diserzione della “realtà matrigna” dei novissimi e via dicendo) Niccolai ha condotto un esperimento suo proprio, volontariamente emarginato, ai limiti dell'assenza. Lo ha fatto, come tenterò di mostrare in queste righe, perché donna, in un contesto culturale di impenitente patriarcato e paternalismo (Re 2013, 319) – si cerchi, per dire, i nomi di Stein, Cather o persino Woolf nell'indice di *Il romanzo sperimentale*. Cosa direbbe Adriana Cavarero di una simile scrittura senza voce? Come classificherebbe Luisa Muraro una tale cosciente, costante e argutamente *lighthearted* rivendicazione interna della propria differenza¹?

Per capire una vicenda creativa del genere, mi pare, è necessario prestare attenzione appunto ai margini, ai dintorni, ai limiti del testo. La citazione

1 Devo qui dichiarare il mio debito teorico nei confronti non solo di Cavarero 2003, Muraro 2004, ma anche di Chakravorty Spivak 1985.



1 | Giulia Niccolai, *The Red Queen*, p. 207. "Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass" Edited by Martin Gardner. Penguin Editions. All following quotes, *ibid.*, e *Dictionary*. Composizione linotype fotoriprodotta e letraset su carta fotoriprodotta. Da *Humpty Dumpty* (Niccolai 1969, 8-9. ©2017 Giulia Niccolai).

che dà il titolo a questo saggio proviene ad esempio dall'epigrafe del primo libro di poesia di Niccolai, che a sua volta proviene dal *Webster's New Collegiate Dictionary*. Le due pagine d'apertura di quell'esordio stampato dalle mitiche edizioni Geiger, *Humpty Dumpty* [fig. 1], dialogano direttamente coll'estratto dal dizionario, che integralmente si presenta come segue:

A term whose meaning is recorded under the entry of some other term is (if it seems to require separate entry at its own alphabetical place) entered thus: / Desdemona, n. See Othello.

(Niccolai [1969] 2012, 45)

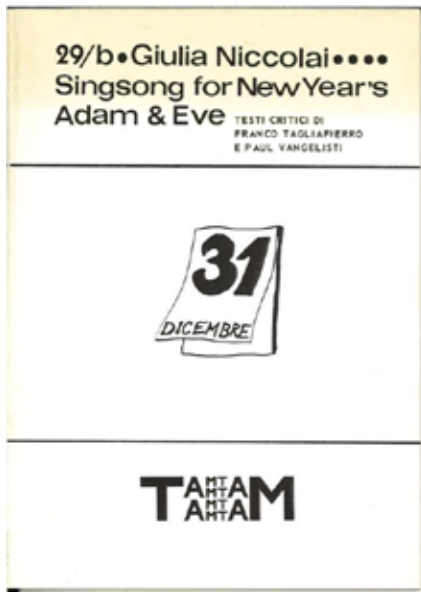
L'abbrivo dell'esistenza poetica dell'autrice in questione, nel segno di Lewis Carroll, è dunque una presa in giro della massima autorità del logocentrismo, di cui si mostra il nonsenso attraverso una divertente spia significativa: Desdemona meriterebbe appena una *entry* al suo posto nell'ordine alfabetico, ma non una voce (*pun intended*). Su di lei, si veda Othello.

Il corrente destino enciclopedico di Niccolai stessa non è molto distante, e conferma forse l'utilità di questo articolo: aprendo la sua voce su *Wikipedia* (la consulto nel febbraio 2017) si trova una pagina scandita cronologicamente dal rapporto con Adriano Spatola, definito in termini del tutto sentimentali più che di consonanza intellettuale e creativa. L'analogia tuttavia si ferma qui, giacché se il websteriano "Niccolai, See Spatola" funzionasse alla lettera si resterebbe piuttosto delusi: la pagina di lui relega infatti semmai una notizia "sulla sua separazione dalla Niccolai" alla sezione 'Curiosità', insistendo sulla presunta canzone a riguardo di Francesco Guccini che invece, nella pagina di lei, chiude la sezione biografica, fungendo insomma da esito totalizzante della sua vita.

Una conferma preliminare di quanto fruttuoso possa essere lo scandaglio dei margini per capire l'implicita critica *gender* di certe soluzioni apparentemente solo legate all'ironico sperimentalismo formale di Niccolai è facilmente riscontrabile seguendo la fortuna interna dell'epigrafe di *Humpty Dumpty* attraverso i libri successivi. Otello e Desdemona, col loro nonsensico rapporto di filiazione adamitica imposto dal *Webster*, ricompaiono infatti con disarmante puntualità proprio alla fine dell'itinerario sperimentale avviato nel '69. L'ultima sezione del volume Feltrinelli che, dodici anni dopo, coronerà questa prima fase della produzione di Niccolai (la fase del Mulino di Bazzano, la più decisamente sperimentale e verbovisiva, chiusa appunto dall'uscita di *Harry's Bar e altre poesie*) include infatti un componimento translingue, *GNIS HAPPY*, in cui la convergenza enciclopedica messa alla berlina è improvvisamente compresa e accolta, come in una rivelazione:

Mi sai muovere mi sai commuovere (non avevo mai capito prima d'ora che Otello e Desdemona sono la stessa persona). In Inglese YOU KNOW HOW TO MOVE ME.
(Niccolai [1980] 2012, 203).

Otello e Desdemona infine coincidono davvero: l'una entra nell'altro come 'muovere' in 'commuovere' non solo nell'inclusione morfologica italiana, ma anche nella coincidenza semantica dell'equivalente bicefalo inglese *to move*. Mostrerò a breve quanto letteralmente si possa leggere una simile inclusione. L'intuizione lessicale, così presentata nella silloge di transizione *Prima e dopo la Stein*, va però innanzitutto collegata alla sua più chiaramente compiuta versione nell'ultimissimo libro geiger dell'autrice: l'estremo opposto, cronologicamente, di *Humpty Dumpty* nel catalogo delle edizioni indipendenti che Niccolai stessa aveva fondato e



By God, I've got it: let's put it down in black and white, scriviamolo nero su bianco: Desdemona and Othello are a metaphor about writings.

DESDEMONA	OTHELLO
DEMON	HELL

2 | Giovanni Anceschi, Copertina di *Singsong for New Year's Adam and Eve* China su carta fotoriprodotta. (Niccolai 1982. ©2017 Giovanni Anceschi & Giulia Niccolai).

3 | Giulia Niccolai, «*I want to tel Giorgio...*», composizione linotype fotoriprodotta. Da *Singsong for New Year's Adam and Eve* (Niccolai 1982, 33. ©2017 Giulia Niccolai).

co-diretto per tutti gli anni Settanta. Tale libro, *Singsong for New Year's Adam & Eve* – spesso trascurato perché mai incluso in successive raccolte e antologie – rappresenta infatti un passaggio fondamentale: è il primo scritto a Milano e solo stampato al Mulino, il primo a introdurre esplicitamente l'esperienza autobiografica di chi scrive nel piano del dicibile, il primo a mettere in scena quel rovello d'autoscopia e collezione di coincidenze che evolverà, in parallelo a un percorso filosofico buddista, fino all'invenzione del *Frisbee*, moralità poetica barzellettistica che ancora domina le scritture della poetessa tre decenni più tardi (v. ad esempio Niccolai 2016).

In un saggio di qualche anno fa ho inquadrato questo passaggio d'inizio anni Ottanta nella formula “from AS to IS” (Giammei 2013, 61-64), adoperando un gioco linguistico che compare sia in *Singsong* che in *Prima e dopo la Stein* – due sillogi, d'altronde, già chiaramente caratterizzate dalla liminarietà nell'evocazione del calendario esausto da una parte [fig. 2] e, dall'altra, dell'incontro con Stein come, per usare un termine di Niccolai stessa, “pietra miliare” (Niccolai 1997, 171). Il gioco, che contrappone la particella comparativa *as* alla terza persona di essere *is* (e che dunque segnala una transizione dall'imitazione all'essenza, dalla parodia all'affermazione, dall'interposizione alla presa di posizione), ha evidentemente una segreta controparte biografica: nella poesia più celebre di *Harry's Bar*, l'eponima appunto, Niccolai dichiara “voglio del gin perché

sono GN” (Niccolai [1980] 2012, 159) e altrove, nelle ballate dedicate ad amici e compagni di strada, i nomi sono ridotti a sigle capaci di generare pseudo-etimologie e acrobazie microsemantiche come quella di un Emilio Villa “EV” intellettualmente alto come l’“Everest” e oscuramente crepuscolare come un’“Evening” (Niccolai [1977] 2012, 145, enfasi nell’originale). Con simili regole è facile intuire l’esito della partita: AS, oltre a rappresentare una stagione conclusa di ‘sperimentalismo del come’, è anche Adriano Spatola, ingombrante controparte mentale e materiale della svolta post-politica e post-punk di *Tam Tam* (sul rapporto tra i due, v. Niccolai, Arcari 2015), mentre IS è anche Ian Simpson, l’artista che ha collaborato e convissuto con Niccolai negli anni Ottanta, l’Adam di *Singsong*. Come dicevo, le radici di un simile passaggio di stile e consapevolezza da AS a IS sono chiaramente esibite nel libro dell’82, in cui una sorta di esplorazione di personali intertestualità interne attorno ai protagonisti della tragedia shakespeariana culmina con l’originale rivelazione in forma, ancora una volta, di un concretismo morfologico al limite del gioco enigmistico [fig. 3].

Tralascio qui i possibili riferimenti al *Cassio* di Manganelli, all’“albo versorio” e al “negro semen” del più antico testo conosciuto scritto in volgare italiano (e, in generale, in una lingua romanza), e alla novella boccaccesca di Alibech, trasposta sullo schermo da Pasolini nel ’71, in cui l’atto erotico è autorizzato comicamente dal piacevole malinteso per cui coinciderebbe col “rimettere il diavolo in Inferno” (Boccaccio, *Decameron* III, 10). Per concludere questa rapida perlustrazione introduttiva dei margini della produzione più sperimentale di Niccolai mi interessa invece soprattutto sottolineare la rappresentazione del proprio ruolo di autrice come, al contempo, carta bianca ricevente di un inchiostro nero maschile e agente (demone) in un contesto passivo (inferno): la compenetrazione è doppia, e l’Eva che nasce dalla costola di Adamo si fa infatti – come nella giocosa narrativa di *Singsong* fino alla pagina più su riprodotta – vero motore dell’azione, vera protagonista. D’altronde sulla stessa pagina, menzionando la prefazione a *Harry’s Bar* di Manganelli in cui è definita una “Sherezade impazzita” (Manganelli 1981, 3), Niccolai ammette senz’altro di essere stata novellatrice per interposta lingua, organizzatrice di trame altrui nei mille e uno esperimenti degli anni Settanta:

Am I not always telling things that others have already
[sic] told and go on telling each other in my tales?
(Niccolai 1982, 33)



4 | Giulia Niccolai, immagini dal terzo convegno del Gruppo 63, Palermo 1965. (Fotografie fotoriprodotte in Balestrini, Cortellesa 2013, 8. ©2017 Giulia Niccolai).



La mia ipotesi è che la marginalizzazione critica subita da Niccolai, esemplificata dalla collateralità inflittale ancora oggi dalla pagina *Wikipedia*, non sia stata, paradossalmente, una condanna frustrante, quanto piuttosto una condizione di vantaggio accolta con consapevole creatività: un fatto extraletterario, politico nel senso più assoluto del termine, che è diventato parte della sua poetica come un divertito segreto, senza poggiarsi a espliciti posizionamenti². Più che rivendicare una posizione diversa, Niccolai ha fatto della sua stessa subalternità una funzione primaria del suo metodo sperimentale e un tema di ricerca, sforbiciando con leggerezza i garbugli teorici della poesia militante sua contemporanea e puntando a soluzioni ironiche che fanno pensare a tendenze ben più recenti del femminismo artistico-letterario, come la *third way* degli anni Novanta (v. Gillis, Howie, Munford 2007). Lo scopo di questo articolo non è dunque quello di assorbire la poesia visiva di Niccolai nel campo della letteratura femminista, applicandovi un filtro teorico di *gender-studies*, ma piuttosto quello di partire dall'analisi di testi e di tecniche compositive per mostrare l'originalità delle soluzioni dell'autrice sia nel panorama della scrittura

2 Sul rapporto col femminismo coevo, v. Frabotta 1976, 152.

di genere che in quello più ampio della sperimentazione verbovisiva italiana.

Come dimostrato dalla fortunata serie televisiva britannica *Sherlock*, non è impossibile per un assassino scomparire dalla scena del delitto senza mai abbandonarla. Nel penultimo episodio dello *show* BBC – particolarmente originale rispetto ai romanzi di Conan Doyle, a differenza di tutti gli altri – il detective di Baker Street deve sventare un delitto imminente nel corso delle nozze del dottor Watson, fermando appunto un criminale invisibile capace di colpire in pubblico senza essere riconosciuto da nessuno dei testimoni. Persino nel mezzo di un popoloso panopticon come il matrimonio, documentato da centinaia di fotografie, il colpevole riesce infatti a passare completamente inosservato nascondendosi in piena luce. Naturalmente, tuttavia, il genio di Sherlock intuisce presto l'astuto quanto elementare trucco: il volto da incriminare non è tra quelli fotografati perché l'assassino è proprio il fotografo, invisibile spettatore mascherato dal suo ruolo stesso.

Ebbene, ci vuole un paradigma indiziario alla Sherlock Holmes per individuare Giulia Niccolai nell'iconografia del Gruppo 63, giacché nelle iconiche foto dei primi convegni (in parte riprodotte nella riedizione di *Il romanzo sperimentale*: Balestrini, Cortellessa 2013, 5-8) l'autrice si trova, appunto, dietro alla macchina fotografica [fig. 4]. Ai margini sin dai primordi, Niccolai ha infatti notoriamente avuto il primo accesso al mondo dell'arte come fotografa, e per nulla amatoriale (v. Russo 2011). Lavorando per testate importanti, tra gli anni Cinquanta e Sessanta ha girato il globo come fotoreporter, e da smalzata fotoreporter si è avvicinata poi alla lezione teorica dell'*école du regard* che l'ha portata, nel '66, a esordire in letteratura con un romanzo sperimentale. *Il Grande angolo*, recentemente ristampato (Niccolai [1966] 2014), è appunto incentrato sulla fotografia, e mette in pratica – pur con diversi splendidi e controllati deragliamenti psicologici e sentimentali – le fredde tecniche descrittiviste e anti-soggettive di Robbe-Grillet, (v. Graffi 2014) che invitavano d'altronde gli scrittori a ridursi a punti di vista, a obiettivi fotografici orientati sulla realtà.

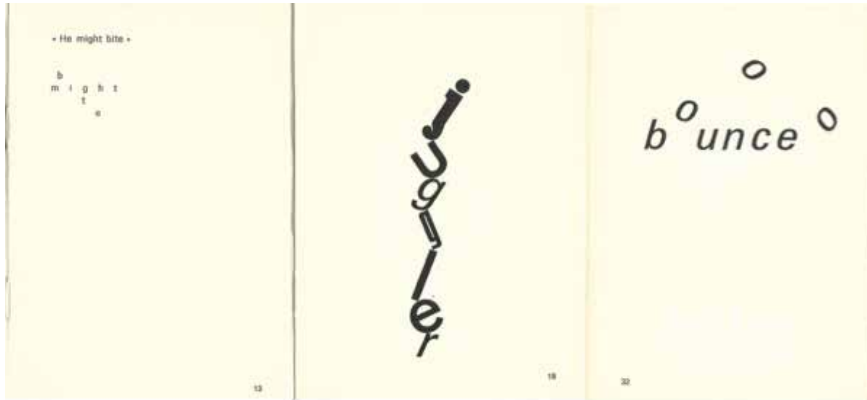
Prima di questo esordio narrativo però, come ho accennato, Niccolai ha partecipato alla nascita del Gruppo 63 essenzialmente come occhio osservante, come assassino invisibile. Non a caso capita di leggere, in ricostruzioni o biografie, che Giulia Niccolai era l'unica donna del Gruppo 63 (v., ad esempio, Filograsso, Viola 2012, 103). Quello di 'unica donna del Gruppo 63' del resto è un gagliardetto che è stato appeso a diversi colli

nel corso della storicizzazione della neoavanguardia – come d'altronde, per il primo Novecento, quello di 'unica donna del futurismo'³ – e le implicazioni patriarcali di una simile formula (insensata a priori) sono forse autoevidenti. Il mito più tenace e diffuso è stato a lungo quello di Carla Vasio unica donna del Gruppo 63 – probabilmente perché Vasio è stata la donna più conforme all'asettico anticanone espresso dai più ufficiali protagonisti del sovversivo movimento letterario. Probabilmente, anche, perché la sua parabola creativa non ha poi rivendicato particolari autonomie dopo l'esperienza dello sperimentalismo e dell'informale tra 66 e 73. Più interessante è la relativamente recente riappropriazione di Amelia Rosselli da parte della critica post-militante ancora entusiasta della neoavanguardia (v., ad esempio, Loreto 2014).

C'è da dire che, come Vasio, Rosselli al convegno di Palermo c'era senz'altro e c'era in quanto scrittrice. In ogni caso, gli interpreti più devoti di Rosselli tendono piuttosto a minimizzare il suo dialogo coi Novissimi e la sua partecipazione ai convegni, facendo della famigerata silloge *Palermo 63* al contempo una presa in giro e una presa di distanze (cfr. Carpita 2012, 1413-14). Giulia Niccolai si attesta, direi, al terzo posto tra le 'uniche donne' più citate in antologie, ricostruzioni e memorie. La quarta in graduatoria, spesso però in coppia o in terzetto con altre (come nel caso, ad esempio, di Madesani 2005, 96), è Patrizia Vicinelli, in effetti aggregatasi non proprio all'inizio, ma vale la pena forse qui ricordare che di autrici, ai convegni del Gruppo 63, ne sono girate parecchie, da Marina Mizzau a Rossana Ombres, ad Alice Ceresa, a Luciana Marcucci e, più tardi, Biancamaria Frabotta (v. Re 2004; Re 2016).

Nel corso del sofferto passaggio dalla fotografia alla scrittura, dovuto sostanzialmente a un'epifania di rifiuto etico nei confronti dell'editoria più che del mezzo fotografico in sé (v. Niccolai 2016), Niccolai si è ritagliata, da autentica milanese mezza-americana quale è sempre stata, un ruolo dimesso ma fieramente amministrativo nell'orbita romana della neoavanguardia, diventando segretaria di redazione di *Quindici*. Questo dettaglio, come cercherò di mostrare, è piuttosto importante. Si sa poi che le ragioni della fine di *Quindici* coincideranno, nel 1969, con le ragioni dell'autoesilio a Mulino di Bazzano con Spatola, e con la nascita del ramo neosurrealista, antimondano e purista dello sperimentalismo italiano di quegli anni: il cenacolo appunto di *Tam Tam* e delle edizioni Geiger, di cui Spa-

3 Su futurismo e gender v. Re 1989.

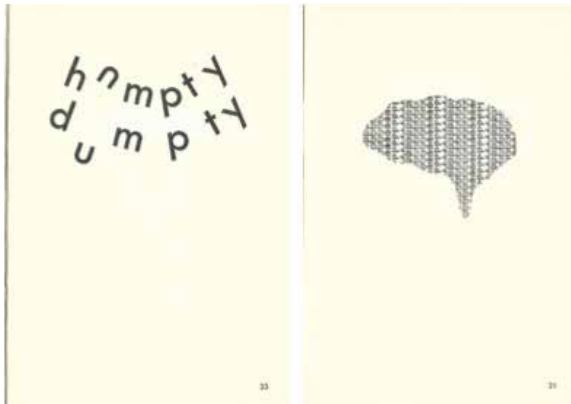


5 | Giulia Niccolai, *He might bite*, p. 121; *Yet you balanced an eel on the end of your nose*, p. 71; *To bounce*, p. 241. Composizione linotype fotoriprodotta e letraset su carta fotoriprodotta. Da *Humpty Dumpty* (Niccolai 1969, 13, 19, 32. ©2017 Giulia Niccolai).

tola è senz'altro il protagonista carismatico e il più audace teorico⁴. Nello stesso anno esce il libro di poesie concrete e visuali da cui siamo partiti, *Humpty Dumpty*, che è tendenzialmente letto come un classico prodotto derivativo della temperie spatoliana e viviva in genere (v., ad esempio, Bulgheroni 1974) ma che invece, a mio avviso, nasconde un'originalità idiosincratca e un articolato paradigma del posizionamento di genere che ho delineato all'inizio.

Come annunciato non c'è, in questo libro, una singola parola che sia scritta da Giulia Niccolai. Tutto il testo è tratto da *Alice in Wonderland* di Lewis Carroll, e da una specifica edizione di *Alice in Wonderland* (Carroll [1865] 1960) che l'autrice ha poi segnalato nella più recente ristampa delle poesie. Niccolai, in un asciuttissimo lavoro d'ingegneria verbovisiva, si limita a estrarre brani e brandelli dalla fonte e a farli reagire con minimi scarti capaci di rivelarne il comico potenziale semantico. Alcuni esperimenti sono ben inquadrabili nella pratica di un arguto concretismo, come la tenaglia tautologica formata da "might" e "bite", la pericolante torre di lettere in equilibrio l'una sull'altra che formano la parola "juggler", o il "bounce" in cui la o rimbalza effettivamente fuori dal rigo [fig. 5]. In altri casi il concretismo sconfinava invece in un'analisi microscopica delle unità irriducibili del testo, in un rivelatore esercizio di rappresentazione tramite manipolazioni minime. Nel componimento eponimo, per esempio [fig. 6], la dislocazione delle 'u' svela il gioco linguistico implicito nel nome di Humpty Dumpty, giacché *Hump* vuol dire dosso e *Dump* scarica. Ana-

4 Sulle radici ideologiche del gruppo, v. Spatola, Niccolai 1972a; Spatola, Niccolai 1972b.



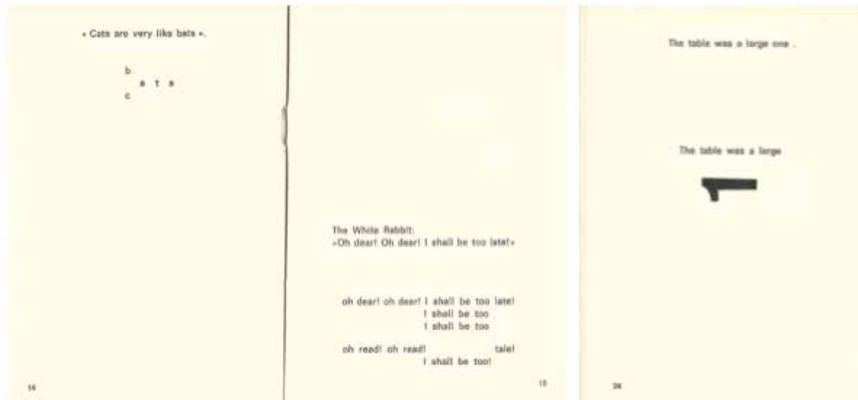
6 | Giulia Niccolai, *Humpty Dumpty*, p. 261. Letraset su carta fotoriprodotta. Da *Humpty Dumpty* (Niccolai 1969, 33. ©2017 Giulia Niccolai).

7 | Giulia Niccolai, *Jabberwocky*, p. 191. Composizione typewriter su carta fotoriprodotta con ritagli e nuovamente fotoriprodotta. Da *Humpty Dumpty* (Niccolai 1969, 31. ©2017 Giulia Niccolai).

logamente, nel ritratto verbovisivo del Jabberwocky [fig. 7], il fumetto denso di *jabber* rivela l'elemento più certo del *portmanteau* che designa il mostro: la chiacchiera, che infatti ha suggerito a Milli Graffi la traduzione più convincente in lingua italiana, "ciciarampa" (Graffi 1979, 43; Carroll [1865] 1989).

Ci sono poi casi di intervento più decisamente invasivo, forse anche più interessanti, come quello legato all'epigrafe, in cui un brevissimo discorso della regina rossa è incolonnato sulla pagina come una poesia vera e propria, con rima alternata tra *head* e *said*, rima identica di *nonsense* con sé stesso e consonanze puntuali tra *which* e *dictionary* e tra *nonsense* e *sensible*. Nella pagina seguente, come mostrato nella figura 1, l'interpretazione visuale parte dall'unità lessicale minima *dictionary* per vaporizzarla in una rarefatta pioggia di lettere singole che si coagulano infine nella parola *nary*, seguita da *a word* per formare una locuzione traducibile in 'nemmeno una parola'. La denuncia del dizionario fa cortocircuitare il discorso della regina rossa con l'epigrafe anti-logica del libro, evidenziando l'assurda riduzione di Desdemona a Otello che solo dodici anni più tardi, come abbiamo visto, troverà una risposta soddisfacente.

Anche quando il gioco sperimentale si fa attivo e argomentativo, l'autrice si auto-relega evidentemente ai margini del testo (e di un testo altrui peraltro). In sostanza questo primo libro di poesie si può leggere come una serie di note a margine all'*Alice* di Carroll: un lavoro di curatela più che di invenzione. Paradossalmente gli interventi di Niccolai tendono a restituire senso al *nonsense*, a giustificare l'apparente deragliamento, come nel caso di "*cats are very like bats*" che visualizza [fig. 8], ai limiti della penderia, la natura puramente grafica della somiglianza tra gatti



8 | Giulia Niccolai, *Cats are very like bats*, p. 28 e *The White Rabbit*, p. 25. Composizione linotype su carta fotoriprodotta. Da *Humpty Dumpty* (Niccolai 1969, 14-15. ©2017 Giulia Niccolai).

9 | Giulia Niccolai, *The table was a large one*, p. 93. Composizione linotype su carta e letraset su carta fotoriprodotta. Da *Humpty Dumpty* (Niccolai 1969, 24. ©2017 Giulia Niccolai).

e pipistrelli (copincollata da un ragionamento di Alice di fronte alla porta di Wonderland). Nella pagina successiva, con un doppio anagramma, Niccolai ci mostra invece come la famosa frase del coniglio bianco “*Oh dear! I shall be too late*” possa leggersi in un bizzarro senso metaletterario cambiando *dear* con *read*, leggere, e *late* con *tale*, racconto.

E si potrebbe continuare con il tentativo estremo di prendere sul serio la lettera del testo costituito dal componimento “*The table was a large one*” – in cui “a large one” [fig. 9] va inteso controtuitivamente come ‘un grosso uno’ e si mostra, con rastremata spiritosaggine, che in effetti ‘un grosso uno’ può fungere bene da tavola da pranzo. La lezione di Emilio Villa è rintracciabile, per esempio, quando il *long tale* diventa un’omofona *tail* (una coda) nella concretizzazione di un brano già di per sé proto-concretista dell’*Alice*, o quando si gioca visualmente su *a jar* (un barattolo) e *ajar* (socchiuso).

Tuttavia (e qui stanno l’autonomia e l’originalità di Niccolai), le conseguenze tratte dal *pun* non sono mai estreme, ma si limitano anzi alla più piccola azione morfologica necessaria per produrre uno scarto – mentre sappiamo che un Villa o un Costa continuerebbero all’infinito ad anagrammare e a ricombinare fino al rumore bianco di un assoluto naufragio semantico. Niccolai ha davvero intenzione, in fondo, di spiegare ciò che è troppo semplice (o troppo complicato) per essere spiegato, e l’elementare eleganza delle sue visualizzazioni iper-oggettive a chiave finisce per dare un’aria di rassicurante permeabilità sia all’ipotesto che allo sperimenta-



10 | Giulia Niccolai, *La viola del pensiero*, *Poema*, *Vowel Rimbaud*, *Poema*, *Write right*. Lapis, fotocopie e letraset su carta. Da *Poema & Oggetto* (Niccolai 1974. ©2017 Giulia Niccolai).



11 | Giulia Niccolai, *Poema typewriter*, *Poema typewriter*, *Poema typewriter*, *Typetapestry*, *Knitknot*, *Wholehole*. Fotocopie, collage, fotografie, composizione typewriter su carta fotoriprodotta. Da *Poema & Oggetto* (Niccolai 1974. ©2017 Giulia Niccolai).

lismo stesso della riscrittura. Questa razionalizzazione visualizzante di un capolavoro del nonsense proprio nel momento in cui, dopo quasi un secolo di mancata ricezione, l'Italia ne accoglie il magistero⁵ è, mi pare, esattamente agli antipodi di quello che negli stessi anni facevano Adriano Spatola e Corrado Costa, interessati semmai alle derive contrarie del senso perso, e diventa il punto di partenza di una ricerca piuttosto coerente.

Se nel '71, l'ipotesto da rimaneggiare in laboratorio diventa addirittura l'atlante per i "nonsense geografici" di *Greenwich* (libro di poesie in cui ogni parola è un toponimo: Niccolai [1971] 2012), verso il '72 l'operazione di collage da lingue imprestate si lancia sulla prefazione di Giuliani a *I Novissimi*, in un centone di omaggio e oltraggio che fa pensare agli ambigui testi di Rosselli sul convegno palermitano del '63. In *Dai novissimi*, pubblicato autonomamente solo nella *plaquette* americana *Substitu-*

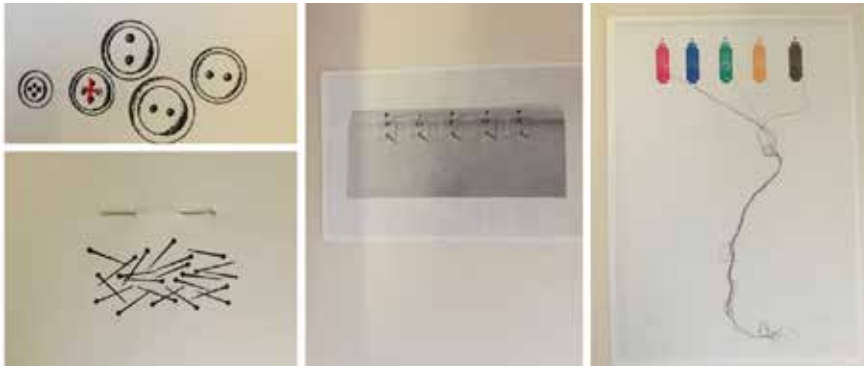
5 Sul revival di Carroll e sul ruolo di Niccolai, v. Giammei 2014, 37-52.

tion del '75, si verifica perfettamente la paradossale de-autorializzazione descritta nel passaggio su Sherezade. Il testo è di Giuliani, proviene da un'antologia tutta al maschile che ha fornito il modello principe alla poesia d'avanguardia del secondo Novecento italiano, e Niccolai lo riceve senza cambiare una parola. Il suo intervento resta però dirompente, nel discreto approccio sartoriale che lo caratterizza: i brani sono tagliati e cuciti insieme in un ordine inedito che produce un nuovo senso, spesso comicamente inverso rispetto al solenne dettato dell'originale (v. Giammei 2013, 43-45). Nelle ballate degli anni successivi poi, le più poliglote e oscure, l'autrice si fa vera e propria imitatrice di stili e maniere, descrivendo amici artisti e poeti attraverso le loro stesse formule – un caso emblematico è quello della *Toti Scialoja Ballad*, giocata sull'allitterazione che caratterizza le sofisticate poesie del pittore romano e proprio per questo scelta anche come componimento da rendere sonoramente sul nastro della rivista di poesia sonora *Baobab*⁶.

Ma veniamo al libro-simbolo di questa linea ingegnosamente autoannulante, al capolavoro della prima fase dell'opera di Niccolai. Il titolo è *Poema & Oggetto*, l'anno il 1974, e la tecnica editoriale alquanto estrema. Gli oggetti del titolo si presentano infatti in una concretezza tautologica che surclassa il concretismo stesso: un vero spillo è infilzato nella pagina su cui si stagliano gli spilli fotocopiati, il poema *Lettera aperta a Giuliano Della Casa* consiste effettivamente in una busta da lettere aperta, foto di cose vengono fotografate e incollate sulla pagina, e così via. Il principio è di per sé assai godibile e divertente, e potrebbe bastare a giustificare l'operazione confermando all'ennesima potenza le tendenze di cui ho parlato fin qui. Addirittura si potrebbe collocare Niccolai in una estrema ramificazione di quel paradossale realismo dell'avanguardia che fa del collage à la Balestrini – e del riuso diretto di lingua extraletteraria in generale – un confronto senza filtro coi dati più nudi e indeclinabili della realtà (Siti 1975). Se tuttavia si legge per davvero, dall'inizio alla fine, il libretto in questione, si può notare che l'apparente datità assoluta dei poemi e degli oggetti in sequenza si presenta in realtà scandita in alcuni temi visivi dominanti molto chiari.

Una serie caratterizzata da autografi segni di lapis, sequenze alfabetiche, carte a quadretti, pentagrammi ed elementi di calligrafia allude evidentemente all'alfabetizzazione infantile, all'istruzione elementare, alla

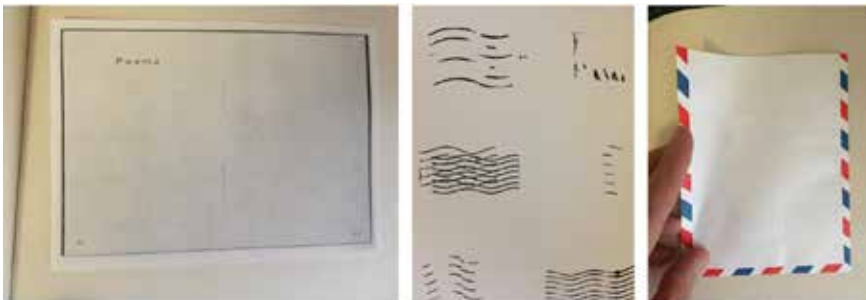
6 La ballata è riversata nell'archivio Maurizio Spatola presso l'indirizzo http://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf_videopoesia/V00148.mp3.



12 | Giulia Niccolai, *Poema tautologico, Poema tautologico, Poema, Poema*. Serigrafia fotoriprodotta, spillo su fotocopia, filo su fotocopia, fotografia. Da *Poema & Oggetto* (Niccolai 1974. ©2017 Giulia Niccolai).



13 | Giulia Niccolai, *Manoscritto trovato a Saragozza*. Puntocroce su pagina tipografica fotoriprodotta. Da *Poema & Oggetto* (Niccolai 1974. ©2017 Giulia Niccolai).



14 | Giulia Niccolai, *Poema, Annulli postali, Lettera aperta a Giuliano Della Casa*. Fotocopia incollata, collage di fotocopie fotoriprodotta, busta da lettere su carta. Da *Poema & Oggetto* (Niccolai 1974. ©2017 Giulia Niccolai).

correzione dei compiti [fig. 10]. Un'altra, forse la più famosa, è invece legata alla macchina da scrivere (riprodotta come oggetto o adoperata per comporre concretismi) [fig. 11], e un'altra ancora a cucito e ricamo, effettivamente attuati sulla pagina o fotografati nelle loro componenti oggettuali [fig. 12]. A quest'ultima fa capo anche un apparentemente incongruo 'poema' intitolato *Manoscritto trovato a Saragozza* [fig. 13], in cui ogni singola lettera di una pagina del romanzo di Potocki sembra cancellata da una X. In realtà, come raccontato di recente dall'autrice (Niccolai 2015), ogni carattere è coperto da un punto a croce, in una declinazione muliebre delle cancellature di Isgro'. La 'lettera aperta' invece fa parte di un gruppo dedicato appunto alla gestione della posta, insieme a una cartolina e a vari timbri che fanno pensare all'arte postale, in quegli anni piuttosto fortunata [fig. 14]. Ebbene, questi quattro temi sviluppati nel libro hanno, mi sembra, un'esibita connotazione comune. Rimandano tutti ai più ovvi ruoli adeguati alle donne nella società del secondo dopoguerra: la maestra, la cucitrice e ricamatrice, la dattilografa, la segretaria. Viene subito da pensare alla più straordinaria protagonista femminile della poesia dei Novissimi: la ragazza Carla di Pagliarani (che, all'ombra del duomo, si fa giovanotta in carriera battendo a macchina e assistendo uomini), ma anche alla laboriosa sartina del *Seme del piangere* di Caproni, discendente della Silvia di Leopardi, o addirittura alla maestra Ida Ramundo della *Storia* di Elsa Morante che usciva lo stesso anno di *Poema & Oggetto* direttamente in *paperback*.

La segretaria di *Quindici* insomma, che magari gestiva anche la posta di Adriano Spatola, trasforma in poemi gli emblemi della subalternità femminile, indagando con serafica ironia una condizione di cui prende il polso senza mordersi il pugno, e anzi forse concedendosi una punta di compiacimento. Se pochi anni dopo, proprio in una *plaque* Geiger, Biancamaria Frabotta esordirà scrivendo "io non sono come te poeta, / io sono poetessa e intera non appartengo a nessuno", Niccolai abbraccia invece un nobilitato ruolo di segretaria di testi altrui, di maestra elementare che sillaba le parole di Carroll, di cucitrice di libri e riviste autoprodotte, di amministratrice razionale e concreta dell'ebbrezza altrimenti fin troppo trascendente che animava il Mulino di Bazzano. Senza frustrazione (o forse esorcizzando così eventuali frustrazioni) sono proprio le strettoie di una femminilità francamente penalizzante a suggerirle metodi e contenuti per una linea poetica muliniana assolutamente riconoscibile e non derivativa. Per spiegare *Humpty Dumpty* (e tutta la poesia più disperatamente lucida e priva di autorialità tra quelle poi raccolte in *Harry's Bar*) mi sembra che si debba passare da questo nodo.

Per una poetessa come Niccolai, la strada più originale verso una autentica voce non poteva non prevedere il paradossale azzeramento della propria voce⁷. Trasformando l'*inventio* in elaborazione, e trasferendo lo stile dal linguaggio alle regole di composizione, Niccolai ci mette nei panni di Sherlock, e si lascia scovare fuori dai margini della fotografia come protagonista per sottrazione della sua opera verbovisionaria.

ENGLISH ABSTRACT

By analyzing the most visual poems by Giulia Niccolai (namely the concrete ones in *Humpy Dumpty* and the meta-typographical ones in *Poema & Oggetto*), this article shows that the author's experimental method throughout the 1970s coincided with an exploration of her own subaltern condition as a woman within the patriarchal context of Italy's Neo-Avant-Garde. Rather than a process towards the reclaiming of her own authorial voice—as it has been described by previous scholarships—the self-marginalization of the 'Mulino di Bazzano' creative phase is interpreted as an original and ironic way to smash the patriarchy from a proudly lateral position. Manganelli's interpretation of Niccolai as a "Sherezade" (as well as her own identification with Desdemona) is put into question through the poet's own meta-literary comments in the early 1980s; and her intention to undermine phallogocentrism is retraced to its roots in the very opening of her first book of poems. Her writing by proxy, her borrowed languages, and her voiceless cut-up experiments (conducted both on texts by others and on actual objects) are read as feminist gestures.

7 Su questa evoluzione v. West 2010.

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. Dalmondo, 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)*, Pesian 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 disperimentali: 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 Macri. 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.