

Towards a “Techno-Scopic Unconscious”: Estrangements in Giulia Niccolai’s and Patrizia Vicinelli’s Experimental Literature

Beatrice Seligardi

Abstract

By looking at the representation strategies in some works by Giulia Niccolai and Patrizia Vicinelli, two of the most female representatives of Italian experimental literature in the XX century, this article aims to provide a specific interpretation of the estrangement effect produced by the encounter between word, image and the scopic function of both the human eye and optical machines. This mimetic device will be discussed along Walter Benjamin’s and Rosalind Krauss’ definition of “optical unconscious”, as well as Franco Vaccari’s notion of “technological unconscious”, thus leading to a possible new heuristic concept: the “techno-sopic unconscious”.

Keywords

Optical uncoscious; Technological unconscious; Techno-sopic unconscious; Giulia Niccolai; Patrizia Vicinelli; Experimental novel; Experimental poetry

Per una definizione di "inconscio tecno-scopico": straniamenti nella letteratura sperimentale di Giulia Niccolai e Patrizia Vicinelli

Beatrice Seligardi

Prologo: immagini di copertina

La copertina della prima edizione de *Il grande angolo*, romanzo di Giulia Niccolai pubblicato per la prima volta nel 1966 all'interno della collana sperimentale "Le Comete", curata da Nanni Balestrini per Feltrinelli, reca il frammento di una tempera di Giosetta Fioroni, *Doppia maschera*, dipinta dall'artista nello stesso anno¹: a campeggiare è la metà di un viso femminile, la cui fisionomia richiama quella dei volti delle pubblicità e delle locandine cinematografiche, e i tratti sono raffigurati attraverso uno smalto d'argento che ne delimita i contorni e le ombre.

L'ultima pagina – che come vedremo può però essere letta come la prima – di *Apotheosys of Schizoid Woman*, plaquette verbo-visiva di Patrizia Vicinelli pubblicata dalla rivista sperimentale «Tau/ma» nel 1979, è costituita da un collage in bianco e nero, in cui, oltre al titolo dell'opera e ad altri elementi, è riconoscibile il ritaglio di un ritratto fotografico dell'autrice. La fotografia, parzialmente sovrapposta all'immagine di quello che sembra l'interno di un grammofono, molto simile anche a un enorme occhio o a un obiettivo fotografico, risulta incredibilmente sovraesposta, con i lineamenti di un volto femminile, abbagliato dal flash, trasformato in un'emanazione di pura luce.

Le componenti paratestuali di questi due testi, che colpiscono immediatamente l'occhio di chi si accosta alla lettura, costituiscono una chiave di accesso tutt'altro che casuale alla riflessione sulla visualità e il rapporto

¹ Cfr. Casero 2016: 38, n. 23

con la parola letteraria, sia narrativa che poetica, centrale all'interno della letteratura sperimentale del secondo Novecento, in modo specifico per quel che riguarda l'autorialità femminile. Quello che le copertine anticipano – e che in questo articolo ritroveremo nell'analisi anche di altre opere di Niccolai e Vicinelli, qui considerate quali autrici sperimentali paradigmatiche – è un processo di messa in forma, all'interno di lavori dal carattere fortemente intermediale, di un particolare procedimento di straniamento. Il meccanismo straniante funziona qui quale strumento per mettere a nudo il rapporto tensivo tra la rappresentazione del reale e quella del soggetto femminile: la (im)possibilità di comprendere la realtà si dispiega attraverso la "drammatizzazione" di dispositivi visuali, il cui meccanismo di funzionamento, apparentemente votato a un principio di esattezza, risulta deformato, deviato rispetto alla funzione originaria. A sua volta, emerge anche la (im)possibilità di meta-riflettere sui procedimenti stessi della visione, dal momento che, insita nello strumento, così come nel processo di visione, permane una dimensione "inconscia". Sarà allora possibile intravedere una specificità del rapporto straniante tra soggetto femminile, definizione identitaria e visualità, a partire da quel principio di "doppia visione" secondo la quale, come ha sottolineato John Berger, «a woman must continually watch herself» (Berger 1972: 46).

Lo straniamento in superficie: *Il grande angolo e Facsimile* di Giulia Niccolai

Il grande angolo (1966) è forse tra le opere meno indagate di Giulia Niccolai, nota per essere stata tra le pochissime donne a figurare tra le file del Gruppo 63, e certamente più famosa in veste di poeta², anche per il suo sodalizio con Adriano Spatola e Corrado Costa nell'esperienza del Mulino di Bazzano e delle edizioni della rivista *Tam Tam*³. Unico romanzo scritto dall'autrice, il testo si situa pienamente all'interno della corrente sperimentale di quegli anni, ben riconoscibile nella collocazione editoriale ricordata

² Utilizzerò la parola "poeta" declinata al femminile, secondo un uso sempre più diffuso all'interno del dibattito accademico. Cfr. Sabatini 1993: 118.

³ Per una panoramica sul contesto della poesia visiva e concreta, nonché delle riviste sperimentali, in Italia tra gli anni Sessanta e Ottanta, si vedano l'Archivio Maurizio Spatola, che offre molti materiali fruibili online, nonché i siti web dei progetti di ricerca *Verba Picta* e *Alle due sponde della cortina di ferro* dell'Università di Firenze.

in apertura. Come è stato sottolineato dall'autrice stessa e da Milli Graffi all'interno di una recente riedizione del romanzo, riveduta dalla stessa Niccolai nel 2014, *Il grande angolo* risente in modo significativo della lezione del *nouveau roman* francese e de *l'école du regard*: la volontà era quella di produrre, attraverso la scrittura, un'oggettivazione della realtà che ne depotenziasse l'apporto più squisitamente soggettivo, lasciando che lo sguardo dei personaggi si trasformasse in un obiettivo fotografico, trasparente, capace di riprodurre la distanza insita nell'atto stesso di osservazione.

Già in questa insistenza sulla scopia si potrebbe individuare una prima origine dell'effetto straniante insito nella scrittura di Niccolai. In un passaggio de *L'arte come procedimento*, il testo in cui per la prima volta Viktor Šklovskij impiega il termine *ostranenie*, lo straniamento si rivela inscindibilmente collegato alla visione, intesa come strumento di intensificazione del processo percettivo, come «creazione [di una] visione [dell'oggetto] e non del suo riconoscimento» (Šklovskij 1929: 88), secondo una logica «dell'impedimento» (*ibid.*: 92). Per il teorico del formalismo russo la tecnica della descrizione viene, ad esempio, investita di un ruolo eminentemente "attivo"⁴, nel momento in cui fa capo alla precisa capacità scopica di de-saturare il visibile dall'obsolescenza percettiva grazie a un processo di sostituzione sia temporale (descrivere un evento «come se accadesse per la prima volta») che spaziale (descrivere un oggetto con «le parti corrispondenti in altri oggetti»)⁵.

Proprio sulla manipolazione del tempo e dello spazio, sulla sostituzione dell'occhio assuefatto, *blasé*, con una serie di micro-choc percettivi⁶, grazie a un nuovo dispositivo capace di cogliere in maniera "strana" la realtà, ha riflettuto Walter Benjamin a proposito non più della parola letteraria, bensì delle possibilità mimetiche offerte dall'avvento tecnologico di fotografia e cinema. Per ben due volte, rispettivamente in *Piccola storia della fotografia* (1931) e ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*⁷, il filosofo tedesco, utilizzando quasi gli stessi passaggi, ipotizza la possibili-

⁴ Sulla descrizione intesa non come pausa narrativa, bensì come motore dell'azione, cfr. anche Bal 2002 e Ivaldi 2011: 75-6.

⁵ Cfr. Šklovskij 1929: 83.

⁶ Riprendiamo i termini dalla sociologia della modernità di Georg Simmel, i cui saggi sono stati recentemente curati e raccolti in una nuova edizione a cura di Barbara Carnevali e Andrea Pinotti (cfr. Simmel 2020).

⁷ Facciamo riferimento, in particolare, alla prima stesura dattiloscritta del 1935-1936, recentemente antologizzata da Andrea Pinotti e Antonio Somaini (Benjamin 2012) al posto della più nota elaborazione del 1939 (Benjamin 1955).

tà di ritrovare negli apparecchi foto-cinematografici un “inconscio ottico”, capace di indagare aspetti del reale che sfuggono alla fisiologia dell’occhio umano, attraverso il ricorso a tecniche specifiche che si allontanano da un naturalismo della visione in favore di una sua complessiva deformazione⁸. Il potere di questi nuovi strumenti della visione, e della rappresentazione che ne consegue, porta con sé un’innovazione della percezione che fa leva sì sulle caratteristiche del medium – tant’è che Benjamin predilige l’uso del termine *Apparat* – ma che trova, ancora, la sua ragione ultima nel loro uso indagatorio.

Nell’opera di Niccolai una prima modalità di questa rinnovata forma di straniamento provocata dalla tecnica si estrinseca sia da un punto di vista tematico che stilistico: la protagonista, Ita, è – come lo era stata Niccolai – una fotografa impegnata in due campagne all’estero – rispettivamente in Egitto, dove segue i lavori per la costruzione della diga di Assuan e lo spostamento del tempio di Abu Simbel, e a New York, in cui si occupa tanto dei congressi delle Nazioni Unite quanto dei pittori contemporanei. La tematizzazione del gesto fotografico, che occupa numerose sequenze del testo, viene condotta attraverso il ricorso dominante a una voce in terza persona, un’istanza narrativa esterna che si avvale del tempo presente e che indulge a una presunta rappresentazione fotografica della realtà, attraverso elenchi minuziosi e frasi secche, incisive, contraddistinte da aggettivi denotativi:

Passa le giornate sul ponte e con un forte teleobiettivo scatta immagini della vita che si svolge lungo il fiume: ora su una riva ora sull’altra. Rimangono impressi sulla pellicola:

contadini che azionano *shadouf*, un mestolo alto due metri per attingere acqua dal fiume e irrigare i campi
villaggi costruiti di fango e sterco di cammello
le facciate con una mano di calce e disegnati cammelli aerei navi

⁸ «La natura che parla alla macchina fotografica è infatti una natura diversa da quella che parla all’occhio; diversa specialmente per questo, che al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall’uomo, c’è uno spazio elaborato inconsciamente. Se è del tutto usuale che un uomo si renda conto, per esempio, dell’andatura della gente, sia pure all’ingrosso, egli di certo non sa nulla del loro contegno nel frammento di secondo in cui *si allunga il passo*. La fotografia, coi suoi mezzi ausiliari: con il rallentatore, con gli ingrandimenti, glielo mostra. Soltanto attraverso la fotografia egli scopre questo inconscio ottico, come, attraverso la psicanalisi, l’inconscio istintivo» (Benjamin 1931: 230).

treni muli biciclette barche sulle case di quelli che hanno fatto il pellegrinaggio alla Mecca e raccontano così con quali mezzi hanno raggiunto la città santa (Niccolai 2014: 42)

Lo strumento fotografico opportunamente modificato – il teleobiettivo – assolve ancora, a questa altezza, una funzione prettamente conoscitiva, di indagine degli aspetti minuti di una realtà estranea in linea proprio con l'idea benjaminiana di "inconscio ottico".

Eppure, in questa capacità scopico-analitica si annida un elemento perturbante. Già ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* lo stesso Benjamin, citando *Film als Kunst* (1932) di Rudolph Arnheim, parlava di «movimenti propriamente scivolanti, plananti, sovrannaturali»⁹ quali risultato dei procedimenti di ingrandimento o rallentamento delle immagini. «Überirdisch» è l'aggettivo che Benjamin mutua da Arnheim in ultima battuta, cioè letteralmente "ultraterreno": c'è qualcosa di sottilmente inquietante, che non sfugge solamente all'occhio umano anestetizzato dall'abitudine o limitato nelle sue potenzialità tecniche, ma che sembra trovare luogo anche al di là della nuova strutturazione visiva offerta dalle tecnologie ottiche. L'occhio fotografico e cinematografico sembra offrire una nuova sintassi del visibile, una descrizione, parafrasando Šklovskij, che sostituisce all'uso funzionale degli oggetti e degli spazi una loro rinnovata autonomia, andando a depositarsi sulla stessa immagine umana; ciò sembra suggerire che anche l'obiettivo fotografico, in fondo, possa funzionare strutturando la realtà, dotandosi di un proprio "inconscio" che potenzialmente può riversarsi sul soggetto umano, straniandolo a se stesso¹⁰.

Ne *Il grande angolo*, tra i capitoli VI e VIII si delinea una progressiva resistenza a un uso in chiave "analitica" dell'inconscio ottico, a favore di uno straniamento più spiccatamente perturbante, nell'affioramento sempre più

⁹ Benjamin 1935-1936: 42.

¹⁰ Su questo punto, cfr. anche Ginzburg 2003 a proposito, ad esempio, delle analogie proustiane tra occhio fotografico e il punto di vista del narratore nella *Recherche*. Sulla scorta del pensiero di Kracauer cfr. anche Bertelli 2016: 147: «Sotto il profilo storico, fotografia e cinema hanno contribuito a dissolvere l'immagine dell'uomo padrone di se stesso. Sotto il profilo teorico, le tecniche di rappresentazione del movimento per mezzo di immagini si configurano come l'apparato attraverso il quale si rende visibile una forma di soggettività che non trova l'unità e l'identità a se stessa come suoi predicati. La (ri)produzione tecnica e automatica dell'immagine richiede pertanto, come suo correlato oggettuale, un soggetto scisso».

frequente di inserti in prima persona, dallo stile monologante e a tratti prossimo al flusso di coscienza, introducendo al contempo uno scardinamento nello sguardo e nel tempo abitato da esso. Emergono lacerti dell'infanzia di Ita, durante la seconda guerra mondiale trascorsa sulle sponde del lago di Como, e del trauma vissuto dalla madre, scampata per miracolo a un attacco aereo. Attraverso un'oscillazione tra tempo presente e narrazione al passato, scopriamo, grazie a un *flashforward* sviluppato tra i capitoli VI e VII, che Domínguez, il compagno di Ita conosciuto in Egitto e con cui la protagonista vivrà a New York, si è suicidato: lo spazio della cesura traumatica, le cui cause rimangono sconosciute, colpisce direttamente le possibilità scopiche del personaggio femminile, la cui insistenza ottica smette di rivolgersi al mondo esterno per introflettersi sulla propria costruzione soggettiva. Il volto e il corpo nudo di Ita, durante la permanenza presso una clinica psichiatrica in seguito alla scoperta del cadavere dissanguato di Domínguez, si riflettono sulle superfici deformanti dello specchio e della finestra, veri e propri dispositivi anamorfici in cui Ita ricerca sé stessa a partire dalla sovraimpressione dei volti delle attrici hollywoodiane e delle modelle dei rotocalchi o delle pubblicità:

Si vede riflessa nel vetro della finestra. [...] Va a un armadio, lo apre e ne tira fuori una cintura di cuoio alta cinque, sei centimetri. Se la stringe alla vita. Prende un tagliacarte d'avorio dal tavolo e se lo infila sul fianco sinistro tra il cuoio e la pelle nuda. [...] «Dovrei avere i capelli bagnati», dice. [...] Si avvicina al lavandino e accende un'altra luce più forte sopra lo specchio. Guardandosi apre i due rubinetti dell'acqua calda e fredda, prova il getto con le dita, abbassa la testa e appoggiando il palmo della mano destra alla nuca butta in avanti tutti i capelli. [...] Prende un pettine dalla mensola sopra il lavandino e si pettina cominciando dalle punte per sciogliere i nodi nelle ciocche lunghe e bagnate. Poi lo passa dall'attaccatura sulla fronte con un movimento unico fino alle spalle. [...] Si guarda sempre allo specchio. Da una vaschetta di cristallo sopra la mensola prende un cilindro di metallo, lo apre, girandolo spinge in sù [*sic*] la punta verde-smeraldo di eyeshadow, si accosta ancora di più allo specchio e se la passa prima sopra una palpebra poi sopra l'altra. Con una matita pastosa e nera sottolinea la forma degli occhi passandola sopra le ciglia. [...] Quando ha finito di truccarsi torna davanti alla finestra, rimette il disco, slega la cintura di cuoio e il tagliacarte cade a terra. [...] Appare il profilo di vetro, vede la coscia e il ginocchio piegato. Appoggia la guancia al ginocchio e imita l'espressione di una modella coi capelli bagnati nella fotografia pubblicitaria di una casa di prodotti di bellezza. Guardandosi dice: «Domínguez, non ricordo la tua faccia...» (Niccolai 2014: 102-05).

La scena, collocata quasi al centro esatto del romanzo, risulta fondamentale nel comprendere in che modo venga narrativizzata una riflessione, potenzialmente inesauribile, sui dispositivi di visione che investono la dimensione soggettiva del personaggio femminile. Le superfici del vetro e dello specchio di trasformano in lanterne magiche capaci di proiettare sul corpo e sul volto femminile, ormai completamente straniati da sé stessi, una serie di fantasmagorie che attingono a una dimensione, pressoché inconscia, convogliata dalla fotografia e del cinema: così l'evocazione della celebre scena di Ursula Andress, che esce dall'acqua nel primo film della saga di 007 (*Dr. No*, 1962), non funge tanto o solo da riferimento intermediale al cinema pop, ma trasforma un'immagine divenuta in breve tempo iconica e massmediale in un sostrato dell'immaginario inconscio collettivo, cui il soggettivo femminile attinge in chiave fantasmatica, in uno stato di *trance*.

L'insistenza sulla scopia di Ita, che si guarda attentamente nell'atto di pettinarsi e di truccarsi, trova un corrispettivo cinematografico sorprendente – e probabilmente non casuale – in un film d'artista coevo di Giosetta Fioroni, *La solitudine femminile* (1967). In questo breve corto sperimentale, tra i pochissimi esperimenti filmici di Fioroni, una giovane donna, interpretata dalla poeta Rosanna Tofanelli Guerrini, viene inquadrata in diversi momenti – mentre è distesa, mentre guarda la cinepresa dopo aver probabilmente pianto, mentre si pettina, mentre si trucca. Il momento del *maquillage*, in particolare, viene enfatizzato attraverso la triplice ripetizione del gesto, cristallizzato in un finto fermo immagine, durante il quale la camera indugia sul riflesso del volto femminile, i cui occhi risultano marcati da un kajal scuro. Al contempo, una serie di immagini fotografiche femminili, principalmente tratte da campagne pubblicitarie, viene proiettata sotto forma di diapositive prima alle spalle del soggetto, e poi sul corpo, abbigliato e truccato, della donna. Il gioco di proiezioni, che ben si inserisce nell'interesse di Fioroni per i procedimenti scopici comuni ad altre opere coeve (Casero 2016, 2021; Simi 2015), produce ectoplasmi fantasmatici tra i quali si staglia, quasi a metà film, un cartello che reca il titolo del film, seguito dalla scritta «Titolo di Giulia Niccolai. Fine»¹¹. L'inserimento del nome di Niccolai, scritto in una grafia a mano, nel tessuto filmico non fa che rafforzare il senso di prossimità tra le due opere, reso ancora più stretto dal fatto che sulla copertina dell'edizione Feltrinelli del romanzo uscita nel 1966 campeggia proprio la riproduzione parziale di *Doppia maschera* di Fioroni. Gli argenti di Fioroni, realizzati attraverso il ricalco su tela dei contorni

¹¹ Cfr. Casero 2016 e 2021.

di fotografie pop proiettate tramite diapositive, incorporano e potenziano la fantasmaticità insita nella fotografia (Perna 2016), doppiamente esibita tramite il ricorso allo smalto d'argento che sembra evocare la materialità delle prime lastre fotografiche. Lo stesso processo di sovraimpressione tra diapositiva e quadro pertiene al modo in cui il funzionamento dell'occhio di Ita proietta sul vetro, o lo specchio, un'immagine altra rispetto a quella di chi vi si trova di fronte.

Il romanzo di Niccolai e il film di Fioroni sembrano dunque insistere sul medesimo problema, ovvero la solitudine femminile, o *femmile*, come a ben vedere campeggia sul cartellone del film attribuito a Niccolai: il neologismo, frutto probabilmente di una crasi tra il francese *femme* e l'inglese *female*, non solo si attaglia al gusto plurilinguistico tipico della scrittrice, ma sembra preludere anche a una possibile decostruzione dello stesso concetto di "femminile", soprattutto nell'accezione deteriorata convogliata dai media di massa e dalle immagini stereotipate di una femminilità sensuale esibita tanto dalla fotografia quanto dal cinema. Una sensualità, tuttavia, che continua a esercitare una sottile fascinazione fantasmatica a partire dall'irriducibile presenza del *male gaze*, che persiste soprattutto nella strutturazione dell'immagine femminile e, forse, anche della sua soggettività – a maggior ragione, quindi, nella complessità del legame amoroso, come l'apparizione del fantasma assente di Domínguez, nel romanzo di Niccolai, e di un ritratto fotografico di Goffredo Parise, nel film di Fioroni, lasciano trasparire.

Anche nel momento in cui, ne *Il grande angolo*, lo sguardo torna a volgersi verso la realtà esterna nell'ultima parte del romanzo, e l'obiettivo fotografico di Ita, insieme a quello di Domínguez, abbraccia i grattacieli e i loro interni nella metropoli newyorchese, non è più possibile attingere a quella trasparenza apparentemente realizzabile nelle prime pagine del testo. Come i volti dei protagonisti si infrangono nei riflessi dei bicchieri nei locali notturni, resi opachi e imperscrutabili, così anche il tentativo da parte dei due di costruire un potentissimo teleobiettivo, capace di raggiungere la superficie appena visibile delle finestre di un carcere femminile, trova un nuovo ostacolo, quell'impedimento da cui origina il risultato straniante delle fotografie che tenteranno di scattare. Prima dello scatto, l'occhio fotografico riesce a cogliere una sorta di engramma mnemonico, premonitore di quanto esperirà la stessa Ita, in cui «una donna di colore [...] si applica del rossetto alle grosse labbra viola. Si trucca con la luce che entra dalla finestra. Ha uno specchietto in mano. La bocca e la mano sono incorniciate nel riquadro di una sbarra» (Niccolai 2014: 158). Ma una volta che Ita e Domínguez costruiranno un dispositivo innovativo, i cui dettagli tecnici vengono esibiti con precisione quasi chirurgica, l'effetto ottenuto sarà ben diverso:

Lo spessore dello strato d'aria interposto tra la macchina e il soggetto produce conseguenze dannose alla nitidezza dell'immagine. [...] La polvere e il fumo non si possono perforare nemmeno con i filtri. È quasi impossibile trovare il modo di fermare i serpeggiamenti dei pali e le onde delle orizzontali nelle grandi distanze. (Niccolai 2014: 166)

Il "grande angolo", il teleobiettivo che avrebbe dovuto consentire di penetrare l'impenetrabile, si arresta di fronte alla profondità, alla densità dell'aria, che è l'unica cosa a rimanere impressa sulla pellicola, deformando l'immagine e sottraendola ad una scopia totalizzante. La soglia, sia essa della realtà o del soggetto, non può essere varcata del tutto, ma sarà intuibile solo nel movimento fantasmatico che assumono colori e linee «tremolanti, accese come torce nel disco rosso del sole che tramonta» (Niccolai 2014: 168).

A funzionare non sembra più essere, allora, solo lo straniamento dell'inconscio ottico benjaminiano, ma qualcosa che si avvicina piuttosto a quello che Franco Vaccari ha definito, nel celebre saggio del 1979, "inconscio tecnologico"¹². Quest'ultimo andrà inteso come il risultato di un'attività che si svolge «secondo leggi che si sottraggono al controllo della coscienza»¹³, basata su un principio di pura strutturazione che trasforma la "funzione simbolica" e la plasticità dell'inconscio umano in un «operatore di struttura, un mezzo per effettuare opposizioni distintive, delle combinazioni necessarie all'esistenza di una struttura significante»¹⁴. Caratteristica dell'inconscio tecnologico è la presenza di un "impedimento", una resistenza, un blocco che parte dalla ripetitività e dalle istruzioni del codice che soggiacciono al funzionamento dello strumento, per poi estrinsecarsi nella rottura di quello stesso meccanismo: il gesto fotografico, allora, può essere inteso come un'interruzione del flusso energetico (e vitale) non solo della realtà, ma anche dello stesso apparato strumentale. Ciò che distingue la dimensione simbolica, in fotografia, da quanto ac-

¹² «Quello che [...] noi proponiamo è l'abbandono del continuo e implicito riferimento all'uomo per sostenere un radicale spostamento del punto di osservazione verso lo strumento, che deve essere visto come dotato di un'autonoma capacità di organizzazione dell'immagine in forme che sono già strutturate simbolicamente, indipendentemente dall'intervento del soggetto. All'*inconscio ottico* di Benjamin con polarità sull'umano suggeriamo di aggiungere l'*inconscio tecnologico* con polarità sullo strumento» (Vaccari 1979: 18-9).

¹³ Vaccari 1979: 3.

¹⁴ *Ibid.*: 4.

cade in altre espressioni artistiche, è l'opacità, l'impossibilità di accesso al rivelamento ultimo del senso, che può rimanere "inconscio" anche rispetto allo stesso artista o interprete (l'inconscio tecnologico, infatti, non si sovrappone all'attività né conscia né inconscia di chi compie il gesto fotografico), eppure è lì, esiste, proprio perché integrato nel suo stesso principio di funzionamento.

Secondo Vaccari, l'inconscio tecnologico è già di per sé rivelatore di una dimensione a noi apparentemente oscura, prossima alle conformazioni e costanti strutturali dell'inconscio levi-straussiano, su cui si fonda la significanza intrinseca della fotografia in quanto tale, e che non dipende necessariamente dalle manipolazioni deformanti (ingrandimento, rallentamento ecc.) citate da Benjamin e richiamate, in anni più prossimi a Vaccari, in un saggio di Gillo Dorfles del 1967 intitolato *Appunti per un'estetica fotografica*¹⁵. Anche laddove l'intervento volontario dell'artista miri, attraverso una cosciente deformazione degli strumenti espressivi in favore di una "certa visione", a fornire un'immagine "strana" per svelare un procedimento autoriflessivo rispetto alla stessa formazione immaginifica, permane sempre una zona d'ombra, un'area opaca nella quale si annida un'inquietudine enigmatica che, forse, ne costituisce l'effettiva ossatura straniante.

Proprio Niccolai pare anticipare quest'ulteriore manifestazione dello straniamento in un'opera successiva, in cui riflette nuovamente sullo statuto ontologico del dispositivo fotografico. Si tratta di *Facsimile* (1976), pubblicato nel n. 5 della rivista sperimentale «Tau/ma», diretta da Mario Diacono e Claudio Parmiggiani. L'opera è collocabile all'interno del genere del fototesto: a una serie di immagini fotografiche, che appaiono sempre sulla pagina di destra, corrispondono altrettante didascalie in italiano, poi reduplicate in inglese nella seconda parte del volume. Fin dalle prime pagine, ci si rende conto della natura complessa di *Facsimile*, a cavallo tra libro d'artista, oggetto concettuale e plaquette¹⁶. Alla fotografia di una macchina

¹⁵ Quest'ultimo ritrova in particolari procedimenti "volontari" (solarizzazione, uso del bianco/nero o del colore, sfocatura, ingrandimento, sfocatura ecc.) altrettante possibilità espressive che convogliano uno specifico effetto di senso, e dai quali si evince una «doppia articolazione» dell'immagine fotografica ulteriormente reduplicabile sul piano iconico e sul piano simbolico.

¹⁶ Sul libro d'artista come medium all'interno della produzione di Niccolai (con particolare riferimento a *Humpty Dumpty*, *Greenwich* e *Poema & Oggetto*), e per una riflessione di carattere estetico sul rapporto tra parola e immagine nei suddetti iconotesti, si rimanda a Sessa 2019.

da corsa, isolata lungo una strada sterrata, che reca sulla targa la scritta "POEMA"¹⁷, segue la didascalia, piuttosto eloquente:

1. Partendo dal presupposto che il medium fotografico corre parallelo alla realtà senza mai incontrarla, ho creato un incontro ibrido tra la fotografia di una macchina da corsa e una strada asfaltata (Niccolai 1974)

La fotografia ha ormai perso la propria prerogativa indessicale¹⁸, ma il noema fotografico, il barthesiano *è stato*, permane come dato inconscio nel modo in cui *Facsimile* produce un costante effetto straniante nel momento stesso in cui viene svelata la manipolazione. Le serie fotografiche, ciascuna composta da almeno tre fotografie dedicate al medesimo gruppo di oggetti – un'automobile, un mazzo di chiavi, una coppia di matite, alcuni metri rigidi e da sarta, una lattina insieme a un barattolo di vetro, un paio di occhiali insieme a una pila di libri –, vengono sparpagliate all'interno del volume mescolando volutamente l'ordine dei fotomontaggi, costringendo chi guarda a ritornare su immagini che potevano essere frettolosamente interpretate come naturalistiche, e che si rivelano invece raffinati giochi illusionistici che mescolano oggetti "reali" accostati a ritagli bidimensionali di grandezza naturale dei loro consimili.

Le didascalie, apparentemente rigorose e concise, spiegano brevemente le operazioni meccaniche che si nascondono dietro la superficie in bianco e nero delle fotografie, indicando anche i possibili indizi che possono aiutare nella decifrazione dei "falsi" prospettici. Eppure, la parola scritta, che sembrerebbe rimanere depositaria di una verità superiore a quella del dato visivo, si ammanta parimenti di un'estraneità spaziale e temporale: i testi, posti sempre specularmente alle immagini sulle pagine a sinistra, non si riferiscono mai alle fotografie che seguono o precedono; l'ordine cronologico delle operazioni manipolatorie viene talvolta invertito sia dal punto di vista della sequenza temporale, sia rispetto a quello di apparizione delle serie, che si richiamano a pagine di distanza.

Facsimile è dunque un oggetto-dispositivo, un libro-visione che sedi-

¹⁷ Evidente qui il rimando intertestuale a un'altra opera di Niccolai, *Poema & Oggetto* (Geiger 1974), opera prevalentemente verbo-visiva di poesia concettuale, giocata sulla corrispondenza tra brevissime didascalie e immagini di poesia concreta.

¹⁸ Per una ricostruzione del dibattito post-strutturalista e oltre in tal senso, cfr. Carrara 2020: 343 e segg.

menta un dubbio costante sull'esistenza di quello che appare sulla pagina, sia essa una parola o un'immagine: un perturbamento amplificato dalla solitudine degli oggetti inquadrati, che cambiano di posto, modificano dimensioni, grandezze e trasparenze, presenze inquietanti che lasciano affiorare la tramatura della carta o dei pixel, denunciando il proprio carattere al contempo reale e virtuale.

L'immagine mesmerica: *Apotheosys of schizoid woman* e *I have no time* di Patrizia Vicinelli

Se nel caso di Giulia Niccolai è stata la fotografia a divenire strumento e oggetto di riflessione in relazione al rapporto con la realtà e con l'identità femminile, per Patrizia Vicinelli il cinema sperimentale ha costituito un'esperienza di vita e di prassi artistica duratura, seppur mai praticata da protagonista ma piuttosto da comprimaria¹⁹, tale da permeare in modo significativo molte delle sue opere letterarie. Le prime apparizioni cinematografiche della poeta bolognese, tra le figure più influenti eppure rimosse dalla memoria storica della poesia italiana tra gli anni Sessanta e Ottanta, avvengono tra il 1966 e il 1967, all'indomani della sua memorabile partecipazione al congresso di La Spezia del Gruppo 63²⁰. Nel 1967 compare in *Proussade* di Pia Epemian De Silvestris, un film sperimentale in cui i personaggi della *Recherche* proustiana vengono reinterpretati in chiave performativo-contemporanea e intervallati da messe in scena di sapore sadico. Vicinelli è un'Albertine decontestualizzata ed estraniata, verso cui la camera indugia per coglierne i movimenti del viso, con gli occhi che volontariamente si chiudono per poi riaprirsi in uno sguardo duro, quasi crudele, oppure per riprenderla ad una distanza maggiore, avvolta in un mantello scuro, richiamo evidente al "motivo Fortuny" presente ne *La prisonnière*.

Premonizione o forse intuizione felice di Epemian, la sovrapposizione tra Vicinelli e Albertine, personaggio sfuggente per antonomasia, appare tanto più significativa se confrontata con l'esperienza dell'autrice nel cinema di Alberto Grifi, suo compagno di vita negli anni Sessanta. Grifi, tra i principali esponenti del cinema underground italiano, è tra coloro

¹⁹ Sul ruolo di Patrizia Vicinelli all'interno del cinema sperimentale italiano si vedano, in particolare Dall'Asta 2015 e Simi 2020.

²⁰ In quest'occasione, Vicinelli aveva performato alcune poesie sonore già registrate su disco e che sarebbero state pubblicate insieme ad altri testi l'anno successivo in *à, a. A* (1967).

che hanno sperimentato in maniera più assidua la manipolazione ottica in termini sia di deformazione temporale – ad esempio attraverso il ricorso ad un rallentamento vistosissimo della velocità di riproduzione – sia spaziale – adoperando semplici oggetti casalinghi (prismi, specchi, bicchieri, occhiali ecc.) per alterare la capacità di visione della macchina da presa. Rientra nel primo caso *In viaggio con Patrizia*, film girato tra il 1966 e il 1967 ma dalla lunga e complessa gestazione²¹, in cui il sodalizio Grifi-Vicinelli raggiunge la massima espressione: Patrizia Vicinelli è l'oggetto assoluto della scopia di Grifi, che scannerizza in maniera quasi millimetrica il corpo e il volto della poeta in diverse situazioni (a letto, in macchina, su una barca, per strada ecc.), mentre lei racconta di un sogno o recita testi di *à, a. A.*, alcuni dei quali appaiono in video. Oltre alla scelta di inquadrare il soggetto ad una distanza incredibilmente ravvicinata, soffermandosi sui dettagli del corpo, il film dispiega un tempo dell'immagine rallentatissimo, con un succedersi dei fotogrammi che dà conto di movimenti minimi, delle fluttuazioni dell'aria, delle transizioni bloccate tra fuori-fuoco e messa a fuoco – meccanismi che si inscrivono perfettamente in quell'effetto straniante derivante dall'inconscio ottico benjaminiano.

Le ultime sequenze del film appartengono a una pellicola di Grifi dello stesso periodo, *Transfert per kamera verso Virulentia* (1966-1967), sorta di adattamento delle teorie teatrali di Aldo Braibanti (con cui lo stesso Grifi e Vicinelli collaborano in quegli anni), in cui l'uso delle distorsioni ottiche, applicate alla ripresa di alcune performance del gruppo di lavoro di Braibanti, serve a descrivere «la nuova geografia di percezioni e immaginari sconfinati, l'emergere dei ricordi del lontanissimo passato filogenetico dei nostri progenitori animali», secondo un recupero dell'origine biologica dell'occhio umano, la cui prima conformazione corrisponderebbe a una lacrima.

Il recupero di un regime della visione che potremmo definire "anamorfico"²² da parte del cinema underground della fine degli anni Sessanta, così come l'insistenza su una soggettività femminile incoglibile e perennemente sfuggente, sembrano tratti decisamente comuni all'esperimento

²¹ Il film rimarrà inedito sino a una prima forma di montaggio, dalla datazione incerta (1985 in Dall'Asta 2015 e Simi 2020; 1995 secondo il sito dell'Associazione Grifi), per poi essere montato nuovamente nel 2007 in una versione postuma secondo le indicazioni lasciate dallo stesso Grifi, con la partecipazione musicale di Paolo Fresu ad accompagnamento delle immagini.

²² Per un'interpretazione dell'anamorfofi, in seno ai regimi scopici occidentali, e le sue possibili ricadute letterarie, cfr. Cometa 2016.

verbo-visivo di cui Vicinelli si è resa autrice negli anni successivi, con la composizione di *Apotheosys of schizoid woman*. Scritta tra il 1969 e il 1970, ma pubblicata dalla rivista sperimentale «Tau/ma» solo un decennio più tardi, *Apotheosys* è costituita da serie di collage verbo-visivi in bianco e nero (seppur originariamente a colori)²³ da leggersi al contrario: dal fondo verso l'inizio, da destra a sinistra²⁴. La critica (Bello Minciacchi 2009; Prifti 2014; Simi 2020) ha giustamente insistito sul sostrato biografico che sottende alla realizzazione materica dell'opera: *Segni in esilio*, il titolo originario che avrebbe dovuto recare, avrebbe marcato una più scoperta cifra autobiografica, riferita alla latitanza nella quale la poeta è vissuta dal 1968 al 1977, in seguito a un'accusa di spaccio di hashish, dalla fondatezza poco chiara e più certamente provocata dalla vicinanza di Vicinelli con Braibanti, processato per plagio proprio nel 1968. Come la stessa poeta avrà modo di sottolineare in *Fragmentation d'une vie d'heroine* [sic] (1977), film di poco anteriore al suo arresto, l'esilio in Marocco (in particolare a Tangeri, che coincide con il luogo di composizione di *Apotheosys*), la persecuzione ingiusta e la perdita del godimento dei diritti civili, uniti alla costante paura di poter essere arrestata, hanno segnato una cesura profonda, una crisi rispetto anche alle possibilità stesse della scrittura. Non appare allora casuale che proprio *Apotheosys* sia l'opera in cui la componente visiva permei in modo decisivo, sino quasi a sopraffarla, la parola scritta.

Al di là delle interpretazioni in chiave più stringentemente autoriale e biografica, a interessarci è il costruirsi, in *Apotheosys*, di una vera e propria

²³ Il 2 settembre 2021, in occasione dell'apertura di "Patrizia Vicinelli. In transito", rassegna curata da Giulia Simi all'interno di "Archivio Aperto" (festival annuale di Home Movies – Archivio Nazionale dei Film di Famiglia), è stata proiettata, presso il Teatro Comunale di Bologna, l'intera sequenza delle diapositive, ritrovate dagli eredi, del quaderno manufatto a colori, poi andato perduto. L'edizione in Tau/ma 6 è costituita dalla riproduzione, in bianco e nero, del suddetto quaderno, probabilmente mediante fotocopia su carta patinata.

²⁴ L'impaginazione di *Apotheosys* risulta apparentemente lineare: la copertina è seguita da una pagina verbo-visiva che replica, in caratteri manoscritti, il titolo dell'opera, indicandone luogo e data di stesura, insieme al nome dell'autrice. Tuttavia, seguendo le indicazioni numeriche che accompagnano tutte le pagine della plaquette – benché non siano presenti, sul manufatto editoriale, indicazioni esplicite in tal senso –, si comprende come l'ordine di lettura sia da svolgersi partendo dal fondo del volume e proseguendo da destra a sinistra. Ciò è confermato anche dalla numerazione delle diapositive che testimoniano la composizione del manufatto originario. Sull'impaginazione cfr. Bello Minciacchi, 2009: xxxvii.

macchina visiva, un dispositivo dotato di una specifica strutturazione interna, indipendente e discostata dal formato libro – sia esso da intendersi come libro d'artista o plaquette poetica –, che sembra dispiegare una fantasmagoria, individuale e collettiva allo stesso tempo, in cui confla l'annamorfo del cinema underground con quella, di ascendenza romantica, del mondo onirico, delle droghe e dei contemporanei psicofarmaci.

Il colpo d'occhio del taccuino è quello di un oggetto complesso: un quaderno di scuola, dalle righe strette, si apre dal fondo, rivelando una stratificazione progressiva. Ogni pagina è stata infatti tagliata, partendo da una sottile striscia sommitale sino ad arrivare alla piena ampiezza, quasi invitando chi legge a sfogliare le pagine in rapida successione per simulare le proto-animazioni cinematografiche. Ogni foglio è frutto dell'assemblaggio e della sovrapposizione di più elementi, che includono parole scritte in una calligrafia alternativamente infantile o matura, ritagli di volti, collage recuperati dai giornali, notizie di cronaca, disegni originali, immagini tratte da francobolli o carte divinatorie ecc. Nelle primissime pagine dell'opera il rapporto tra recto e verso è dominato da un montaggio alternato tra due sequenze verbo-visive antinomiche: la prima, che si svolge sul lato destro, aggiunge dettagli progressivi a un paesaggio naturale, in cui dominano gli elementi del sole, del cielo e del mare, connotati cromaticamente («di colore bianco di colore azzurro di colore blu») cui si aggiungono alcuni esseri viventi (gabbiani, cani); nella seconda, che presenta anche il palinsesto visivo delle pagine sottostanti, compaiono ritagli di giornali o calligrafie di carattere decisamente più cupo («chiesti 15 ergastoli», «revolver l'assassino delitto vittima», «uccisa», «con il cuore spaccato in due da una coltellata», «accoltellatore di porta ticinese», «vittima difesa»). Ben presto, tuttavia, le due linee si fondono: l'atmosfera onirica del paesaggio marino, che tracima da una parte all'altra della costa del libro attraverso soluzioni calligrafiche sempre più marcate, prende il sopravvento, e viene però interrotta da inserti nuovamente disturbanti (il disegno di un re orientale dietro le sbarre, il collage della scritta «assassinata», «manicomio»).

Il montaggio alternato si sfrangia in ramificazioni di senso giocate sulla ripetizione e sulla variazione minima: sintagmi apparsi isolati sotto forma di lettere incollate («la collina») trovano una loro nuova collocazione all'interno di una visione dominata dal sole, evocato non solamente nella sua potenza di azione («il sole illumina gabbiani sul mare cani sulla spiaggia la collina»), ma anche da un gioco iconografico che ne riprende le fisionomie esoteriche di amuleti, talismani e carte dei tarocchi. La personificazione in un generico «egli» sembra additarsi ora al sole, ora al mare, ora al cielo, ma compaiono anche parti del corpo umano («la sua fronte il

sudore le sue ascelle il pube il suo sudore il sangue battente alle tempie il suo sangue battente il posto del cuore il respiro concordante aria calda entrante alito umido uscente») che si innestano su frammenti legati a un soggetto femminile, «uccisa uccidente uccisa». Le sottili corrispondenze tra sintagmi che si ripetono a distanza di pagine cominciano a mettere a fuoco una soggettività che si scopre solamente attraverso le immagini e le parole altrui: una pagina costruita ad album reca una serie di ritratti che si rispecchiano, nel foglio antistante, nell'elenco dei parenti della poeta; procedendo nella lettura compaiono, in una calligrafia infantile, lettere inviate a e da Vicinelli, il cui nome, lievemente modificato in "Patricia", affiora anche nelle ultime pagine del collage interrompendo una serie di fotografie poliziesche che rimandano alla morte dell'anarchico Pinelli, evocato dal disegno di un mantello che cade. La proiezione mitopoietica dell'autrice, che coincide con la "schizoid woman" del volto disegnato e scomposto delle ultime due pagine, si materializza, anche, nella mostrazione di una serie di ulteriori dispositivi visivi che accompagnano tutta la seconda parte dell'opera: oltre a carte che appartengono alla tradizione sibillina ("Le bonheur", "L'amour", "La force") di probabile ascendenza villiana (Battilocchi 2020), particolarmente significativa è un pagina in cui, montate sotto la scritta «Initiez-vous aux mysteres de la vie» e il disegno di un occhio, vengono giustapposte le etichette di una serie di psicofarmaci, anticipati nella scrittura da alcune frasi scritte in uno stampatello acuminato («il suo pensiero i neuroni raggiungenti sinapsi il calcio unentesi il sodio il potassio il fosforo i suoi codici eccitati trasportati producentesi oceani di suoni movimenti segni segnali immagini»).

È la scrittura stessa a farsi e disfarsi in immagine multistratificata, che alterna il tempo dell'infanzia della calligrafia scolastica al carattere tipografico del manifesto posto quasi a chiusura, in cui il linguaggio delle lotte studentesche lascia intravedere un trionfo futuro dell'amore universale sulla violenza repressiva, nella quale, tuttavia, il soggetto ormai franto della "schizoid woman" non può più ricomporsi. L'onnipresenza dei partecipi presenti che martellano l'intera composizione, riferiti sia agli elementi naturali e inanimati sia alle forme di vita biologiche, non è da intendersi solo come tramatura ritmica (Prifti 2014), eredità degli esperimenti sonori della poesia di Vicinelli negli anni Sessanta, ma forse può essere interpretata come incarnazione verbale del movimento dell'immagine, perennemente fluida, in costante trasmutazione da una scena all'altra, da un'inquadratura all'altra, da un tempo a un altro.

Apotheosys è allora un potentissimo dispositivo di fantasmagoria, proiezione di immagini visive e verbali la cui significazione è affidata prima-

riamente alla struttura stessa del meccanismo che ne sancisce l'ordine di lettura e di montaggio, uno strumento di messa in scena dell'inconscio e della sua capacità straniante di visione che culmina nel processo stesso di "apoteosi", dunque di trasfigurazione mitografica della *persona* poetica di Vicinelli, spezzata in due ma anche puro fascio di luce. E forse proprio nell'interpretazione di una trasformazione chimica, luminescente, materica del corpo, si potrebbe azzardare che *Apotheosys* incorpora l'inconscio rovesciamento della sua struttura, ovvero la possibilità di leggere le pagine anche in direzione inversa, dall'inizio alla fine, da sinistra e destra, secondo un procedere a degradazione numerica che parte da quel volto spezzato e termina nel sintagma celeste, pura pulsione vitale «Il, sole».

Mitopoiesi e atmosfere oniriche dal sapore psichedelico caratterizzano anche l'opera più famosa di Vicinelli, *Non sempre ricordano*, poema epico pubblicato per le edizioni parmigiane *Ælia lælia*, curate da Daniela Rossi, nel 1985, ma dalla storia compositiva decisamente più complessa²⁵. Cecilia Bello Minciacchi e Niva Lorenzini (2009) hanno identificato tre stadi compositivi differenti, ma attestazioni dei primi due sono andate pressoché perdute: il primo e il secondo, a cavallo rispettivamente del 1976-1977 e del 1979, prevedevano la stesura del poema su poster policromi a mo' di *tazebao*²⁶, ma anche in una serie di quaderni snodabili, srotolabili in senso orizzontale, scritti a mano²⁷; la terza stesura, del 1985, coincide con la stampa, che non solo abbandona del tutto la componente visuale, rimasta esclusivamente in alcune soluzioni tipografiche pur rilevanti, ma che rielabora anche in modo significativo il tessuto metrico e narrativo del poema.

A proposito delle influenze cinematografiche ravvisabili in *Non sempre ricordano*, la critica ne ha giustamente sottolineato la prossimità con il film *La notte e il giorno* (1976) di Gianni Castagnoli, film-maker sperimentale

²⁵ Sugli aspetti epici di *Non sempre ricordano* e sulla sua resa performativa nelle letture dal vivo di Vicinelli, oltre a Lorenzini e Minciacchi 2009, cfr. anche Magazzeni 2007, Lo Russo e Rossi 2011, D'Amico 2018, Subrizi 2019 e 2020, Simi 2020.

²⁶ Si tratta dei manifesti a caratteri cubitali della rivoluzione culturale cinese diffusisi anche in Italia durante il periodo delle lotte studentesche.

²⁷ Un'attestazione della realizzazione verbo-visiva dell'opera è contenuta, oltretutto in Lorenzini 2009, anche sotto forma di voce descrittiva presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia: l'opera era stata esposta, insieme anche ad *Apotheosys of schizoid woman*, all'interno di *Parabilia, Opera Italiana – Transitim 45. Esposizione Internazionale d'Arte: punti cardinali dell'arte* (1993). Nel database l'opera viene descritta una tecnica mista di scrittura a mano e collage, composta da dieci parti, ciascuna di 21x150 cm.

e compagno di Vicinelli tra gli anni Settanta e Ottanta. Come ben delineato da Giulia Simi (2020), tra l'*home movie* di Castagnoli e il poema di Vicinelli, che appare estensivamente nel film del compagno e che figura anche in veste di aiuto camera²⁸, sono rintracciabili analogie tutt'altro che casuali, il che emerge anche dal confronto tra alcuni scritti inediti della poeta e del cineasta: «un montaggio serrato di gesti e paesaggi, visioni in close-up e grandi panoramiche, che si giustappongono senza alcuna continuità narrativa» si uniscono agli «accenni ad elementi notturni e diurni»²⁹, in un'opposizione foto-grafica che si arricchisce di trasfigurazioni mitiche, di un mescolamento continuo tra epos e quotidianità.

Un aspetto del film particolarmente cogente consiste nell'uso di dispositivi riflettenti o di schermi attraverso cui filtrare (e straniare) la realtà, sia quando lo sguardo è rivolto all'esterno (moltissime le inquadrature verso strade ed edifici a partire dalla superficie non trasparente della finestra), sia quando è rivolto all'interno (i soggetti umani – Vicinelli, in primis – vengono inquadrati a partire dai riflessi che si rinfrangono su bicchieri, superfici di metallo, vetri, schermi televisivi, acqua ecc.): un'attenzione, questa, per i procedimenti di deformazione dell'immagine, che si colloca in perfetta sintonia con il regime scopico anamorfico del coevo cinema underground.

È particolarmente interessante partire dalla qualità cinematografica di *Non sempre ricordano* per analizzare una delle pochissime tracce superstiti della sua originaria veste verbo-visiva. Un frammento tratto dalla parte V, "I have no time", venne pubblicata da Vicinelli nel 1984 all'interno di *C/O*, miscellanea di poesia visiva, concreta ed altre sperimentazioni letterarie curata da lei e Franco Beltrametti. Le pagine manoscritte recano la data del 1978, lasciando immaginare che si tratti della versione manoscritta a quaderno snodabile, frutto già di una probabile riduzione del policromatismo iniziale. Il testo riprodotto (che consta di una suddivisione in tre quadri) presenta numerose differenze con la parte corrispondente nell'edizione a stampa del 1985: dal punto di vista contenutistico, la discrepanza più rilevante riguarda la mancanza, nelle pagine del 1978, di numerose porzioni di testo, che rendono l'andamento poematico più vicino alla narrazione;

²⁸ Su questo punto, cfr. Simi 2020: «Nonostante l'opera sia a firma Castagnoli e Vicinelli compaia solo come "camera assistant" e come interprete – "con Patrizia Vicinelli" si legge nei titoli di testa – il suo contributo, in termini di riflessione teorica e poetica, è certamente di più ampia portata» (p. 269).

²⁹ *Ibid.*

inoltre, è assente anche l'oscillazione pronominale, tra maschile e femminile, che caratterizza invece l'edizione del 1985³⁰.

Come *Apotheosys*, anche *I have no time*³¹ presenta una strutturazione eminentemente visiva: è un testo che va, innanzitutto, guardato, come suggerito dalla scelta di apporre, al di sopra del titolo, un ritaglio fotografico degli occhi di Vicinelli a partire da un ritratto di Alberto Grifi. Lo sguardo rivolto a chi legge risulta al tempo stesso sfrontato ed enigmatico, molto simile, dal punto di vista iconografico, alla posa assunta dalla Monna Lisa leonardesca, vero e proprio engramma visivo che compare anche ne *La nott'e'l giorno* nel riflesso di un bicchiere tenuto in mano dalla poeta. L'occhio luminoso e oscuro al tempo stesso è anche quello della protagonista del frammento, identificata inequivocabilmente dai pronomi femminili («IL TEMPO LA RAGGIUNSE»; «LEI lo sapeva di rischiare»): lei vive un'esperienza di alterazione temporale, un'anamorfose delle ore che è anche un *memento mori* dispiegato verticalmente sulla pagina in una serie di giochi onomatopeici e omofonici: «BAT BAT/BAT BAT/BAT BAT TEVANO ALLE SUE TEMPIE», «K/K/K/ CAT/ CAT/ CAT/ KATATSTKRR_{OFFE} OFE/ KATAT-SRSI», il ticchettio del tempo entra nei circuiti nervosi del corpo femminile, spazio mesmerico di osmosi tra interno ed esterno, tra corporeità e astrazione, il cui destino è da cercarsi nel consulto visivo dei tarocchi.

Il disegno a mano di tre arcani maggiori – il diavolo, la torre che cade, l'arcano n.13 – risulta pregnante per diversi motivi. Da un punto di vista tematico, quello dei tarocchi può essere considerato un dispositivo di visione a tutti gli effetti: non solo le carte si compongono a partire da iconografie tradizionalmente associate all'immaginario inconscio della cultura occidentale, ma esse costituiscono un meccanismo di produzione combinatoria di immagini, una sequenza di scene che va a sovrapporsi ad un'altra immagine, quella cioè della realtà vissuta dalla richiedente. Dal punto di vista formale, la disposizione verticale del testo prosegue in una strutturazione del senso che si fonda sul funzionamento meccanico dell'occhio umano, sui suoi automatismi, allo stesso tempo sovvertendoli. Le diverse immagini che compongono il segmento poetico-narrativo si concentrano in isole visuali, dove al sangue che batte nelle tempie fa da contraltare uno

³⁰ Sull'oscillazione pronominale e sulle interpretazioni in chiave *gender* e *queer* di questa scelta linguistica, cfr. ad esempio D'Amico 2018; Simi 2020.

³¹ Così chiameremo da questo momento in poi il frammento pubblicato in *C/O*. L'uso delle maiuscole nelle citazioni riproduce le specificità tipografiche del testo.

svenimento fumettistico, o un'annotazione simile a una nota di regia («LA TRAMA: une persecution [sic] sur fin de l'an 2000»). Il montaggio parentetico di un dialogo simil-teatrale a partire dalla Torre di Babele fluttua nello spazio bianco della pagina che accoglie anche spunti editoriali auto-ironici («spazio riservato», «autocitazione collage 1972»), ma la giustapposizione oscilla, tremola, si sfalda per sfrangiarsi in una compresenza di immagini, in un gioco di sovrapposizioni che il dispositivo ottico della pagina stessa vuole confondere, appositamente.

Summa finale di questo complesso processo di straniamento è il terzo quadro, in cui le parole si dispiegano in versi prosastici, piani, con tanto di a-capo: le ore «colate/CONTATE» si liquefanno nella dose di sostanza stupefacente che il personaggio femminile assume. Come preconizzato dallo stesso Walter Benjamin nei suoi scritti a proposito del sogno e dell'hashish, anche la sostanza stupefacente è un medium, perché «nelle alterazioni della percezione spazio-temporale tipiche del sogno e dell'ebbrezza da stupefacenti si articolano, *mutatis mutandis*, altrettante forme di configurazione della sensibilità e della conoscenza»³².

Se allora la stessa mente umana può trasformarsi in un generatore automatico di fantasmagorie, capace di deformare lo spazio ottico («non servì arrampicarsi in mutande/ sul materiale scosceso di un intonaco/ di un muro di un giardino scuro di/ pietre e piante verdi scure minacciose») e la trama del tempo («sogni di menti tutt'attorno svolgevano/ creando reti e ragni con tele/ e la mia lunga penelope era stata/ raggiunta allora – IRRIMEDIABILMENTE –»), si giunge allo straniamento totale, che aliena definitivamente il soggetto da sé stesso³³.

Tanto in *Apotheosis* quanto in *I have no time* si manifestano una serie di tecniche che insistono su quella «dimensione di opacità, di ripetizione, di temporalità» (1993: 24) diagnosticata da Rosalind Krauss nel suo saggio *The Optical Unconscious*, a partire da un'ulteriore rielaborazione del concetto benjaminiano. La possibilità di raggiungere un utopico e oggettivo "puramente visivo" verrebbe oscurato dalla permanenza di un blocco all'interno di un meccanismo di significazione costruito come un quadrato

³² Cfr. l'introduzione di Andrea Pinotti alla sezione "Sogno e hashish" in Benjamin 2012: 305-315.

³³ Questo tema sarà affrontato da Vicinelli anche in *Messmer* (1980-1988), romanzo incompiuto in cui, abbandonato definitivamente ogni utilizzo verbo-visivo, l'immagine psichedelica si fa parola sola, in una sequenza di segmenti giustapposti che rappresentano, forse, una delle testimonianze più mirabili dell'uso contemporaneo del flusso di coscienza.

semiotico, ai cui vertici si situano i termini dicotomici di "sfondo" e "figura" – fondamenti stessi della percezione – e i loro contrari – "non-sfondo" e "non-figura" – in quanto strutturazione di una cornice logica che contenga al suo interno il processo stesso della visione.

Ma questa macchina apparentemente perfetta, che ci ricorda il funzionamento dell'apparecchio in Vaccari e che dà adito a una serie di tecniche autoriflessive della rappresentazione visiva³⁴ tipiche della stagione modernista, si inceppa. Ecco, allora, che nel campo della visione fanno il loro ingresso «concetti come quello di *informe*, di mimetismo, di perturbante, di *bassesse*, di stadio dello specchio, di *Wiederholungszwang*» (Krauss 1993: 19). Per spiegarne l'emersione, Krauss ricorre alla sovrapposizione del famoso Schema L di Jacques Lacan: come l'inconscio lacaniano è il risultato di un circuito ripetitivo in cui il soggetto non è in grado di oltrepassare il muro del linguaggio, preso tra le briglie del gioco di specchi tra le apparenze dell'io e gli altri da cui trae il proprio principio di identificazione (e l'altro per eccellenza è la propria immagine riflessa), così il «"visivo in quanto tale" non è un atto cosciente ma l'effetto di ciò che è stato rimosso: [...] come a dire che questa trasparenza è la funzione di una cesura nella visione, di un buco»³⁵. Le figure che si riveleranno a partire dal campo sincronico della visione saranno allora oggetti attraverso i quali si attiverà un tentativo di ritrovamento dell'oggetto mai posseduto, del trauma primigenio della perdita che accompagna l'origine della formazione del sé, secondo un procedimento quasi "meccanico", perché iterativo, di sostituzione, in cui l'oggetto della visione non può essere riconosciuto perché è al posto di qualcosa che non si è mai conosciuto in quanto tale. Il risultato è che «l'apparizione di ciascuna di queste figure [...] colpirà il soggetto con sorpresa e gli apparirà come risultato del caso»³⁶. È il "caso oggettivo" dei surrealisti, in cui l'appercezione del potere epifanico di un incontro sarà dato proprio dall'incapacità di riconoscere l'origine, il fantasma, di ciò che si cela al di là di esso: una sensazione, al contempo, familiare eppure estranea, ovvero un'esperienza di straniamento.

³⁴ «[...] la griglia, il monocromo, la pittura *all-over*, la *color field*, la *mise-en-abyme* del collage classico, le scatole cinesi dei quadrati o dei cerchi concentrici» (Krauss 1993: 14).

³⁵ *Ibid.*: 72-3.

³⁶ *Ibid.*: 73.

Conclusione: per una definizione dell'inconscio tecno-scopico

Sulla scorta degli esempi testuali evidenziati in Niccolai e Vicinelli, possiamo concludere tentando di interpretare l'insistenza sulla rappresentazione straniante dei dispositivi di visione alla luce di una sintesi fra tre livelli di significato degli strumenti scopici, prendendo in considerazione, nello stesso momento, il dispositivo visuale in quanto tale e l'intenzionalità artistica: la strutturazione automatica – e dunque inconscia – della realtà derivante dall'inconscio tecnologico di Vaccari; l'importanza del principio di deformazione gnoseologica – e la corrispondente apertura di significato – di quelle stesse strutturazioni così come le ha descritte Benjamin a proposito dell'inconscio ottico; l'opacità indicata da Krauss rispetto a strategie rappresentative che si fondino ampiamente sull'uso in senso sperimentale dei meccanismi di visione.

Quello che emerge dalle fantasmagorie oculari e tecnologiche degli esperimenti fotografici e narrativi di Niccolai, così come delle macchine visive su carta di Vicinelli, può essere allora definito nei termini di un «inconscio tecno-scopico», ovvero il risultato di procedimenti della rappresentazione che mettano in scena, sul piano formale e su quello tematico, il funzionamento di dispositivi di visione opportunamente alterati, tesi a ricercare un'immagine innovativa, *straniante*, della realtà. L'intensificazione esibita e insistita – da cui la preferenza per l'aggettivo “scopico” al più neutro “ottico” – della riflessione sull'immagine (intesa in senso lato come capacità di produrre una “certa visione”) dà adito a un punto cieco, contro il quale si scontra ogni tentativo di messa a nudo tanto del meccanismo quanto di un riconoscimento soggettivo all'interno di questo processo.

È in una sorta di lacuna, presente sia sulla superficie che nelle strutture profonde del testo, che si situa proprio la rappresentazione del soggetto femminile, perennemente sospeso in uno spazio intermedio che può darsi solo come assenza, come fantasma. Il risultato è una formalizzazione, e tematizzazione insieme, di una dimensione “tecnologicamente” inconscia della visione del sé e del mondo, cui è possibile attingere solo per via allusiva, frammentaria, e in ultima istanza, appunto, “straniante”.

Bibliografia

- Bal, Mieke, "Descrizioni, costruzioni di mondi e tempo della narrazione", *Il romanzo. Le forme*, vol. II, a cura di Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2002: 189-224.
- Battilocchi, Bianca, *Rovesciare lo sguardo. I tarocchi di Emilio Villa*, Ancona, Argolibri, 2020.
- Bello Minciocchi, Cecilia, "Il sogno di evadere tutto", *Non sempre ricordano. Poesia, prosa e performance*, di Patrizia Vicinelli, a cura di Cecilia Bello Minciocchi, antologia multimediale a cura di Daniela Rossi, Firenze, Le Lettere, 2009: xvii-lviii.
- Benjamin, Walter, "Kleine Geschichte der Photographie" [1931], trad. it. "Piccola storia della fotografia", *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, di Walter Benjamin, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Torino, Einaudi, 2012: 223-44.
- Id., "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduziertarbeit" [1936], trad. it., "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Prima stesura dattiloscritta 1935-1936", *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, di Walter Benjamin, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Torino, Einaudi, 2012: 16-49.
- Berger, John, *Ways of Seeing*, London, Penguin, 2008 [1972].
- Bertelli, Linda, "Osservazioni sull'inconscio ottico", *aut aut*, 372 (2016): 133-56.
- Carrara, Giuseppe, *Storie a vista. Retoriche e poetiche del fototesto*, Milano, Mimesis, 2020.
- Casero, Cristina, "Giosetta Fioroni. Oltre il dipingere", *Arabeschi. Rivista internazionale di letteratura e visualità*, 8, 2016: 25-39.
- Ead., "Lo sguardo di Giosetta Fioroni. Una riflessione sul film *La solitudine femminile*", *Artiste italiane e immagini in movimento. Identità, sguardi, sperimentazioni*, a cura di Lara Conte e Francesca Gallo, Milano, Mimesis, 2021: 33-41.
- Cometa, Michele, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici in letteratura*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2016.
- D'Amico, Marzia, *Figlie di Omero. Verso un'epica femminile*, Oxford, University of Oxford, 2018.
- Dall'Asta, Monica, "Il cinema crudele di Patrizia Vicinelli", *Imperfezioni: Studi sulle donne nel cinema e nei media*, a cura di Lucia Cardone e Chiara Tognolotti, Pisa, ETS, 2016: 241-54.
- Dorfles, Gillo, "Appunti per un'estetica fotografica", *Ulisse*, XX, 9 (1967).

- Ginzburg, Carlo, "Particolari, primi piani, microanalisi. In margine a un libro di Siegfried Kracauer", *Paragone*, LIV, 48-49-50 (2003): 20-37.
- Graffi, Milli, "La mano sicura dello sperimentalismo", *Il grande angolo*, di Giulia Niccolai (ed. 2014): 9-36.
- Ivaldi, Federica, *Effetto rebound. Quando la letteratura imita il cinema*, Ghezzeno, Felici Editore, 2011.
- Krauss, Rosalind, *The Optical Unconscious*, Cambridge MA, MIT Press, 1993, trad. it. *L'inconscio ottico*, a cura di Elio Grazioli, Milano, Bruno Mondadori, 2008.
- Lorenzini, Niva, "Tra ustione e attrito: la poesia di Patrizia Vicinelli", *Non sempre ricordano. Poesia, prosa e performance*, di Patrizia Vicinelli, a cura di Cecilia Bello Miniciacchi, antologia multimediale a cura di Daniela Rossi, Firenze, Le Lettere, 2009: ix-xxiv.
- Lo Russo, Rosaria e Rossi, Daniela, "Fragili guerriere-poepiche", *alfabeta2*, 2011, <https://www.alfabeta2.it/2011/03/09/fragili-guerriere-poepiche>
- Magazzeni, Loredana, "L'innocente esistere di Patrizia Vicinelli", *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna 1968-2007*, Ed. di Piero Pieri e Chiara Cretella, Bologna, Clueb, 2007: 93-105.
- Niccolai Giulia, *Il grande angolo*, Milano, Feltrinelli, 1966 (nuova ed. Oèdipus, 2014).
- Ead., *Facsimile*, Bologna, Tau/ma (5), 1978.
- Ead., *Poemi & oggetti. Poesie complete*, a cura di Milli Graffi, Firenze, Le Lettere, 2012.
- Perna, Raffaella, "Tra presente e passato: alcune considerazioni sui 'quadri d'argento' di Giosetta Fioroni", *Arabeschi. Rivista internazionale di letteratura e visualità*, 8 (2016): 12-24.
- Prifti, Jonida, *Patrizia Vicinelli: La poesia e l'azione*, Roma, Onyx Editrice, 2014.
- Sabatini, Alma, *Il sessismo nella lingua italiana*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato-Libreria dello Stato, 1993.
- Sessa, Marcello, "Un centauro Un centauro di testo e immagine. Interpretazione teorica del libro d'artista tra poesia concreta e poesia visiva: l'esempio di Giulia Niccolai", *Avanguardia*, 24, 71 (2019): 19-46.
- Simi, Giulia, "Rivoluzioni in cerca di sé: il Sessantotto intermediale di Giosetta Fioroni", *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, a cura di Lucia Cardone e Sara Filippelli, Pisa, Edizioni ETS, 2015: 233-41.
- Ead., "La coincidenza dell'essere. I soggetti erranti di Patrizia Vicinelli tra poesia e cinema sperimentale", *L'avventura*, 2 (2020): 259-75.
- Šklovskij, Viktor, "Iskussivo kak priëm", *O teorii prozy*, Mosca, 1929: 7-23, trad. it. "L'arte come procedimento", *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Tzvetan Todorov, Torino, Einaudi, 1968.

- Subrizi, Carla, "Patrizia Vicinelli e Giulia Niccolai: la parola e la performance per reinventare il linguaggio", *Flash Art online*, 2019, www.flash-art.it/
- Ead., "Patrizia Vicinelli: ritmo, corpo e parola tra performance e poesia", *Sciami | Ricerche*, 7 (2020): 29-40.
- Vaccari, Franco, *Fotografia e inconscio tecnologico*, a cura di Roberta Valtorta, Torino, Einaudi, 2011.
- Vicinelli, Patrizia, *Apotheosys of schizoid woman. 1969 – 1970*, Bologna, Tau/ma (6), 1979.
- Ead., "«Non sempre ricordano». Poema epico in tanti quadri da otto. Parte sesta «I have no time»", 1979, *C/O*, a cura di Franco Beltrametti e Patrizia Vicinelli, Scorribanda Production, 1984.
- Ead., *Non sempre ricordano*, Parma, Ælia Lælia Edizioni, 1985.
- Ead., *Non sempre ricordano. Poesia Prosa Performance*, a cura di Cecilia Bello Minciocchi, Firenze, Le Lettere, 2009.

Sitografia

- Archivio Maurizio Spatola*, www.archiviomauriziospatola.com e www.archiviomauriziospatola.wordpress.com
- ASAC dati – Archivio storico delle Arti Contemporanee – Biennale di Venezia*, <https://asac.labiennale.org/it/>
- Patrizia Vicinelli. In transito*, rassegna di Archivio Aperto (Home Movies – Archivio Nazionale dei Film di Famiglia) a cura di Giulia Simi, <https://www.archivioaperto.it/patrizia-vicinelli/>
- Verba Picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, progetto di ricerca dell'Università degli Studi di Firenze, <http://www.verbapicta.it/>
- «Poesia visiva» e «poesia concreta» in *Alle due sponde della cortina di ferro: le culture del dissenso e la definizione dell'identità tra Italia, Francia e URSS (1956-1991)*, progetto di ricerca dell'Università degli Studi di Firenze, <https://www.culturedeldissenso.com/poesia-visiva/> e <https://www.culturedeldissenso.com/poesia-concreta/>

Filmografia

- In viaggio con Patrizia*, Dir. Alberto Grifi, 1966-1967.

Transfert per kamera verso Virulentia, Dir. Alberto Grifi, 1966-1967.

Proussade (J'ai noyé les mots dans mon ventre), Dir. Pia Epremian De Silvestris, 1967.

La solitudine femminile, Dir. Giosetta Fioroni, 1967.

La nott'e'l giorno, Dir. Gianni Castagnoli, 1976.

Frammenti d'una vita d'eroina, Dir. Rony Daopoulo, da un'idea di Patrizia Vicinelli, con la collaborazione di Annabella Miscuglio, Paola de Martiis, Anna Carini, Mariagrazia Belmonti, 1977.

L'autrice

Beatrice Seligardi

È RTDa in Critica letteraria e letterature comparate presso l'Università di Sassari. I suoi interessi di ricerca si concentrano sulla teoria letteraria, la morfologia delle forme, le prospettive di genere e i rapporti tra letteratura e visualità. È autrice di tre monografie: *Ellissi dello sguardo. Pathosformeln dell'inespressività femminile dalla cultura visuale alla letteratura* (Morellini, 2018); *Finzioni accademiche. Modi e forme del romanzo universitario* (Franco Cesati Editore, 2018); *Lightfossil. Sentimento del tempo in fotografia e letteratura* (Postmedia Books, 2020). Fa parte della redazione di *Between* e del direttivo di COMPALIT.

Email: bseligardi@uniss.it

L'articolo

Data invio: 31/10/2021

Data accettazione: 31/03/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

Come citare questo articolo

Seligardi, Beatrice, "Per una definizione di "inconscio tecno-scopico": straniamenti nella letteratura sperimentale di Giulia Niccolai e Patrizia Vicinelli", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo, N. Scaffai, M. Pusterla, D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 337-363, www.betweenjournal.it