

## *Il grande angolo* (1966)<sup>1</sup>, o sulla scrittura angolare di Giulia Niccolai

SAMUELE CAPANNA

Un grumo di flash inutilizzati  
(Vittorio Reta, *Visas*)

*Il grande angolo* costituisce l'esordio letterario, nonché unico romanzo di Giulia Niccolai, autrice a lungo misconosciuta e oggi, invece, rivalutata come una delle figure centrali della nostra sperimentazione letteraria<sup>2</sup>. E tuttavia, saremmo quasi tentati di dire che *Il grande angolo* venga concepito in modo tale da far pensare a un esordio che ha in sé un carattere tutto testimoniale, postumo persino, come è forse proprio dei grandi esordi letterari. Applicarvi eccessivamente il filtro biografico, soprattutto per un'autrice così profondamente legata alla temperie neoavanguardistica del tempo, non può che palesarsi come una forzatura critica, un esercizio tanto facile quanto poco proficuo. Eppure, l'interesse risiede proprio in questa interpenetrazione tra una cornice autobiografica infal-

---

<sup>1</sup> Nel 2014, l'editore Oedipus ne ha pubblicato una nuova edizione rivista dall'autrice con introduzione di Milli Graffi, nota della stessa Niccolai e la bandella di copertina redatta da Cecilia Bello Minciocchi. Si è qui deciso, tuttavia, di dedicare l'analisi esclusivamente all'edizione originale del romanzo in virtù della sua peculiare posizione nell'accesa discussione sull'(anti)romanzo, in seno al Gruppo 63, sviluppatasi proprio in quella fase storica e ben catalizzata dal convegno palermitano del 1965 (3-9 settembre). A questo proposito, non va ignorata la sede di pubblicazione del volume, quarantatreesimo titolo della collana feltrinelliana *Le Comete* programmaticamente dedicata alla narrativa sperimentale.

<sup>2</sup> A riprova di questo, l'editore Quodlibet ha da poco riservato a Niccolai, per la curatela di Alessandro Giammei, Nunzia Palmieri e Marco Belpoliti (2023), il quarantacinquesimo volume della prestigiosa serie Riga. Come da prassi della collana – che ha evidente funzione canonizzante – il volume contiene una ricca selezione di testi e una vasta antologia della critica, con aggiunta di interventi partoriti per l'occasione. Laddove inclusi, proprio dalla detta antologia vengono citati i saggi critici di volta in volta convocati nel contributo, riportando in nota la sede di pubblicazione originaria.

Più recentemente, nell'ottobre 2024, la rivista *il verri* ha pubblicato un intero fascicolo monografico sulla scrittura di Niccolai.

libilmente esibita e la sua consueta insufficienza. Non si può mancare di riconoscere dietro l'esile maschera di Ita, giovane fotoreporter in viaggio tra gli Stati Uniti e l'Egitto, l'altrettanto giovane fotografa Niccolai, figlia di madre americana, che in Egitto proprio come Ita era stata inviata per documentare i lavori sovietici per la costruzione della diga di Assuan. Se le equazioni autobiografiche abbondano nel corso di tutto il volume, occorre tuttavia osservare – come fa Francesca Zambon (2023) a proposito dell'elemento autobiografico nella scrittura di autrici esse stesse vicine alla Neoavanguardia<sup>3</sup>, rifacendosi a Paul De Man – che l'autobiografia agisce, in ogni caso, come *de-facement*, come dispositivo di de-personalizzazione, a tratti lapidario. Ma questa componente tanatografica – ogni autobiografia, come ci insegna Louis Marin (1979), è anche un'autotanatobiografia – non va comunque scissa dalla sua complicazione nella processualità stessa di una vita-da-scrivere, che si forma appunto mentre si scrive. Bio-grafia come scrittura della vita, con genitivo soggetto. La scrittura diventa insomma una tecnologia del sé, per dirla con il Foucault del tardo seminario in Vermont del 1984, o persino un «esercizio spirituale» citando Niccolai stessa (1985, p. 6). Quello che più preme è proprio l'esercizio all'abbandono di una identità precostituita, il suo lento dis/farsi che la scrittura insieme accelera e produce. Nel caso concreto de *Il grande angolo* e di Niccolai autrice empirica la dimensione più plateale di tale abbandono si manifesta nell'esaurirsi della prima delle sue "tre vite" (fotografa-scrittrice-monaca buddista), nella rinuncia a quel "primo mestiere"<sup>4</sup> (si fa il verso a Eugenio Montale) che l'aveva portata alle pagine di riviste come *Life* o *Der Spiegel*. Del resto, molto di quanto affermato a questo proposito risulta inscritto nell'etimologia latina del nome stesso *Ita*. L'attività di fotoreporter risultava insufficiente a Niccolai una volta presa coscienza della facilità con cui il sistema mediatico tutto sapeva manipolare i suoi scatti, rendendoli funzionali ad una narrazione completamente estranea a quella da lei prospettata. Celebre è il caso del servizio fotografico sull'atleta afroamericana Wilma Rudolph per *La Settimana Incom*, recentemente ricordato da Graziella Pulce (2023, p. 480). Rudolph, tre medaglie d'oro alle olim-

---

<sup>3</sup> Tra le autrici prese in esame da Zambon, nella sua tesi di dottorato, figurano nello specifico Patrizia Vicinelli e Rossana Ombres.

<sup>4</sup> Il volume einaudiano *Un intenso sentimento di stupore* (2023), curato da Silvia Mazzucchelli con postfazione di Marco Belpoliti, costituisce un documento inestimabile per chiunque volesse entrare in contatto con l'attività fotografica di Niccolai, e per vagliarne l'importanza anche dopo tale rinuncia.

piadi di Roma 1960 (100m, 200m e 4x100m), era stata protagonista di una notevole vicenda umana, oltre che sportiva, avendo sofferto di poliomielite in giovane età. Niccolai avrebbe voluto cogliere l'aspetto umanissimo dell'atleta campionessa che non riesce a riconfermare le proprie performance d'eccellenza e che si trova in qualche modo a prepararsi ad affrontare quella morte figurata del ritiro dalle competizioni, un abbandono della professione di fatto simile a quello che verosimilmente Niccolai stava già meditando. Il servizio risultò invece una celebrazione stantia dell'atleta vincente a dispetto delle avversità (leggi: la malattia ma anche e soprattutto la sua condizione di afroamericana), debitrice, da una parte, di una certa retorica dell'eccezionalità pregna di un razzismo più o meno consapevole e, dall'altra, di una cultura della performance trasudante di neocapitalismo, che non potevano non risultare egualmente stomachevoli a Niccolai.

Sussisteva, dunque, una sfiducia totale rispetto al medium fotografico mentre Niccolai si avvicinava alla composizione del romanzo, parzialmente pensato se non architettato quando, quasi invisibile, prendeva parte alle riunioni del Gruppo 63. Alessandro Giammei (2017), tra i più acuti interpreti della sua scrittura, ha dedicato righe molto interessanti proprio a questo carattere di invisibilità, di (rivendicata) minoranza di Niccolai all'interno del milieu neoavanguardista. Se si volesse rintracciare Niccolai, una delle varie autrici a cui è stato conferito il titolo di "unica scrittrice donna del Gruppo 63", tra i partecipanti alle riunioni di quegli anni si farebbe vana fatica: più facile sarebbe stato infatti trovarla 'dietro' alle foto stesse, silenziosa fotografa più che protagonista in bella vista. Del carattere paternalistico della Neoavanguardia italiana si è scritto ampiamente e con pertinenza (si veda, in particolare Re, 2004), e Niccolai stessa ne è fedele testimone. Se la sua Ita, "sola donna nel gruppo" in visita dall'Honda<sup>5</sup> - enigmatico personaggio incontrato in Egitto, che vedrà sommersi molti dei suoi possedimenti a causa dell'imponente costruzione della succitata diga - «si sente in dovere di parlare per prima» (p.33), Niccolai, al contrario, preferiva ascoltare, avvicinarsi con umiltà ad un mondo che doveva parerle un poco ostile, non disdegnando nemmeno di lavorare come segretaria nell'intrapresa della rivista *Quindici*, organo ufficiale del Gruppo 63 prima del definitivo scioglimento post-'68. In ogni caso, questo stare al di là del fotografico, in una zona inattingibile, oltre le soglie del visivo assume un'importanza indiscussa per *Il grande angolo*.

---

<sup>5</sup> Nella nuova edizione del romanzo il personaggio prende il nome di Hombda.

Il romanzo si costruisce, infatti, tramite un fittissimo intrecciarsi di micro-contatti tensivi<sup>6</sup> che fanno, obliquamente, tutti a capo alla polarità tra tale sottrazione del visivo e un contrastante supplemento di visività declinato in vari modi. E, nondimeno, tali poli si ritrovano, in certa misura, a coincidere proprio nel motivo dell'abbandono e, di più, nella dimensione mortuaria che soggiace all'operazione (anti)romanzesca. Necessario, in questo caso, rimandare all'ancora imprescindibile Roland Barthes per le sue riflessioni sul carattere luttuoso del fotografico in sé. Scrivendo a proposito della, oggi celebre, foto della madre da bambina, Barthes dichiara di fremere «per una catastrofe che è accaduta» (p. 96). Più complessivamente, la fotografia «rappresenta quel momento in cui, a dire il vero, non sono né un oggetto né un soggetto, ma piuttosto un soggetto che si sente diventare oggetto: in quel momento io vivo una micro-esperienza della morte (della parentesi)» (p. 15) E, allo stesso tempo, nel fotografico si aziona un altro meccanismo mortuario, magistralmente descritto da Mario Praz in *Una classe* (1945). Per Praz, quello della fotografia è un movimento paradossale che cerca di sottrarre la cosa vivente e di mantenerla in vita, di eternizzare al massimo la vita ma per farlo, per consegnare tale porzione di vita, è obbligata a consegnarla a un meccanismo mortifero. Tale meccanismo mortifero coincide con la traslazione di questa stessa porzione di vita ad una zona al di fuori della vita e dove essa non può che ripetersi, negandone la singolarità assoluta. «What photography allows you to do», afferma Carl Cheng – tra i più interessanti artisti contemporanei a sperimentare con il fotografico – non è tanto fissare una volta per sempre gli oggetti fotografati quanto «extract objects out of their environment and leave the space»<sup>7</sup>. Non una presenza

---

<sup>6</sup> Come si mostrerà nel corso dell'articolo, s'intende qui suggerire che le varie sequenze del romanzo non si svolgono secondo uno sviluppo diegetico progressivo, secondo un'articolazione logicamente coerente. Non si tratta soltanto di una, tutto sommato comune, tensione tra *fabula* e *syuzhet* (intreccio), ma piuttosto di una certa non compatibilità di fondo tra "angolature" che costituiscono veri e propri eventi di ecologie percettive diversamente messe a fuoco, e che quindi non possono costitutivamente fare sistema, quand'anche si trattasse di sistemi disordinati. Nei casi più estremi, tale incoerenza si estende anche ai livelli minimi di unità frasali tanto sintatticamente quanto semanticamente disarticolate. Per un esempio testuale particolarmente plateale di quest'ultima casistica si rimanda alla discussione della quinta sezione del romanzo, nella parte finale del contributo.

<sup>7</sup> Mi è capitato di leggere la citazione in una sala della retrospettiva *Nature Never Loses*, all'Institute of Contemporary Art di Filadelfia, che ho visitato durante le giornate della conferenza annuale dell'American Association for Italian Studies (AAIS). Un contesto così in dia-

eternata, dunque, ma la fuoriuscita dalle coordinate di un contesto che ci illudiamo di poter perimetrare (visivamente e non solo).

In ogni modo, che la fenomenologia del fotografico, ne *Il grande angolo*, si disponga *in articulo mortis* è manifesto nella centralità, intesa anche come centro del romanzo nella sua architettura testuale, dell'episodio del suicidio di Dominguez, compagno di Ita e giornalista egli stesso fascinato (in senso quasi demartiniano) dalla fotografia. Ma la stessa spedizione in Egitto si muove in un terreno di estrema prossimità rispetto alle osservazioni di Praz. Alla base di tutto vi è infatti una perturbante necessità di «fotografare le terre che verranno sommerse» (p. 17), sottrarle alla *damnatio memoriae* e, insieme, condannarle alla mummificazione (a proposito di Egitto). Di complesso della mummia ha scritto André Bazin, sapientemente citato da Sarah Patricia Hill (2010) in suo articolo sul romanzo di Niccolai. Hill ricorda come per Bazin, «an urge to counter time's erosive effects lies behind every human act of image production»: «the mummy complex is at the origin of all the plastic arts» (p. 217). Qualcosa di non dissimile esprime il mito del vasaio Butade di Sicione narrato da Plinio in cui si racconta come quegli per primo modellò un volto umano su creta, riprendendo la figura disegnata dalla figlia Cora, che a sua volta aveva tracciato su un muro il profilo dell'amato in partenza ricalcandone l'ombra e facendone, quindi, un'autentica schiografia. Ma, ancora una volta, non si tratta di presentificazione eternante, ma di una traccia sovrascritta e differita, sempre in fuoriuscita rispetto a ogni tentativo d'immobilizzazione.

Quantunque si sia parlato di "tre vite", concorderemmo con Giammei (2013) nell'istituire una forte continuità tra le varie fasi delle molte esistenze di Niccolai e dei molti suoi impieghi della tecnologia-scrittura. Se la scrittura è davvero «esercizio spirituale», la pratica a cui dà vita *Il grande angolo*, e il suo intimo contatto con il fotografico come tale, ha profonde implicazioni con un'etica buddista che sembra essere segretamente presagita. In un'intervista della metà degli anni Ottanta, Niccolai stessa ci informa che il principale insegnamento tratto dal Buddismo si riferisce esattamente al «come si perdono le cose» (Hill, p. 210), all'abitare proficuamente l'assenza e il suo potenziale trasformativo.

Il fotografico diviene, dunque, stimolo per una meditata riflessione sull'assenza prossima e presente. Ne *Il grande angolo*, insomma, la foto-

---

logo tra Stati Uniti e Italia non poteva non far pensare alla stessa Niccolai, figlia di madre statunitense e di padre italiano.

grafia non entra come mero tema; si potrebbe quasi scrivere, provocatoriamente, che non entri affatto. L'assenza è, in un certo senso, anche assenza del dato fotografico, della sua presentificazione nel tessuto testuale. La lettrice che vorrebbe avere accesso alle fotografie scattate nel corso del romanzo vedrebbe inevitabilmente frustrato tale desiderio. Non vi è singola descrizione delle fotografie: esse, di fatto, cooperano all'evocazione di una visualità sottratta, negata nello stesso istante in cui diviene istantanea. Le uniche fotografie effettivamente presentate sono quelle scattate con il teleobiettivo assemblato per meglio catturare le donne del penitenziario che Dominguez, prima solo e poi con Ita, era solito osservare dalla finestra della propria abitazione. Fotografie, come si dirà, che si dimostrano fallimentari, colonizzate da una sgranatura che depotenzia, una volta per tutte, l'indessicalità del fotografico, la sua pregnanza visiva.

Come anticipato, tale visione sottratta si muove in tensione con un supplemento di visualità, per usare un altro lemma barthesiano, o con un «sovrappiù di visività» come scrive Fiammetta Cirilli (2015) nella sua penetrante recensione del romanzo. Non sarebbe azzardato pensare che un inconscio ottico, di benjaminiana memoria, informi trasversalmente i processi scopici de *Il grande angolo*: ne risulta una scopia non tanto aumentata o potenziata, ma piuttosto aliena e alienata rispetto all'abitudine visiva più consolidata. Ne abbiamo una declinazione plastica, all'interno della superficie testuale, nell'insistita, quasi sinestetica, visualizzazione di ciò che usualmente sta al di qua del regime scopico. Grande importanza assumono infatti gli strumenti tecnologici di misurazione, disseminati con funzioni diverse per tutto il romanzo, che, sintomaticamente, si apre con la frase: «Il marinaio al timone controlla l'ago magnetico della bussola e guarda davanti a sé il mare» (p. 9). Un'attenzione minuziosa è conferita per tutto il capitolo incipitario agli strumenti di navigazione, incluse «le carte nautiche» che il capitano consulta mente «fa scorrere la tenda di panno nero da *camera oscura* sulla bacchetta a cui è attaccata con anelli di metallo» (*Ibidem*; corsivo mio), «il quadrante fluorescente del radar» in cui si propagano le «onde elettromagnetiche», e persino «lo scandaglio acustico» che Ita chiede subito di vedere (p. 10). Particolarmente frequenti sono, inoltre, i processi di visualizzazione del suono, che si materializza in estensioni metriche tangibili. Si veda il passaggio:

Nell'aria (che è il mezzo attraverso cui ci giungono abitualmente i suoni) un suono che duri un secondo genera un treno d'onde lungo 344 metri. Una frase che si pronuncia in dieci secondi si estenderebbe su 3440 metri dalla bocca di chi parla se la voce fosse abbastanza forte da arrivare così lontano. (p. 48)

La visualizzazione del suono risulta inestricabilmente connessa all'importanza che ne *Il grande angolo* rivestono i supporti di mediazione, concretizzando così la natura indiretta del nostro sistema percettivo: «Prima che i suoni o altri tipi di moto ondulatorio possano dirci qualcosa debbono interagire con qualcosa: la superficie della terra le pareti di una casa una laringe umana o il meccanismo complicato di un orecchio che ascolta» (p. 49). È così che diventa normale «osservare come riecheggia il suono» (p. 49) a seconda della specificità dell'ambiente di propagazione. Va notato, non troppo incidentalmente, che la natura mediata della percezione vale certamente per la percezione visiva, ma, allo stesso modo vale, più complessivamente, per la propriocezione, per la percezione del sé attraverso la tecnologia della scrittura che agisce, insomma, come (de)formante mediazione proprioceettiva.

In altri casi la sintesi suono/vista risulta meno esplicita, ma produce comunque esiti di interessanti crasi. Succede, ad esempio, quando «un annunciatore informa che hanno ascoltato Mosaico» (p. 50), titolo del programma radiofonico che, tuttavia, rievoca una dimensione di assemblaggio visivo, a sua volta forse corrispettivo della costruzione macrotestuale "a mosaico", in cui le varie tessere corrispondono a momenti spazio-temporali differenti e montati senza fedeltà alcuna dell'attesa successione lineare. A quello citato, possiamo, poi, accostare il passaggio «l'inserviente nella cabina scolta la partita fissando un transistor» (p. 59; corsivo mio), in cui il termine transistor è usato con facile metonimia per indicare la radio, che qui subisce una fruizione inedita, quasi da televisione. Davvero, in tutto il romanzo, i processi visivi vengono investiti, come scrive Cecilia Bello Minciocchi, di «una sorta di sinestetica capacità di ascolto che con molta duttilità aderisce all'oggettività dell'esterno preservandone il calore, il *pathos* vitale» (2023, p. 343).

Tuttavia, il supplemento di visualità introdotto dal fotografico ha implicazioni profonde anche a livello epistemologico. Insieme a questa sinestetica vitalità<sup>8</sup>, che va tenuta presente, c'è comunque qualcosa di meccani-

---

<sup>8</sup> Che, per Bello Minciocchi, differenzia *Il grande angolo* da «certa freddezza o certa asetticità da *écoles du regard*» (2023, p. 343). Di tale diversità si discute in seguito nell'articolo. Il saggio

co nel modo in cui Ita, muovendosi sempre da una scaturigine eminentemente scopica, procede a registrare, a in-scrivere il circostante. Il reale viene, infatti, parcellizzato in segmenti semi-autonomi che diventano oggetto di costante calcolo. Ita è continuamente colta nel formulare «note mentali» (p. 15), pre-visioni che si sforzano, sempre senza successo, di contenere la complessità di un mondo restio a farsi fissare. Così, esempio emblematico, di fronte alla grande diga in costruzione, osserva mentalmente che, conclusa, si estenderà in lunghezza per cinquecento chilometri, «pari (calcola) alla distanza tra Milano e Grosseto» (p. 16). Il calcolo della distanza si ripete anche durante una delicata manovra automobilistica (p. 61), dove il movimento sincronico delle due autovetture, e dei loro piloti, enfatizza ancor più la meccanicità che pervade l'agire di Ita. La freddezza del calcolo (si veda anche passaggi come: «conta le finestre: trentaquattro. Dieci con persiane marcite le altre otturate con mattoni e calce», p. 61) è, del resto, soltanto un epifenomeno di una più generale disposizione alla registrazione meccanica, in cui l'occhio si fa quasi protesi (an?)umana di un più complessivo «inconscio tecnologico» (Vacari, 1979). Non sarebbe difficile rinvenire momenti testuali adatti a illustrare, paradigmaticamente, tale disposizione: «Taglia di sorpresa quel terreno che i loro occhi hanno ormai registrato uniforme di terra e di rato bruciato dal gelo» (p. 62). Persino nel brano che più di tutti facilmente coinciderebbe con la *spannung* romanzesca – il suicidio di Dominguez – tanto il cadavere quanto l'ambiente circostante risultano ispezionati con la precisione asettica di una registrazione autoptica, tipica dei sopralluoghi della polizia scientifica. D'altronde, il paradigma indiziario permea tutta la ricerca, letteraria come esistenziale, di Niccolai. Sono parole sue: «Mi è già capitato di paragonare la "doppia vita" del procedere su un cammino spirituale a quella di un detective o di una spia. Tutti e tre sono alla ricerca di qualcosa. Di qualcosa di *altro* dalla vita quotidiana» (*Favole & Frisbee*, 2018, p. 72). Nel suo incedere investigativo, proteso a rinvenire tracce di quell'oltre visuale che è forse allegoria di un oltre esistenziale, Ita ci fornisce un'altra buona ragione – insieme al problema della sgranatura, dei limiti scopici che il fotografico, ben lungi dal superarli, tremendamente complica – per avvalorare il confronto, proposto da Rebecca West (2010, p. 216), con il *Blow Up* di Antonioni singolarmente uscito lo stesso anno de *Il grande angolo*.

---

da cui si cita, *Scrivere senza anestesia. La chiarezza di Giulia Niccolai*, è stato originariamente pubblicato nel volume 25 de *il verri*, datato maggio 2004.

A proposito dell'episodio centrale del suicidio di Dominguez è necessario, una volta di più, sottolineare il carattere mediato della scopia negoziata nel romanzo, e in particolare il ruolo di quelle che definiremmo le "soglie della visione", le superfici attraverso cui il processo scopico diviene possibile. Si potrebbe dire che chi legge si ritrovi ad abitare queste stesse soglie, diventando ella stessa partecipe di una scopia colta nella sua complessa negoziazione. Significativamente, abbondano i riferimenti alle finestre (o alla loro assenza: «la villa bianca senza finestre», p. 32), a vetri, vetrate<sup>9</sup> e, su tutti, oblò, già in Spatola eletto come dispositivo deformante per eccellenza.<sup>10</sup> Più radicalmente, il brano del suicidio di Dominguez compendia con straordinaria forza icastica l'impossibilità di una appercezione diretta del reale. «Non ricordo il volto» è il mantra che Ita continua a ripetere a sé stessa. Tale anamnesi fallita è, come detto, il segno di una più ampia inaccessibilità alle "cose stesse". Possiamo figurarci il corpo di Dominguez innanzitutto tramite la sua proiezione nei supporti circostanti. «Ho visto subito ... le lenzuola» (p. 66), ci informa la stessa Ita, quasi che le lenzuola stesse fossero a tutti gli effetti una sorta di telo cinematografico dove viene proiettata la scena: «due disegni identici rossi, quasi marrone simmetrici» (p. 66), sanguinea ipotiposi di morte. Quelle che si sono tentativamente definite come "soglie della visione" non sono semplici superfici riflettenti, ma zone sospensive, quasi dispositivi anamorfici (Seligardi, 2022 p. 343), in cui la scopia si forma e si deforma, si mostra nella sua nudità e insieme intreccia un mosaico (*sic*) di rimandi interni che la lettrice è invitata a ripercorrere. Beatrice Seligardi fa correttamente riferimento alla teorizzazione del formalista russo Viktor Borisovič Šklovskij sul concetto di straniamento. Per Seligardi, la nozione di *ostranenie* si rivela «inscindibilmente collegata alla visione, intesa come strumento di intensificazione del processo percettivo, come "creazione [di una] visione [dell'oggetto] e non del suo riconoscimento", se-

---

<sup>9</sup> Da segnalare il brano ambientato nel non-luogo dell'aeroporto, in cui Ita è colta in un complesso processo di mediazione visiva tra le onnipresenti vetrate e la superficie riflettente dell'asfalto («l'asfalto bagnato riflette le sagome degli aerei e dei furgoncini che si spostano sul campo», p. 51)

<sup>10</sup> Adriano Spatola fu a lungo compagno di Niccolai e suo sodale nelle varie avventure 'esoditoriali' intraprese, soprattutto durante il periodo vissuto in quella 'repubblica delle lettere' istituita al Mulino di Bazzano. Si rimanda qui all'antiromanzo *L'oblò* (1964; con recente ripubblicazione nel 2022, a cura di Giovanni Fontana e Daniele Poletti e interventi critici dello stesso Fontana, Francesco Muzzioli e Chiara Portesine), sorto nella medesima temperie di riformulazione del paradigma romanzesco, o della sua decostruzione, all'interno delle discussioni del Gruppo 63.

condo una logica “dell’impedimento”» (p. 340). È la soglia stessa a suscitare simile impedimento, a cortocircuitare il processo codificato di riconoscimento, introducendo una differenza. Potremmo dilungarci ancora a lungo, eppure, tutto quello che si dovrebbe scrivere lo ha già magistralmente compendiato Gertrude Stein<sup>11</sup> in *A Carafe, that is a Blind Glass*, microprosa d’apertura dei suoi *Tender Buttons* (1914):

A kind in glass and a cousin, a *spectacle* and nothing strange a single hurt color and an arrangement in a system to pointing. All this and not ordinary, not unordered in not resembling. The *difference* is spreading (Stein, 1997, p.3; corsivi aggiunti)<sup>12</sup>.

È nell’irrilevanza dell’ordinario – o nell’infraordinario, si direbbe con Georges Perec – che s’infiltra la differenza e con lei si moltiplicano le possibilità interpretative a partire da quel primo riconoscimento fallito. Una volta di più, nelle falde del fotografico-come-epistemologia s’intravede una sorta di misticismo *in nuce* portato a coscienza solo molti anni dopo da Niccolai. In *Favole & Frisbee* – lo ricorda con presupposti diversi Valentina Fiume (2019) – si legge una citazione da Michel de Certeau, tra i massimi studiosi novecenteschi di letteratura mistica, che ci aiuta a inquadrare secondo una prospettiva altra il ruolo di questo “anodino differenziato”. Il discorso mistico, per de Certeau, procede sempre da un “quasi niente” di situazioni banali, dimostrando tuttavia che il «fondamentale è indissociabile dall’insignificante» (in Fiume, p. 390). Ritengo che, proprio, in questa spinta verso la differenziazione dell’indifferenziato giace la principale divergenza dall’*école du regard*, a cui tutt’oggi viene, talvolta acriticamente, avvicinato *Il grande angolo*<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Gertrude Stein è, non a caso, autrice prediletta di Niccolai, che di lei tradusse vari scritti tra cui, nel 1980, *La storia geografica dell’America, o Il rapporto della natura umana con la mente umana* per La Tartaruga.

<sup>12</sup> «Una specie in vetro e una parente, una lente e niente di strano un singolo colore ferito ed un arrangiamento in un sistema volto a indicare. Tutto questo e non ordinario, non disordinato nel non rassomigliare» traduzione di Marina Morbiducci e Edward G. Lynch in *Teneri bottoni* (2006), Liberlibri, Macerata, p. 25.

<sup>13</sup> Come abbiamo iniziato a notare, vanno comunque segnalate anche spinte contrastanti. In questo senso, Franco Tagliaferro ha rimarcato più le differenze che le analogie, insistendo soprattutto sul ruolo attivo del lettore ne *Il grande angolo*, invitato a cogliere i processi scopici nel loro formarsi (si veda Tagliaferro, 2023, pp. 325-326). Lo scritto di Tagliaferro, citato come di consueto dalla sezione antologica del volume di Quodlibet più volte convocato, è stato inizialmente pubblicato ne *La misura del respiro. Poesie scelte* di Giulia Niccolai (2002).

I processi visivi, ne *Il grande angolo*, non sono mai statici. Proprio come il testo è per Barthes sempre un tessuto di citazioni – principio preso molto sul serio da Niccolai che nella sua scrittura poetica, in particolare, fa larghissimo uso di tecniche di riporto quali il cut-up<sup>14</sup> – anche la scopia de *Il grande angolo* si pone, in certa misura, già sempre saturata, già predisposta in un reticolo di rimandi. I processi visivi risultano spesso mediati, talvolta deformati, dal filtro di una memoria costantemente implicata, non senza una qualche punta nostalgica («la malinconia della memoria», p. 39), subito depatemizzata per il carattere quasi automatico con cui si attiva. È importante, infatti, sottolineare che è solo in virtù del funzionamento stesso della tecnologia della scrittura che tale filtro si sovrainprime: così come non va attribuito ad un'imposizione volitiva dall'esterno, tale automatismo memoriale non va neppure confuso con una qualche postura post-surrealistica ma altro non è che il supplemento proprio della giunzione che si attiva nel momento stesso in cui chi si scrive si fa supporto dell'evento stesso della scrittura. Questo vale sia in riferimento alla funzione-autore che alla persona (latinamente)<sup>15</sup> finzionale di Ita – ma si è già detto come, vieppiù in un libro quale *Il grande angolo*, tali funzioni/finzioni confliggano tensivamente secondo confini non certi – se si tiene a mente quanto Ita stessa sia costantemente colta in un processo di scrittura continua, nel senso più lato del termine, di tracciamento del circostante e, ovviamente, di auto-tracciamento.

Diversamente da quanto accade nei casi prototipici dell'*école du regard* – o che, per meglio dire, una certa vulgata critica vorrebbe tali – il dispositivo memoriale interviene a differenziare la scena visiva, quando non è esso stesso a suscitare determinate possibilità visive. Molte sono le casistiche citabili: sinteticamente, si possono qui ricordare la contemplazione delle colonie di «grossi edifici bianchi» che a Ita «ricordano le fotografie dei modelli di città costruite nel deserto dell'Arizona» (pp. 14-15) o l'azione di fissare le scarpe che sollecita «l'estraneo ricordo delle sue gambe troppo corte» da bambina (p. 68). Ma la differenza con la temperie della cosiddetta scuola dello sguardo francese si plasticizza nel con-

---

<sup>14</sup> Per comprendere l'ambiguo rapporto di Niccolai e il Gruppo 63, e nello specifico con i Novissimi, si rimanda all'operazione, a metà tra l'omaggio e la parodia, *Dai Novissimi* (1975), frutto dell'assemblaggio di frasi dalla prefazione di Alfredo Giuliani all'omonima antologia (1961). Per un approfondimento sull'impiego di strategie (anti)narrative di stampo neo-avanguardistico ne *Il grande angolo* si rimanda a Giovanna Lo Monaco (2024).

<sup>15</sup> Come noto, in latino *persona*, al pari del greco *πρόσωπον*, indicava la maschera indossata dall'attore teatrale: si potrebbe qui suggerire anche una qualche vicinanza con la maschera di Butade a cui sopra si alludeva.

fronto tra l'epifania della spiaggia ne *Il grande angolo* («la memoria ha trasformato il deserto in una spiaggia», che ha struttura analoga a: «nel ricordo il fiume è come il mare», p. 68) e il celebrato racconto *La plage* di Alain Robbe-Grillet (1962). Se ne *Il grande angolo*, come auspicabilmente dimostrato, i processi scopici sono sottoposti a continui smottamenti, nel racconto *La plage* – raccolto nel volume dall'eloquente titolo *Instantanés* – il tratto distintivo è proprio l'immota fissità della scena visiva, la sua inalterabile in-differenza. Così si conclude il racconto, se tale è definibile un testo tendente al grado zero di diegesi: «Sur la droite, du côté de l'eau immobile et plate, déferle, toujours à la même place, la même petite vague»<sup>16</sup> (Robbe-Grillet, 1962, p. 73; corsivi aggiunti). Nulla di più distante da quel movimento endogeno della memoria che, ne *Il grande angolo*, vettorializza una dimensione visiva inedita, non solo slegata dall'indessicale ma anche da ogni ideologema fissante del punto di vista. Prima di procedere oltre, è fondamentale evitare sul nascere ogni tipo di fraintendimento. Nemmeno in Robbe-Grillet il tipo di scopia implicata può definirsi statica in senso assoluto. Tuttavia, in quest'ultimo le (micro)tensioni dinamiche sono tutte giocate, per così dire, *a parte obiecti*, rispetto appunto a una specifica *Object-Orientation* (Zuliani, 2023) che dinamicizza – negando quindi ogni tenuta di una tanto vagheggiata ontologia piatta – i presupposti tanto ontologici quanto etici implicati in qualsiasi esperienza conoscitiva del reale così disposta, e in rinuncia di ogni statuto di privilegio epistemologico antropocentrico. Diversamente, in Niccolai è proprio la tecnologia della scrittura in quanto tale a costituire quel duchampiano infrasottile in cui il (s)oggetto osservante – e registrante: dunque scrivente(si) – si dispone esso stesso a farsi disporre in una costante dialettica senza sintesi tra tracciamento e auto-tracciamento, che diviene, in ultima analisi, il campo di possibilità stesso di quella tensione scopica sospensiva.

Riannodando i fili di un discorso lasciato in parte interrotto, la memoria attivata ne *Il grande angolo* è anche quella, esogena<sup>17</sup>, della cultura popolare, in particolare, ma non soltanto, cinematografica. Si vedano esempi come: «Guardando il fiume [Ita] si ripete quell'immagine dei sassi», che insieme a tale immagine ripete quanto interiorizzato da un vecchio film con Glenn Ford, ipotesto visivo e quasi modello comportamentale della

---

<sup>16</sup> «Sulla destra, dal lato dell'acqua immobile e piatta, si infrange, sempre nello stesso punto, la stessa piccola onda» (traduzione mia).

<sup>17</sup> Ma proprio la costante conflazione tra memoria endogena e memoria esogena complica la pretesa stessa di una dicotomia chiara tra due polarità.

situazione concretamente esperita. Il momento, però, più tensivo di questo gioco di specchi si ritrova al capitolo VII, di fronte, appunto, allo specchio-schermo in cui Ita *posa*<sup>18</sup> quale modella hollywoodiana, imitandone sapientemente le movenze, secondo una gestualità troppo affine per non essere affiancata allo “smalto” di Giosetta Fioroni posto in copertina<sup>19</sup>, con interessante valorizzazione del paratesto (altra “soglia”, con lessico genettiano).

Sintetizzando, ciò che si vede non è mai appercezione diretta di un oggetto esterno, inevitabilmente inattingibile, sempre contaminato da una sgranatura variamente declinabile. La densità stessa dell'aria, la sua inaggrabile matericità è ostacolo alla presa diretta. Per mezzo di questa, la velleità di osservare dentro il penitenziario femminile di Dominguez (gesto che assomma non senza divertita ironia la scopofilia tipicamente maschile e l'utopia panottica) confluisce in un esito misero, a dispetto del grande sforzo concepito in collaborazione con Ita nella costruzione di un “superobiettivo”: «Lo spessore dello strato d'aria interposto tra la macchina e il soggetto produce conseguenze dannose alla nitidezza dell'immagine» (p. 135). E ancora: «I mattoni della facciata e le sbarre alle finestre si deformano e appaiono come sciolti nell'immagine stampata e torbida» (*Ibidem*). Il penitenziario diviene, infine, figura di una scopia essa stessa confinata, inevitabilmente soggetta a deformazione nel suo pulviscolare rifrangersi.

Per rendere definitiva giustizia a *Il grande angolo* – che da solo basterebbe a negare l'adagio, ripetuto tra le altre da Silvia Contarini (2010), per cui la Neoavanguardia italiana avrebbe prodotto una grande mole teorica sull'(anti)romanzo non corroborata da eguali risultati artistici – va ribadita l'interpenetrazione di questa visione sgranata con l'architettura testuale nella sua profondità. Tale interpenetrazione certifica, se ce ne fosse davvero bisogno, la validità dell'assunto proustiano per cui lo stile è, principalmente, «qualità della visione» (Proust 2015, 651). Si è già stabilito che, come lo sguardo deflagra in aporie incolmabili, analogamente crolla la coerenza testuale. Questo si verifica secondo due principali direttrici. Primariamente, nella *dispositio* macrotestuale, privata di una

---

<sup>18</sup> Appare, qui, rintracciabile quella “retorica della posa” tipica di artiste che agivano in anni vicini alla pubblicazione del romanzo come Hanna Wilke (si veda la mostra *The Rhetoric of the Pose: Rethinking Hannah Wilke*, tenutasi alla Mary Porter Sesnon Gallery nel 2005).

<sup>19</sup> Seligardi ha mostrato come il sodalizio artistico tra Niccolai e Fioroni trovi un'ottimo esempio anche nel coevo film di Fioroni *La solitudine femminile* (1967), dove circa a metà del film compare un cartello con la scritta «Titolo di Giulia Niccolai. Fine».

progressione logico-lineare, sia a livello di successione temporale sia negli inediti incastri spaziali condotti su tre continenti. Anche sul piano concreto dell'*elocutio* – continuando ad ammiccare alla terminologia della retorica classica – si procede secondo presupposti simili. Per importanza, vanno segnalati due modi in cui la scrittura de *Il grande angolo* materializza quanto discusso. Da una parte, l'impiego notevole della forma-lista, sorta di «ciste testuale» (Hamon, 1981, p. 12) che inceppa, per statuto, la progressione diegetica del testo. La lista come «tecnica culturale» (si veda: Young, 2017) si caratterizza per la propria proteiforme prensilità, per la capacità di assolvere funzioni potenziali persino di segno opposto tra loro. La lista è certamente un dispositivo di ordinamento che verticalizza il reale, che lo fissa «dall'alto in basso» (Séve, 2010), inquadrando meccanicamente il circostante. Si veda a p. 12 l'elenco di tutti quegli oggetti che «rimangono impressi nella pellicola», quasi mummificati *sub specie aeternitatis*. E, tuttavia, la forma-lista può, con la stessa forza, operare un'apertura «vertiginosa» (Eco 2009) alla panoplia del reale. Tale è l'effetto suscitato dall'elenco di parole arabe con traduzione (p. 13), che non manca di includere elementi del tutto distemici («sharmut = figlio di puttana») in cozzo con altre espressioni estremamente tecniche («Shadouf e sakyeh = strumenti per attingere acqua»). Questa seconda tendenza vertiginosa nasconde i germi di una pulsione centrifuga, caosmogonica – riecheggiando un Balestrini «guattariano» (2010) – che raggiunge la propria acme distruttiva nella scrittura franta di pp. 46-47<sup>20</sup> o anche di p. 67<sup>21</sup>, costruite per microcontatti locali più che tramite una coerenza architettonica complessiva, in modi non troppo dissimili a quelli formalizzati da Ron Silliman in *The New Sentence* (1987). Qualcosa di pa-

---

<sup>20</sup> Se ne dà un estratto: «Ti a caccia/ di uccelli/ nel Delta/ Capanna con la cacciagione e i pesci/ Ti con la famiglia visita gli operai/ La pesca/ Funzionari Vita sui campi/Il bestiame passa a guado/ Un uomo e una donna generici: sono seduti, la donna ha capelli lunghi./ Un dio: ha la barba posticcia ed è seduto./ Una dea: ha la corona ed è seduta./ I re: hanno lo scettro, in capo il diadema divino e sono seduti./ I capi: sono in piedi e camminano./ L'infanzia: è una figura maschile che si porta una mano alla bocca./ La vecchiaia: una figura china che si appoggia a un bastone./ La parola, il pensiero, l'alimentazione: una figura maschile seduta con la mano sulla bocca./ Il sole nel pomeriggio passa tra le secche della saracinesca abbassata./ I corpi sul letto sono attraversati da strisce di luce e di ombra».

<sup>21</sup> «due bicchierini di Carioca la bevanda ballerina di Corona la bevanda che si fuma dolci parole spagnole soffiate nell'orecchio: contusiones torticolis torceduras calambres musculares colicos lumbago ciatica dolce linimento la lista dei dolori... sulla scatola del dottore... (Sloan in spangolo)... Domínguez ripeteva... per calmarmi... la cantilena... nella sala bianca... sulla zattera i parquet... in piedi nell'orecchio... la radio indigena miagolava Valzer... a singhiozzo»

ragonabile avviene nel capitolo V, in cui la conversazione con la «scignorina schwitzera» (p. 51) Schöste irrompe nel mosaico testuale senza preparazione alcuna, quasi come uno stacco in un montaggio di marca cinematografica. Dopo le primissime battute il dialogo sembra programmaticamente sovvertire tutte le massime conversazionali che verranno teorizzate da Paul Grice (1975). Qualsiasi principio di cooperazione si rivela intimamente complicato, specialmente per la mancanza delle ipotizzate risposte. Graficamente impostato come dialogo, il contributo comunicativo – ce ne si accorge presto – proviene unicamente da Ita, autrice di un soliloquio mal progettato, spesso latente di nessi logici fondamentali. Ma è, soprattutto, l'uso idiosincratico dei segni paragrafematici e del bianco tipografico – altra riprova del carattere eminentemente visivo della scrittura di Niccolai – a complicare le ipotesi di lettura. In una serie conversazionale già di per sé mutila, che avanza per microcontatti con poca o nulla coesione complessiva, un ulteriore elemento di dubbio ci viene fornito dal bianco tipografico a p. 55 che all'apparenza non suggerisce uno stacco di tipo diverso dalle altre successioni di questa paracomitia, dimidiata a un'incoerente, inaffidabile voce. Allo stesso tempo, l'uso del segno paragrafematico usualmente atto a introdurre il discorso diretto (le cosiddette virgolette alte) viene impiegato non senza ambiguità. Nonostante l'apertura delle virgolette alte – che peraltro sovente vengono deliberatamente lasciate aperte o vengono chiuse in modo arbitrario – sembrano essere gli apici, infatti, a segnalare le battute di dialogo direttamente ascrivibili alle due interlocutrici (cfr: «"datterli e ma... maaanderli," suggerisce la Schösce», p. 51). Gli altri momenti conversazionali introdotti dalle virgolette alte, in gran parte di fattura monologante, alternano con una certa confusione la prima persona riferibile a Ita con passaggi descrittivi alla terza persona. Un esempio dell'ultima tipologia: «La Schösce controluce con il sole che le scalda la schiena, i tre bambini con la mano sinistra appoggiata sulla carte asciugante sopra il quaderno aperto perché il vento non alzi i fogli mentre scrivono» (p. 51). Se nobile e datata è la tradizione del discorso indiretto libero, sembra quasi che Niccolai abbia voluto performare una sorta di disturbante 'discordo diretto vincolato', in cui qualsiasi presa di parola si configura come mediata da una rifrazione di fonti elocutive confuse in un rumore di fondo (anche nel significato inglese di *noise*) che è l'altra faccia di quella scopia sgranata, pervasiva ne *Il grande angolo*. È, del resto, inscritta nel titolo stesso l'impossibilità di una percezione (più in generale) di vasto raggio. Il grandangolo agognato, l'utopia di una

visione olistica si scontra con le deformazioni costitutivamente risultanti. Di più, il titolo sollecita certamente l'inquadratura grandangolare, ma nel farlo altrettanto la nega. Contrariamente a quanto sostiene Pulce<sup>22</sup>, *Il grande angolo* sembra suggerire il fallimento intrinseco dell'ipotesi grandangolare e il prevalere di una scopia (e di una scrittura) *angolare* – un grande angolo, appunto – persino puntiforme. Con l'aggettivo *puntiforme* s'intende ratificare definitivamente il procedere locale dei processi scopici negoziati nel testo e la loro incapacità a formare un reticolo coerente, strutturato in gerarchie verticali. Ma l'attributo ha anche un chiaro sapore barthesiano, quasi che ne *Il grande angolo* vi sia già implicita una teoria del *punctum* successivamente sviluppata dal semiologo francese. Vi sono, ne *Il grande angolo*, luoghi testuali in cui la convergenza con la futura elaborazione dell'idea di *punctum* è quasi autoevidente: «cerco di guardare in giro, di far finta di niente, ma torno a fissare quel punto quando lo scroscio diminuisce» (p. 55); «Guarda fissamente quel punto» (p. 58); «Quel punto indomabile del marmo» (p. 87; corsivi aggiunti). Ne *Il grande angolo*, tuttavia, si potrebbe dire che il funzionamento del *punctum*, insieme distrazione dalla visione d'insieme e «supplemento di vista» (p. 47), si estende, dalla singola fotografia, ad una più generale epistemologia visiva. Lo *studium* coincide con quella coerenza complessiva negata, i vari *puncta* sono proprio quelle singole angolature visive, tenute assieme per microcontatti locali, colte ogni volta in una scopia in formazione e, in ultima analisi, differenziata, nel senso sopra discusso. Va ribadito, inoltre, che tale angolarità puntiforme è uno degli elementi che più distanziano *Il grande angolo* dalla ricerca più propria dell'*école du regard*. Alla nostra tesi può essere associata anche la lucida osservazione di Walter Pedullà (2023) quando sostiene che: «Rispetto alla "scuola dello sguardo", che avrebbe usato il "continuo", totale, non selettivo, della cinepresa, la Niccolai ammette, anzi la considera pregiudiziale di ogni scoperta, la scelta dei fotogrammi isolati» (pp. 253-254)<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Pulce (2023, pp. 481-482) ritiene, infatti, che il titolo suggerisca come la scrittura persegua obiettivi analoghi a quelli del grandangolo, e precisamente quello di aumentare il campo e la profondità degli eventi narrati disorientando così il lettore.

<sup>23</sup> La recensione di Pedullà era uscita per *l'Avanti!*, il 22 settembre 1966. È interessante notare come Giuliano Gramigna – in un'altra recensione pubblicata immediatamente dopo l'uscita del romanzo per *La fiera letteraria* nel luglio 1966 – confermi quest'impressione di distanza dalla scuola dello sguardo, ma per motivi che sembrerebbero opposti a quanto scritto da Pedullà. Sostiene infatti che il «procedere per tessere» del romanzo «proprio perché non suppone dislivelli affettivo-temporali, varianti della profondità di campo, non convoglia un effetto di *frammentarietà* ma all'opposto di *continuità*. Qui entra in campo un altro

Una epistemologia locale, non verticalmente gerarchizzata si estende, infatti, per tutto il romanzo e informa, allo stesso tempo, le ipotesi di lettura potenziali. L'apprensione del reale è inevitabilmente rizomatica, ed è questo il tratto che più concretamente lega *Il grande angolo* a quella «visione schizomorfa della composizione» teorizzata dai *Novissimi*<sup>24</sup>. Una visione, insomma, separata (σχίζειν), dis-abilitata dalle sue pretese di controllo olistico sul circostante. Ciò che, però, rende *Il grande angolo* un libro simultaneamente definitorio del romanzo della Neoavanguardia italiana e un esperimento peculiare, inassimilabile alle prove coeve, è la convinzione che tale sgranatura non venga prodotta tramite un attacco frontale all'indessicale, tramite una sua deformazione forzata. Al contrario, il fotografico, per come emerge, anche epistemologicamente, nel romanzo, contribuisce a dimostrare che tale sgranatura sia sempre implicita, e inevitabile.

Il reale, in Niccolai, è «sempre differito e virgolettato» (Portesine, 2023, p. 466), poiché esso non si dà se non come traccia di una scrittura costante, e irrisolta. L'osservabile, per Ita come per gli altri personaggi del romanzo, non preesiste mai del tutto alla stessa osservazione, variamente mediata. Al contrario, esso si dà mentre si traccia, mentre si scrive e si in-scrive entro le medesime potenzialità scopiche aperte da questa scrittura del visibile. L'occhio di Ita, ne *Il grande angolo*, è insieme «narrato» e «narrante», scrive a ragione Cecilia Bello Minciocchi nella bandella di copertina della seconda edizione del romanzo. La proposta critica sottesa lungo tutto il contributo è stata di provare a declinare questa doppia dimensione – narrata e narrante – diversamente da quanto hanno fatto molte letture, anche recenti, del romanzo. Giace qui l'importanza di una lettura bifocale, attenta non soltanto a valorizzare il ruolo del fotografico nel suo informare tutta l'esperienza percettiva messa in campo dal e nel romanzo. La nostra scommessa è stata, appunto, quella di valutare adeguatamente come la scrittura stessa de *Il grande angolo*, anche in quanto tecnologia (autototobiografica) del sé, non si limiti a registrare la complessa scopia tecnologicamente mediata ma intervenga quale ulteriore, e forse in fondo più dirimente, tecnologia che traccia la complessa scopia puntiforme e angolare nel suo stesso formarsi. Credo che simile gesto abbia una valenza critica non indifferente: contribuisce, infatti, a conferi-

---

elemento rilevante: la prevalenza, attraverso tutto il libro, di un certo atto del vedere. Precisarlo significa sgombrare il discorso da tutti i troppo facili e ormai accademici riferimenti alla «scuola dello sguardo» (Gramigna, 2023, p. 251; corsivi aggiunti).

<sup>24</sup> Si cita dalla prefazione di Giuliani all'edizione del 2003.

re pieno risalto alla specificità della scrittura tanto di Niccolai, quanto di Ita quale personaggio costantemente scrivente. E ha anche una valenza storico-letteraria, poiché, in attesa di future e più precise verifiche, tenta di ristabilire la posizione peculiare de *Il grande angolo* anche rispetto ai modelli egemoni all'interno della cosiddetta *école du regard*, pur non negandone in senso assoluto l'importanza. Si tratta, peraltro, di una peculiarità chiarissima a recensori contemporanei di Niccolai come Pedullà, Gramigna e Tagliaferro, e che oggi non è certo ignota, come nel caso della citata Bello Minciocchi. Tuttavia, nella straordinaria esplosione della fortuna critica ed editoriale che ha finalmente colto la produzione di Niccolai negli ultimi anni, tale peculiarità merita di essere criticamente ribadita, per evitare che risulti offuscata dalla nostra distanza storica rispetto a quella ricchissima stagione di sperimentazioni artistico-letterarie.

## Bibliografia

Barthes, R. (1980), *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino.

Bello Minciocchi, C., *Scrivere senza anestesia. La chiarezza di Giulia Niccolai*, in Giammei, A., Palmieri, N., Belpoliti, M. (a cura di), *Giulia Niccolai*, Quodlibet, Macerata, pp. 334-354.

Cirilli, F. (2015), *Recensione a Giulia Niccolai*, Il grande angolo, "puntocritico2", 10 aprile, disponibile da:  
<https://puntocritico2.wordpress.com/2015/04/10/recensione-a-giulia-niccolai-il-grande-angolo-oedipus-2014/>, ultima consultazione: 7 ottobre 2025.

Contarini, S. (2010), *The "New" Novel of the Neoavanguardia*, in Chirumbolo, P., Moroni, M., Somigli, L. (a cura di), *Neoavanguardia. Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s*, Toronto University Press, Toronto, pp. 99-122.

Eco, U. (2009), *Vertigine della lista*, Bompiani, Milano.

Fiume, V. (2019), *Tra poesia e immagine. Giulia Niccolai e la parola-oggetto dell'invisibile*, "LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente", vol. 8, pp. 389-396.

Giammei, A. (2013), *La bussola di Alice. Giulia Niccolai da Carroll a Stein (via Orgosolo) fino all'illuminazione, "il verri"*, vol. 55, pp. 33-77.

Giammei, A. (2017), *"Desdemona, noun, See Othello". Giulia Niccolai: Gender&Neoavanguardia, "Engramma"*, vol. 145, pp. 67-82.

Giammei, A. (2021), *Dichiarazione d'amore & terno per Giulia Niccolai. Nell'estate della sua dipartita, "il verri"*, vol. 77, pp. 157-170.

Gramigna, G. (2023), *La feritoia dello sguardo*, in Giammei A., Palmieri N., Belpoliti, M. (a cura di), *Giulia Niccolai*, Quodlibet, Macerata, pp. 250-252.

- Hamon, P. (1981), *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, Parigi.
- Hill, S. P. (2010), *The Bigger Picture: A Reconsideration of Giulia Niccolai's Il grande angolo*, "Italice", no. 2, vol. 87, pp. 209-228.
- Lo Monaco, G. (2024). *Sotto la lente di un "io" negato: Il grande angolo di Giulia Niccolai*, in Salvadori, G., Cencetti, N. (a cura di), *Officina sui generis*, Effigi, Arcidosso, pp. 73-87.
- Marin, L. (1979), *The 'I' as Autobiographical Eye: Reading Notes on a Few Pages of Stendhal's Life of Henry Brulard*, "October", vol. 9, pp. 65-79.
- Niccolai, G. (1966), *Il grande angolo*, Feltrinelli, Milano.
- Niccolai, G. (1985), *I think I'm becoming Japanese*, intervista a cura di Del Giudice, L., Verdicchio, P., Vangelisti, P., "Carte italiane", no. 1, vol. 6, pp. 1-18.
- Niccolai, G. (2002), *La misura del respiro. Poesie scelte*, Anterem, Verona.
- Niccolai, G. (2011), *Poemi & Oggetti. Poesie complete*, Le Lettere, Firenze.
- Niccolai, G. (2014), *Il grande angolo*, Oèdipus, Salerno.
- Niccolai, G. (2016), *Foto & Frisbee*, Oèdipus, Salerno.
- Niccolai, G. (2018), *Favole & Frisbee*, Archinto, Milano.
- Niccolai G. (2023), *Un intenso sentimento di stupore*, Einaudi, Torino.
- Pedullà, W. (2023), *L'artigianato della Niccolai*, in Giammei, A., Palmieri, N., Belpoliti, M. (a cura di), *Giulia Niccolai*, Quodlibet, Macerata, pp. 253-255.
- Portesine, C. (2023), *"Quali specchi e interlocutori del nostro subconscio": quadri, sculture e archetipi figurativi nella poesia di Giulia Niccolai*, in Giammei, A., Palmieri, N., Belpoliti, M. (a cura di), *Giulia Niccolai*, Quodlibet, Macerata, pp. 466-479.

Pulce, G. (2023), Il grande angolo. *Sul confine del visibile*, in Giammei A., Palmieri, N., Belpoliti, M. (a cura di), *Giulia Niccolai*, Quodlibet, Macerata, pp. 480-486.

Re, L. (2004), *Gender and Sexuality in the Italian Neo-Avant-Garde*, "MLN", no.1, vol. 119, pp. 135-173.

Robbe-Grillet, A. (1962), *Instantanés*, Minuit, Parigi.

Seligardi, B. (2022), *Towards a "Techno-Scopic Unconscious": Estrangements in Giulia Niccolai's and Patrizia Vicinelli's Experimental Literature*, "Between", no. 23, vol. 12, pp. 338-363.

Séve, B. (2010), *De haut en bas. Philosophie des listes*, Seuil, Parigi.

Silliman, R. (1987), *The New Sentence*, Roof, Parigi.

Stein, G. (1997), *Tender Buttons*, Dover Publications, New York.

Tagliaferro, F. (2023), *Da un'avventura all'altra dello stile*, in Giammei, A., Palmieri, N., Belpoliti, M. (a cura di), *Giulia Niccolai*, Quodlibet, Macerata, pp. 324-333.

Vaccari, F. (1979), *Fotografia e inconscio tecnologico*, Einaudi, Torino.

West, R. (2010), *Giulia Niccolai: A Wide-Angle Portrait Neoavanguard*, in Chirumbolo, P., Moroni, M., Somigli, L. (a cura di), *Neoavanguardia. Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s*, Toronto University Press, Toronto, pp. 212-230.

Young, L. C. (2017), *List cultures: knowledge and poetics from Mesopotamia to BuzzFeed*, Amsterdam University Press, Amsterdam.

Zambon, F. (2023), *Resistance to and through Autobiography: Poetry and Politics in Post-War Italy*, Brown University, tesi di dottorato.

Zuliani, A. (2023), *Dirty Windows and Troublesome Things: The Problem of Object-Orientation in Alain Robbe-Grillet's La Jalousie*, "Literature", no. 3, pp. 217-230.

## Abstract

Il contributo propone una lettura bifocale de *Il grande angolo* (1966) (anti)romanzo esordiale di Giulia Niccolai, a quell'altezza prossima ad abbandonare il suo "primo mestiere" di fotografa. Non può sfuggire la dimensione autotanatobiografica di un romanzo che vede protagonista la giovane fotoreporter Ita e che assume da subito il carattere postumo e persino mortuario che già Barthes attribuiva al fotografico in quanto tale. Il fotografico non rimane nella mera superficie contenutistica, ma informa di fatto tutta l'esperienza percettiva messa in campo dal e nel romanzo. Allo stesso tempo, e pur non negandone l'importanza, l'intervento intende distanziarsi dalle recenti analisi del romanzo, tutte concentrate a ravvisare il ruolo del fotografico nel processo di scrittura narrativa. Il mio secondo fuoco è, infatti, quello di fare luce (o di attraversare le ombre) sulle modalità con cui la tecnologia della scrittura stessa – sia a livello intra- e macrotestuale sia a livello più propriamente diegetico nella figura di Ita costantemente inquadrata e squadrate in azioni inerenti alla scrittura – a sua volta interviene nell'epistemologia angolare e puntiforme de *Il grande angolo*. In attesa di future verifiche, proprio una più attenta analisi testuale può aiutare a incrinare un certo assioma critico, mai davvero messo in dubbio nemmeno nei numerosi studi recenti, che stabilisce come ovvia la vicinanza de *Il grande angolo* alla nuova narrativa della cosiddetta *école du regard*.

PAROLE-CHIAVE: Scrittura e immagine; Fotografia; Autotanatobiografia; Scrittura angolare; Neoavanguardie e école du regard.

This paper offers a bifocal reading of *Il grande angolo* (1966), Giulia Niccolai's debut (anti)novel, written at a time when she was on the verge of abandoning her "first profession" as a photographer. The autothanatobiographical dimension of a novel centered on the young photojournalist Ita is unmistakable, as it immediately assumes a posthumous, even funereal quality – one that Barthes already attributed to photography as such. Yet the photographic does not remain confined to a merely thematic surface; rather, it fundamentally shapes the entire perceptual experience through and within the novel. At the same time, and without denying their significance, this study seeks to distance itself from recent analyses of the novel entirely focused on tracing the role of the photographic in the process of narrative writing. My second focal point, in fact, is to shed light (or navigate the shadows) on the ways in which the very technology of writing – both at the intra- and macrotextual levels and more explicitly at the diegetic level, where Ita is persistently framed in actions related to writing – likewise intervenes in the angular and punctiform epistemology of *Il grande angolo*. Pending further investigation, it is precisely a closer textual analysis that may help destabilize a certain critical axiom – never truly been questioned even by the numerous recent studies – that takes for granted *Il grande angolo*'s proximity to the new narrative of the so-called *école du regard*.

KEYWORDS: Writing and Image; Photography; Autothanatobiography; Angular Writing; Neo-Avant-gardes and école du regard.

samuele\_capanna@brown.edu

Copyright © 2025 The Author(s)

The text in this work is licensed under the Creative Commons BY-NC-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0>