

Rossocorpolingua



MINISTERO
DELLA
CULTURA

Publicazione realizzata grazie al contributo concesso
dalla Direzione Generale Educazione, Ricerca e Istituti
Culturali del Ministero della Cultura

Emilio Villa visto da entrambe le sponde dell'Atlantico

a cura di Gianluca Rizzo

ISBN 9788864387963

Collana Rossocorpolingua, diretta da Cetta Petrollo

© 2024 Editrice ZONA

Via Massimo D'Azeglio 1/15 – 16149 Genova

Telefono 338.7676020

info@editricezona.it

editricezona.it

Prima edizione 2024

Associazione letteraria
Premio Nazionale Elio Pagliarani

EMILIO VILLA
VISTO DA ENTRAMBE
LE SPONDE DELL'ATLANTICO

A cura di Gianluca Rizzo

ZONA

Indice

Introduzione, di Gianluca Rizzo 7

RAPPORTI CON IL BRASILE E GLI USA

«Poesia è una scimmia che sta in Brasile»:
La produzione letteraria brasiliana di Emilio Villa,
di Nayana Montechiari 15

Sonorizzare le foreste. Emilio Villa e l'avanguardia
letteraria brasiliana, di Andrea Lombardi 24

Emilio Villa e l'arte. Il contributo del poeta d'Affori
alle esposizioni didattiche del Museu de Arte de São Paulo
– MASP (1947-1952), di Eleonora Bascherini 31

Emilio Villa: *ur*-traduttore o *anti*-traduttore?
Questioni di traduzione nel dialogo tra Emilio Villa
e il secondo Novecento statunitense, di Lorenzo Mari 51

UOMO PRIMORDIALE E CONTEMPORANEITÀ

L'arte dell'uomo primordiale: il rito sacrificale condotto
alla pura azione del simbolico, di Marta Serena 77

Un ready-made primordiale: Emilio Villa
e Marcel Duchamp, di Carlo Alberto Petrucci 87

Primordialmente moderno: Emilio Villa, Jorge Eielson,
il Perù antico e l'astrazione artistica del dopoguerra,
di Luis Rebaza-Soraluz 95

TRADIZIONE GNOSTICA E DIVULGAZIONE DELLA BIBBIA

«Il mondo è cattivo». Di un tema gnostico nel pensiero
di Emilio Villa, di Gian Paolo Renello 109

Un'«abside ideale» elevata «nella nebbia baluginante
dei millenni». Dall'arte al cinema: Come si raccontava
la Bibbia di Emilio Villa, di Cecilia Bello Minciacchi 125

Introduzione

di Gianluca Rizzo

Questo volume si deve all'attività del Centro Studi Emilio Villa – Emilio Villa International Research Center,¹ nato ufficialmente nel 2023, dopo una gestazione durata quasi tre anni. Nell'autunno del 2020, mentre il mondo fronteggiava con sempre meno ottimismo una pandemia che non accennava ad attenuarsi, un manipolo di studiosi ed estimatori dell'opera multiforme e plurivoca di Villa sparsi in tutto il mondo si riuniva, virtualmente, col progetto di restituire questo artista al panorama internazionale delle scritture d'avanguardia. In appena due anni o poco più, colleghi provenienti dal Brasile, dagli USA, dalla Gran Bretagna, dalla Germania e dal Giappone, oltre che dall'Italia, capitanati da Stefano Colangelo (Università di Bologna) e da chi scrive (Colby College), sono riusciti nel compito quasi impossibile di riconciliare ben 10 burocrazie accademiche distinte (tante erano le università di appartenenza dei soci fondatori). Mi pare che le circostanze appena descritte offrano tutti gli elementi per intessere un mito di fondazione degno dei più longevi e prestigiosi istituti di ricerca, con tanto di significati allegorici e lezioni di vita, specialmente se si considereranno i tempi strani e autoritari che gli hanno fatto da sfondo.

Fra i primi risultati tangibili e pubblici dei lavori del Centro, a quel punto non ancora ufficialmente “nato”, c'è stata l'organizzazione di due panel e una tavola rotonda in occasione dell'appuntamento annuale dell'AAIS, che si è tenuto a Bologna fra il 29 maggio e il 1 giugno 2022 (preceduto da una porzione online, organizzata fra il 12 e il 15 maggio). Il panel di Bologna era intitolato “Emilio Villa and International Avant-Gardes”, e la tavola rotonda “Per la costruzione di un Centro Internazionale di Studi su Emilio Villa”. Online, invece, si è parlato di “Il continente involontario. Emilio Villa in Brasile”. La gran parte di quegli interventi presentati all'AAIS, ampliati e sottoposti a peer-review, sono stati poi pubblicati sulla rivista *Rossocorpolingua*, e si danno qui di seguito raccolti in forma lievemente modificata ed aggiornata.

1 Per ulteriori informazioni si rinvia il lettore al sito web del Centro: <https://centrostudiemiliovilla.com/>

Ciascuno di questi nove saggi testimonia l'ampiezza e profondità degli interessi coltivati da Villa e, allo stesso tempo, dimostra la coerenza con cui la sua intelligenza estetica interrogava artisti e testi appartenenti a tradizioni e culture a volte molto distanti nel tempo e nello spazio. In questo suo enciclopedismo spregiudicato e curiosissimo Villa somiglia molto al gesuita Athanasius Kircher, intellettuale per il quale, del resto, aveva più volte espresso simpatia e stima.² L'elemento nuovo che emerge da questi saggi va ritrovato non tanto nella vicinanza di interessi che accomunava i due intellettuali – si tratta di un dato ormai acquisito dalla critica –, ma piuttosto negli sforzi divulgativi in cui Villa, come prima di lui il gesuita tedesco, ha profuso notevoli energie, nel tentativo di illuminare le ragioni del proprio personalissimo punto di vista sulla storia dell'arte e delle religioni, mettendo in evidenza i vantaggi (e i piaceri) intellettuali che se ne possono derivare. In altre parole, da molti di questi saggi viene fuori un Villa che, al contrario della *persona* burbera e scontrosa che offriva al mondo, si dimostra maestro sollecito e accorto, oltre che chiarissimo ed entusiasmante. Si tratta di una novità che possiamo desumere dalle esposizioni didattiche e dai festival letterari progettati per il Brasile, come dal lavoro fatto in veste di consulente storico per il colossal *La Bibbia* (John Huston, 1966). Considerazioni simili si potrebbero applicare anche ai saggi di antropologia, di storia dell'arte, di linguistica e storia delle idee che Villa ha scritto nel corso degli anni per varie riviste e giornali. Si tratta della parte forse più labile delle moltissime pubblicazioni villiane, ma anche, con ogni probabilità, della più copiosa, e meno conosciuta, dal momento che in questo ambito la dispersione cronica, endemica all'universo Villa si manifesta con maggiore forza. Un lavoro di raccolta, schedatura e, qualora possibile, ripubblicazione di questa produzione farebbe risaltare meglio il Villa maestro e pedagogo, e contribuirebbe a correggere una troppo unidimensionale visione dei suoi atteggiamenti nei confronti del pubblico suo contemporaneo. Il clima di rinnovato interesse per Villa sembrerebbe legittimare questo auspicio, assicurando un pubblico nutrito e attento al risultato che ne scaturirebbe.

2 Vedi, per esempio, A. TAGLIAFERRI, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, Roma, DeriveApprodi, 2004, p. 120: "È assodato che egli [Villa] nutre ammirazione per quello straordinario rappresentante dell'enciclopedismo e dell'immaginazione barocchi che fu il gesuita Athanasius Kircher, fondatore del Museo del Collegio Romano, docente di lingue orientali, studioso di egittologia oltre che di scienze sacre ed esoteriche [...]".

Nel frattempo, gli studiosi i cui contributi si presentano qui di seguito hanno aperto la strada, lavorando fra archivi e biblioteche, tracciando alcune direzioni di ricerca che si potrebbero estendere e approfondire. I loro contributi sono articolati in tre sezioni. La prima raccoglie i saggi che indagano la presenza di Villa in Brasile, gli scambi lì avvenuti con i colleghi carioca, ma anche il complesso rapporto che la scrittura di Villa ha instaurato, nel corso dei decenni, con gli Stati Uniti.

Nayana Montechiari parte dal lungo scambio epistolare che, tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta, Villa tiene con Pietro Maria Bardi, e in particolare dalle lettere a proposito della creazione e la direzione del Museo d'Arte di San Paolo (MASP). Dopo l'esperienza maturata come direttore della Mostra Didattica presso lo Studio dell'Arte Palma, a Roma, Villa arriva in Brasile per presentare la mostra «Preistoria e popoli primitivi». Ricostruite queste circostanze, Montechiari passa a discutere il libro *22 cause + 1*, nato nel 1952, a seguito del breve passaggio su suolo brasiliano, frutto della collaborazione con l'artista italiano Roberto Sambonet. Il volume raccoglie poesie scritte in portoghese, e si aggiunge ai contributi significativi predisposti da Villa per le mostre del MASP e per la rivista «Habitat».

Anche Andrea Lombardi si sofferma sulla breve ma significativa incursione di Villa in Brasile, negli anni 1951-52, nel corso della quale il poeta collabora a varie iniziative legate al MASP, e si lega alla cultura brasiliana al punto da scrivere due poesie in una lingua inventata (un ibrido fra l'italiano e il portoghese), dedicate l'una a Flavio Motta ("Mata-Borrão para Flavio Motta"), e l'altra a Ruggero Jacobbi ("Carta para Ruggero Jacobbi"). Emilio Villa collabora anche alla realizzazione della Prima Biennale di San Paolo. In una lettera indirizzata a Bardi, Villa si fa portatore di un ambizioso progetto, che si può riassumere con il titolo «sonorizzare le foreste».

Eleonora Basherini ritorna al 2 ottobre 1947, all'inaugurazione del MASP, evento che ha riscritto la storia artistica e culturale non solo del Brasile ma anche della museografia e museologia internazionali. Un'iniziativa in particolare colpisce per la sua originalità e importanza sociale, ovvero l'esposizione didattica, dove foto e didascalie su pannelli sospesi illustravano i percorsi dell'arte dalle origini alla contemporaneità. Per la sua realizzazione il MASP si servì dell'aiuto di un gruppo di studiosi italiani, tra i quali spicca la figura di Emilio Villa che, in poco tempo, prese le redini del progetto, divenendone il responsabile esclusi-

vo. L'articolo ricostruisce la sequenza delle esposizioni e valorizza il ruolo di Villa, evidenziando come sia proprio durante la loro realizzazione che questi ha modo di elaborare la sua peculiare idea di arte che coniuga passato e modernità.

A questi tre interventi si aggiunge il contributo di Lorenzo Mari, che ha invece indagato i rapporti fra Villa e gli Stati Uniti, sia in termini poetici che pittorici. Oggetto del contributo è la storia della traduzione dell'opera di Emilio Villa negli Stati Uniti – dalle antologie di poesia italiana in traduzione fino al volume *Selected Poetry of Emilio Villa* (2014) a cura di Dominic Siracusa, e alle connessioni, recentemente riscoperte, tra poesia, arti visive e tarocchi – nel contesto di quel dialogo con l'arte e la poesia del secondo Novecento statunitense già avviato in vita dallo stesso Villa. Tale analisi permette di evidenziare la figura paradossale di Villa come ur-traduttore e allo stesso anti-traduttore, generando quindi un'ipotesi complessiva sulla sua "in-traducibilità" come impossibilità della traduzione e allo stesso tempo come operazione sempre presente all'interno della produzione poetico-artistica dell'autore.

La seconda sezione del volume raccoglie tre saggi che riflettono in modo più sistematico sull'approccio di Villa alle arti contemporanee, sul filo che le collega a un passato "primordiale", cioè a quelle arti preistoriche (ma mai primitive!) per le quali gesto rituale, religione, e creazione artistica fanno parte di un continuum indistinguibile.

Marta Serena, analizzando il saggio "L'arte dell'uomo primordiale" ne mette in luce alcuni caratteri di estrema importanza, non tanto per la comprensione dell'arte paleolitica in sé, quanto, piuttosto, per il concetto di arte tout court, con particolare riferimento al ruolo della poesia. Questo saggio si rivela dunque uno degli scritti essenziali per la comprensione dell'ideologia artistica di Emilio Villa. La nozione centrale dell'assunto villiano è quella di sacrificio (Bataille), dalla quale egli prende le mosse per aprirsi ai concetti di "gioco sacro" (Huizinga) e animale (Derrida). Così, la poesia, punto di approdo del lungo cammino di sublimazione del rito sacrificale, si carica di una nuova energia, collocandosi in un territorio in cui parola e simbolo intrattengono un fitto rapporto dialettico, all'insegna del prodigioso monito: «tutto è stato fatto, e niente è stato fatto; per cui tutto è da fare, e non c'è niente che non si possa fare».

Carlo Alberto Petrucci prende in esame l'incontro fra Emilio Villa e Marcel Duchamp, avvenuto nel 1963 a Roma, presso l'abitazione di

Gianfranco Baruchello. Villa rimase molto impressionato da questo incontro tanto da adottare in più occasioni il soprannome di “Villadrome”, ricevuto da Duchamp, e a dedicargli il testo di apertura degli *Attributi dell'arte odierna* (1970). Oltre a ricostruire il contesto in cui avvenne il loro incontro, il contributo cerca di approfondire possibili risonanze tra le poetiche dei due artisti, e individua una possibile vicinanza tra l'interesse di Villa verso l'arte primordiale e l'idea dei ready-made di Duchamp.

Luis Rebaza-Soraluz si concentra su un incontro negli ultimi mesi del 1953, fra Emilio Villa e il giovane scrittore e artista peruviano Jorge Eduardo Eielson, avvenuto a Roma, durante la sua mostra di *Mobiles* presso la Galleria d'arte L'Obelisco. Nel marzo 1954, Villa pubblica una breve recensione della mostra sulla rivista «Arti Visive». In quel testo, il poeta/critico fa un'analogia tra gli aggeggi di Eielson (fatti di metallo, gesso e plastica, e articolati da fili) e il *quipus*, un antico sistema mnemotecnico peruviano fatto di corde annodate. Queste osservazioni, centrate anche sulle tecniche di artigiani antichi e moderni, avranno riperussioni significative per entrambi gli scrittori-artisti. In particolare, la discussione si concentra su tre riflessioni elaborate da Villa nella decade del 1950: la nozione del “primordiale”, ciò che lui chiama il “movimento di intelligenza” e l'astrazione modernista. Rebaza-Soraluz ipotizza che alle osservazioni di Villa sia sottesa una nozione più ampia, che denomina “il moderno primordiale”, elaborata dal poeta in tre momenti precisi: l'incontro romano con l'arte precolombiana, il soggiorno in Brasile (1952-1953), e il lavoro presso «Arti Visive» subito dopo il ritorno in Italia.

La terza e ultima sezione del libro guarda al rapporto di Villa con la Bibbia, e con le modalità attraverso la quale è stata recepita nel corso dei secoli.

Gian Paolo Renello parte dal lessico religioso di Emilio Villa, che riflette indubbiamente la sua formazione pedagogica e culturale chiusasi con gli anni passati al Pontificio Istituto Biblico. Nei suoi scritti, infatti, sono ravvisabili riferimenti a mitologie, religioni e credi differenti, fra i quali non mancano continui accenni alla teologia gnostica. In questo saggio si recuperano in un primo spoglio alcuni di questi termini e se ne esamina l'uso negli scritti del poeta. L'ipotesi che qui si formula è che tale uso non corrisponda effettivamente a una posizione gnostica dell'autore, ma rifletta invece un suo *modus operandi* in base al quale ogni

lessico, di qualsiasi campo, è materiale di costruzione per la propria scrittura.

Infine, Il contributo di Cecilia Bello Minciocchi muove dall'importanza che per Emilio Villa hanno avuto alcuni oggetti d'arte e testi antichi, per presentare poi un testo villiano poco noto, "Come si raccontava la Bibbia", scritto per un volume di grande formato dedicato al film di John Huston *La Bibbia* (1966), pellicola alla quale Villa aveva lavorato come consulente storico. I motivi d'interesse dello scritto di Villa derivano non solo dalla conoscenza profondissima del testo biblico, ma anche dall'ampiezza delle sue conoscenze artistiche e dalla sensibilità nei confronti del cinema, arte "nuova" capace di «una grandiosa cooperazione e di una sintassi istintiva di concezioni umane e religiose». Le arti visive, con certa «filmazione inesauribile» dei racconti biblici affrescati su pareti, e il cinema, che i fotogrammi mette in movimento dando una nuova «spinta vitale all'iconografica biblica», ben si sposano con la concezione che Villa aveva della Bibbia: non un testo di rivelazione divina ma un insieme straordinario di storie, e dunque un immenso epos narrativo.

Nel licenziare questo volume non mi resta che ringraziare tutti i colleghi del Centro Studi Emilio Villa che hanno partecipato, con eguale attenzione ed entusiasmo, ai lavori della conferenza da cui sono scaturiti i saggi qui raccolti, così come ai lunghi incontri organizzativi tenuti nel corso degli ultimi anni. La mia gratitudine va anche, naturalmente, a Cetta Petrollo, per aver accolto con entusiasmo il primo frutto di questo nostro istituto non una, ma ben due volte, nella rivista «Rossocorpolingua» prima, e in questa collana poi. Sono molto felice che questo volume prenda ora il suo posto accanto ad altre ottime pubblicazioni, in una serie dedicata alla ricerca sulla poesia sperimentale del secondo novecento, alla sua persistenza nelle scritture in versi contemporanee, e alle questioni più urgenti ed avvincenti che animano i dibattiti della critica in questi ambiti di studio.

RAPPORTI CON IL BRASILE E GLI USA

«Poesia è una scimmia che sta in Brasile»:
La produzione letteraria brasiliana di Emilio Villa
di Nayana Montechiari

Il poeta e critico d'arte Emilio Villa ha collaborato per parecchi anni con le mostre del Museo d'Arte di San Paolo (MASP) e con le riviste «Habitat» e «O Nível» (Il livello). Aldo Tagliaferri, suo amico e biografo, afferma che il successo dell'audace progetto di creare a San Paolo una galleria d'arte di livello internazionale è dovuto al grande apporto dato da Villa anche prima e dopo la sua permanenza brasiliana.¹ Diverse lettere inviate da Villa all'epoca delle «Mostre Didattiche», tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta, che si trovano nell'Archivio Storico di Documentazione del Museu de Arte de São Paulo (MASP), lo testimoniano.

Invitato da Pietro Maria Bardi², suo amico e a quel tempo direttore del Museo d'Arte di San Paolo (MASP), Emilio Villa, che fu anche critico d'arte e direttore della «Mostra Didattica» dello Studio dell'Arte Palma, a Roma, è arrivato in Brasile per presentare la mostra «Preistoria e Popoli Primitivi», sulla storia e il patrimonio delle civiltà primitive. Secondo Aldo Tagliaferri, Bardi aveva una buona conoscenza del mercato dell'arte e fondò a Milano la Galleria Bardi, che dopo alcuni cambiamenti e l'adozione di diversi nomi si trasferì a Roma, aprendo una galleria con il nome Studio d'Arte Palma (1944), dove avrebbe conosciuto Lina Bo (grande architetta che sarebbe diventata sua moglie) e da dove portò la mostra diretta da Villa.

Dalla «parentesi brasiliana», come scrive Aldo Tagliaferri nel suo *Il Clandestino*,³ Emilio Villa ha vissuto per un periodo, almeno un anno, in Brasile. Nella raccolta di documenti dell'*Istituto Casa di Vetro*, a San Paolo, consultati da Eleonora Bascherini⁴, sembra che Villa si proponga di andare in Brasile alla fine del 1951 e definendo i dettagli del suo

1 A. TAGLIAFERRI, *Il clandestino*, Milano, DerriveApprodi, 2004, p. 50.

2 Giornalista, museologo, critico e esperto di storia dell'arte, Pietro Maria Bardi è stato direttore e responsabile della creazione del Museo d'Arte di San Paolo (MASP).

3 Ibidem.

4 Dottoranda presso Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo (FAU USP).

viaggio con Carmela Mulé⁵, sul vaporetto Giulio Cesare, cabina 293, in partenza il 30 aprile 1952 dal porto di Genova verso Santos.

Quello che è assodato finora è il suo arrivo nel porto di Santos, in Brasile, nel 1952. Una lettera di Emilio Villa a Pietro Maria Bardi conferma la data di partenza del vapore dal porto di Genova. La ricerca è stata effettuata manualmente, fino a trovare il fascicolo che riportava il nome di Emilio Villa come passeggero.

L'Archivio Pubblico dello Stato di San Paolo dispone di un'enorme documentazione della storia di San Paolo e del Brasile dal XVI secolo. In questa documentazione sono disponibili i certificati di sbarco dei passeggeri che giunsero sulle navi o sui vaporetti che attraccarono al porto di Santos tra il dicembre 1888 e il dicembre 1978. Per svelare le informazioni sull'arrivo di Emilio Villa in Brasile, ho condotto una ricerca approfondita tra i documenti disponibili. Per questa ricerca, ho utilizzato l'anno o gli anni probabili dello sbarco, effettuando una verifica manuale, aprendo tutti i fascicoli appartenenti a quell'anno o a quegli anni, filtrando i fascicoli in base al nome del porto, ho dato priorità ai porti di Genova e Napoli perché, come abbiamo già accennato, nel fascicolo custodito presso la *Casa di Vetro* c'è il biglietto d'imbarco di Villa, nel 1952, dal porto di Genova. Il nome di Emilio Villa si trova tra i 515 passeggeri del vapore Giulio Cesare, comandato dal Capitano Sup. Filippo Rendo, proveniente da Genova, che aveva fatto 11 giorni e 14 ore di viaggio, attraccando nel porto di Santos il 13 maggio 1952. In questo archivio sono contenute informazioni su tutti i passeggeri: nome e cognome, sesso, età, stato civile, nazionalità, professione, rapporto di parentela con il capofamiglia, religione, istruzione, ultima residenza (città e paese), porto di origine, destinazione o residenza, classe, passaporto (numero, data e luogo di emissione). Il nome di Emilio Villa appare nel foglio uno (01), riga nove (09). Nelle descrizioni si legge: maschio; 37 anni; sposato; italiano; "pubblic." nessun parente; cattolico; istruito; ultima residenza a Roma, Italia; origine dal porto di Genova; indirizzo via "7 de abril, 230 – São Paulo"; terza classe; passaporto numero 3952301 (numeri leggermente cancellati); emissione il 10/04/52, a Roma. Alla riga 10, appena sotto il nome di Emilio Villa, c'è il nome della sua compagna Carmela Mulè. Non si sa quale sia stato il periodo effettivamente trascorso da Villa in Brasile, ma abbiamo una data esatta

5 Secondo Aldo Tagliaferri, *Il clandestino*, op. cit., p. 41, Villa aveva abbandonato la famiglia dopo aver conosciuto Carmela Mulè nel 1946, e si reca in Brasile con la nuova moglie.

di ingresso. Rimane ancora da scoprire se è venuto una sola volta e per quanto tempo è rimasto nel Paese.

NOME E COGNOME		Sexo	Idade	Est. Civil	Nacionalidade	Profissao	Parentesco com o chefe de familia	Religiao	Instrucao	Ultima residencia	Pais	Pais de procedencia	Destino ou residencia	Classe	Passaporte	
														No.	Data	
1	Alessandro Torlonia	M	27	D	Italo	Proprietario	so	cat	alm	Italia	Roma	Genova	S. Paulo e/o 7 Telmury S.A.	I	671581	29/7/47
2	Maria Petrazan PAULA DORA	F	44	D	Alena	Padrest	so	cat	sto	Italia	Genova	Genova	S. Paulo Raccolimento 107	III	3954	12/3/51
3	Aron Goldmann	M	30	C	Austriaco	Comercio	Chefe	ortod.	alm	Zurueh	Svizzera	Genova	S. Paulo Raccolimento 107	III	10992/50	21/2/50
4	Ernestine Goldmann	F	45	C	Austriaco	Domestica	Huber	ortod.	alm	Zurueh	Svizzera	Genova	S. Paulo Raccolimento 107	III	10991/50	21/2/50
5	Berth Goldmann	F	11	C	Austriaco	Estudante	Filho	ortod.	alm	Zurueh	Svizzera	Genova	S. Paulo Raccolimento 107	III	242	24/3/51
6	Semi Goldmann	M	20	C	Austriaco	Estudante	Filho	ortod.	alm	Zurueh	Svizzera	Genova	S. Paulo Raccolimento 107	III	12007/50	24/2/50
7	Aron Seidler	M	44	C	Apatrida	Comercio	Chefe	ortod.	alm	Brunswick	Polonia	Genova	S. Paulo Raccolimento 1248	III	20058	29/5/51
8	Esther Hershohem Seidler	F	44	C	Apatrida	Domestica	Huber	ortod.	alm	Brunswick	Polonia	Genova	S. Paulo Raccolimento 1248	III	22271	16/4/51
9	Emilio Villa	M	37	C	Italiano	Publico	so	cat	alm	Roma	Italia	Genova	S. Paulo Raccolimento 1248	III	352301	16/4/50
10	CARMELA Mole e Mole	F	30	C	Italiana	Professora	so	cat	alm	Roma	Italia	Genova	S. Paulo Raccolimento 1248	III	182153	27/2/50
11	HELENE Arturo Bignami	F	35	C	Italiana	Comercio	so	cat	alm	Roma	Italia	Genova	S. Paulo Raccolimento 1248	III	381617	22/2/50
12	Mario Cafferata	M	23	C	Italiano	Comercio	so	cat	alm	Genova	Italia	Genova	S. Paulo Raccolimento 1248	III	334236	1/3/51
13	MATIS Leonida	M	33	C	Romano	Proprietario	so	cat	alm	Parigi	Francia	Genova	S. Paulo Raccolimento 1248	III	91645	10/3/50

Immagine 1: Dati tratti dal libro degli sbarchi dei passeggeri del Porto di Santos, San Paolo - Brasile, dove si trova il nome di Emilio Villa alla riga 9. (Archivio Pubblico dello Stato di São Paulo)

Da questo “esilio brasiliano”, come afferma Andrea Lombardi⁶, sono originate una sessantina di lettere, poesie e ricerche, prodotto dell’effervescente creazione artistica villiana su e in Brasile.

Per mezzo della mia ricerca di dottorato mi propongo di identificare le opere prodotte da Villa in Brasile e di riflettere sull’immaginario villiano brasiliano, specialmente il libro scritto in collaborazione con l’artista plastico Roberto Sambonet intitolato *22 cause + 1*.⁷ Di questo libro propongo anche una traduzione brasiliana dei versi di Emilio Villa, dirò una traduzione *antropofagica*. Per pensare a una traduzione antropofagica dobbiamo, prima di tutto, pensare alla definizione di antropofagia che prendiamo in prestito dall’antropologo Eduardo Viveiros de Castro:

6 Docente di letteratura italiana presso l’Universidade Federal do Rio de Janeiro si occupa da tempo di Emilio Villa, su cui ha scritto vari articoli. Vedi: A. LOMBARDI, *A obra múltipla de Emilio Villa, um dos maiores poetas italianos do século*, «Revista Cult», n.9, 1998. A. LOMBARDI, *Emilio Villa, ou do Visibile Parlare*, in Lucia Wataghin e Andrea Lombardi (a cura di), Vanguardas: Brasil & Itália, Editora Atelie, 2003.

7 R. SAMBONET, E. VILLA, M. HUBBER, *22 cause + 1*, Milano, Edizione del Milione, 1953.

Così ho finito per definirlo [il cannibalismo tupi – antropofagia] come un processo di trasmutazione di prospettive, dove l' "io" si determina come "altro" per l'atto stesso di incorporare questo altro, che a sua volta diventa un "io", ma sempre nell'altro, attraverso l'altro ("attraverso" anche nel solecismo di "per mezzo di"). Tale definizione intendeva risolvere una questione semplice ma insistente: cosa, del nemico, è stato effettivamente divorato? Non poteva essere la sua materia o "sostanza", poiché si trattava di cannibalismo rituale (...) Quindi, la "cosa" mangiata non potrebbe, appunto, essere una "cosa", senza cessare di essere, e questo è essenziale, un corpo. Questo corpo, tuttavia, era un segno, un valore puramente posizionale; ciò che veniva mangiato era la relazione del nemico con il suo divoratore, in altre parole, la sua condizione di nemico. Ciò che veniva assimilato dalla vittima erano i segni della sua alterità, e ciò a cui si aspirava era questa alterità come punto di vista sull'Io.⁸

Così, quella che si definirà qui come una traduzione antropofagica è la traduzione pensata attraverso il «processo di trasmutazione delle prospettive», dove vediamo l'immaginario, lo sguardo di Emilio Villa, riprodotto attraverso la sua poetica sull'altro, sulla natura, la cultura e l'arte brasiliana. Villa, utilizzando dei suoi studi filologici, rifletterà sui suoni e sulla musicalità della lingua brasiliana.

Secondo il suo amico e biografo Aldo Tagliaferri⁹, Villa studiò il portoghese, si avventurò in varie regioni del Brasile, passando per San Paolo, Bahia, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Belo Horizonte, e conoscerà anche il territorio dei Carajás (Karajás). Nel MASP ha conosciuto l'effervescente scena artistica brasiliana, diventando amico del pittore Waldemar Cordeiro, di Ruggero Jacobbi, di Flavio Motta. Dedicate a questi

8 E. VIVEIROS DE CASTRO, *Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural*, São Paulo, Ubu, 2018, pp. 159-160 (traduzione mia): "Terminei portanto por defini-lo [o canibalismo tupi – a antropofagia] como um processo de transmutação de perspectivas, onde o "eu" se determina como "outro" pelo ato mesmo de incorporar este outro, que por sua vez se torna um "eu", mas sempre *no* outro, *através* do outro ("através" também no sentido solecístico de "por meio de"). Tal definição pretendia resolver uma questão simples porém insistente: o que, do inimigo, era realmente devorado? Não podia ser sua matéria ou "substância", visto que se tratava de um canibalismo ritual (...) Logo, a "coisa" comida não podia, justamente, ser uma "coisa", sem deixar porém de ser, e isso é essencial, um *corpo*. Esse corpo, não obstante, era um signo, um valor puramente posicional; o que se comia era a relação do inimigo com seu devorador, por outras palavras, sua condição de inimigo. O que se assimilava da vítima eram os signos de sua alteridade, e o que se visava era essa alteridade como ponto de vista sobre o Eu."

9 A. TAGLIAFERRI, *Il clandestino*, op. cit., p. 53.

ultimi due ci sono due poesie contenute in lettere scritte in portoghese da Villa a loro indirizzate.

Villa fa proprio il motto del manifesto antropofagico del poeta brasiliano Oswald de Andrade che mischia ironicamente l'inglese con il termine brasiliano "Tupi: Tupi or not Tupi" – l'antropofagia nella metafora della coesistenza. Un'appropriazione dell'alterità, Villa cannibalizza l'arte brasiliana, se ne appropria dialogando creativamente in poesia.¹⁰

Il libro *22 cause + 1*, pubblicato in sole 500 copie, è dedicato alla flora brasiliana: fianco a fianco appaiono i disegni di Sambonet e le poesie di Villa – frammenti di questa percezione dell'arte e della cultura brasiliana, inseriti tra filastrocche, nomi di frutti, alberi e persino un riferimento ai sonetti del poeta brasiliano Cruz e Souza. Villa scrive in italiano riproducendo parole, però, appartenenti all'immaginario brasiliano, in portoghese. Gli piace la diversità delle lingue, giocare con i suoni e con l'appropriazione del linguaggio costruito per dare voce alle immagini. Possiamo dire che i suoi versi illustrano il libro così come l'arte di Roberto Sambonet. Sono versi fluidi sulla cultura brasiliana, messi in musica dai frammenti di canzoni, una lettura antropofagica – deglutendo la cultura brasiliana e incorporando l'arte.

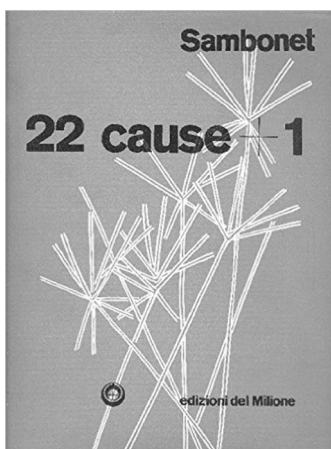


Immagine 2: copertina del libro *22 cause+1* di Emilio Villa, Max Huber e Roberto Sambonet.

10 O. ANDRADE, *Manifesto Antropófago*, «Revista de Antropofagia», n. 1, 1928. «Archivio Pubblico dello Stato di São Paulo», online. URL: http://www.arquivoestado.sp.gov.br/web/acervo/solicitacao_certidoes/lista_passageiros_pesquisa

Nei versi di Emilio Villa, si legge:

il cuore del cuore	tupì conosce il cuore delle erbe,
l'occhio dell'occhio	tupì investe il riverbero delle acque segrete nell'erba,
la pianta del piede calca i delicati labirinti delle erbe,	tupì e io registro il vento
che carezza le erbe	tupì ¹¹

Nella mia traduzione brasiliana si legge:

o coração do coração	tupì conhece o coração das ervas,
o olho do olho	tupì afeta a reverberação das águas secretas na erva,
a planta do pé calca os delicados labirintos das ervas,	tupì e eu registro o vento
que acaricia as ervas	tupì

Haroldo de Campos, poeta, traduttore, saggista brasiliano è autore di una interessante definizione del traduttore:

il traduttore di poesia è un coreografo della danza interna delle lingue, avendo il senso (...) non come una meta lineare di una corsa da un termine all'altro, (...) ma come retroscena semantico o scenario pluriarticolabile di questa coreografia mobile.¹²

Molte delle scelte di traduzione implicano la rinuncia a qualche termine, a qualche significato, quando si sceglie di tradurre un termine con il suo esatto corrispondente in un'altra lingua, questa scelta comporta

11 R. SAMBONET, E. VILLA, M. HUBBER, *22 cause + I*, op.cit.

12 H. de CAMPOS, *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 181. "O tradutor de poesia é um coreógrafo da dança interna das línguas, tendo o sentido (o conteúdo, assim chamado didaticamente) não como meta linear de uma corrida termo-a-termo, sineta pavloviana da retroalimentação condicionada, mas como bastidor semântico ou cenário pluridesdobrável dessa coreografia móvel". Ma vedi anche: H. de CAMPOS, *Traduzione, transcreazione. Saggi*, a cura e traduzione di Andrea Lombardi e Gaetano D'Itria, Napoli, Oèdipus e Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

spesso la rinuncia alla metrica, al ritmo, alla semantica, all'armonia o alla forma visiva della poesia stessa. Il concetto di antropofagia è in dialogo con l'avanguardia, con l'ideale di produrre qualcosa di totalmente nuovo, che comprenda il senso antropofagico, di deglutire l'arte e trasformarla.

Il riflesso di questo 'esilio brasiliano' perdurerà, e dopo 30 anni, negli anni '80, sarà ricordato nei versi di [Poesia è], una metapoesia scritta a mano su nove fogli sciolti, non numerati, scritti come *Il gioco del mondo* (Rayuela), di Julio Cortázar o *Un colpo di dadi*, di Stephane Mallarmè, una poesia labirintica – lettura condizionata solo alla scelta, alla fortuna del lettore. Nei versi Villa paragona la parola poesia a un tipo di animale, bicho-preguiça, in italiano bradipo, dal nome scientifico:

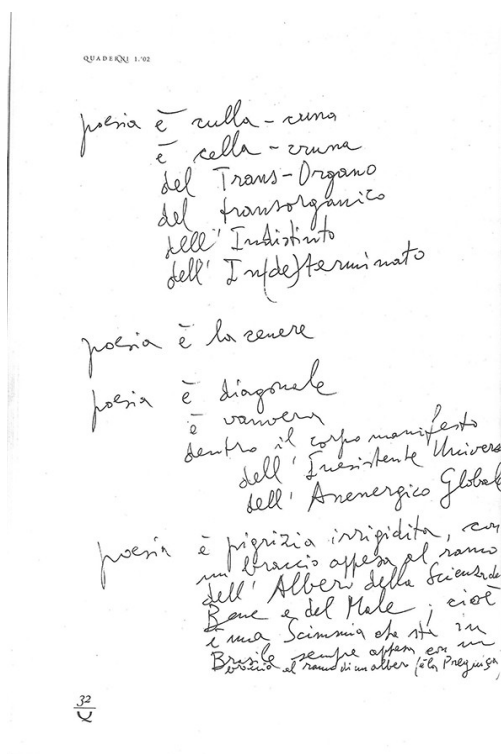


Immagine 3: il manoscritto originale digitalizzato della poesia di Emilio Villa [Poesia è] pubblicato sulla rivista Quaderni 2002.

Nei versi di Emilio Villa:

poesia è pigrizia irrigidita, con
un braccio appesa al ramo
dell'Albero della Scienza del
Bene e del Male; cioè
è una Scimmia che sta in

Brasile sempre appesa con un
braccio al ramo di un albero (è la Preguiça)¹³

Nella mia traduzione brasiliana:

poesia é preguiça enrijecida, com
um braço pendurada ao ramo
da Árvore da Ciência do
Bem e do Mal; isto é
é uma Símia que está no
Brasil sempre pendurada com um
braço ao ramo de uma árvore (é a Preguiça)

Villa ricorderà questo periplo brasiliano, farà il collegamento tra il Brasile e l'albero della scienza del Bene e del Male, l'albero biblico, dalla Genesi da lui tradotta negli anni '60. Si può dire che la pigrizia, il peccato biblico, figura come l'animale brasiliano che pende dall'albero. Una poesia scritta in metapoesia è un'arte che si contempla allo specchio, discorre su se stessa, sull'essere e sul fare poesia. "Poesia è" è un labirinto; una costellazione di versi sciolti che si completano e si confondono; fogli sciolti di poesie fluide e complete. Il poeta, dando voce alla poesia, racconta la sua creazione e il suo modo di vedere il mondo attraverso la sua arte. La poesia secondo la costruzione dell'identità, dove il poeta interpreta, come in una messa in scena, l'atto stesso della creazione. La poesia rispecchiata nel suo momento di creazione rivela l'atto e il creatore, svela la sua arte en abyme, rispecchiata nel raddoppio.

Villa sembra aver compreso con chiarezza come ogni Tradizione sia genealogia delle Avanguardie, come la maniera migliore di rispettare

13 E. VILLA, *Poesia è*, «Quaderni del Fondo Moravia», n. 1, 2002, pp. 23-41.

una tradizione sia tradirla, più vicino in questo ai *Noigandres* brasiliani che a Sanguineti e Giuliani, più cannibale, sentimentalmente cannibale e ‘caldo’, che ‘cinico’ e algido.¹⁴ (VOCE 2015)

Secondo Lello Voce¹⁵, Villa è molto più vicino al movimento d'avanguardia brasiliano Noigandres¹⁶, della poesia concreta rappresentata da Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, che al Gruppo 63 di Sanguineti e Giuliani. Lello Voce afferma anche che Villa sembra aver capito chiaramente che «il modo migliore per rispettare una tradizione sarebbe quello di tradirla». Ciò che lo avvicina alla poetica dei brasiliani è proprio la preoccupazione ritmica e la sua cura del linguaggio come organismo vivente, «un sentimento cannibale», «più cannibale e caldo che cinico e algido».

14 L. VOCE, *Non sappiamo dire cosa sia il dire: Emilio Villa, tra oralità e dissipazione linguistica*, «Il Fatto Quotidiano», 2015, online. URL: <https://www.ilfattoquotidiano.it/2015/03/09/poesia-non-sappiamo-dire-cosa-sia-il-dire-emilio-villa-tra-oralita-e-dissipazi>

15 Poeta e grande artista della poesia visiva contemporanea.

16 Noigandres è il nome della rivista e del gruppo di poeti che hanno dato vita al movimento concretista brasiliano. Creato nel 1952 a São Paulo, in Brasile, era composto da Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Augusto de Campos.

«Sonorizzare le foreste».

Emilio Villa e l'avanguardia letteraria brasiliana

di Andrea Lombardi

Il Brasile è stata certamente la grande passione di Emilio Villa, come si può verificare leggendo *Il clandestino*, pubblicato da Aldo Tagliaferri, maggior conoscitore di Villa¹. Pur avendovi soggiornato solamente poco meno di due anni, probabilmente nel 1951-52, la grandezza sterminata di questo Paese e il potenziale illimitato che Villa riesce a vedervi lo conquistano. In più la ricchezza immensa di flora e fauna davvero straordinarie, la presenza di elementi modernissimi che convivono con un passato arcaico, lo colpiscono al punto da rimanere come riferimento nostalgico, fino a molti anni dopo il suo ritorno in Italia. Si può dire che le dimensioni mitiche del Brasile lo avevano stimolato prima ancora di arrivare in Brasile, fin da quando, alla Galleria Palma di Roma alla fine degli anni '40, preparava le esposizioni didattiche per il Masp. Una poesia in particolare, «Mata-Borrão para Flavio Motta»,² scritta nel 1951, testimonia del suo amore per il Brasile e del suo stile, tra espressionista e surrealista... (Haroldo de Campos, uno degli iniziatori brasiliani del movimento della poesia concreta, critico e traduttore, parlerà a proposito di Emilio Villa di “surrealismo aggressivo”). *Mata-Borrão* è una poesia singolare, scritta in una lingua ibrida, un idioletto ripieno di possibilità espressive. Il titolo «Mata-borrão» rimette giocosamente alla “carta assorbente”, probabilmente caratteristica dell'uso da parte dell'amico e docente Flavio Motta, a cui è dedicata. Il testo è effervescente con una propria grande sonorità che coglie e amplifica elementi del «brasiliano» la lingua apparentemente scelta da Villa: le nasali (*então, designação, requisições, fundos jogos nasais*), lo smorzamento della fine della frase, l'incertezza nella pronuncia delle vocali ed inoltre la ricchezza delle citazioni a mano libera che Villa fa di elementi della cultura ricchissima

1 A. TAGLIAFERRI, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, Milano-Udine, Mimesis, 2016.

2 Vedi E. VILLA, *Opere poetiche I* (a cura di Aldo Tagliaferri), Milano, Coliseum, 1989, pp. 241-2 e E. VILLA, *L'opera poetica*, a cura di C. Bello Minciacchi, Roma, L'orma, 2014, pp. 204, 291.

del Brasile rendono il testo straordinariamente consistente. Ecco qui alcune righe del *Mata-borrão*:

MATA-BORRÃO PARA FLAVIO MOTTA

eu diria l'm encantado, e então
uma nuviosa designação de continentes involuntarios por jogos
nasais, fundos jogos, acende
ao lonje entre os anos desperdidos itinerantes

[...]

cai no corte mítico do mundo, nas luminosas
trovejadas gerações dos nomes: léxico
jejum e fresco come o prado de espinafre de trevo
no recóncavo, pálidas requisições de ecos
e espirros e réplicas, anforas anoitecidas

no pulmão gigante, palpitanes gengivas, cenoiras
africanas, paleoafricanas, protoafricanas, coxas
rasgadas o abertas, polpas de abóboras

ideais: agora, agora. Nam rectitudo
per se est phallica, truncada também, devagazinha:

[...]

o remo corta em dois as cinzas
dos vivos e as cinzas dos sons, como
na páscoa dos continentes cortó o Brazil e a Angola,
cortó as arvores da ciencia e as arvores da loucura
peregrinante, cortó o tubarão em dois espelhos
a tromba grande: não agora.

Bahia, 1951

In questo frammento della popresente in molti altri testi del poeta: le «cenoiras paleoafricanas» oppure il verso «cortò as arvores da ciencia e as arvores da loucura»: allusioni che ricordano le riflessioni contemporanee del filosofo tedesco Walter Benjamin sul tema, nel suo testo «Sul concetto di storia»: «l'origine è la meta», afferma Benjamin citando Karl Kraus. Nella poesia *Linguistica*, del 1941, per Emilio Villa le origini fungono da pedale ossessivo, incumbente sull'insieme del testo:

[Non c'è più origini. Né.
Se furono le origini e nemmeno.]³

Né si può sapere se./

Si tratta di una lingua viva, che si impone, manifestando la sua autonoma vitalità che si identifica con la lettura del mondo e lo rappresenta, trasformandolo. La lingua di Villa presenta una propria sonorità caratteristica: nelle poesie (*Mata-borrão, Linguistica*). Ma si può ricorrere anche ad una delle meravigliose critiche d'arte: uno dei testi dedicati a Alberto Burri, in cui lo stile della critica equivale a uno stile poetico: «Nostra dimessa cosmogonia, elegiaca, esterrefatta composita, epos per istantanee, tragedie quotidiane, miniatura rapsodica delle grandi formazioni del tempo...».⁴

E, infine, ci sono le lettere. Ecco qui la proposta visionaria e dadaista contenuta in una delle tante lettere indirizzate a Bardi, suo amico e direttore del MASP, Museo di Arte di San Paolo: «Carissimo Bardi»⁵, scrive Villa alla metà degli anni sessanta,

Ti avevo aspettato per l'estate, son andato a Firenze, contavo di passare qualche giornata insieme, poi ti aspettavo adesso, dopo la tua cartolina. Dove ti ricordavi anche di una mostra di poesie che si doveva fare al museo [MASP]. E son passati 15 anni. Volevo anche proprio parlarti di una cosa così, cioè proprio di una impresa, una vera, grossa, che dovremmo fare. Chiamiamo a raccolta tutti gli operatori di poesia della maggiore avanguardia del mondo (una cinquantina, sono tutti amici, son tutti sotto mano, in Europa, in USA, in America, in Giappone), + realizzatori, registi, operatori, tecnici. Li aduniamo a S. Paolo (Museo de Arte, meglio, o se no, dovunque).

È qui che la missiva acquista il tono di una poesia sonora, avanguardistica, audace: «Li registriamo in nastri, riproduciamo in elettronica, transistorizziamo, fotocellularizziamo, discografiamo, cinematografiamo (sia poemi in lettere che in happening)». Per far luce sull'iniziativa

3 E. VILLA, *L'opera poetica*, op. cit., p. 142. Ma vedi anche G. P. RENELLO (a cura di), *Segnare un secolo. Emilio Villa: la parola, l'immagine*, Roma, Derive Approdi, 2007; e E. VILLA, *Conferenza*, Jesi, Coliseum, 1997.

4 E. VILLA, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, Milano, Feltrinelli, 1970.

5 Questa Lettera si trova negli archivi del Masp di San Paolo ed è stata rinvenuta da Bruno Giovannetti e da me pubblicata sulla rivista *Cult Revista brasileira de Literatura* ("Dossiê dedicado a Emilio Villa". Número 9, 1999).

straordinaria Villa sceglie dei verbi altrettanto straordinari. Neologismi: «riproduciamo in elettronica, transistorizziamo, fotocellularizziamo, discografiamo, cinematografiamo». In poche dense corpose stimolanti entusiasmante righe Villa dà vita alla sua proposta: un vero manifesto per un evento inusitato (ma anche *inaudito* e mai visto) eppure semplice. In fondo, gli artisti di avanguardia sono “*tutti amici*”. Qualcosa di impensato, che esprime il fior fiore della modernità che si addice a un Brasile visto come piattaforma ideale per questa proiezione postmoderna: proiettato verso il futuro. E conclude con un crescendo di indicazioni, di descrizioni, di crescita (nei porti, per le strade, i locali, i magazzini), di inventiva (i megafoni sugli alberi per sonorizzare le foreste), juke-box, per dischi innalzati su pali telegrafici: un festival universale di dimensioni audite, inaudite:

poi, insieme, mostriamo edizioni di 15 anni di avanguardia (invenzioni, cimeli, di tipografia o d'altro tipo). Con questo materiale creiamo i nuovi, inauditi, non mai auditi, orizzonti sonori, di logos-phonos, con megafoni piazzati sugli alberi, sonorizzando foreste, grattacieli, animando gli smog, e poi juke-box per dischi, sui pali telegrafici, nei porti, per le strade, in locali, magazzini, e insomma nuovi panorami sonori cittadineschi. Un festival universale...

Insomma una proposta di avanguardia (tendenzialmente tra espressionista, dadaista, surrealista). La natura viene chiamata a collaborare, le parole di Villa mettono già in movimento l'idea. Evidentemente, non si tratta di una semplice lettera.

È un po' come la pipa di Magritte: non solo è una proposta rivoluzionaria, nella sua sinteticità funge da detonatore di una vera e propria sommossa degli strumenti a disposizione (juke-box), della natura (*sonorizzando le foreste*). Non è una normale missiva, ma un vero e proprio manifesto sintetico, che così conclude: «*Ad ogni modo, è una cosa che ho pensato di fare con te. O niente. Pensaci solo un momento.*» *Ho pensato di fare* – dice Villa – *o niente*. Un rinculo e uno scarto, che mettono in risalto il carattere enorme dell'evento. Se l'iniziativa non si farà – sembra dire questo *o niente*, il manifesto è stato già stilato e inviato e verrà eseguito in altra forma dall'instancabile poeta, pittore, critico, traduttore che è Villa: uomo di poesia, di arte, di arte-vita. È un manifesto che potrà essere raccolto più tardi. La lettera si conclude con un

postscriptum che apre un nuovo capitolo di interesse, perché riguarda il tema del possibile, eventuale contatto di Villa con il gruppo *Noigandres* (formato da Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari attorno alla rivista omonima e anteriore al manifesto della poesia concreta). «[PS] Certo, di Noigandres e Praxis ho visto e avuto parecchio...» «Ti saluto, con tanto affetto. Ciao tuo Villa / Ma fai questa scappata in Europa!»

‘Noigandres’, parola magica, che emerge nel post-scriptum è tratta da una canzone del trovatore Arnaut Daniel (che Ezra Pound aveva innalzato a modello dei primordi della lirica): il gruppo degli allora giovanissimi fondatori della poesia concreta (Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari) lo avevano immediatamente eletto a loro emblema (all’inizio degli anni Cinquanta, quando Villa era a San Paolo). *Noigandres* è un nome del tutto enigmatico (prodotto del “trobar clus” di Arnaut Daniel) e si traduce probabilmente con *ennui*, simbolizzando la funzione e il potere della poesia per vincere il tedio.

Stile e lingua travalicano la forma (la lettera). Scelta delle parole, della loro sonorità, del loro peso, del loro stile. Come in *Mata-Borrão para Flavio Motta* (questa sì una poesia), come nello scritto per Alberto Burri (una critica d’arte/ poesia). Agire, parlare, scrivere, dipingere e vivere mostrano nel loro insieme le diverse camaleontiche forme di essere di Villa: traduttore, artista plastico, critico, organizzatore. Il linguaggio si adegua allo scopo che è multiplo e mai inteso come solo informativo. «Utilizzare juke-box, per dischi innalzati su pali telegrafici: un festival universale di dimensioni audite, inaudite. Sonorizzare le foreste». L’impasto sonoro, visivo e costruttivo dell’urgenza del messaggio diventa un messaggio sull’urgenza. Il tono è profetico, più adatto a un manifesto che a una lettera. Per Villa ogni testo è un pretesto e un manifesto. Non si sa, però, se allora oltre all’interesse per il gruppo *Noigandres* da parte di Villa ci sia stata una qualche forma di contatto. Da parte sua Haroldo de Campos, quindici anni dopo, scrive:

A Roma, per parte sua, nella edizione della rivista EX (1963) [...], due altri poeti rilevanti contribuiscono al prestigio rifiorente della linea sperimentale nella poesia italiana: Emilio Villa e Mario Diacono. Villa, più anziano e abbastanza navigato (è stato in Brasile nel 1951) ha pubblicato nel 1961 il suo libro *Heurarium*, composto prevalentemente da poesie scritte in francese (e ha peraltro, al suo attivo anche due opere in portoghese). La sua carat-

teristica principale è un surrealismo aggressivo, alla Artaud, arricchito e complicato dal poliglottismo e dalla composizione di parole alla Joyce.

P.S. In un incontro avuto personalmente con Augusto de Campos, ancora attivissimo (Décio Pignatari e Haroldo de Campos non vivono più), alla domanda sulla possibilità che ci sia stato un incontro-collaborazione con Villa all'epoca della rivista *Noigandres*, Augusto ha negato veementemente, spiegando che Villa faceva parte di un'altra generazione e che, anche per questo motivo, non ci sarebbero stati contatti all'epoca. Ma un legame ideale certamente c'è stato. E le coincidenze nella produzione di Villa comparata con quella del gruppo *Noigandres* sono molte: Haroldo de Campos, poeta, traduttore, saggista, fratello di Augusto, ha dedicato alla traduzione una parte significativa del suo impegno. Haroldo ha tradotto parte del Pentateuco («Bereshit»), l'intera Iliade e frammenti da molte altre lingue, manifestando un interesse analogo a quello di Villa per la traduzione e, soprattutto, per le *origini* della tradizione occidentale.

Specialmente fra Haroldo de Campos e Emilio Villa, dunque, le analogie sono grandi, cominciando dal 2003, che è l'anno della morte di entrambi. «Poesia dell'origine, cosmica e cosmogonica, al di là della genealogia tellurica. *Epos* dell'uomo e delle generazioni dell'uomo che si proietta nella storia», afferma Haroldo de Campos nel suo *Bereshit. La scena delle origini*, come premessa alla sua traduzione.⁶

E Villa, dal canto suo, scrive, su un tema analogo: «Questa traduzione del primo libro della Bibbia, definito in epoca ellenistica «Genesi», cioè «Origine», propone l'abbandono della nozione confessionale di rivelazione «divina», in cui il celebre monumento letterario è andato storicamente a dissolversi».⁷ Il contemporaneo lavoro su testi delle origini della civiltà (creando le basi per una reale avanguardia): ricerca delle origini, sulle origini, sulla loro forma. Come appare nella poesia *Linguistica* (di Emilio Villa) dove alla negazione veemente delle origini, si contrappone la presenza dell'*Idolo di Amorgos*, che indica una statuetta che risale a 3-4 mila anni fa, che esprime la civiltà cicladica e che testi-

6 H. DE CAMPOS *Bereshith. A cena da origem*, São Paulo, Perspectiva, 2003, p. 36.

7 E. VILLA, «Sulla traduzione del Genesi», in C. PARMIGGIANI (a cura di), *Emilio Villa poeta e scrittore*, Milano, Mazzotta, 2008, p. 27.

monia, nella poesia, la presenza viva proprio ... delle origini! Per concludere con Villa.

Non c'è più origini. Né. Né si può sapere se.
Se furono le origini e nemmeno.
E nemmeno c'è ragione che nascano
le origini. Né più
la fede, idolo di Amorgos⁸!



Immagine 1: Idolo di Amorgos Walters Art Museum Baltimore, USA
(Cycladic Marble Idol attributed to the Kontoleon Master *Greek · Cycladic, Kapsala variety, early Cycladic II, ca. 2700-2600 B.C.*)

8 L'idolo di Amorgos è parte dell'arte cicladica e mostra una singolarissima modernità della presentazione.

Emilio Villa e l'arte. Il contributo del poeta d'Affori alle esposizioni didattiche del Museu de Arte de São Paulo – MASP (1947-1952) di Eleonora Bascherini

È il 13 maggio 1952 quando Villa sbarca dal transatlantico Giulio Cesare nel Porto di Santos, con la pianista e compagna Carmela Mulé, figlia d'arte. La data di arrivo in Brasile è ormai comprovata¹ e, da una lettera scritta dall'ex moglie Caterina il 10 gennaio 1953, riusciamo ad avere anche un'idea indicativa del rientro dal continente sudamericano. In uno sfogo personale al benefattore Bardi, che provvedeva economicamente là dove Emilio lasciava penosamente a desiderare², ella affermava: «L'ho rivisto per combinazione in autobus circa due mesi fa. Ho trovato che sta bene e soprattutto non ha bisogno né di me né della vicinanza dei figli che ha visto in tutto 3 o 4 volte»³.

Le date in sé sono importanti, perché le informazioni di cui eravamo in possesso fino ad ora ci raccontavano una differente cronologia⁴, e ciò, oltre a ridurre notevolmente i tempi di permanenza del poeta di Affori in Brasile, ci obbliga anche a rimettere in gioco alcune questioni, come la lettera inviata a Ruggero Jacobbi da Bahia nel 1951 e la poesia *Mata-borrão* dedicata all'amico brasiliano Flávio Motta, ancora una

1 N. MONTECHIARI, *Poesia è una scimmia che sta in Brasile: La produzione letteraria brasiliana di Emilio Villa*, «Rossocorpolingua», Anno VI, n. 1, Marzo 2023. Online. URL: <https://rossocorpolingua.it/node/1926#sdfootnote1sym>

2 Nella stessa missiva, Caterina cerca invano le parole per ringraziare Bardi dell'invio di un assegno “che ancora non ho incassato perché aspettano la conferma della Banca di emissione [...]. Sono solamente parole che potrei dirle ma cerchi di capire quello che non so esprimere”. La lettera conserva toni amari, dove alla riconoscenza per l'amico lontano si alternano sentimenti di tristezza e livore per il modo di agire di Villa, a questa data incurante ormai anche degli interessi e affetto per i figli, “che ha visto in tutto 3 o 4 volte. Ha comprato degli indumenti ai ragazzi e niente altro” C. VILLA, Lettera a P. M. Bardi, Roma, 10 gennaio 1953. In: São Paulo: Arquivo Instituto Bardi/Casa de Vidro. Fundo P. M. Bardi, doc. 1.4142.8. Da ora in avanti: A.I.B./CdV – F: P.M.B. Il distacco e l'indifferenza per la famiglia era tale che, nei lunghi mesi di lontananza, aveva scritto, in tutto “2 volte, una delle quali invocato da Franco” C. VILLA, Lettera a P. M. Bardi, Roma, 8 novembre 1952. In: A.I.B./CdV – F: P.M.B, doc. 1.4142.5.

3 EAD., cit., 1953.

4 A. TAGLIAFERRI, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, Roma, DeriveApprodi, 2004, p. 51.

volta suppostamente composta a Bahia nel 1951, presenti nella raccolta *L'opera poetica*, o le date di taluni testi presenti negli *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*⁵.

Eppure ciò non ridimensiona minimamente l'importanza della "parentesi brasiliana", come la definisce lo stesso Tagliaferri, tanto ricca di conseguenze sul percorso letterario e critico di Emilio: al più conferma la sua volontà di confonderci – o confondersi? – e mescolare le carte, anche quando si trattava delle sue. E non impedisce, comunque, di affermare che il Brasile sia entrato nella vita di Villa molto prima, già nel 1947, anno che segna la svolta di vita anche di un altro personaggio.

Come noto, circa due anni prima, Emilio era entrato a far parte del *team* della Palma, la galleria e gabinetto di restauro fondata nel maggio 1944 da Pietro Maria Bardi, giornalista, gallerista, *marchand* e critico d'arte spezzino, assieme ai soci Francesco Monotti, suo storico collaboratore, e Manlio Goffi. Si trattava di uno spazio che voleva esser molto più che una semplice galleria: piuttosto un «organismo in grado di sondare problematiche, di creare e organizzare cultura artistica e di promuovere l'arte nazionale»⁶. È in tale contesto di promozione e commercio dell'arte italiana nel mondo e nel mercato sudamericano in particolare che Bardi parte per un lungo viaggio, dal quale credeva di tornare, alla volta del Brasile nell'autunno del 1946, portando con sé tre mostre dedicate rispettivamente all'arte antica, all'arte moderna e alle arti applicate⁷.

Eventi fortuiti, poi, possono a volte cambiare il corso della storia, ed è quello che succede quando Bardi conosce Assis Chateaubriand, il magnate delle telecomunicazioni brasiliane, nel Capodanno seguente. Tra i due scatta l'intesa umana e professionale e nasce il sodalizio che porterà il primo a stabilirsi definitivamente in Brasile con la moglie, l'architetta Lina Bo, e i due assieme a fondare uno dei maggiori e più importanti musei di tutto il Sud America: il Museu de Arte de São Paulo (MASP).

5 Per esempio il testo scritto per Burri, datato 1951, in cui scrive: «Io medito su questo pittore che ho perduto venendo in questo nuovo continente». E. Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, Milano, Feltrinelli, 1970, pp. 42.44.

6 V. POZZOLI, *Lo Studio d'Arte Palma (1944-1951)*, Tesi di Specializzazione, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Studi Umanistici, Scuola di Specializzazione in Beni Storici Artistici, 2011-12, p. 33.

7 EAD., *1946! Por que Pietro Maria Bardi decide deixar a Itália e partir para o Brasil?*, 2014, MAC, *MODERNIDADE LATINA Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano*, 2014. Online, URL: http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/VIVI_AN_PORT.pdf

Il MASP aprì le porte al pubblico il 2 ottobre 1947. Una macchina museale complessa messa su in meno di dieci mesi, per la realizzazione della quale Bardi si avvale del preziosissimo aiuto di tutti i collaboratori dello Studio d'Arte Palma. Ed è proprio Villa ad avere un ruolo preponderante in questa impresa colossale e innovativa sotto molti punti di vista. Il MASP si delinea, fin dall'inizio, come un museo differente da tutto ciò che si era visto fino ad allora sul Vecchio Continente, simile in questo solo alle recenti esperienze nordamericane. Secondo le stesse parole di Emilio, si trattava di “un’istituzione nata e costituitasi come strumento vivo, e non come cassaforte o, peggio (capita spesso di vedere) come cassa da morto del patrimonio artistico, e tomba per filologi”⁸. Bardi intese, fin dall'inizio, creare un’istituzione organica, in continuo movimento, in contatto con la vita e la gente, capace di avvicinare il pubblico all’arte, considerata elemento fondante e salvifico della vita, necessaria come un’abitazione. Un museo accessibile a tutti e per tutti, capace di riformulare la società futura in virtù della sua funzione spirituale ed educativa.

Accanto alle sale con la collezione di opere d’arte, già di per sé ricca di esemplari e nomi importanti, inediti nel continente sudamericano, il Museo ospitava quindi tutta una serie di ambienti che lo facevano somigliare più ad una scuola che ad un museo in senso tradizionale: dall’auditorium, dove si tenevano incontri, conferenze, corsi pratici e teorici, sessioni di cinema, laboratori, lezioni di musica e danza per adulti e bambini, alla biblioteca; dalle sale con esposizioni temporanee, allo spazio adibito alla sezione didattica, l’iniziativa più sorprendente del MASP per l’importanza e la novità che rappresentò a livello mondiale, al punto che valse al suo ideatore Bardi un invito speciale a partecipare al secondo Congresso Internazionale dei Musei, organizzato a Città del Messico dall’ICOM, nel novembre 1947. Nel secondo numero di «Museum», la rivista ufficiale dell’UNESCO, uscì poi un articolo interamente dedicato al nuovissimo museo sudamericano e alla proposta didattica.

Si trattava, infatti, di un’esperienza pioniera nel suo genere, iniziatrice di una «soluzione per il grave problema della conoscenza e della divulgazione dell’arte secondo principi universali»⁹, realizzata in modo che la materia diventasse comprensibile e gradevole ad un pubblico am-

8 E. VILLA, *Un museo nuovo a São Paulo del Brasile, 1952-1953*. In: São Paulo, CENTRO DE PESQUISA DO MASP. Arquivo OA, pasta 26, dossiè 270, doc. 5, p. 2. Da ora in avanti: C.d.P MASP.

pio, ora posto nella posizione non di semplice osservatore ma di collaboratore e erede del processo storico intero:

L'obiettivo delle esposizioni didattiche non può essere limitarsi a un'esibizione di capolavori cristallizzati nel tempo, consacrati all'altare polveroso dei musei [...]. Al contrario, il suo fine ultimo e principale è quello di persuadere gli uomini della profonda intimità che unifica le arti alla vita quotidiana. Dimostrare e mostrare che non esiste separazione tra le forme create dalla visione artistica e la suggestione che trasmettono¹⁰.

Per realizzare tale sezione, Bardi si avvale dell'aiuto dell'*équipe* della Palma, composta in particolare dal restauratore Mario Modestini, da Monotti e da Villa. A questi si unirono poi esperti del settore delle arti, variamente citati lungo tutta la corrispondenza: dagli architetti Marcello Piacentini e Bruno Zevi ai cinque membri di METRON, tra cui Gino Calcaprina, Silvio Radiconcini (componenti del consiglio direttivo) e Margherita Calcaprina; dagli storici d'arte Giuliano Briganti, Federico Zeri, Pepe e Gigli, ad una squadra di fotografi e disegnatori specializzati, incaricati di riprodurre mappe, schemi concettuali e colorare a mano le fotografie. Seguendo però la fitta corrispondenza arrivata

9 Secondo le parole di una relazione sul MASP, scritta da Roberto Vighi, ispettore delle Antichità e Belle Arti di Roma: R. VIGHI, *Museo Vivo*. In: São Paulo, C.d.P MASP. Arquivo Histórico Documental do MASP – Fundo MASP, Caixa 2.1 - Inauguração do Museu [1947]. _ Pasta 13, doc. 10, p. 6.

10 [Traduzione ad opera dell'autrice, così come quelle a seguire] P. M. BARDI, *As mostrás didáticas: relatório de P. M. Bardi, diretor, apresentado no Congresso Internacional dos Museus, realizado na Cidade do México, novembro de 1947*. In: São Paulo, C.d.P MASP. Arquivo Histórico-Documental Fundo MASP, Caixa 1.1 - Pasta 2 – Exposição didática B, Sub-título: Relatório, 1947, p. 2. A tal proposito, è necessario precisare che, malgrado questa relazione sia stata attribuita e distribuita come scritta dal direttore del Museu, abbiamo comunque elementi stilistici e di contenuto sufficienti per affermare con una certa sicurezza che sia stata composta, in verità, proprio da Emilio Villa. Nessuna prova documentale ci viene in aiuto, ma molte delle affermazioni che si incontrano nel testo corrispondono in pieno con il pensiero del poeta milanese, mentre solo in parte rispecchiano le idee di Bardi, che comunque non usò mai questi termini per esprimerle. Su tutte si citi l'affermazione, che poi diverrà il *leit motiv* del pensiero villiano, in cui cerca di rivendicare la valenza dell'arte primitiva su quello che chiamerà l'"equivoco classicista": «Sul piano storico della cultura dell'espressione, non esistono privilegi o gerarchie, non c'è spazio per la cristallizzazione e le fascinazioni letterarie. Una Venere paleolitica contiene, a volte, tanta energia umana quanto la Venere di Milo. L'opera feconda dell'intelligenza umana non si paralizza mai. Essa continua e costituisce un eterno ricominciare. Svincolata dall'illusione classicista, l'arte espone il suo vero volto e il suo significato autentico, umano, popolare» (BARDI, 1947, p. 6).

da Roma nei lunghi e intensi mesi di preparazione, risalente alla prima metà del 1947, è facile intuire come il ruolo preponderante in questa impresa fu proprio quello di Villa. È lui, infatti, a sobbarcarsi l'impegno maggiore, inviando continue e dettagliate relazioni a Bardi, nelle quali chiedeva chiarimenti, ma soprattutto dava consigli, elaborava proposte, organizzava il lavoro dei disegnatori, collaboratori ed esperti (spesso in disputa tra loro, con il risultato finale di complicare il procedere delle attività, più che di facilitarle), provvedeva a selezionare il materiale, andando a cercarlo su riviste, libri, in musei e collezioni, non senza innumerevoli difficoltà pratiche, e a posizionarlo poi sulle tavole, scegliendo il taglio espositivo migliore. È sempre Emilio ad effettuare preventivi, ricercare sul mercato tutte le opzioni di materiali necessari per l'allestimento e montaggio dei pannelli, a gestire le varie difficoltà tecniche e burocratiche che via via si presentavano, non mancando neppure di dare istruzioni su dettagli tecnici minori come la scelta del carattere da usare per le didascalie e le sue dimensioni. Il tutto con una visione grafica accattivante, a cui si univano conoscenze aggiornate nel campo della museografia, della storia dell'arte, della critica, evidenti nelle idee esposte sull'ambientazione migliore per i pannelli, sulla decorazione della sala, sull'ordine e disposizione dei cicli storici, così come sull'impostazione corretta da dare alle immagini e scritte, rispettando le giuste proporzioni anche in relazione al contesto storico e culturale. E, ovviamente, è ancora lui a scrivere la maggior parte delle didascalie delle oltre 20.000 riproduzioni fotografiche scelte per il progetto, con informazioni relative alle opere, allo stile, all'autore, alla cultura di ogni epoca (anche se poi, il tutto veniva riveduto dai competenti a disposizione).

Il risultato finale fu una sala con esposte 84 placche di metallo e vetro, sospese su tubi di acciaio facilmente smontabili e trasportabili, che ricordavano le coeve esperienze allestitriche di Albini¹¹. Organizzate sui pannelli c'erano «oltre 20.000 riproduzioni in bianco e nero e 2.000 a colori»¹² che ripercorrevano la «Storia dell'arte dalle origini alla contemporaneità». Le immagini erano disposte in periodi, schematizzate in 4 fasce orizzontali che dettagliavano il contesto storico e civile dell'epoca presa in esame, l'architettura, la scultura e la pittura. Erano ac-

11 Impostazione molto simile è data, per esempio, alla Sala dell'aerodinamica, allestita da Albini in occasione della Mostra dell'Aeronautica italiana, tenutasi nel 1934 al Palazzo dell'Arte di Milano. Si veda, in proposito: *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, a cura di F. BUCCI, A. ROSSARI, Milano, Mondadori Electa, 2005.

12 *As mostrás didáticas: relatório de P. M. Bardi*, cit. p. 3.

compagnate da didascalie scritte con linguaggio semplice e chiaro, da schemi concettuali, mappe geografiche e riassunti esemplificativi: un percorso attraverso i millenni, dove storia, arte e cultura si intersecavano in maniera coerente, «seguendo una linea generale, un'idea fondamentale di tutto lo sviluppo, un'intenzione dimostrativa esatta, un'esposizione organica»¹³. I documenti di cui siamo in possesso¹⁴ ci permettono di ricostruire questo percorso a grandi linee, ma sufficiente per comprendere l'approccio adottato. Trattandosi di un progetto didattico, pensato per il grande pubblico e con funzione divulgativa, si era optato per una sequenza cronologica in cicli di civiltà, dove ogni pannello illustrava nel dettaglio un periodo specifico.



Immagine 1: Visione panoramica della sala con la prima esposizione didattica e sul fondo dettaglio delle vetrine (Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, Arquivo fotográfico. Exposição didática II. 1947, doc. F1947.00025.021).

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Si tratta, più che altro, di fotografie, alcune delle quali ritraggono nel dettaglio i pannelli, e di documenti di archivio, come lettere, schemi grafici, illustrazioni e appunti. Esistono anche cartelle ancora prive di classificazione, in alcuni casi contenenti l'elenco delle immagini con la descrizione esatta e molte delle fotografie selezionate dall'*equipe* della Palma. Nel caso della prima esposizione, però, tali cartelle sono state smembrate, le foto riutilizzate per altri fini (Bardi, ad esempio, attinge a piene mani da questo ricco archivio fotografico per scrivere la sua *Pequena História da Arte*, manuale di storia dell'arte pubblicato, per la prima volta, nel 1968), e quindi il materiale disperso. Tale documentazione è raccolta nell'Archivio del MASP.

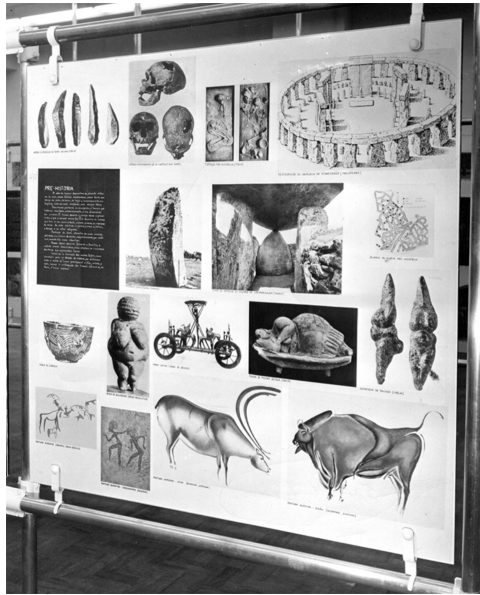


Immagine 2: Visione del pannello sulla Preistoria realizzato per la prima esposizione didattica (Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, Arquivo fotográfico. Exposição didática I. 1947, doc. F1947.00026.032).

I pannelli con foto e disegni erano poi accompagnati da vetrine contenenti oggetti di uso comune appartenenti alle diverse epoche: frammenti di papiri, statuette votive, attrezzi del mestiere, tazze, posate e quant'altro potesse trarre:

in sé il sapore e lo spirito autentico dell'epoca, la patina del tempo, il senso dell'oggetto vivo e vero. L'obiettivo era animare, rendere vivo il materiale dell'esposizione, non come una semplice o erudita e gradevole mostra, ma con elementi nuovi che vincessero la freddezza della mera illustrazione, arida in sé¹⁵.

Tali oggetti davano concretezza e completavano la narrazione teorica, ribadendo, oltretutto, quel concetto di arte, inteso di comune accordo tra Bardi e Villa, che non vedeva separazioni tra aulico e "minore", ma che concepiva tutte le espressioni umane in un'unica grande produzione dell'anima (si pensi al significato che per Emilio ha l'amigdala: «manufatto, o, senz'altro, artefatto [...], grande dichiarazione umana,

¹⁵ *As mostrás didáticas: relatório de P. M. Bardi, cit., p. 4.*

[...], poi rasoio, sega, chiodo, sottilissimo ago [...], struttura originaria complessa, espressiva. E come tale non può non essere definita opera d'arte»¹⁶).

Lo scopo delle mostre didattiche era quello di permettere al pubblico di conoscere e interessarsi alla storia dell'arte «seguendo una pedagogia che crede nel desiderio di sapere, al fine di portare l'amore per il passato»¹⁷ senza pedanterie, e allo stesso tempo riportando l'arte contemporanea, affannata dietro al tentativo di creare qualcosa di nuovo ad ogni costo, ad un contatto sincero con la tradizione e permettendo agli artisti di riavvicinarsi alla dimensione umana. Riapprossimare l'uomo e l'arte, il presente e la storia, conoscere per poter comprendere e evitare i fanatismi: i feticismi per la modernità da un lato, gli ostracismi dall'altro. Ecco l'idea del museo didattico: formare la coscienza del pubblico.

In totale sono state proposte al pubblico tre mostre didattiche. L'esposizione generale dalle origini alla contemporaneità rimase aperta alle visite fino al marzo del 1949, quando fu sostituita da quella sulla "Storia delle Idee astrattiste nell'arte". Quest'ultima iniziativa del MASP, che doveva essere accompagnata da una mostra di pitture astratte italiane (progetto messo su da Villa nei mesi precedenti, portato quasi a compimento e inspiegabilmente fallito) e si inseriva nel dibattito tra astrattismo e figurativismo, ormai divenuto tema centrale e polemico anche in Brasile, era interamente dedicata allo sviluppo dell'astratto nel suo concetto più ampio: si trattava di un approccio innovativo e inedito, originale e fuori dall'ordinario, dove l'aspetto didattico elementare tipico della prima esposizione era parzialmente compromesso da un'impostazione più strettamente filologica e scientifica, che mirava a spiegare con precisione le origini dell'arte astratta, a far chiarezza tra le varie tendenze, a dettagliare i suoi elementi fondanti, i suoi significati, i suoi valori espressivi, qualora ne avesse. Questa esposizione, che visivamente seguiva lo schema della prima con 84 tavole su pannelli sospesi, fu interamente concepita e allestita da Emilio in pochi mesi, tra l'aprile e l'agosto del 1948: suoi sono quindi i criteri di scelta, così come il contenuto. Didascalie e fotografie percorrevano la storia dell'astrazione partendo dai primordi, mettendo in atto comparazioni tra sigilli sumeri e sculture contemporanee, tra graffiti rupestri e i simboli tracciati dai pittori dell'attualità, e operando una distinzione netta tra l'astrattismo storicamen-

16 E.VILLA, *L'arte dell'uomo primordiale*, a cura di A. TAGLIAFERRI, Milano, Abscondita, 2005, pp. 45-46.

17 *As mostrás didáticas: relatório de P. M. Bardi*, cit., p. 4.

te determinato (fenomeno novecentesco), le sue origini e la sua portata rivoluzionaria rispetto a tutto quanto l'arte aveva prodotto fino a quel momento, e l'astrazione in sé, nozione dal significato ben più ampio, come scriveva Villa in una lettera inviata a Bardi mesi prima:

quest'ultima non va confusa con l'astrattismo [...] già che l'astrazione è l'essenza dello stile e del linguaggio figurativi [...], è il processo per cui dalla visione del reale si arriva alla forma e allo stile. Il secondo, che solo erroneamente si chiama astrattismo, tant'è vero che adesso lo hanno chiamato ARTE CONCRETA, è creazione di stile e di forma in un modo che presume di essere radicalmente diverso e rovescio: cioè non partendo dalla realtà oggettiva, ma rifiutando tutto quello che l'occhio vede nella natura e al mondo. Di qui tutti i nuovi sensi che dovrebbe avere dentro l'astrattismo¹⁸.

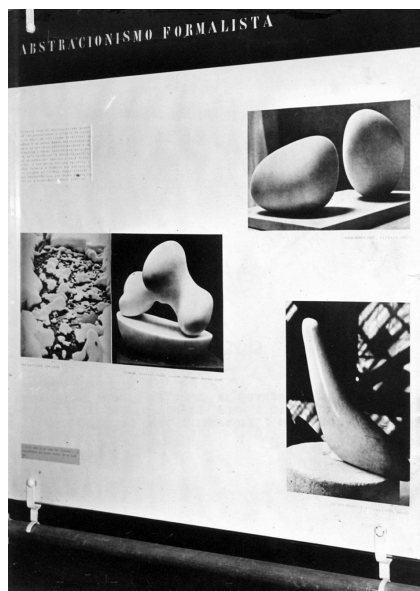


Immagine 3: Pannello sull'astrattismo formalista, realizzato in occasione dell'esposizione didattica sulle Idee astrattiste (Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, Arquivo fotográfico. Exposição didática II. 1947, doc. F1947.00025.007).

18 E. VILLA, *Lettera a P. M. Bardi*, Roma, 22 luglio 1948. In: A.I.B/CdV, doc. 1.4140.8.

A questa esposizione, che smentisce in parte la storiografia classica, la quale vorrebbe Villa totalmente indifferente alle polemiche «assurde e provinciali»¹⁹ tra astrattisti e realisti discusse in quegli anni, seguì quella sulla “Preistoria e Popoli Primitivi”, presentata al pubblico dal luglio 1950 al gennaio 1951. Occorre specificare che questo terzo ciclo del museo didattico era stato preparato già in precedenza, tra l’aprile e l’agosto del 1947, come verificabile dallo scambio epistolare tra Villa e Bardi. Dopo l’esposizione panoramica inaugurale “Dalle origini alla contemporaneità”, il progetto del didattico intendeva infatti continuare riprendendo le diverse fasi della storia e operando su di esse un ampliamento dettagliato, una sorta di *zoom* studiato più a fondo e scientificamente impostato. Per poter montare questo materiale, che dall’età preistorica andava fino all’Ellenismo e che prevedeva ulteriori cicli, sviluppati a fasi²⁰, Villa chiede espressamente di lavorare da solo, senza il supporto spesso controproducente degli esperti e studiosi del settore. Elucida poi di aver consultato trattati scientifici, riviste specializzate di recente pubblicazione, testi autorizzati di indagine diretta, discutendone autonomamente con il professor Alberto Carlo Blanc, il paleontologo e geologo italiano noto per gli studi sul cranio della Grotta Guatteri rinvenuto nel 1939, e con Bianchi Bandinelli, e di aver frequentato musei come il Pigorini e il Museo Etnografico Lateranense.

La realizzazione di questa mostra fu il primo vero contatto di Emilio con la preistoria: il momento della scoperta, dello studio, della conoscenza, il momento della folgorazione di fronte all’impatto con le origini, che gli fa affermare:

La storia dell’arte umana comincia, di colpo, con dei capolavori assoluti da mettere nello stesso piano dei pittori greci a Roma, dei pittori italiani del Rinascimento, degli olandesi del XVII secolo, degli impressionisti francesi. Leonardo o Goya avrebbero accettato di firmare opere di questa energia²¹.

Per la prima volta dà vita alla sua personale visione dell’arte e della storia, fatta di salti e di rimandi, «di colpi d’ala e di cadute»²² attraverso

19 *Il clandestino*, cit. p. 64.

20 Una terza mostra arrivò ad esser creata, ma mai esposta, e focalizzava sull’arte italica, partendo dal bacino mediterraneo nel 1000 a. C., concentrandosi poi sugli Etruschi e sulla storia di Roma in particolare, arrivando fino all’epoca bizantina.

i secoli: quella nozione di tempo che Tagliaferri chiama «cosmogonica»²³ e che poco alla volta acquisterà una struttura spirale, dove il tempo non è mai conclusivo, ma urobico, va in profondità per riemergere e rituffarsi, in un'alternanza di arresti e ripartenze, di morte e vita, di simili e opposti²⁴. L'impostazione cronologica e didattica seguita nella prima esposizione è così frantumata a favore di comparazioni osate tra presente e passato, voli pindarici attraverso il tempo e lo spazio che, negli anni a seguire, saranno il fulcro della sua poetica artistica: l'elaborazione della sua nozione di "origine" e il nesso col presente, col futuro dell'arte. Osservando le immagini dei bisonti nelle Grotte di Altamira, il poeta non può che arrivare alla conclusione di un fatto essenziale:

che l'evoluzione dell'uomo non è avvenuta secondo una traccia ipotetica che va dalla scimmia all'uomo e dall'uomo barbaro all'uomo civile [...]. Non è vero che il passato sia la barbarie e l'avvenire la civiltà. Vero è che barbarie e civiltà coesistono sempre in ogni tempo²⁵.

Il filo immaginario che unisce artisti e immagini tanto distanti tra loro (e che Villa inizia a intravedere già dagli inizi del 1947) lo conduce a disporre su una delle tavole introduttive all'esposizione un *menhir* di Stonehenge e un rilievo egizio del XIV secolo a.C., l'allegoria della *Si-*

21 E. VILLA, *L'era Paleolitica*. In: São Paulo, C.d.P MASP. Arquivo Histórico-Documental - Fundo não processado (Grandes Formatos) [1947], - Pasta 4, didasc. 36. Le seguenti parole sono tratte da una serie di documenti presenti negli archivi del MASP, ancora privi di catalogazione. Si tratta delle cartelle relative all'esposizione dei popoli primitivi, contenenti gli elenchi con le fotografie e didascalie. Questa citazione, nello specifico, corrisponde alla didascalia classificata con il numero 36, presente nella cartella 4, dedicata all'Era Paleolitica. Il documento non è datato, né presenta l'autore. Tutta questa documentazione, tuttavia, è stata raccolta, composta e elaborata da Emilio Villa, tra l'aprile 1947 e l'agosto dello stesso anno. I documenti sono scritti in italiano e, in alcuni casi, appare a fianco la traduzione in portoghese. In molti di essi sono presenti annotazioni, correzioni o aggiunte a margine dove è facilmente individuabile la calligrafia di Villa. Dietro ogni foto è riportata la stessa didascalia, scritta a mano da Emilio. Molte delle frasi qua citate sono poi le stesse usate in alcuni articoli del 1953-1954 pubblicati su «Arti Visive». Possiamo quindi dedurre con una certa sicurezza che tutto il contenuto delle cartelle sia da attribuire ad Emilio Villa.

22 ID, *L'era Paleolitica (La pittura al suo apogeo)*. C.d.P MASP, - Pasta 6, didasc. 48.

23 *Il clandestino*, cit. p. 76.

24 G. CINTI, *Tarocchi e Labirinti. Il gioco ontologico di Emilio Villa*, «Le Parole e le Cose», 18 marzo 2021, p. 4. Online, URL: <https://www.leparoleelecose.it/?p=41086>

25 E. VILLA, *L'era Paleolitica (La pittura al suo apogeo)* C.d.P MASP, - Pasta 6, didasc. 48.

nagoga presente sul portale principale del Duomo di Bamberg²⁶ e una composizione plastica di Lipchitz del 1927, in una teoria circolare del tempo per la quale gli estremi si stringono la mano in una sorta di girotondo: i seni della Sinagoga gli riportano alla mente «analoghe intuizioni anatomiche» osservate su «figurazioni femminili dell'era neolitica, ritrovate nelle regioni dell'Europa orientale»²⁷, mentre nell'*Apollino* di Prassitele agli Uffizi coglie analogie plastiche e di lavorazione delle superfici con quelle riscontrate nella *Signora di Brassempouy*²⁸.



Immagine 4: Quarto pannello dell'esposizione sulla "Preistoria e Popoli Primitivi" chiamato: Expressão e Humanidade. (Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, Arquivo fotográfico. Exposição didática II. 1947, doc. F1947.00025.022)

26 Si rende necessario qua fare una piccola correzione. Nella didascalia 21 della Cartella 2 *L'espressione e l'Umanità* è citata "La Sinagoga – Statua in pietra del duomo di Naumburg", a cui segue la descrizione sopra menzionata. L'immagine che appare nella tavola dell'esposizione didattica, tuttavia, è quella della Sinagoga del duomo di Bamberg. Da qui la nostra correzione.

27 ID, *L'espressione e l'Umanità*. C.d.P MASP, Cartella 2, didasc. 21.

28 ID, *La visione del corpo umano – Venere*. C.d.P MASP, Cartella 2, didasc. 75.

Il *Menhir* neolitico, così come tutta la scultura antica aniconica, d'altronde, sono anche la fonte d'ispirazione per l'artista contemporaneo: Brancusi, ad esempio, con la sua *Colonna del bacio*, attinge al mondo delle origini per la creazione della forma, con la sola differenza che, quello che «nella lontana antichità era una precisa nozione simbolistica [...] nell'arte contemporanea diventa invece volontà culturale, e immanente volontà o coscienza estetica»²⁹.

L'elaborazione di questa documentazione lo induce a riflettere sulle origini dell'arte che, da un lato, rintraccia nella religione, nel mito, nel potere magico conferito alle immagini fin dai primordi, e dall'altro nella tecnica: dalla comprensione della funzione strutturale della colonna allo sfruttamento del potenziale ultimo dei materiali. E lo porta a formulare una definizione d'arte che è «la manifestazione della tendenza, che è in ogni essere vivente, a preservare il proprio essere e a svilupparlo». Le arti:

sono anche il modo profondo di interpretare la infinita complessità della vita umana, e di rappresentarla [...], esprimendo tutto il travaglio interno e tutte le influenze esterne della vita individuale, collettiva e ambientale [...]. L'arte è espressione, linguaggio, strumento di comunicazione tra uomo e uomo [...], il più universale, quel meraviglioso strumento cui è affidato il segreto compito di realizzare l'unione di tutti gli spiriti umani, sui quali riposa la speranza di una società definitiva e pura³⁰.

Il risultato è, per Villa, un congiunto di immagini espresse «in forme non molto mutevoli e periodicamente ricorrenti»³¹, composte da linee, segni, «successione di piani» ottenuti attraverso la «perfetta intuizione del chiaroscuro»³², che conferiscono la necessaria plasticità. Si tratta di sculture realizzate come «masse plastiche [...] dalla struttura architettonica e con un senso evoluto dell'armonia dei volumi», dove le superfici che compongono le figure sono «dolcemente modulate dalle curve»³³.

29 ID, *L'espressione e l'Umanità*. C.d.P MASP, Cartella 2, didasc. 25.

30 Ivi, didasc. 16.

31 *Ibidem*.

32 ID, *L'Era Paleolitica (La pittura al suo apogeo)*. C.d.P MASP, Cartella 6, didasc. 51: a proposito di una figura di femmina di bisonte.

33 ID, *L'Era Paleolitica (Il trionfo della scultura)*. C.d.P MASP, - Cartella 7, didasc. 54: a proposito de *La Venere di Mentone*.

Tale visione formalistica dell'arte, d'altronde, non era nuova, né gli era esclusiva, anzi: negli stessi anni la condivide appieno con Bardi, per il quale l'arte rimarrà sempre un grande universo di forme e tecniche attraverso le quali si esprime la sensibilità dell'artista, l'ingegnosità del *designer*, la razionalità dell'architetto, la passione dell'artigiano. Un'arte dove ciò che conta non è l'oggetto in sé, e neanche il suo significato, dove una mela rimane sempre una mela ma la sua forma cambia se a rappresentarla è Crivelli, o Botticelli, o Cézanne, o ancora Monet, e quindi anche la mela, alla fine, diventa altro, ovvero si trasforma in un semplice pretesto per creare una forma, e ciò che conta è il modo come l'artista vede l'oggetto e lo rappresenta³⁴.

Il grande ciclo delle esposizioni didattiche, che avrebbe dovuto continuare e, da quello sulla Preistoria e popoli primitivi, confluire nelle mostre sulle grandi civiltà fluviali, approdando gradualmente ai greci con la diffusione della cultura dell'Ellade in tutto il Mediterraneo (nucleo che rappresenta la seconda parte dell'esposizione sui Primitivi e quindi già pronto nell'agosto 1947), ripartendo poi da questo contesto per concentrarsi sulle popolazioni e civiltà della Penisola Italica, dagli Etruschi fino alla nascita, splendore e decadenza di Roma (terzo nucleo, chiamato nelle lettere di "terza esposizione didattica"), non andò avanti. Il materiale fu montato, organizzato e inviato in Brasile tra l'agosto del 1947 e l'aprile dell'anno seguente, tanto che oggi si trova conservato nell'archivio del MASP, quasi integro, ma con catalogazione ancora incerta: seguiva le impostazioni della mostra precedente, quindi più fluida, dettagliata, meno didascalica e rigida nell'impaginazione storica, con i salti temporali ai quali Villa ormai ci ha abituati, dove comparazioni osate attraversano i millenni e giustapposizioni di stili e epoche danno forma alla sua visione del mondo anti-cartesiana, anti-positivista. Un sincretismo di culture, linguaggi alti e bassi, un confronto obliquo tra mondi distanti, un correre zigzagato e frenetico tra avanguardie e preistoria, tra civiltà mesopotamiche e artisti contemporanei, tra le pennellate dei Fauves e «il giuoco del colore in superficie accentuato al massimo» presente su un vaso greco³⁵, tra popoli indigeni e pittori "ingenui", tra aulico e popolare, che poi è anche il suo modo di far poesia.

Una quarta esposizione, che prevedeva il proseguimento cronologico del ciclo, citata in riferimento agli eventuali costi, non ha mai avuto

34 P. M. BARDI, *Que é o abstracionismo?*, «Diário de São Paulo», 27 febbraio 1949, p. 4.

35 E. VILLA, *L'arte vasaria*. C.d.P MASP, Cartella 64, didasc. 757.

compimento. Sappiamo ancora di un'esposizione sulla Siria, intesa come «spola e cerniera tra oriente e occidente, tra le grandi civiltà orientali e il Mediterraneo [...] crogiuolo, o pentolone, dove tutte le civiltà si incontrano»³⁶, arenatasi per le difficoltà incontrate nel reperire materiale, tanto documentale quanto fotografico; di una mostra didattica sulla cultura plastica contemporanea, pensata in occasione della partecipazione del MASP ai festeggiamenti del Quarto Centenario della città di São Paulo, sbazzata da Emilio attraverso appunti e schizzi, poi mai realizzata per incomprensioni con gli organizzatori della manifestazione. Conservata nell'archivio del MASP vi è anche una cartella con foto, didascalie e testi relativi ad un'esposizione didattica sull'arte precolombiana: messa insieme presumibilmente nel luglio 1948, a partire da materiale raccolto in occasione di una mostra di oggetti Inca allestita alla Galleria della Palma (24-30 giugno 1948), confluita in parte nei pannelli dell'Esposizione sulla "Storia delle Idee Astrattiste". Tutto ciò a dimostrazione dell'importanza e ampiezza del progetto del Museo Didattico (come definito spesso nelle lettere tra Villa e Bardi).

Nel settembre del 1949 i contatti tra Bardi e Emilio si interrompono per circa due anni (almeno dalle fonti rintracciate finora). Tra le cause c'è la chiusura dello Studio d'Arte Palma, e quindi il proseguimento momentaneo di percorsi e interessi differenti tra i due, ma soprattutto un malinteso che portò Villa ad eclissarsi, evitando di affrontare l'argomento: il saccheggio della biblioteca di Bardi (ovvero dei libri ancora custoditi alla Palma e misteriosamente scomparsi alla cessazione delle sue attività) per il quale fu incolpato proprio Villa. Dopo la ripresa della corrispondenza, a partire solo dalla seconda metà del 1951, a seguito di un incontro a Roma tra i due e quindi della possibilità di un chiarimento *vis-à-vis* (durante il quale è accennato, per la prima volta, l'invito ad andar «giù a fare un giro di conferenze o di lezioni»³⁷), Emilio progetta e porta a conclusione una mostra sulla "Storia universale della poesia e delle forme poetiche", per la quale aveva pensato fin dall'inizio un'impostazione didattica stimolante, partendo da domande basiche sulla natura, l'origine, le cause della poesia, il suo formarsi, i metodi, le influenze: domande attraverso le quali potesse condurre i visitatori alla scoperta degli elementi della poesia («il ritmo, il colore, l'accento, il

36 ID, *Lettera a P. M. Bardi*, Roma, 31 agosto 1948. In: São Paulo: A.I.B/CdV – F: P.M.B., 1.4140.9.

37 ID, *Lettera a P. M. Bardi*, Roma, 5 ottobre 1951. In: São Paulo: A.I.B/CdV – F: P.M.B., 1.4141.7, p. 2.

verso, la strofa, ecc.)), delle sue forme («L'ode, inno, lauda, canzone, sonetto, madrigale, ecc.)), «e cioè: lo spirito della poesia spiegato e reso sensibile in una sequenza di una ventina di tavole con i 50 testi di poesia fondamentali dell'umanità³⁸». Villa immaginava un'esposizione completa, interattiva, multisensoriale, dove parole, immagini e suoni si mescolavano in modo suggestivo: ogni testo (in lingua originale e corredato di traduzione in portoghese) doveva esser inserito in una incorniciatura dell'epoca³⁹ e illustrato da quadri o immagini di arti e mestieri dello stesso spirito della poesia, accompagnato da brevissime ed elementarissime notizie storiche degli autori con relativi ritratti, più «fotografie di manoscritti, calligrafie, edizioni dell'epoca e qualche oggetto reale (per esempio, qualche tavoletta sumera o assira, qualche pezzo di papiro egizio, qualche papiro greco, qualche pergamena medievale, stoffe cinesi, ventagli di Mallarmé, strumenti di scrittura di varie epoche, ecc.)»⁴⁰. Emilio si spinge, questa volta, un passo avanti, immaginando a fianco di ogni poesia un disco con registrata la recitazione della stessa, visto che, come aveva già affermato in precedenza riferendosi alla radiofonia intesa come nuova arte a sé, «la lettura non è più una cosa moderna. Bisogna trovare altri mezzi per far leggere la gente. Per far leggere alla gente molte cose insieme e in fretta»⁴¹.

Il progetto finale probabilmente non fu tanto avanguardistico come immaginato, mancando le registrazioni. Gli diede un indirizzo preciso elementare, con una disposizione sistematica inedita, originale, sempre pensata nelle modalità viste finora: 40 tavole con grafici, schemi, cartine geografiche, riassunti, frasi, battute di grandi autori da affiancare ai testi poetici per lo più tradotti, con un corredo di materiale artistico e illustrativo che animava il tutto. Conosciamo alcune delle poesie selezionate da Villa, come quella che avrebbe dovuto trovarsi sulla seconda tavola della sequenza, ovvero la poesia sumera intitolata *Inno di Gudea*, significativa perché riguardante l'ispirazione divina nell'architettura, così come si legge in una nota a margine scritta a mano dallo stesso; op-

38 Ivi, p. 3.

39 “Lo spirito della poesia spiegata e reso sensibile in una ventina di tavole con i 50 testi di poesia fondamentale dell'umanità, ogni testo scritto e messo in una incorniciatura dell'epoca, ogni testo con un disco che recita la poesia [...]”, ibidem.

40 Ivi, p. 4.

41 ID, *Lettera a P. M. Bardi*, 1948. In: A.I.B/CdV – F: P.M.B, 1.4140.5, p. 3.

pure l'*Inno al vino* di Alceo, nella sesta tavola dedicata alla Grecia, da affiancare all'immagine di un vaso greco⁴².

Anche in questo caso non se ne fece niente e l'esposizione non arrivò ad esser presentata al pubblico. Anni dopo, in una lettera in cui Emilio lamenta il mancato incontro con l'amico Bardi, si legge: «Poi ti aspettavo adesso, dopo la tua cartolina. Dove ti ricordavi anche di una "mostra di poesia" che si doveva fare al museo. E son passati 15 anni»⁴³. Di anni, in verità, ne erano passati solo nove (è datata 22 ottobre 1960). Spesso la memoria tradiva Villa, molto più affidabile quando si trattava di parole che non di numeri, cifre o date. E questo è un fatto che occorre tener presente sempre quando pretendiamo ricostruire gli spostamenti o datare i suoi testi, basandoci esclusivamente sulle sue dichiarazioni. La lettera in questione è comunque importantissima perché ricca di spunti mirabolanti e idee avveniristiche su una mostra di poesia che Villa immagina di organizzare con Bardi a São Paulo, al MASP, chiamando a raccolta gli operatori di poesia della maggiore avanguardia del mondo, oltre a realizzatori, registi e operatori tecnici così da creare «i nuovi, inauditi, non mai auditi, orizzonti sonori, di logos-phonos», insomma: «sonorizziamo le foreste [...] nuovi panorami sonori cittadini. Un festival universale». Ancora una volta ci dimostra come egli fosse avanti coi tempi, come riuscisse a concepire realtà ancora tutte da scoprire in netto anticipo sui tempi e come, ormai, anche la poesia, non solo l'arte figurativa, la immaginasse più in termini di *happening* che non di creazione statica, con una fruizione più simile a quella che si ha della musica: «Non una semplice mostra, ma una grande azione, penetrante, vistosa». Quando Villa descrive in questa lettera la sua «triennale della poesia vivente»⁴⁴ ha più in mente un concerto, uno spettacolo, un evento totale dove umano e natura, creazione e creato possano riconnettersi; dove immagine, parola, musica o qualsiasi altra manifestazione umana si modificano, si fondono, si plasmano a contatto col mondo e le sue realtà infinite, penetrando nelle strade cittadine, nei magazzini, nei *jukebox*, nei porti, nei locali. Come nel mondo preistorico, dove l'espressione artistica mescolava gesto e vita, segno antico e ritmo, simbo-

42 Queste poesie sono raccolte, assieme a poche altre, in una cartella conservata A.I.B/CdV – F: P.M.B, intitolata: *Emilio Villa - Exposições Didáticas: poesias para as pranchas* – 1.3646.1.

43 E. VILLA, *Lettera a P. M. Bardi*, 22 ottobre 1960. In: C.d.P MASP. Arquivo Bardi OA. Caixa 9, pasta 26, dossiê 270, doc. 8, p. 1.

44 *Ibidem*.

lo, elemento naturale e divino: andava oltre la pura estetica, per acquisire anche valenza intellettuale, esistenziale, ritualistica e soteriologica, generativa di una ricomposizione ontologica e sociale⁴⁵.

Altre esposizioni didattiche a cui si accenna in lettere o documenti in momenti vari durante questi anni sono una mostra sulla “Storia della visione del corpo umano (e della conoscenza anatomica)” e una sulle “Variazioni del cielo e dell’atmosfera nella pittura attraverso i secoli”, pensate già nel 1947 e citate nella *Relazione sulle mostre didattiche*⁴⁶. Negli anni successivi, Villa fa accenno ad un’esposizione didattica sulla “Storia delle concezioni anatomiche e estetica generale dell’anatomia del corpo animale e del corpo umano”; un’altra sulla “Storia del modo di concepire lo spazio e la sua funzione estetica nella concezione artistica”. Propone ancora di dar continuità al ciclo didattico, ripartendo da dove si erano arenati, o addirittura pensa a dei racconti figurati, sempre impostati a mostra didattica, dei grandi poemi omerici, narrati sotto forma di «fumetti intelligenti» su un certo numero di tavole, utilizzando l’arte figurativa micenea e greca, la scultura e figurativa vasaria, con alcune scene recitate da attori, registrate e riprodotte in occasione della mostra. *Idem* per la *Divina Commedia*, raccontata sempre a mo’ di fumetto e letta da dischi, munita di grafici e tavole con pitture dell’arte italiana del ‘300 e ‘400⁴⁷. In una lettera già del 1952 propone un’ulteriore mostra partendo da una riflessione: dice di aver molto ragionato sulla fallacia della suddivisione della storia delle civiltà delle origini così come tradizionalmente intesa in anelli di cicli civili e culturali; e afferma quindi di aver trovato un nuovo comune denominatore, cioè il rapporto qualitativo di tali civiltà con lo spazio che occupano e col modo con cui lo limitano, secondo il modo conseguente con cui fanno fruttare e popolare tale spazio. L’esposizione che ne veniva fuori, quindi, era sulle “Origini, formazione e diffusione delle civiltà, viste attraverso l’architettura”⁴⁸.

La maggior parte di queste idee non trovarono accoglimento e rimasero idee *in nuce*. Tutte sono indice di un modo di lavorare che si era instaurato tra i due, per cui Villa, vulcano di pensieri e progetti, facile agli entusiasmi e alle improvvisazioni genialodi, capace di farsi prendere la mano e scrivere fiumi di parole, proponeva, progettava, rilanciava pro-

45 Tarocchi e Labirinti, cit., p. 4.

46 *As mostrás didáticas: relatório de P. M. Bardi*, cit., p. 12.

47 E. VILLA, *Lettera a P. M. Bardi*, Roma, 5 ottobre 1951. cit., p. 5.

48 ID, *Lettera a P. M. Bardi*, Roma, 17 gennaio 1952. In: A.I.B/CdV – F: P.M.B, 1.4142.7.

poste a volte sensate, altre mirabolanti, irrealizzabili anche dal punto di vista dei costi, della conduzione, dell'organizzazione dei lavori. A sua volta Bardi, spirito concreto, pratico, avvezzo ai conti, alla gestione di gallerie e musei, dotato di spirito organizzativo, teneva a bada la creatività del suo fido collaboratore a distanza, cestinava in partenza i progetti a cui non credeva o che valutava chimerici, sollecitava e indirizzava, invece, le idee in cui scorgeva del potenziale, utili ai fini del Museo o a suo uso personale, incalzando affinché l'amico non si perdesse, attirato da nuove "invenzioni" che gli passavano per la testa. Anche la scelta stilistica, l'impostazione di fondo che ciascuno dei due soleva dare o immaginare per i progetti rispondeva ad un modo di concepire e lavorare differente, che spesso necessitava di una taratura, un aggiustamento: pratico nella vita così come spiccio nelle parole, Bardi cercava per le esposizioni didattiche, immaginate sempre tenendo in mente un pubblico ampio dal punto di vista di appartenenza sociale e culturale, «un brio di lettura curiosa e amena»; al contrario di quello che era solito fare Villa, più propenso ad «un tono dotto, universitario, professorale, secondo l'ordine». Aggiungeva Emilio: «E in questo tono, io sono un maestro, sono un noioso, e mi viene facile quindi. [...] Maledizione alla filosofia! Quando ti ci metti dentro, riesci ad inventare anche la metafisica delle carrube, delle bucce di anguria»⁴⁹.

Le esposizioni didattiche rappresentarono un evento rivoluzionario tanto per il pubblico generico brasiliano (e paulista in particolare), profano d'arte, che ebbe quindi modo, per la prima volta, di comprendere i complicati meccanismi di formazione e evoluzione della storia dell'arte e del suo pensiero attraverso un percorso figurato reso accessibile dal linguaggio e dall'impostazione semplice e chiara, quanto per Villa, la cui traiettoria personale e professionale sembrò rimanerne affascinata, invischiata. Preparare il materiale per il didattico (in particolare il materiale per la seconda esposizione, quella che dalla Preistoria andava fino all'Ellenismo, e quello per l'esposizione sulle Idee Astratte) significò, per Emilio, scoprire (anzi, riscoprire) le origini, stavolta nell'antico, nell'antichissimo, nei primordi. Significò trovarvi relazioni col presente, metterlo in contatto con la contemporaneità, in un gioco di corsi e ricorsi, rimandi e scambi che via via si fanno sempre più stretti e intensi; in cui il mondo moderno si alimenta di passato e viceversa⁵⁰, in una sorta di cerchio che, dopo la scoperta dell'arte gestuale, degli artisti del

49 ID, *Lettera a P. M. Bardi*, Roma, 5 ottobre 1951. cit, p. 7.

simbolo, del segno, della materia, si pretende momentaneamente (ovvio, perché in Villa tutto è un continuo divenire, trasformarsi, attualizzarsi) chiuso. Nell'istante che ha la durata di una scintilla si ha la simbiosi tra inizio e conclusione, il confondersi del nebuloso confine tra principio e epilogo, la nascita del «moderno primordiale»⁵¹ da un lato e di un'origine perennemente rinnovata dall'altro, il sorgere di un'«arte drammatica» fatta «di profonda energia mentale, un attimo di follia cosciente, in cui il mondo, l'uomo e la natura hanno origine e fine»⁵².

50 La nozione di passato, in Villa, non è mai statica e tende a cambiare nel tempo alla luce delle nuove interpretazioni che soleva dare all'arte contemporanea. I due concetti di passato e presente sono sempre in stretta correlazione e mai fermi, mai uguali a sé stessi.

51 L. REBAZA-SORALUZ, *Primordialmente moderno: il Perù antico e l'astrazione artistica del dopoguerra*, «Rossocorpolingua», 1 marzo 2023.

52 E. VILLA, *Astrattismo e scienza*, «Arti Visive. Rivista della Fondazione Origine», I serie, n. 4-5, maggio 1953, Ripubblicato in: «Critica», pp. 53-54.

Emilio Villa: *ur*-traduttore o *anti*-traduttore? Questioni di traduzione nel dialogo tra Emilio Villa e il secondo Novecento statunitense di Lorenzo Mari

Tra le tante sfaccettature dell'opera di Emilio Villa, un interesse, in particolare, sembra mantenersi costante tanto nella sua produzione quanto nella sua ricezione, ossia l'attraversamento di lingue e codici e, di conseguenza, il rapporto con la traduzione: le traduzioni pubblicate da Villa in volume¹, innanzitutto, ma anche l'attività traduttiva che si infila nel suo stesso lavoro poetico – contribuendo alla nota stratificazione plurilingue dei suoi testi² – nonché nelle sue *performances* poetico-artistiche. Come non considerare, ad esempio, un'opera di traduzione l'*Omaggio ai sassi di Tot* (1949)³, poi trascritto su alcuni sassi lanciati sul fondo del Tevere (e a quel punto perduti per sempre)?

Si è posti davanti a una traduzione indubbiamente sinestesica, e a cavallo fra le arti, di Tot – sia l'antica divinità egizia Thot (dio della scrittura, come si ricorda anche nel *Fedro* di Platone), sia l'amico artista di origini ungheresi Amerigo Tot (1909-1984) – nell'onomatopea del sasso che colpisce la superficie dell'acqua o forse un altro sasso ancora (... *tot!*); una traduzione, inoltre, che nasce già privata di un possibile e decisivo completamento: “*tot*-alità”, concetto sempre trattato in modo oscillante, se non anche paradossale, nell'opera di Villa – certamente alieno all'uso teorico-critico, classicamente marxista, del termine⁴.

- 1 Com'è noto, le traduzioni firmate da Villa includono il poema in lingua accadica *Enuma Elis* (*Letteratura. Rivista di lettere e di arte contemporanea*, V.III, 1939, pp. 17-26), l'*Odissea* (Guanda, Parma, 1964) e vari testi di provenienza biblica (cfr. E. VILLA, *Proverbi e Cantico. Traduzioni dalla Bibbia*, a cura di C. Bello Minciocchi, Bibliopolis, Napoli, 2004).
- 2 Cfr. A. TAGLIAFERRI, *Agone. James Joyce e Emilio Villa* [2017], in ID., *Presentimenti del mondo senza tempo. Scritti su Emilio Villa*, Argolibri, Ancona, 2022, pp. 247-284.
- 3 Cfr. E. VILLA, *L'opera poetica*, a cura di C. Bello Minciocchi, L'Orma, Roma, 2014, pp. 152-158.
- 4 Una delle definizioni migliori del rapporto di Villa con la totalità è stata proposta da Aldo Tagliaferri tramite una sintesi, ancora una volta paradossale, di un'interpretazione positiva e di una negativa del termine: «[la totalità] è ancora in gioco attraverso la propria assenza, nella “impossibile” scommessa dell'arte» (A. TAGLIAFERRI, *La parola assoluta* [2008], in ID., *Presentimenti del mondo*, cit., p. 137).

Già a partire da questi brevi accenni iniziali, che restano per di più fuori dalle attività di traduzione convenzionalmente intese, il profilo di Villa appare quello di un *ur*-traduttore – fino alla ricerca di supporti inusitati, e apparentemente opachi, per le sue traduzioni (dai sassi dell’*O-maggio ai sassi di Tot* fino ai tarocchi, come si vedrà in conclusione) – e allo stesso tempo di un *anti*-traduttore – dissipatore delle proprie opere, nonché delle loro tracce interpretative. Da un lato, dunque, la dimensione traduttiva risulta già implicata nell’atto stesso della scrittura, secondo modalità che allargano il campo d’azione della traduzione verso esiti chiaramente eterodossi; dall’altro, vi è una difficoltà di accesso alla dimensione traduttiva, in quanto processo ermeneutico, che risulta parimenti essere una difficoltà costitutiva della pratica poetico-artistica dell’autore, nella sua configurazione sia diacronica sia sincronica. Una possibile sintesi di questa doppia tensione porta all’identificazione del rapporto antifrastico di Villa con la totalità con una sorta di parallela “im/possibilità” traduttiva: di *in*-traduzione, dunque, nella duplice accezione di una traduzione *im*-possibile e di una traduzione incessante, da sempre presente *in* quella che è la produzione dell’autore.

Un ambito, in particolare, dove questa paradossale connotazione della figura di Villa appare cogente è il dialogo tra Emilio Villa e le avanguardie poetiche e artistiche statunitensi, con una particolare enfasi su quelle traduzioni inglesi dell’opera di Villa che hanno avuto una circolazione probabilmente limitata, ma non per questo meno rilevante, negli Stati Uniti – com’è accaduto e continua ad accadere per molte traduzioni della poesia italiana del Novecento⁵. Le dimensioni assai ridotte della ricezione di questi traduzioni⁶, infatti, non ne sminuiscono l’impatto sulla ricezione più generale dell’opera villiana, non soltanto negli Stati Uniti, ma anche in Italia; rimandano, inoltre, a un quadro più generale in cui il dialogo stabilito in vita tra Emilio Villa e alcuni circoli artistico-poetici statunitensi precede e fornisce un contesto alla pubblicazione

5 Si può registrare un impatto traduttivo diverso solo per alcuni autori ampiamente canonizzati, come ad esempio Eugenio Montale, la cui opera – come ha osservato, tra gli altri, Lawrence Venuti (*Oxford Guide to Literature in English Translation*, a cura di P. France, Oxford University Press, Oxford 2001, p. 495) – già all’altezza del 2001 era stata oggetto di sedici traduzioni, ponendosi dunque come punto di riferimento per i rapporti traduttivi tra Italia e Stati Uniti in ambito poetico.

6 Nel caso di Villa, la scarsità di riscontri si riflette anche in questa bibliografia, dov’è presente soltanto una recensione del volume uscita negli Stati Uniti, cfr. P. F. GEHL, *Yes, but Slowly*, «The Decadent Review», 2019, online. URL: <https://thecadentreview.com/corpus/emilio-villa-in-english/>

delle traduzioni inglesi, che successivamente ne riconfigurano e chiariscono la portata. Nel presente contributo, l'analisi di questa relazione transatlantica sarà condotta sul piano della storiografia critica di tale relazione, rinviando per il momento a un'altra sede, innanzitutto per motivi di lunghezza, l'approfondimento micro-testuale di tutte le singole scelte traduttive operate nei testi proposti.

Cronologicamente, una delle prime traduzioni inglesi di Villa risale all'antologia *Italian Poetry 1960-1980. From Neo to Post Avant-garde* (1982)⁷, a cura di Adriano Spatola e Paul Vangelisti⁸. Concepita da un poeta italiano e da un poeta e traduttore statunitense di origini italiane – insieme a un'autrice italiana perfettamente bilingue, Giulia Niccolai, che, più che alla traduzione, avrebbe potuto contribuire al più generale processo di «“thinking of” Italian poetry in American terms»⁹, ma che a un certo punto si sarebbe defilata dal progetto per motivazioni personali – *Italian Poetry 1960-1980* fotografa il passaggio, nei due decenni indagati, dai Novissimi e dalla Neoavanguardia alla successiva “post-avanguardia”, rivelando un duplice obiettivo.

Da un lato, si intende sancire la chiusura storica, ideale e materiale, di un ventennio che si era aperto insistendo sulla possibilità di un rinnovamento generalizzato, sia culturale sia politico; come scrivono Spatola e Vangelisti nell'introduzione: «We think this anthology ought to exclude any prophetic tone; our project closes rather than opens a period»¹⁰, evitando qualsiasi atteggiamento profetico, dal punto di vista critico, e di conseguenza senza alcun tentativo canonizzante, tanto su una quanto sull'altra sponda dell'Atlantico.

D'altra parte, tra gli scopi dell'antologia c'è anche il tentativo di deviare significativamente da una «cultural utopia»¹¹ specificamente italiana che, alla fine degli anni Settanta, aveva portato a definire “poeti nuovi” autori assai lontani dalle tensioni neo- e post-avanguardistiche, nel contesto di antologie come *Il pubblico della poesia* (1975) o *La*

7 *Italian Poetry 1960-1980. From Neo to Post Avant-garde*, a cura di A. Spatola e P. Vangelisti, Red Hill Press, Los Angeles/San Francisco, 1982.

8 Ancora precedente è la traduzione in rivista, in un focus monografico a cura di Richard Milazzo (comprendente anche Nanni Cagnone, Mario Diacono, Rubina Giorgi, Alfredo Di Legge, Martino Oberto e Raffaele Perrotta) intitolato *The Waters of Casablanca: Analogic and Ablative Poiesis Towards Ontologic Writing in Italy*, «Chelsea», 37, 1978, pp. 43-51, con traduzioni di Villa a firma di Richard Milazzo, Faust Pauluzzi e Julia C. Ballerini.

9 *Italian Poetry 1960-1980*, cit., p. 6.

10 Ivi, p. 5.

11 Ivi, p. 6.

poesia innamorata. I poeti nuovi (1976-1978) (1980)¹². Se alcuni di questi “poeti nuovi” – come ad esempio Milo De Angelis, Maurizio Cucchi, Cesare Viviani o Gregorio Scalise – figurano anche nell’antologia californiana, l’intento di Spatola e Vangelisti è però quello di continuare in forma antologica un lavoro diverso, dai tratti inequivocabilmente militanti, ovvero quello promosso dalla rivista statunitense *Invisible City*, co-fondata da Vangelisti nel 1981. Si tratta, infatti, di un’attitudine orientata più che altro verso la “poesia di ricerca”, un’espressione – dalla genealogia lunga e spesso sommersa, ricostruita soltanto negli ultimi anni da Marco Giovenale¹³ – sulla quale Adriano Spatola e Paul Vangelisti avevano avviato un confronto critico, allo scopo di parlare dello spazio letterario venutosi a costituire nella transizione dal neo- al post-avanguardia. Il lemma *research*, del resto, si ritrova per ben due volte nell’introduzione (mentre la traduzione dell’intera espressione risulta anomala in inglese ed è quindi assente): «Today this tension is the true and secret hope of all critics like ourselves who prefer research to immobility», e ancora, «[...] it seems necessary to many contemporary poets to regain a method of poetic research that is a true sense *global*»¹⁴.

In questo contesto, Emilio Villa è incluso insieme ai poeti già citati, nonché ad altri più chiaramente neo- o post-avanguardisti, nell’accezione adottata nel volume (come ad esempio Luigi Ballerini, Giovanna Sandri e Patrizia Vicinelli) e a un discreto numero di artisti visivi, talora più vicini, talora più lontani dagli approdi, più chiaramente attinenti agli scopi dell’antologia, della poesia visiva o concreta (come ad esempio Irma Blank, Claudio Parmiggiani, Giuliano della Casa o William Xerra). È un consesso variamente articolato, nel quale Emilio Villa si inserisce con una selezione di testi tratta da *Hisse toi re d’amour da mou rire. Romansexe. Sixième édition MCMXXI* (1975)¹⁵.

Si tratta di una poesia prevalentemente scritta in francese (naturalmente, come si può osservare fin dal titolo, un francese variamente manipolato in chiave di infrazione e/o creazione linguistica), con alcune

12 Cfr. A. BELARDINELLI, F. CORDELLI, *Il pubblico della poesia* [1975], Castelvecechi, Roma, 2004; *La parola innamorata. I poeti nuovi (1976-78)*, a cura di G. PONTIGGIA e E. DI MAURO, Feltrinelli, Milano, 1980.

13 Cfr. M. GIOVENALE, *Date e dati su “ricerca”, “scrittura di ricerca”, “ricerca letteraria” [prima parte]*, «il verri», n. 75, 2021, pp. 110-124.

14 *Italian Poetry 1960-1980*, cit., p. 5 e p. 6 (corsivo nell’originale).

15 Cfr. E. VILLA, *Hisse toi re d’amour da mou rire. Romansexe. Sixième édition MCMXXI*, Geiger, Torino, 1975.

strofe e lacerti in italiano: in omaggio al plurilinguismo dell'autore, soltanto questi ultimi risultano tradotti in inglese, in una traduzione che peraltro resta curiosamente non firmata, a differenza di tutti gli altri testi firmati da autori identificabili in prima battuta come "poeti". Tale scelta rinvia, dunque, una implicita attribuzione di Emilio Villa non solo all'ambito dei poeti che hanno avuto una relazione con la neo- o la post-avanguardia (o, sinteticamente, con l'emergente nozione di "poesia/scrittura di ricerca"), ma anche a quello degli artisti visivi, le cui opere sono incluse nell'antologia, come generalmente accade nell'ambito della poesia concreta e visuale, senza la mediazione di un traduttore o traduttrice.

Sempre all'infaticabile opera di Paul Vangelisti come traduttore e promotore, negli Stati Uniti, della poesia italiana del secondo Novecento si deve l'antologia *Foresta Ultra Naturam* (1989)¹⁶ – sesto volume delle edizioni speciali del secondo corso di *Invisible City* – che contiene testi di Emilio Villa, Giulia Niccolai e Luciano Caruso. L'introduzione di Vangelisti, in questo caso, è ancora più stringata, ma contiene elementi di continuità con la precedente antologia; a distanza di sette anni, infatti, Vangelisti ribadisce che si tratta di un'antologia conclusiva per una serie di istanze estetiche, se non anche per un periodo storico: «I could not help but be aware of the closing of a poetic argument – and perhaps of a historical moment»¹⁷. Una fine aggravata non solo dalla postura "innamorata" dell'antologia italiana di un decennio prima, ma anche di quell'estetica "postmoderna" che si affaccia nelle righe immediatamente successive a quest'ultima citazione¹⁸.

Nati a decenni esatti di distanza (Villa nel 1914, Niccolai nel 1934, Caruso nel 1944), gli autori scelti da Vangelisti si presentano invece come «three poets whose work towards radical utterance remains provoking»¹⁹, discostandosi dall'estetica dominante nel periodo e riaprendo – nonostante, o forse proprio in virtù del clima di generalizzata chiusura reiterato da Vangelisti – la possibilità di nuove vie. Per Vangelisti, questa apertura è già in essere negli interessi traduttivi dei singoli autori – «Villa's linguistic archeology, most notably his editions of Homer and the Old Testament; Niccolai's translations of Lewis Carroll, Gertrude

16 E. VILLA, G. NICCOLAI, L. CARUSO, *Foresta Ultra Naturam*, a cura di P. Vangelisti, Los Angeles/San Francisco, Red Hill Press, 1989.

17 Ivi, p. 3.

18 *Ibidem*.

19 *Ibidem*.

Stein & many contemporary English-speaking authors; and Caruso's critical publications of visual poetry, particularly medieval Latin and futurist texts»²⁰ – dei quali il curatore si dispiace di non poter dare ulteriore notizia nello spazio limitato della sua introduzione²¹, ma che rappresentano una vastità di appigli poetici e culturali molto al di là degli approcci prevalenti in quegli anni.

Tali considerazioni sono seguite da un paragrafo conclusivo interamente dedicato a Emilio Villa, la cui «crucial and enigmatic figure»²² è indirettamente eletta a nume tutelare dell'antologia. D'altronde, l'intero volume prende il titolo da una citazione dello stesso Villa (da un passaggio dedicato a Corrado Cagli e ai tarocchi, tema che tornerà anche in questo contributo)²³, e l'intera antologia – scrive Vangelisti – «might well be dedicated to him in honor of some 50 years of discovery»²⁴. Inizia così a profilarsi una presenza ben più corposa e articolata di quella registrata nella precedente antologia; tale presenza è poi sostenuta dalla quantità e natura dei testi di Villa inclusi, tradotti da Pasquale Verdichio (co-traduttore insieme a Vangelisti, che invece si occupa delle sezioni di Niccolai, in collaborazione con l'autrice, e di Caruso), qui in ordine cronologico: “Qualsiasi Lombardia” e “Pezzo 1940” (da *Ora mai*, 1947), “Astronomia”, “Geografia” e “Dinamica Accanita” (da *E ma dopo*, 1950), la traduzione del saggio pubblicato in rivista “Ciò che è primitivo” («Arti Visive», 1953), “comizio millenovecentocinquanta3” (1959), “Ash Overritval” (1964) e ancora una volta *Hisse toi re d'amour da mou rire* (1975) – intervallati da alcune poesie visive, sia edite che inedite. A questo proposito, sembra opportuno notare la crescente presenza, nella selezione, della poesia visiva di Villa, legata in buona parte alle varie collaborazioni dell'autore con la collana “Le brache di Gutenberg”, diretta da Caruso per le edizioni Belforte di Livorno, materialmente rintracciate da Caruso stesso²⁵. Di fatto, è anche in virtù

20 *Ibidem*.

21 *Ibidem*.

22 *Ibidem*.

23 «Poco è rimasto di quella nostra foresta ultra naturam, locus transiliens, foresta combattente; di quella nostra giovinezza animata, poco; poche le conseguenze del nostro patronato assoluto; rare le punte di quelle altre misure; peggio per gli altri», etc. (cfr. E. VILLA, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967* [1970], vol. 1, Le Lettere, Firenze, 2008, p. 173). *Foresta ultra naturam* è anche il titolo di un'antologia di testi di Emilio Villa curata nel 1975 dallo stesso Luciano Caruso e da Stelio Maria Martini per la rivista “Uomini e Idee” (XVIII, 2-4, 1975, pp. 89-158).

24 E. VILLA, G. NICCOLAI, L. CARUSO, *Foresta Ultra Naturam*, cit., p. 3.

25 Paul Vangelisti, comunicazione privata all'autore (e-mail), 3 gennaio 2024.

di questa sua fisionomia di poeta-artista, e alle corrispondenze sotterranee che questo può instaurare con le opere di Niccolai e di Caruso, che Villa viene eletto a nume tutelare dell'antologia, per l'apporto, che è anche spiccatamente formale, ai processi di chiusura e riapertura estetica e storica dichiarati da Vangelisti nell'introduzione.

Ultima antologia in ordine di tempo, e anzi ancora in fieri, all'epoca della scrittura di questo contributo, è *Those Who Look From Afar Like Flies*, oceanico progetto riguardante la poesia italiana del secondo Novecento, inaugurato nel 2017, per i tipi della University of Toronto Press, da Beppe Cavatorta e Luigi Ballerini insieme a un gruppo molto nutrito, e di carattere internazionale, di ricercatrici e ricercatori, traduttrici e traduttori²⁶. Nel primo volume dell'antologia, l'unico a oggi disponibile, Emilio Villa ricorre non una, bensì tre volte: è incluso tra gli autori attivi nel ventennio, individuato dai curatori, che va dal 1956 al 1975²⁷; è poi protagonista di un capitoletto intitolato "Flashback"²⁸, un testo critico che mostra come la prima parte della produzione poetica di Villa, negli anni Quaranta, comprenda già elementi stilistici e tematici successivamente sviluppati nelle opere considerate "maggiori"; c'è, infine, un'ultima sezione – significativamente intitolata "Flash-Forward"²⁹ – nella quale (approfondendo ancora di più il contenuto delle intuizioni che erano già state di Vangelisti nel 1989) si individua nella poesia di Villa l'anticipazione di varie tendenze della poesia italiana successiva, secondo un potenziale che potrà ancora essere sfruttato e sviluppato in futuro (soprattutto in ambito sperimentale o meglio, per tornare alla definizione già suggerita nel 1982 da Spatola e Vangelisti e oggi più comunemente utilizzata, "di ricerca").

Quest'ultimo dato, oltre a confermare l'esistenza – già postulata in altra sede, e a proposito di altri autori³⁰ – di alcuni rilevanti dissimmetrie temporali tra le produzioni editoriali e le prospettive critiche sulla

26 *Those Who Look From Afar Like Flies*, a cura di B. CAVATORTA e L. BALLERINI, vol. 1, University of Toronto Press, Toronto, 2017; il secondo volume è previsto in uscita nel corso del 2024. Oltre ai due curatori, hanno contribuito alla realizzazione dell'antologia anche Luigi Bonaffini, Adam Bregman, Gianpiero Doebler, Massimiliano Mazzeo, Erika Nadir, Thomas E. Peterson, Gianluca Rizzo, Federica Santini, Dominic Siracusa, Paul Vangelisti e John P. Welle.

27 Ivi, pp. 754-761.

28 Ivi, pp. 929-960.

29 Ivi, pp. 1881-1903.

30 Per i casi di Adriano Spatola e Corrado Costa, ci si permette di rinviare a: L. MARI, *Specchio e vertigine. Poesia del secondo Novecento italiano in traduzione inglese*, «il Verri», n. 74, 2020, pp. 117-130.

poesia italiana del secondo Novecento che sono state prodotte ora in Italia, ora negli Stati Uniti, rimanda anche alla caratterizzazione stessa di Villa come *ur*-traduttore e *anti*-traduttore, ritrovando nella sua stessa produzione poetica e artistica le tracce di questa storiografia anomala, spesso paradossale e tuttavia ancora produttiva.

Una fisionomia che si può delineare con ulteriore chiarezza se si guarda non solo alle antologie, ma anche all'unica traduzione inglese in volume che l'opera di Emilio Villa abbia finora ricevuto, ossia *The Selected Poetry of Emilio Villa*, curato e tradotto nel 2014 da Dominic Siracusa³¹. È una pubblicazione di dimensioni monumentali, di 700 pagine circa, e tuttavia può essere soltanto quel che viene dichiarato nel titolo, ovvero una "selezione" della produzione poetica di Emilio Villa. Produzione che, invece, risulta ben più vasta se si guarda tanto alle pubblicazioni effettivamente realizzate quanto ai materiali inediti che, anche in tempi recenti, sono stati rintracciati e pubblicati a partire dai due principali archivi villiani: il Fondo Villa, presso la Fondazione Baruchello di Roma, e l'Archivio Villa presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia.

"Monumento" che dunque, da subito, non è compiutamente tale: per quanto *The Selected Poetry* esca nello stesso anno dell'*Opera poetica* di Emilio Villa a cura di Cecilia Bello Minciocchi, e pur derivando dalla tesi di PhD di Siracusa – terminata sempre nel 2014, con il titolo *Emilio Villa: Poet of Biblical Proportions. A Dissertation and Translation*, con la supervisione scientifica di Luigi Ballerini³² – la traduzione curata da Siracusa non può aspirare, per statuto, agli stessi obiettivi dell'edizione critica di Cecilia Bello. Se infatti per entrambe le opere la collocazione editoriale non è accademica né specialistica, l'aspettativa sulla ricezione della *Selected Poetry* negli Stati Uniti è molto diversa da quella dell'*Opera poetica* di Villa in Italia – pubblicazione, quest'ultima, concepita in un clima di generalizzato ritorno (almeno per quanto concerne il milieu poetico della "poesia" o delle "scritture di ricerca") alla lettura dell'opera villiana. Ciò si può puntualmente verificare anche nel dibattito successivo, dove la scarsità di interesse rilevabile in ambito statunitense può essere utilmente confrontata con la rifioritura dell'interesse villiano in Italia – d'altronde, è appunto in Italia che apparirà una pungente

31 E. VILLA, *The Selected Poetry of Emilio Villa*, tr. e a cura di D. Siracusa, ContraMundum Press, New York, 2014.

32 Cfr. D. SIRACUSA, *Emilio Villa: Poet of Biblical Proportions. A Dissertation and Translation*, online. URL: <https://escholarship.org/uc/item/15d4g4v4>

stroncatura della traduzione di Siracusa, ad opera del critico villiano Aldo Tagliaferri, nel saggio *Post scriptum nel centenario della nascita di Emilio Villa* pubblicato, con grande tempestività, sempre nel 2014³³.

The Selected Poetry of Emilio Villa, inoltre, non ha lo stesso approccio filologico del progetto curato da Cecilia Bello, limitandosi a una selezione che include le pubblicazioni di Villa in ordine cronologico di apparizione, senza avventurarsi in altri tipi di approccio, che, invece, Cecilia Bello propone in più di un'occasione³⁴. D'altra parte, la traduzione curata da Siracusa nasce innanzitutto con i crismi della traduzione come operazione culturale che consente la presentazione di un autore e artista in un altro contesto culturale: per questo motivo, è presente anche una selezione di «Other writings»³⁵, del tutto aliena al focus dell'*Opera poetica* curata da Cecilia Bello, per il suo essere esclusivamente dedicata all'opera omnia di Emilio Villa in poesia.

Siracusa include uno scritto di Villa sulla sua traduzione della Genesi, quattro esempi di “scrittura d'arte” (rispettivamente: sull'arte primitiva, Lucio Fontana, Alberto Burri e Marcel Duchamp) e la collaborazione del 1977 con l'artista italiano Claudio Parmiggiani per la pubblicazione, presso Tau/Ma, di *Alphabetum celeste*³⁶. Sono sei testi che contribuiscono alla presentazione di Emilio Villa al pubblico americano in almeno quattro vesti: come poeta, come praticante della “scrittura d'arte” – più che come “critico d'arte”, una categoria apertamente disdegnata da Villa³⁷ – come artista, e infine come traduttore³⁸.

33 Cfr. A. TAGLIAFERRI, *Post scriptum nel centenario della nascita di Emilio Villa*, Fondazione Morra, Napoli, 2014, ora in Id., *Presentimenti del mondo*, cit., pp. 171-192.

34 Si veda, ad esempio, il singolare caso di *Adolescenza* (1934): la traduzione di Siracusa inizia da quello che cronologicamente è il primo libro di Villa (cfr. E. VILLA, *The Selected Poetry*, cit., pp. 3-22), che è relegato invece in appendice da Cecilia Bello Minciocchi, che ne rileva lo scarso interesse critico, specie se rapportato alle opere successive dell'autore (cfr. E. VILLA, *L'opera poetica*, cit., pp. 717-734).

35 E. VILLA, *The Selected Poetry*, cit., pp. 599-659.

36 Ivi, pp. 472-497.

37 Come riporta Tagliaferri, Villa ha esplicitamente definito «merda» la critica d'arte, in una corrispondenza epistolare con un amico artista, descrivendola come «un genere di attività spesso condizionata da gravi interessi mercantili e origine non solo di grossolane sottovalutazioni ma anche di indecorose risse tra accademici “esperti”» (A. TAGLIAFERRI, *Presentimenti del mondo*, cit., pp. 282-283).

38 Naturalmente, anche Cecilia Bello Minciocchi propone una presentazione altrettanto sfaccettata dell'autore (cfr. E. VILLA, *L'opera poetica*, cit., pp. 9-21), ma non procede all'inclusione di testi analoghi, per ovvie ragioni editoriali – in Italia, i testi erano già stati variamente pubblicati e/o ripubblicati – e anche, appunto, per l'esplicito ed esclusivo focus sulla pubblicazione sull'opera omnia di Villa in poesia.

In questo senso, appare sintomatica – benché facilmente comprensibile, in termini di pragmatismo editoriale – l’esclusione dei testi di almeno due volumi, nel contesto della “scrittura d’arte” di Villa, che sarebbero invece entrati in dialogo diretto con la cultura artistica statunitense del secondo Novecento: si tratta dei molti saggi di *Attributi dell’arte odierna 1947/1967* (1970) dedicati ad artisti angloamericani³⁹ e del breve testo *Conferenza* (1997)⁴⁰. A proposito di questo secondo saggio, pubblicato a cura di Tagliaferri a partire dal testo di una conferenza tenuta da Villa all’Accademia delle Belle Arti di Perugia nel 1984, Villa definisce gli espressionisti astratti statunitensi, da Pollock a Rothko, «un’intera generazione di personaggi assolutamente straordinari»⁴¹, che lui stesso aveva potuto conoscere di persona⁴². Anche l’Italia, secondo Villa, aveva conosciuto una fioritura artistica altrettanto rilevante, nel medesimo periodo, ma non era riuscita a conferire ai propri artisti lo stesso rilievo avuto dai loro colleghi nordamericani, negando loro la possibilità di elevarsi a manifestazione dello «spirito italiano»⁴³. Se alcuni di questi artisti, come Alberto Burri e Lucio Fontana, sarebbero stati ampiamente risarciti dalla critica italiana e internazionale nei decenni a venire, quel che pare opportuno sottolineare è che *Conferenza* avrebbe potuto rappresentare, nell’ambito dell’opera traduttiva di Siracusa, un importante esempio – a beneficio, soprattutto, del pubblico nordamericano – delle possibili intersezioni tra la produzione culturale statunitense e quella italiana fornite dall’opera di Villa⁴⁴. Ciò appare dunque come un’occasione mancata, che interviene ad ampliare lo iato tra la biografia di Villa, con la sua effettiva frequentazione di vari artisti statunitensi, e la sua difficoltosa ricezione negli Stati Uniti *post mortem*.

39 Nell’edizione del 1970, gli artisti statunitensi analizzati sono: Mark Rothko, Barnett Newman, Willem De Kooning, Jackson Pollock, Robert Motherwell, Philip Guston, Sam Francis, Clyfford Still e Cy Twombly.

40 Cfr. E. VILLA, *Conferenza*, Coliseum, Roma, 1997.

41 E. VILLA, *Conferenza*, cit., p. 20.

42 Cfr. a questo proposito l’esaustivo saggio, in merito all’espressionismo astratto statunitense di Aldo Tagliaferri: A. TAGLIAFERRI, *Emilio Villa alla riscoperta dell’America da Rothko a Duchamp*, in A. TAGLIAFERRI e C. PORTESINE, *Emilio Villa e i suoi tempi. Finestre per la monade*, Mimesis, Milano, 2017, pp. 21-42.

43 E. VILLA, *Conferenza*, cit., pp. 20-21. Il riferimento allo «spirito italiano» sembra essere di ascendenza romantica, almeno in superficie, ma dev’essere in realtà inteso come un sinonimo iperbolico di “apprezzamento critico all’interno del dibattito culturale italiano”. Un riferimento intertestuale ancora più forte, in questo confronto tra artisti italiani e statunitensi, può essere – per quanto riguarda il panorama italiano – alla «generazione che ha dissipato i suoi poeti», da leggersi qui anche come “artisti” (cfr. R. JAKOBSON, *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti*, Einaudi, Torino, 1975).

Vi è, in ogni caso, almeno un'occasione in cui la traduzione di Siracusa reca traccia, più o meno consapevole che sia, di questo dialogo: il nome di Robert Motherwell, infatti, non è soltanto quello di un artista conosciuto in vita da Villa, e analizzato in uno scritto in lingua francese del 1958⁴⁵, ma anche una peculiare occorrenza testuale nella traduzione di un testo di Villa, inedito prima della traduzione di Siracusa, e intitolato *Mottos*⁴⁶. Come rileva anche Gehl nella sua recensione di *Selected Poetry*, *Mottos* contiene una «fishing simile»⁴⁷, nella quale si infila anche il topos tipicamente villiano del *trou*⁴⁸: «anche la rete le reti i reticoli / per captare che? (as motherwell)»⁴⁹, in traduzione inglese «with the net the nets the little nets / to capture what? / (as motherwell)»⁵⁰. Gehl non ne fa cenno, ma sembra piuttosto facile rilevare come «motherwell» rimandi direttamente a Robert Motherwell, rinviando allo scritto villiano del 1958 per almeno altri due motivi.

Anche la prosa d'arte che riguarda Motherwell, infatti, si fonda su un impianto retorico peculiare, basato in primo luogo sull'allitterazione e la paronomasia come tropi che attraversano non una, ma diverse lingue: «motherwell», anche qui con l'iniziale minuscola, si unisce a molti altri lemmi sui quali Villa interviene in modo creativo, con strategie che vanno dal troncamento alla creazione para-neologistica, a partire dall'epigrafe – «mèramour (mot) / motherwell (mot)»⁵¹ – e poi per tutto il saggio, con occorrenze come ad esempio «aimérique aiméricains»⁵². Tali strategie rafforzano varie catene di allitterazioni, poliptoti e paronomasie translinguistiche: non soltanto *amour/aimer*, dunque, ma anche *mère/mother*, dove la radice *mot* – parola, in francese – è ricompresa, pur senza istituire false etimologie, tanto in *motherwell* (e dunque anche

44 Un'operazione simile è invece presente, almeno in nuce, nel numero monografico già citato di «Chelsea» del 1978, con la traduzione di varie poesie di Villa, e insieme dello scritto d'arte dedicato all'artista statunitense Cy Twombly incluso in *Attributi dell'arte odierna*. (cfr. E. VILLA, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, vol. 1, cit., pp. 124-131) e tradotto da Julia C. Ballerini.

45 Ivi, pp. 84-86.

46 P. F. GEHL, *Yes, but Slowly*, cit.

47 *Ibidem*.

48 Cfr. ad esempio A. TAGLIAFERRI, *Presentimenti*, cit., pp. 247-284.

49 E. VILLA, *The Selected Poetry*, cit., p. 557.

50 Ivi, p. 558. Vi è inoltre la presenza di una parziale epifora, nel successivo verso «muoiono i primi come / gli ultimi (as Fate)», e della rima con i successivi «d'essere pende / e dipende (well, well) / e culmina (well, well)» (id., p. 557), sempre, dunque, attraverso l'uso di parole o espressioni direttamente utilizzate in inglese.

51 E. VILLA, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, vol. 1, cit., p. 84.

52 Ivi, p. 85.

nel nome dell'artista), in questo testo, quanto nel titolo della successiva poesia di Villa, *Mottos*. Si profilano così alcune connessioni che sono tanto linguistiche quanto poetico-artistiche, tra testi di Villa anche molto diversi tra loro, e più o meno lontani nel tempo – così come lo è, del resto, la traduzione in inglese di Siracusa, che ha reso possibile illuminare questi nessi.

La seconda connessione istituita dallo scritto d'arte di Villa su Motherwell del 1958 che risulta interessante ai fini di questo contributo riguarda, invece, un nesso che non è solo translinguistico, ma attraversa diversi media artistici. Si tratta della ripetizione, in un caso dotata di enfasi retorica – «je répète: tarots d'amour»⁵³ –, di un legame con l'immaginario e la figurazione dei tarocchi che, nell'opera di Villa, è emerso con evidenza soltanto negli ultimi anni, ad esempio con la pubblicazione di *Rovesciare lo sguardo. I tarocchi di Emilio Villa (2020)*⁵⁴ a cura di Bianca Battilocchi. Se tale nesso verrà esplorato in seguito, soprattutto per le valenze che riveste nell'ambito di un discorso più generale sulla traduzione e sulla traducibilità dell'opera di Emilio Villa, è tuttavia opportuno rilevare come questo legame passi non soltanto attraverso un immaginario specificamente esoterico, o anche essoterico, ma prima di tutto attraverso la scrittura d'arte e la scrittura poetica, in un circuito sotterraneo dalle risultanze talora molto lontane nel tempo e, come nel caso della traduzione di *Mottos*, scarsamente prevedibili⁵⁵.

A queste interruzioni e riemersioni – dovute all'oscillazione della figura di Villa tra *ur-* e *anti-*traduttore, nonché alla sua attitudine all'auto-sabotaggio, per la quale molte sue opere (precedentemente disperse, talora intenzionalmente, come l'*Omaggio ai sassi di Tot*) sono state recuperate soltanto attraverso un lungo lavoro d'archivio – fa da contraltare, in ambito italiano, la severa stroncatura di Aldo Tagliaferri in *Post scriptum* (2014).

In questo scritto, Tagliaferri analizza la traduzione di Siracusa in congiunzione con la sua tesi di PhD – il lavoro, già ricordato, dal titolo *Emilio Villa: Poet of Biblical Proportions. A Dissertation and Translation* (2014) – mettendo, dunque, sullo stesso piano, due ricerche che si

53 Ivi, p. 86.

54 Cfr. B. BATTILOCCHI, *Rovesciare lo sguardo. I tarocchi di Emilio Villa*, Argolibri, Ancona, 2020.

55 Una di queste risultanze è, ad esempio, il ritorno di alcune opere di Motherwell nella traduzione statunitense di un libro di poesia di uno dei più importanti estimatori e promotori di Villa nei e dagli Stati Uniti, Luigi Ballerini. Cfr. L. BALLERINI, *Cephalonia* [2005], tr. E. Matt, Rail Editions, New York, 2016.

sono reciprocamente sostenute, come evidenzia il titolo, ma che hanno avuto una collocazione editoriale e una portata teorico-critica inevitabilmente diversa. Agendo in questa prospettiva, Tagliaferri mette in luce, in primo luogo, la scarsa aderenza filologica della curatela di Siracusa⁵⁶, ribaltando così le critiche che Siracusa – in realtà, più nella sua tesi di PhD che non nella curatela della traduzione – aveva già indirizzato verso il lavoro dello stesso Tagliaferri, nonché di Cecilia Bello Minciocchi⁵⁷.

Tra questi rilievi, ai fini di questo studio risulta interessante il riferimento operato da Tagliaferri alla traduzione in francese di Villa, una selezione antologica anche in questo caso rimasta incompleta, perché limitata alla prima parte della produzione dell'autore: si tratta di *Oeuvres poétiques choisies: 1934-1958* (1988), a cura di Alain Degange, e con la consulenza critica dello stesso Tagliaferri⁵⁸. Tale raffronto serve a poter determinare la versione filologicamente corretta delle *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica* (1955), de “La mano di Pitagora” in *3 ideologie da piazza del popolo senza l'imprimatur* (1958)⁵⁹ e di *Poesia è* (2002)⁶⁰; al di là delle difformità tra le varie versioni dei testi, che sembrano accertate ma che rinviano comunque alla necessità di un ulteriore studio ad esse dedicato, ciò che appare qui di interesse è il riferimento all'unica altra traduzione esistente dell'opera di Villa – traduzione che Siracusa cita *en passant* nella sua tesi di PhD, ma sembra trascurare nell'apparato paratestuale della propria traduzione⁶¹.

Del resto, secondo Tagliaferri la ricerca di Siracusa tenderebbe anche a «provincializzare» l'opera di Emilio Villa, insistendo direttamente e indirettamente sulla sua collocazione, pure anomala, nella tradizione

56 A. TAGLIAFERRI, *Presentimenti del mondo*, cit., pp. 187-188.

57 D. SIRACUSA, *Status quaestionis*, in ID., *Emilio Villa: Poet of Biblical Proportions*, cit., pp. 5-55.

58 E. VILLA, *Oeuvres poétiques choisies: 1934-1958*, tr. A. Degange, La Part de l'Oeil, Bruxelles, 1998.

59 A. TAGLIAFERRI, *Presentimenti del mondo*, cit., p. 188.

60 «Prendiamo *Poesia è*, la cui traduzione nel 2011 ha ottenuto il premio Raiziss/De Palchi (dell'originale, pubblicato per la prima volta, col testo a fronte, in un quaderno del Fondo Moravia nel 2002, avevo declinato l'acquisto quando mi venne offerto). Invece di controllare il manoscritto, ormai reso pubblico, S. ha lavorato sulla frettolosa trascrizione, che contiene errori di decifrazione: «iterattiva» invece di «iterativa»; «strafelata» invece di «strapelata»; il «così sia» conclusivo in realtà è un «così via», con grave fraintendimento del senso del testo, ecc.» (ivi, p. 187; cfr. E. VILLA, *The Selected Poetry*, cit., pp. 579-592).

61 D. SIRACUSA, *Emilio Villa: Poet of Biblical Proportions*, cit., p. 14.

poetica italiana e «marginalizzando l’impatto che le culture straniere ebbero su di lui dopo la fine della guerra e soprattutto dopo l’esperienza brasiliana»⁶², tacendo la genealogia internazionale dell’opera di Villa (con la presenza, variamente attestata, di Artaud, Bataille, Joyce, Carroll, etc.)⁶³.

Ciò si ricollega anche alla terza obiezione di Tagliaferri che conviene citare per esteso anche in questa sede (tralasciando, invece, tutti quegli appunti che ricadono lontano dall’ambito traduttivo, e per i quali si rimanda a un più esaustivo studio futuro):

S. si dimostra frettoloso e fuorviante laddove imputa a Cecilia Bello Minciocchi una maggiore valutazione dei testi da lui stilati in lingue antiche a discapito di quelli scritti in italiano (24). Se S. non trova un luogo in cui venga sostenuta tale tesi, ciò consegue dal fatto che ciascun studioso nell’accostarsi all’opus villiano tende, inizialmente, a far leva sopra una propria specifica competenza, senza per questo voler proporre una svalutazione di testi diversamente orientati.⁶⁴

Tagliaferri rileva l’eccessiva enfasi critica di Siracusa sulla componente “italiana” della lingua di Villa, che si renderebbe evidente, secondo il critico italiano, anche nell’approccio traduttivo di Siracusa alle altre lingue che compongono il «villiano»⁶⁵ – ricorrendo quindi, di nuovo, all’improvvida associazione della pubblicazione della traduzione di Siracusa a uno sforzo di esegesi complessiva che è sì genealogicamente connesso a quella traduzione, ma che inevitabilmente ne trascende i limiti. A questo proposito, è certamente vero che nella *Selected Poetry* Siracusa adotta la soluzione traduttiva più lineare, traducendo in inglese le parti in italiano e trascrivendo le altre parti nella stessa lingua in cui compaiono nel testo originale; questa, tuttavia, sembra la scelta maggiormente agevole, e anche maggiormente legittima, per un’operazione

62 A. TAGLIAFERRI, *Presentimenti del mondo*, cit., p. 183.

63 In realtà, e per ulteriore paradosso, una simile critica avvalorava ancora una volta la descrizione di Villa come *ur*-traduttore – amplificando, anzi, tale definizione in chiave iperbolica, fino a individuare nell’opera villiana un possibile *ur*-testo della cultura mondiale – ma anche intenderne la qualità di *anti*-traduttore, nel momento in cui tali genealogie non vengono “tradotte” e rese disponibili come tali nel testo villiano.

64 A. TAGLIAFERRI, *Presentimenti del mondo*, cit., p. 186. Il riferimento di pagina tra parentesi è da intendersi alla tesi di PhD di Siracusa: D. SIRACUSA, *Emilio Villa: Poet of Biblical Proportions*, cit. p. 24.

65 A. TAGLIAFERRI, *Presentimenti del mondo*, cit., p. 187.

traduttiva che si confronti con una lingua complessa come il «villiano», evitando di omogeneizzarne la stratificazione verso un orizzonte linguistico unico, o ancora di cercare improbabili equivalenti in lingue o idioletti non frequentati, in prima battuta, nemmeno dallo stesso Villa.

Allo stesso tempo, e per venire a una parte piuttosto circoscritta dell'operazione traduttiva di Siracusa, questo procedimento non è esente da difficoltà nel caso del dialetto milanese, che talvolta richiede una traduzione specifica, o comunque l'utilizzo di note esplicative, e talvolta trapela nell'uso di un italiano regionale che può rimanere altrettanto oscuro per chi traduca, dall'estero, senza avere una conoscenza particolare di determinate varietà linguistiche regionali. Ora, Tagliaferri sceglie di criticare senz'appello le scelte di Siracusa:

Che S. non conosca la tradizione letteraria ambrosiana è limpidamente deducibile, del resto, dalla sua stravagante affermazione secondo la quale Villa scrisse in dialetto ben prima che Pasolini rendesse «fashionable» (*sic*) il ricorso a tale risorsa linguistica (16), scavalcando la tradizione che va da Carlo Porta a Delio Tessa, ma la questione ha altri risvolti, dato che S. si autoimpone, in omaggio alla propria prospettiva totale, di far conoscere anche il poeta milanese.⁶⁶

Se il riferimento a Pasolini è chiaramente condivisibile, perché rinvia a un'interpretazione storica del prestigio della letteratura italiana e dialettale del Novecento poco affidabile, risulta invece meno condivisibile l'imputazione a Siracusa di una «prospettiva totale», per una curatela che s'intende, già dal titolo, come una «selezione» dell'opera poetica villiana, soggetta a criteri traduttivi ed editoriali necessariamente non totalizzanti.

Inoltre, se le critiche di Tagliaferri sulle singole scelte traduttive di Siracusa dal dialetto milanese sono in genere confermabili⁶⁷, il suo *Post scriptum*, nella sua brevità, non può coprire tutti gli aspetti della tradu-

66 Ivi, p. 187. Anche in questo caso il riferimento tra parentesi è alla tesi di PhD di Siracusa.

67 Ivi, p. 188. A questo proposito, si può concordare con Tagliaferri sulla «erronea ricezione, da parte di S., del lemma «strapelàa» (milanese per sciamannato)» in *Poesia è*, mentre appare più aperta alla discussione la reprimenda sulla traduzione di *Di volt, una lüi snada* (da *Oramai*, 1947), poiché basata unicamente sul fatto «che riprende la versione italiana del testo, dove l'efficacia del dialetto è già attutita o persa» (id., p. 187). Il rilievo più interessante, in questo contesto, è forse quello relativo all'incomprensione critica di Siracusa rispetto a quanto sia stata davvero «fashionable» la letteratura dialettale nel secondo Novecento italiano.

zione di Siracusa, non intendendo né riuscendo a essere un'analisi pedissequa della traduzione; inoltre, Tagliaferri sottolinea *en passant* la «scarsa conoscenza che aveva [...] della lingua inglese»⁶⁸ Villa stesso, dato che – pur se biograficamente confermato – non può che apparire ambivalente rispetto alla storia del dialogo tra Villa e gli artisti e poeti angloamericani del XX secolo, tensione sottolineata altrove dallo stesso Tagliaferri⁶⁹ e, pur nelle sue possibili contraddizioni, visibile anche nella traduzione in oggetto.

C'è, infine, un livello dell'operazione traduttiva che non rientra nell'analisi di Tagliaferri, ma che chiama sempre in causa il trattamento della lingua inglese, stavolta dal punto di vista tipografico. È stato questo l'ambito di intervento di Alessandro Segalini, che poi è tornato anche in un articolo del 2020 ad analizzare il proprio ruolo di designer grafico nella pubblicazione della *Selected Poetry of Emilio Villa*⁷⁰. In realtà, sull'analisi dell'opera come «typographic translation»⁷¹ era già intervenuto Paul Gehl nella sua recensione, specificando come Segalini avesse utilizzato, in particolar modo nei testi mistilingui, due font specifici per le parti della poesia di Villa in greco (Adobe Minion) e in inglese (Bitstream Clarendon). Tale attenzione, oltre a contraddire l'obiezione di Tagliaferri sull'interesse primario di Siracusa per la parte della poesia di Villa in italiano, restituisce anche una qualità tipografica a quel *code switching* che Villa stesso non intendeva soltanto come linguistico⁷².

Il contributo di Segalini non si limita a ribadire questo aspetto; di particolare interesse, ad esempio, è la riflessione sulla resa grafica e tipografica dei “pezzi unici” di Villa, come ad esempio *Geometria Reformata* (1977-1978):

Geometria Reformata is actually an artwork by Villa's friend, the conceptual artist Claudio Parmiggiani. The “Latinate tease” contained within the book is a photographic facsimile of a facsimile, where the “original” was a copy of the 1979 catalog of an exhibition with the same title. Upon receiving Parmiggiani's book [...],

68 Ivi, p. 183.

69 Cfr. A. TAGLIAFERRI, *Emilio Villa alla riscoperta dell'America*, in A. TAGLIAFERRI e C. PORTESINE, *Emilio Villa e i suoi tempi*, cit., pp. 21-42.

70 A. SEGALINI, *From Sumeria to Milan: An Architecture of Many Voices*, 2020, «Hyphen Journal», 12.18, 2019-2020, pp. 1-10.

71 P. F. GEHL, *Yes, but Slowly*, cit.

72 *Ibidem*.

Villa interacted with and mutated it, making it into an entirely new and distinct work by inscribing a poem-text (as well as wavy lines and drawings) in Latin on each of the blank pages, sometimes closely adjacent to Parmiggiani's drawings. As with "Options"⁷³, Siracusa thought of reproducing (in type) only Villa's handwritten texts, but when viewing the original, Hanshe thought it vital to reproduce the entire 30-page book since Parmiggiani's drawings are integral to Villa's direct and visceral response to it⁷⁴. Instead of regularizing Villa's work by merely typing it out, we also believed it essential to retain the original graphic mark of his handwriting, of the artist's physical gesture, the touch of the hand upon the page. To achieve this, Siracusa acquired a fresh copy of Parmiggiani's work, which I then scanned at high resolution. I next extracted each of Villa's incursions into Parmiggiani's work from existing facsimiles, then fused the two together, thereby creating a sharp replica of the original, enabling the reader to experience the distinct work that Villa had transformed his friend's book into. This was the first time this book was ever reproduced in this manner.⁷⁵

La peculiare «riproduzione» operata in traduzione fornisce dunque all'opera una nuova versione di ciò che era stato ideato da Parmiggiani e Villa come esemplare unico: superficialmente, questo contraddice uno degli elementi di fondo dell'opera tradotta, ma lo fa secondo un *contre sens* spesso ineludibile nella traduzione della poesia visuale⁷⁶, e dunque già posizionato al centro della propria opera da Villa: *anti*-traduttore, in questo caso, in quanto poeta visivo incline alla produzione di esemplari unici. D'altra parte, vi è anche l'intento di conservare «the original graphic mark of his handwriting, of the artist's physical gesture, the touch of the hand upon the page» – sviluppando, quindi, quanto già potenzialmente presente nella poesia di Villa in quanto *ur*-traduttore, a cavallo tra differenti media artistici. Quest'ultima caratteristica dell'opera di Villa, legata all'attraversamento di varie lingue e codici (nonché de-

73 Cfr. E. VILLA, *Options. 17 eschatological madrigals captured by a sweetromatic cybernetogaming vampire, by Villadrome [Brunt H]*, Foglio Editrice d'Arte, Macerata, 1968.

74 Il riferimento è al fondatore, nonché *editor-in-chief*, di ContraMundum Press, Rainer J. Hanshe.

75 A. SEGALINI, *From Sumeria to Milan*, cit., p. 7.

76 Cfr. J. CORBETT, T. HUANG, *The Translation and Transmission of Concrete Poetry*, Routledge, London/New York, 2020.

gli spazi bianchi tra di essi) è esplicitamente enfatizzata da Segalini nella conclusione del suo articolo, quando – in ragione della ricorsività degli spazi bianchi e delle molteplici questioni legate all’allineamento in verticale dei testi – si chiede: «What would Villa have done if he was able to play with variable fonts? A conversation with one of his verses about natural spacing and self-alignment?»⁷⁷.

Non è quindi a priori, bensì intrinsecamente all’ambito, tanto ideale quanto materiale, delle varie operazioni traduttive che si sono succedute negli Stati Uniti – secondo una prospettiva critica che è verificabile a livello tanto linguistico quanto grafico e tipografico – che l’opera di Villa emerge come “pre-figurazione” della produzione letteraria successiva, confermando la funzione di Villa come *ur*-traduttore non soltanto per l’evidente presenza e la stratificazione delle lingue naturali nei suoi testi, ma anche per il loro dialogo con le arti visive e l’intreccio di diversi codici che ne consegue (come nel caso, appena citato, di *Geometria Reformata*). Ciò ne delinea un potenziale disponibile anche, attraverso i vari possibili “Flashback” e “Flash-forward” (per utilizzare le categorie dell’antologia *Those Who Look From Afar Like Flies*), per la poesia sperimentale, avanguardistica o “di ricerca” che gli è succeduta nel tempo, nonché per ulteriori sviluppi futuri.

Allo stesso tempo, le interruzioni che hanno a lungo impedito al “potenziale” dell’opera villiana di trasformarsi in “modello” canonizzato e canonizzante, tanto in poesia come nelle arti visive, ne confermano la fisionomia di *anti*-traduttore, come anche il parziale insuccesso nella ricezione critica della traduzione inglese di Villa in volume, tanto negli Stati Uniti come in Italia, può evidenziare.

Come già accennato, tale fisionomia di Villa come *anti*-traduttore si deve anche alla già citata tendenza all’auto-sabotaggio dell’autore: come scrive anche Bello Minciocchi nella sua introduzione all’*Opera poetica* di Villa, questi è sempre stato un «lucidissimo dissipatore e un pervicace e divertito mescolatore di carte»⁷⁸. È un dato che si può agevolmente osservare confrontando le opere pubblicate di Villa con i materiali che restano disponibili negli archivi di Roma e Reggio Emilia, dai quali talvolta emergono testi e indicazioni utili per nuove indagini e pubblicazioni, come nel già citato caso di *Rovesciare lo sguardo. I tarocchi di Emilio Villa*, a cura di Bianca Battilocchi.

77 A. SEGALINI, *From Sumeria to Milan*, cit., p. 8.

78 E. VILLA, *L’opera poetica*, cit., p. 22.

Se questo corrobora una delle riflessioni del recensore statunitense Paul Gehl – «a collected Villa never existed»⁷⁹ – rendendola, di fatto, valida anche dopo le due voluminose e comunque organiche pubblicazioni, in Italia e negli Stati Uniti, del 2014, occorre guardare a Villa come «mescolatore di carte» anche per il significato letterale dell'espressione. In altre parole, guardare all'interesse di Villa per i tarocchi – così com'è stato recentemente proposto dallo studio monografico di Battilocchi, cronologicamente posteriore alle varie traduzioni in lingua inglese – consente di precisarne la fisionomia di *anti*-traduttore per l'uso di un supporto e, in generale, di una modalità artistica che resta superficialmente opaca, quanto a traducibilità, ma che testimonia allo stesso tempo un dialogo tra l'opera di Emilio Villa e quella di alcuni poeti e artisti angloamericani che non trova poi attestazione rilevante nelle traduzioni pubblicate in lingua inglese.

Oltre all'edizione curata da Battilocchi, tale dialogo era già stato parzialmente ricostruito in alcuni articoli precedenti, a firma di Carlotta Castellani – sul progetto di mazzo di tarocchi avviato dal pittore italiano Corrado Cagli e dal poeta statunitense Charles Olson⁸⁰ – e Chiara Portesine – sulla collaborazione tra Cagli e Villa (secondo una rete di relazioni che, nel caso dei tarocchi, comprende almeno un'altra figura attiva a livello intercontinentale come l'artista cileno-americano-italiano Roberto Matta)⁸¹.

Considerando che il progetto di Cagli e Olson si colloca alla fine degli anni Quaranta, per essere immediatamente seguito dall'inizio della duratura collaborazione tra Cagli e Villa (alla base, tra l'altro, delle *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, del 1955), se ne può forse concludere che l'interesse per i tarocchi di questi artisti e poeti, sulle due sponde dell'Atlantico, discendeva, tra le varie ragioni, dalla necessità di un approccio anti-dialettico alla storia: perfettamente in sintonia con l'attitudine di Villa verso le prospettive filosofiche, o estetiche, di tipo totalizzante, tale esigenza probabilmente rappresenta anche un esito ideologico, culturale ed estetico legato al secondo dopoguerra, dopo le atrocità e le violenze del conflitto mondiale.

79 P. F. GEHL, *Yes, but Slowly*, cit.

80 Cfr. C. CASTELLANI, *Charles Olson e Corrado Cagli. Tra esoterismo e geometria non euclidea*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LVI, 2014, pp. 214-235.

81 Cfr. C. PORTESINE, *Tarocchi o variazioni? La collaborazione fra Emilio Villa e Corrado Cagli*, «Letteratura e arte», 15, 2017, pp. 189-199.

Nello specifico, poi, il progetto di mazzo di tarocchi di Villa e Cagli non giunse mai a compimento anche a causa di circostanze sfortunate – su tutte, lo smarrimento, nel 1950, della spedizione postale dei materiali originali «in una tipografia di Palermo, o nella redazione dell’almanacco palermitano “Mediterranea”»⁸² che li avrebbe dovuti realizzare. Il sabotaggio, in questo caso preterintenzionale, portò all’abbandono del progetto, recuperato solo negli ultimi anni attraverso il “rimescolamento” delle carte villiane nel fondo della Biblioteca Panizzi.

Si tratta, dunque, di un progetto largamente sconosciuto fino alla fine degli anni Dieci del ventunesimo secolo – ad eccezione del breve cenno che ne fa Villa stesso nella “Didascalia” in chiusura degli *Attributi dell’arte odierna*: riferimento sintetico e senza testi, e comunque posto in calce a quella che si può considerare una summa della “scrittura d’arte” di Villa⁸³ – risultando escluso dalle operazioni antologiche di Bello Minciacchi e di Siracusa. Se le poesie che accompagnavano il progetto sono ora a disposizione per una possibile traduzione futura, in questo contesto sembra opportuno sottolineare il fatto che, nell’ambito dei tarocchi, il possibile dialogo tra Villa e i poeti e artisti statunitensi si è per lungo tempo interrotto, non ricevendo una continuazione chiaramente identificabile.

Una tradizione interrotta, ad esempio, coinvolge Robert Motherwell, per il quale, come si è visto, Villa aveva già usato nel 1958 l’espressione «tarots d’amour». Nell’opera di Motherwell, tuttavia, non sembra esserci traccia rilevante dell’immaginario e dei saperi collegati ai tarocchi; questi ultimi costellano invece la produzione di un artista che Motherwell aveva individuato tra i suoi punti di riferimento, Roberto Matta⁸⁴. Come si è già accennato, Matta rientra nelle frequentazioni romane di Villa nel secondo dopoguerra; è lo stesso Villa a raccontarlo, nel testo introduttivo del catalogo della mostra di Matta realizzata alla Galleria dell’Attico nel 1961, con queste parole:

Da New York, nel 1948, venne in Italia. Come alone, portava con sé i frutti del suo misterioso, stupendo sodalizio con Gorki; voci

82 E. VILLA, *Attributi dell’arte odierna 1947/1967*, vol. 1, cit., p. 172.

83 Ivi, pp. 172-173.

84 Motherwell conosce Roberto Matta nel 1941, affronta con lui un lungo viaggio di formazione in Messico, iniziando poi a sperimentare con il *collage*, nel 1943, sempre grazie al confronto con Matta. Cfr. S. DAVIDSON, M. M. FONTANELLA, B. TAYLOR, J. WARDA (a cura di), *Robert Motherwell: Early Collages*, Solomon Guggenheim Foundation, New York, 2013.

di tumulti biografici, di vicissitudini e di ambienti a noi ignoti, e una volta noti, rivelatori di vite già emblematiche; e, infine, un fantasma carico di ideografie estasiare, cocenti, pronto a offrire e accogliere stimolazioni e germi. Fu il primo contatto con la pittura americana, alla radice proprio; e un trasalimento. Sulle scarse tovaglie delle trattorie romane prendemmo a discutere di nuove cosmografie del sesso, di anatomie altre, dell'*autre-outré*, di metafisiche ciclotimiche e ghiandolari, di tempeste di sangue nelle filiture delle sillabe, di un *theatrum* empoeietico.⁸⁵

Se la citazione di Villa sembra fornire un esempio di quel groviglio di relazioni tra artisti e opere da lui stesso definita «foresta ultra naturam», l'attività artistica di Matta nel campo dei tarocchi aveva comunque preso vie molto lontane dal campo di interesse di Villa (nonché di Cagli e di Olson) già prima del suo trasferimento in Italia. In questo senso, infatti, uno dei lavori più noti di Matta è quello realizzato in collaborazione con André Breton, per la pubblicazione del racconto lungo *Arcane 17* (1945)⁸⁶ – comprensiva di quattro illustrazioni ispirate ad altrettante carte dei tarocchi: gli Amanti, la Luna, la Stella e il Carro – e che risulta virato in chiave marcatamente surrealista e, per meglio dire, idiosincraticamente bretoniana.

Alla luce dello scenario così rapidamente tratteggiato, anche la tradizione istituita dal nesso tra poesia, arti visive e tarocchi – intimamente anti-dialettica e forse anche anti-storica – finisce per contribuire all'idea paradossale di Emilio Villa come *ur*-traduttore e *anti*-traduttore: da un lato, l'enfasi sulla materialità dei testi coinvolti – ora i fogli degli archivi, ora le tavole di un'opera ad esemplare unico come *Geometria Reformata*, ora i sassi dell'*Omaggio ai sassi di Tot*, ora, appunto, il mazzo di tarocchi – completa la fisionomia dell'opera di Villa con riflessioni e pratiche che investono direttamente i supporti materiali della produzione, e quindi anche della traduzione; d'altro canto, la parziale o completa opacità semiotica di alcuni di questi supporti (come, appunto, i tarocchi o i sassi) risulta inevitabilmente connessa con la sua figura di *anti*-traduttore. Non manca una possibile sintesi tra questi poli, rappresentati in modo paradigmatico da Villa, della *ur*-traducibilità e dell'*anti*-traducibilità, costituita da una *in*-traducibilità, che è al tempo stesso teorica e pratica, della traduzione e traduzione colta nel suo farsi – entro una produzione ora testuale, ora visiva,

85 E. VILLA, *s. t.*, in *Matta*, Galleria dell'Attico, Roma, 1961, s.i.p.

86 Cfr. A. BRETON, *Arcane 17*, Brentano's, New York, 1945.

ora di supporti che con il medium testuale o visivo hanno rapporti più complessi. *In*-traducibilità che – lontano da definizioni complete o anche totalizzanti, disdegnate dallo stesso Villa – si manifesta nelle varie tradizioni interrotte, ma vivaci, della sua ricezione, sulle due sponde dell’Atlantico.

A quest’ultimo proposito, pare opportuno ricordare un importante passaggio teorico di Emily Apter sull’intraducibilità, contenuto in *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability* (2013). I tratti paradossali del dialogo transnazionale e transculturale dell’opera di Emilio Villa con gli artisti e poeti statunitensi del secondo Novecento, in effetti, sembrano eludere il mito della *World Literature*, o “letteratura mondiale”, come conversazione transnazionale tutto sommato lineare, non problematica e dai caratteri liberali (criticata anche da Apter nel suo volume), ricorrendo invece a una definizione di *ur-*, *anti-*, e dunque *in*-traducibilità che risuona, in particolare, con questa riflessione di Apter sull’intraducibile:

[I]t would be more accurate to understand the Untranslatable, not as pure difference in opposition to the always translatable (rightly suspect as just another non-coeval form of the romantic Absolute, or fetish of the Other, or myth of hermeneutic inaccessibility), but as a linguistic form of creative failure with homeopathic uses.⁸⁷

Il fallimento nella traduzione di Villa – e l’operazione di Siracusa, ad esempio, è stata severamente criticata su questo punto – è sempre possibile, ma le sue traduzioni evitano ogni riferimento “all’Assoluto romantico, al feticcio dell’Altro, o al mito dell’inaccessibilità ermeneutica”, configurandosi piuttosto come esiti linguistici dal potenziale “creativo” e “omeopatico” – un potenziale che si sta affermando progressivamente nel presente e che potrà ancora essere disponibile e riconoscibile in futuro.

Del resto, tale potenziale era già stato riconosciuto e sfruttato in passato, da quella Giulia Niccolai che è stata capace di “pensare la poesia italiana in termini statunitensi”, secondo la definizione di Spatola e Vangelisti: lo si ritrova nella “ballata” dedicata a Emilio Villa, dal titolo *E. V. Ballad*, originariamente contenuta nel volume di Niccolai, *Russky Salad Balads* (1977), ma antologizzata anche in *Foresta Ultra Naturam* – la traduzione in inglese qui analizzata dove, insieme all’omaggio a Villa, compaiono anche le prime attestazioni dei cosiddetti *frisbees* di

87 E. APTER, *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*, Verso, New York/Londra, 2013, p. 20.

Niccolai (a conferma, indiretta, del potenziale “produttivo” legato alle traduzioni di Villa, e in generale alle traduzioni di poesia italiana pubblicata negli Stati Uniti).

In *E. V. Ballad*, l’esperienza statunitense di Villa e il dialogo con gli artisti e poeti di quel Paese è rievocata nella scena di un orso che pesca in un fiume. Più che questa scena vagamente stereotipica – nella quale Villa non è soltanto chi “pesca” dal fiume americano (implicita metafora di una possibile influenza artistica o culturale sulla sua opera) ma è anche colui che racconta una storia («er tells a tale») in attesa della propria ricezione – appare interessante il reiterato pastiche linguistico del testo, che costituisce un omaggio alla *ur-*, *anti-* e in ultima istanza *intraducibilità* di Villa. Si tratta di un ulteriore esempio della possibilità di “pensare la poesia italiana in termini statunitensi” – o anche in termini transnazionali e transculturali *tout court* – una possibilità valida non soltanto per Niccolai, ma anche, in una dimensione, più che passata, presente e ancora futuribile, per l’opera di Villa:

Evening and the Everest
ist vers la poetry learning. Er
isst err it er tells a tale
des bear’s der splash! mit cul poilu
nell’acqua bassa um la forelle
zu farla saltar fuori
to make the trout jump out...⁸⁸

88 G. NICCOLAI, *E. V. Ballad (a Emilio Villa)*, in A. GIAMMEI, N. PALMIERI, M. BELPOLITI, *Riga 45*, Quodlibet, Macerata, 2023 [1977], pp. 45-46, corsivi nell’originale. Ringrazio Paul Vangelisti, Gianluca Rizzo, Marco Giovenale e Fabio Orecchini per il confronto, l’aiuto nel reperimento dei testi e il supporto ricevuto durante la stesura di questo articolo: errori e lacune sono da imputare soltanto a chi scrive.

UOMO PRIMORDIALE
E CONTEMPORANEITÀ

L'arte dell'uomo primordiale: il rito sacrificale condotto alla pura azione del simbolico di Marta Serena

Nel 1996, mentre ponevo alcuni quesiti a Carlo Felice De Bernardi intorno alle vicissitudini di suo padre, Gianni, un artista per il quale Emilio Villa aveva scritto ben cinque testi prodighi di lodi, la conversazione evocò per caso un dattiloscritto conservato dall'artista e poi da suo figlio, che non ne conosceva l'autore. Quando ebbi tra le mani il dattiloscritto, dalle correzioni aggiunte a mano riconobbi subito la grafia di Villa¹.

Il critico Aldo Tagliaferri, amico e studioso di Emilio Villa, descrive in questo modo il fortunato ritrovamento del saggio *L'arte dell'uomo primordiale*, avvenuto nel 1996. Il testo, redatto presumibilmente tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta e pubblicato, per la prima volta, solamente nel 2005, risulta incompleto. Villa, infatti, oltre alle due parti pervenuteci, *Realtà e arte dell'uomo preistorico* e *La vita dell'immaginazione*, aveva previsto l'aggiunta di un terzo capitolo, intitolato *Il Theatrum dell'arte paleolitica e mesolitica*, che avrebbe dovuto concentrarsi sui siti archeologici al di fuori dell'Europa. In ogni caso, l'autore correda il dattiloscritto di una breve pagina intitolata *Avvertenze*, nella quale si legge la dicitura:

Il presente testo, come «campione» non è da intendersi come «scritto», ma ancora allo stato di una serie di appunti per motivazioni generali; frammenti da capitoli, già interamente disposti e ideati nella loro sequenza².

A dispetto della sua parzialità, *L'arte dell'uomo primordiale* costituisce uno degli scritti essenziali per la comprensione dell'ideologia artistica di questo autore, non soltanto per quanto riguarda le posizioni

1 A. TAGLIAFERRI, *Il testo e il contesto*, in EMILIO VILLA, *L'arte dell'uomo primordiale*, a cura di A. TAGLIAFERRI, Milano, Abscondita, 2005, cit. p. 107.

2 E. VILLA, *Avvertenze*, in ID., *L'arte dell'uomo primordiale*, cit. p. 10.

espresse in merito alla fenomenologia dei culti sacrificali e ai temi affini alle speculazioni antropologiche, quanto piuttosto, a motivo dell'emergere, tra le pagine di questo saggio, del concetto di origine dell'arte, essenziale per l'interpretazione della produzione artistica di questo poeta.

Ancora una volta, allora, le *Avvertenze* al testo risultano significative, fornendo un interessante chiarimento riguardo all'importanza assunta dal tema dell'arte parietale dei primordi, nella definizione della nozione di arte *tout court*:

«Criterio generalissimo è che: per comprendere realmente, e fuori da false, pigre e comode prospettive, il grande pantheon figurale preistorico, non basti il punto di vista così detto «estetico», come non basta quello «storico». [...] Il criterio per penetrarne le ragioni e la sostanza è offerto da una lettura obiettiva del materiale: un criterio che potremmo chiamare dell'*Opferwollen*, e che restituisce l'arte, la sua funzione e la sua dinamica all'orbita a cui naturalmente attinge i suoi poteri, che è l'orbita dell'immaginario»³.

A tale proposito, una delle prime intuizioni di Emilio Villa in merito alle rappresentazioni zoomorfiche e teriomorfiche presenti nelle pitture parietali paleolitiche, rinvenute un po'ovunque in Europa e nel mondo, è quella che esse assumano su di sé il carattere di «sacrificio rituale concreto». Ciò implica l'impossibilità di interpretare i segni e le figurazioni parietali, come fossero «un lungo e monotono episodio di 'magia venatoria'»⁴, secondo il quadro esegetico convenzionale, in uso presso i paleontologi del tempo, i quali, agli occhi di Villa, sembravano non tenere conto del fatto che l'umanità paleolitica, a quell'altezza, non avesse ancora sviluppato una «cultura di caccia».

Le figurazioni prodotte dall'uomo paleolitico, allora, costituiscono un enigma per la mente dell'uomo moderno e necessitano, dunque, di un metodo interpretativo attento, capace di tenere conto della complessità insita nel pensiero arcaico e primitivo. Così, Villa, invocando l'importanza di un approccio puntuale al «grande pantheon figurale preistorico», sembra avvicinarsi alle posizioni espresse da Mircea Eliade, nel suo *Trattato di storia delle religioni*:

3 ID., *L'arte dell'uomo primordiale*, *ibid.*

4 ID., *L'arte dell'uomo primordiale*, cit. p. 16.

Basta scorrere qualche monografia etnografica [...] per notare: 1) che la vita religiosa dei «primitivi» sconfinava dal territorio che siamo abitualmente disposti a concedere all'esperienza e alla teoria religiosa; 2) che questa vita religiosa è dappertutto complessa; la presentazione semplice e lineare che troviamo di frequente nei lavori di sintesi e di volgarizzazione, è dovuta a una selezione più o meno arbitraria, compiuta dagli autori⁵.

Pur non occupandosi direttamente di pitture parietali preistoriche, il pensatore romeno fornisce, infatti, i presupposti necessari per comprendere l'analogia istituita da Villa tra i soggetti delle figurazioni primordiali, e le necessità di carattere sacrale che costituivano il punto d'avvio dell'esperienza rappresentativa primordiale:

L'intero pantheon figurativo dell'uomo paleolitico appare come inteso alla espletazione di quel rito, che, secondo il lessico dell'uomo storico, abbiamo chiamato, e certo non senza qualche residua improprietà, *sacrificium*, il culto sacrificale. Pensiamo che alla base di tutta l'esperienza ideologica e ideografica, cioè artistica, dell'uomo primordiale, siano le ragioni del culto, come contenuto intero del *logos*. Il culto non sarà da definire «la cultura più antica» (Van der Leeuw) ma la prima esperienza integrale e integrativa, sbocciata, sviluppata, maturata come fioritura ideologica nello sforzo di conservare all'atto, nudo trasalimento, la sua naturalezza, la sua resistenza, la sua essenza manifestativa, o dottoleologica. È a quest'atto, l'uccidere sacrificale, che l'arte paleolitica, nella complessa esposizione ideografico-simbolica, attinge il suo potere e affida una connessione temporale⁶.

Villa, infatti, esattamente come Eliade, sottolinea l'importanza della comprensione, da parte dell'uomo moderno, del concetto secondo il quale le azioni considerate alla stregua di meri «atti fisiologici», fossero, in realtà, esperiti dall'uomo delle culture arcaiche, come dei 'sacramenti' capaci di metterlo in comunione con «la forza che rappresenta la Vita stessa»⁷: l'uomo dei primordi viveva, cioè, la propria vita organica

5 M. ELIADE, *Trattato di storia delle religioni* [Prima ed. *Traité d'histoire des religions*, 1948], traduzione a cura di V. VACCA, Torino, Bollati Boringhieri, 1988, cit. pp. 37-38.

6 E. VILLA, *L'arte dell'uomo primordiale*, cit. p. 24.

7 M. ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, cit. pp. 39-40.

come una cerimonia, con particolare riferimento alla sessualità e alla nutrizione.

Proprio il nutrimento diviene l'elemento centrale della speculazione di Villa, incentrata sulla sconfessione della prospettiva convenzionale, secondo la quale l'uomo dei primordi sarebbe stato governato dalla paura – «tremante e fuggitivo, un Caino, allo sbaraglio»⁸ – per restituirne l'immagine opposta, basata, cioè, sull'iniziativa offensiva dell'uccidere:

il coltello di silice, il bastone da scavo, il primo cuneo che gronda sangue o stride sulla pietra [...] sono strumenti per aggredire e uccidere, non per difendersi⁹.

L'atto di uccidere, oltre ad essere strettamente connesso agli «impulsi primari della fecondità»¹⁰, diviene, per il primo vivente, essenziale per la rigenerazione della realtà, precedendo la distinzione tra sacro e profano, organizzata secondo una struttura razionale basata sugli sforzi speculativi dell'uomo moderno. Tutto ciò, spinge Villa fino a sostenere che per l'uomo primordiale «la morte non esiste come categoria del reale»¹¹: 'mangiare' o 'venire mangiati' dovevano essere eventualità che non costituivano una reale preoccupazione, coincidendo entrambe con delle necessità di carattere vitalistico riconosciute come necessarie alla rigenerazione della realtà.

In questo procedimento divinizzante, caratterizzato dal passaggio continuo da uno stato energetico all'altro, l'animale è implicato alla stessa maniera dell'uomo; entrambi, infatti, attraverso l'atto dell'uccidere, restituiscono la propria organicità alla realtà che li circonda, attestandosi all'interno di una visione del mondo che può essere definita quasi edenica:

l'uomo primordiale non ha orizzonti. È tutto nel tutto, uomo nell'uomo, nutrimento nel nutrimento, flusso nel flusso, divino nel divino. Non c'è metamorfosi, poiché non c'è forma. C'è, sola, la

8 E. VILLA, *L'arte dell'uomo primordiale*, cit. p. 23.

9 ID., *L'arte dell'uomo primordiale*, *ibid.*

10 ID., *L'arte dell'uomo primordiale*, *ibid.*

11 ID., *L'arte dell'uomo primordiale*, cit. p. 27.

sostanza omogenea, pesante e simbolica, di ciò che c'è: del questo e del quello, del sé e dell'altro, come tutto¹².

A questo punto, Villa si chiede: «quale apertura potrà in qualche modo spalancarsi al di fuori dell'orbita chiusa, della prigione, del contesto unitario e monotono tracciato dall'uomo paleolitico?»¹³. La presenza delle pitture parietali assume, secondo questa prospettiva, un valore essenziale, divenendo l'emblema dell'«esperienza ideologica e ideografica, cioè artistica» dell'uomo paleolitico che tramuta l'uccidere, ovvero un atto fisiologico reale, attraverso un lungo e penoso percorso di conquista delle prerogative essenziali della *mens* moderna, nella sua rappresentazione, ovvero nel simbolo del sacrificio reale:

Se noi dobbiamo, in mancanza di un lessico meno provvisorio e meno limitato, chiamare «arte» il frutto della primaria tentazione umana, possiamo supporre che appunto l'arte, la più tarda manifestazione dell'uomo millenario, sia da considerarsi come l'*iter*, l'*itinerarium mentis et corporis*, verso la fuoriuscita dell'uomo sulle zone contigue, affini e diverse? L'arte, come spiraglio, come *spiraculum* anzi, feritoia: l'arte che ferisce il mondo, il divino, che infligge la piaga solenne nel corpo del mondo: l'arte come strumento sacrificale¹⁴.

Attraverso questa rappresentazione della nozione di arte, Villa marca la natura oppositiva dell'uomo nei confronti del divino, incarnata, in questo caso, nella tentazione umana di replicare l'atto di uccidere, senza che da esso scaturisca un reale processo di rigenerazione organica dell'universo. Una concezione di questo genere, in effetti, non era nuova al pensiero di questo autore, il quale aveva già evidenziato l'importanza del conflitto tra uomo e divinità, nell'interpretazione dei mitologemi alla base della narrazione contenuta nell'Antico Testamento, individuando nella «concezione del primordiale rifiuto da parte dell'uomo (un semidio; “forma” del fiato alitante della divinità) alla Parola della divinità»¹⁵, il punto d'avvio della «grande saga dell'iter dell'umanità verso

12 ID., *L'arte dell'uomo primordiale*, cit. p. 28.

13 ID., *L'arte dell'uomo primordiale*, cit. p. 29.

14 ID., *L'arte dell'uomo primordiale*, *ibid.*

la liberazione, o salvezza, nel compimento della propria iniziale destinazione»¹⁶.

D'altro canto, la possibilità di uccidere attraverso il simbolo, contravvenendo, cioè, alle regole universali di rigenerazione organica, oltre a lasciare emergere il carattere eversivo del gesto artistico originario, ne sottolinea anche l'ingiustificabilità dal punto di vista utilitaristico, stabilendo un legame piuttosto evidente con la nozione di 'eccedenza programmatica' postulata da Georges Bataille, il quale, per altro, aveva visitato le grotte di Lascaux qualche anno prima, rimanendone ugualmente affascinato, tanto da pubblicare nel 1952 il saggio *Lascaux. La nascita dell'arte*¹⁷.

Il simbolo costituisce quindi il tratto caratteristico dell'emancipazione dell'uomo dei primordi dal mondo che lo circonda, favorendo la presa di coscienza del proprio essere nella realtà: la traccia dipinta diviene il «simbolo puramente concettuale del segno originario, ed è violenza contenuta, ma mentale in senso più fluido»¹⁸. Come scrive Bataille nel celebre saggio *La parte maledetta*, però: «nessuno può render cosa l'altro se stesso che è lo schiavo senza allontanarsi nello stesso tempo da ciò ch'egli medesimo è intimamente, senza porre a se stesso i limiti della cosa»¹⁹. L'avvento del «simbolo crudele» segna, infatti, l'aurora dell'uomo moderno e con essa l'insorgere della percezione di essere 'cosa' in mezzo alle 'cose'.

La trasposizione messa in atto dall'uomo dei primordi attraverso le pitture parietali, ovvero la trasformazione dell'atto vero e proprio dell'uccidere nel suo simbolo inciso sulla pietra, diviene, così, una stupefacente e antichissima manifestazione di *dépençe* ma anche l'esordio della dialettica tra vittima e carnefice. L'uomo paleolitico percepisce, per la prima volta, il proprio essere esiliato dalla realtà che lo circonda, iniziando un penoso cammino a ritroso, teso a ricostituire, attraverso l'arte, «l'intimità perduta»²⁰ con l'universo nel quale abita.

15 *Genesi*, traduzione di E. VILLA, in Archivio di Emilio Villa, fasc. 167, *Introduzione*, pp. 3-4.

16 ID., *Genesi, ibid.*

17 G. BATAILLE, *Lascaux. La nascita dell'arte* [Prima ed. *Lascaux ou la naissance de l'art*, 1952], traduzione a cura di SUSANNA MATI, Milano, Mimesis, 2007.

18 E. VILLA, *L'arte dell'uomo primordiale*, cit. p. 35.

19 G. BATAILLE, *La parte maledetta preceduto da La nozione di dépençe* [Prima ed. *La Part maudite*, 1949], traduzione a cura di F. SERNA, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, cit. p. 68.

20 Cfr. ID., *La parte maledetta*, cit. p. 68: «A questo decadimento l'uomo di tutti i tempi si sforzò di sfuggire. Nei suoi strani miti, nei suoi riti crudeli, l'uomo è fin dall'inizio alla ricerca di un'intimità perduta».

Nell'insorgere della dialettica tra vittima e carnefice, l'animale assume una posizione centrale. Il sacrificio preistorico, come scrive Villa: «non presenta né limitazioni né specializzazioni: il sacrificio è “animale”, mammut o lepre, asino o bisonte, uomo o cavallo, serpente o pesce»²¹. E ancora:

L'immaginazione, come sfera del divino, appare nella figurazione preistorica prevalentemente animalizzata. E, del resto, l'esperienza teriomorfica dell'intenzione immaginaria dell'uomo di ogni tempo risale da strati di una profondità inaudita e inaccessibile, ma chiara, che collabora apertamente con la incessante, pressante tentazione mitica della psiche²².

La centralità della nozione di animale, infatti, è intimamente correlata alla capacità della bestia di stimolare l'abilità immaginativa dell'uomo paleolitico. Gli animali che l'uomo preistorico raffigura suscitano, infatti, quella che Villa definisce la «tentazione mitica della psiche» di ammettere tra due cose di diverso ordine, un'identità nell'essere:

essi sono la polarità nutrimento-distruzione, vita-morte, terra-cielo. Sono animali divinità: della veemenza, dell'aggressione, della ferocia, della fuga (la renna, la lepre); oppure del riposo, della rigenerazione, della fecondità²³.

Questo procedimento mentale, tipicamente umano, costituisce uno degli elementi chiave per la nascita della nozione di culto, che Villa inserisce, dunque, all'interno dell'«orbita dell'immaginario»²⁴. Il comportamento tipico dell'espressione dei riti, durante i quali la distinzione tra creduto e simulato va perdendosi, d'altro canto, presenta alcune caratteristiche affini con l'esperienza del gioco, come postulato anche dal filosofo olandese Johan Huizinga, nel saggio *Homo ludens*. Tutto ciò, avvalorata la tesi di Villa, secondo la quale all'origine dell'arte parietale preistorica non vi sarebbe «l'insorgere dell'istinto mimetico, piegato poi a

21 E. VILLA, *L'arte dell'uomo primordiale*, cit. p. 19.

22 ID., *L'arte dell'uomo primordiale*, cit. p. 66.

23 ID., *L'arte dell'uomo primordiale*, cit. p. 67.

24 ID., *L'arte dell'uomo primordiale*, cit. p. 10.

intenzioni magiche»²⁵, quanto piuttosto «l'esercizio dell'orbe immaginario, sotto spinte autonome»²⁶, proprio come il mondo zoomorfico fiabesco dei bambini attuali non viene ricondotto a un'esperienza venatoria:

La mente del bambino attuale è popolata, affollata di immagini animali, di mostri: ma, per restare nei tempi storici, anche la mente del profeta attinge alla fonte apocalittica i suoi mostri e le sue chimere; e anche la sfera del mito è un'immensa foresta di mostri e animali. Ora, l'esperienza quotidiana, pratica, non partecipa di questi nuclei immaginari: e non si vede perché l'uomo paleolitico, che non è l'uomo di un giorno, ma che ha spessore di milioni di anni, abbia avuto a disposizione soltanto la caccia per imprimere un sigillo immaginoso alla sua esistenza; ed è da riconoscere invece che appunto la sostanza immaginaria è prerogativa e proprietà destinata dell'umano come tale, come vivente²⁷.

La nascita del simbolo, originata dalla spinta immaginifica dell'uomo, allora, risulta una pratica ricca di elementi affini a quella del 'gioco sacro', secondo la definizione che ne diede Huizinga, come di una azione indispensabile per la salute della collettività, nella quale si ritrovano «il bimbo e il poeta, insieme col selvaggio primitivo»²⁸, marcando, così, la stretta relazione tra immaginazione e mito, culto e poesia.

Per quanto riguarda l'arte dell'uomo primordiale, d'altro canto, l'importanza dell'animale, oggetto e soggetto prediletto delle raffigurazioni parietali, non deve essere sottovalutata:

Alla radice del fantasma antropomorfo o zoomorfico che abita nell'immaginazione dell'uomo-preistorico [...] vive l'azione del simbolo, la dinamica del sacrificio, la presenza dell'animato-animante, dell'animale-distruttore che è animale-rigeneratore²⁹.

La centralità della figura della bestia, allora, fornisce l'occasione per porre una questione ontologicamente essenziale, riguardo il ruolo del-

25 ID., *L'arte dell'uomo primordiale*, cit. p. 64.

26 ID., *L'arte dell'uomo primordiale*, cit. p. 65.

27 ID., *L'arte dell'uomo primordiale*, cit. pp. 65-66.

28 J. HUIZINGA, *Homo ludens* [Prima ed. 1938], traduzione di A. VITA, Einaudi, 2002, cit. p. 40.

29 E. VILLA, *L'arte dell'uomo primordiale*, cit. p. 66.

l'antropomorfismo. Come ha scritto l'antropologo brasiliano Eduardo Viveiros de Castro, infatti, «il nostro problema con l'“antropomorfismo” tipicamente ha a che fare con la proiezione dell'umanità in divinità, non in animalità»³⁰: questa stessa considerazione emerge anche tra le pagine del saggio villiano, suggerendo l'ipotesi secondo la quale, l'uomo paleolitico non avrebbe voluto mettere in scena una cosmogonia che indicasse l'ascensione alla divinità, quanto piuttosto la volontà di colmare la distanza che lo separava «dall'Altro-Stesso»³¹, ovvero l'animale.

Basti notare come, la descrizione della rappresentazione del sacrificio animale che Villa fornisce, faccia riferimento alla necessità di “esprimere” la bestia, lasciandola emergere dalle proprie viscere:

nell'atto di esprimerlo, l'uomo eseguisce se medesimo traendo fuori di sé l'animale, dopo averlo inghiottito. L'uomo ha dentro l'animale: se ne libera, per sacrificarlo e restituirlo alla vita, uccidendolo con il segno³².

Proprio nel passaggio tra «il segno» e la parola, si inserisce l'importanza che questo saggio assume per la comprensione dell'opera poetica di questo autore. Non è un caso che l'avvento dell'arte sia connesso, nell'ideologia di Villa, con l'insorgere dell'alterità, rappresentata primariamente attraverso la figura dell'animale. Un concetto, quello dell'animalità, caratterizzato tanto da implicazioni di tipo archetipico, quanto assolutamente moderno, basti pensare, tra gli altri, all'interesse che questo tema ha suscitato in Jacques Derrida, il quale nel saggio *L'animale che dunque sono* scrive:

L'animale che parola!

Una parola, l'animale, un nome che gli uomini hanno istituito, un nome che essi si sono presi il diritto e l'autorità di dare all'altro vivente³³.

30 E. VIVEIROS DE CASTRO, *Prospettivismo cosmologico in Amazonia e altrove*, a cura di R. BRIGATI, postfazione di R. WAGNER, Quodlibet, 2019. La nota riportata è inserita nella trascrizione di una delle quattro lezioni tenute presso il Department of Social Anthropology, Cambridge University, nel febbraio-marzo del 1998.

31 E. VILLA, *L'arte dell'uomo primordiale*, cit. p. 26.

32 ID., *L'arte dell'uomo primordiale*, cit. p. 63.

33 J. DERRIDA, *L'animale che dunque sono* [Prima ed. *L'animal que donc je suis*, 2006], traduzione a cura di MASSIMO ZANNINI, Milano, Jaca Book, 2006, cit. p. 62.

Il nocciolo della questione, in effetti, è da ricercare, proprio nei meccanismi che legano la nozione di animale con quella di nominazione, avvicinandosi al vasto immaginario dell'Antico Testamento, attraverso l'assonanza di questo tema con il mito della torre di Babele.

Secondo questa prospettiva, *L'arte dell'uomo primordiale*, pur occupandosi principalmente di antropologia, assume una grande importanza anche nell'interpretazione della poetica di questo autore, promuovendo la «necessità di lanciare questo grande ponte sul passato, che vuol dire sul futuro»³⁴, alla ricerca delle proprietà ferine e sacrali dell'arte, capaci di innescare nuovamente il processo di convertibilità tra atto e simbolo che questo autore considerava alla base dell'iniziativa artistica dell'uomo dei primordi.

La bestia, allora, diviene il punto di partenza di un processo artistico e immaginario, attraverso il quale riconquistare il proprio posto all'interno del meccanismo di rigenerazione della realtà, dal quale l'uomo contemporaneo sembra essere stato estromesso, alla ricerca di una lingua poetica in cui simbolo e parola possano fondersi e – per utilizzare le parole di Deleuze e Guattari – filare «via con la testa in avanti, facendo capriole»³⁵.

34 E. VILLA, *Ciò che è primitivo*, in «Arti visive», n. 4-5, Roma, 1953; ora in ID., *L'arte dell'uomo primordiale*, cit. p. 91.

35 G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore* [Prima ed. *Kafka. Pour une littérature mineure*, 1975], traduzione a cura di A. SERRA, Macerata, Quodlibet, 2017, cit. p. 48.

Un ready-made primordiale: Emilio Villa e Marcel Duchamp di Carlo Alberto Petrucci

Dalla scomparsa di Emilio Villa, avvenuta a Rieti nel 2003, si è assistito ad un crescente interesse intorno alla sua figura che è stato favorito anche dalle numerose iniziative a lui dedicate, fra cui l'edizione completa delle sue poesie¹, la pubblicazione o ripubblicazione di suoi scritti², vari testi critici tra cui vanno senz'altro ricordati quelli di Aldo Tagliaferri³, alcune mostre⁴, oltre alla traduzione inglese di una selezione della sua opera poetica.⁵

Nonostante non siano noti i dettagli relativi al loro incontro e la letteratura sull'argomento sia molto ridotta, il presente articolo tenta di effettuare una prima ricognizione dei contatti che esistettero tra Emilio Villa e Marcel Duchamp.

Nel 1963 Duchamp intraprese un viaggio in Italia in compagnia della moglie. A Roma fu ospite del pittore Gianfranco Baruchello e visitò una sua mostra presso la galleria La Tartaruga.⁶ Il rapporto fra i due è testi-

-
- 1 E. VILLA, *L'opera poetica*, a cura di C. Bello Minciacchi, postfazione di A. Tagliaferri, Roma, L'orma editore, 2014.
 - 2 ID., *Pittura dell'ultimo giorno: scritti per Alberto Burri*, Firenze, Le Lettere, 1996 [ristampa 2005]; ID., *L'arte dell'uomo primordiale*, a cura di A. Tagliaferri, Milano, Abscondita, 2005; ID., *Rovesciare lo sguardo: I Tarocchi di Emilio Villa*, a cura di B. Battilocchi, Ancona, Argolibri, 2020.
 - 3 A. TAGLIAFERRI, *Il clandestino: vita e opere di Emilio Villa*, Milano-Udine, Mimesis, 2016 [1° edizione 2004]; A. TAGLIAFERRI, C. PORTESINE, *Emilio Villa e i suoi tempi*, Milano-Udine, Mimesis, 2016; A. TAGLIAFERRI, *Presentimenti del mondo senza tempo: Scritti su Emilio Villa*, a cura di G. P. Renello, Ancona, Argolibri, 2022.
 - 4 Cfr. almeno "Emilio Villa poeta e scrittore" tenutasi presso la Chiesa di San Giorgio di Reggio Emilia dal 23 febbraio al 6 aprile 2008; "Un Atlante di arte nuova. Emilio Villa e l'Appia Antica", mostra allestita presso il complesso di Capo di Bove sull'Appia Antica dal 26 giugno al 26 settembre 2021; "Crepita la carta. Libri e vertigini di Emilio Villa", mostra organizzata presso la Biblioteca Mozzi Borgetti di Macerata dal 9 ottobre al 7 novembre 2021;
 - 5 *The Selected Poetry of Emilio Villa*, translated with an introduction by Dominic Siracusa, New York-Berlin, Contra Mundum Press, 2014.
 - 6 C. SUBRIZI, *Introduzione a Duchamp*, Bari, Laterza, 2008, p. 181. Una successiva visita a Baruchello, forse avvenuta nel 1966, è confermata anche dallo stesso Duchamp (Cfr. P. CABANNE, *Dialogues with Marcel Duchamp*, Boston [?], Da Capo Press, 1987 [?], p. 101). L'incontro di Villa e Duchamp presso l'abitazione di Baruchello è ricordato anche da Tagliaferri. Cfr. A. TAGLIAFERRI, *Il clandestino*, cit., p. 197.

moniato anche da *La verifica incerta* (1965), un film di Baruchello ed Alberto Grifi realizzato montando scarti di film hollywoodiani. Presentato alla Cinémathèque Parigi, il film fu dedicato proprio a Duchamp che si intravede inoltre in alcune brevi sequenze.⁷ Fu in occasione del suo soggiorno presso l'abitazione di Baruchello che Emilio Villa conobbe Duchamp.⁸

Nel catalogo della mostra *Emilio Villa: poeta e scrittore* è pubblicata una cartolina, ora parte dell'archivio di Aldo Tagliaferri, raffigurante l'Etna in eruzione e che fu inviata da Duchamp a Villa il 3 giugno 1963, durante un suo soggiorno in Sicilia avvenuto presumibilmente dopo il loro incontro.⁹ In questa Duchamp scrive:

“Cher Emilio Villa / Merci et awe pour / votre Villadrome / qui nous a aidés / à gravir les hauteurs / de la poésie sicilienne / et affectueusement / Marcel Duchamp¹⁰

La cartolina fu inviata da Duchamp a Villa presso l'abitazione romana di Baruchello ed in questa appaiono due termini che permettono di approfondire il loro incontro: “awe” e “Villadrome”. Il primo è definito dal Merriam-Webster English Dictionary come “un'emozione che combina in modo diverso paura, venerazione e meraviglia che è ispirata da autorità, dal sacro o dal sublime”¹¹ e che sembra quindi confermare che Duchamp sia rimasto positivamente colpito dall'incontro con Villa e,

7 Il legame tra i due è confermato anche da alcune fotografie che Baruchello fece a Duchamp. Una, scattata in Spagna nel 1963, è contenuta in C. TOMKINS, *Marcel Duchamp: The afternoon interviews*, New York, Badlands, 2013 (usata in dettaglio anche per la copertina). Altre fotografie si trovano inoltre in un testo scritto dallo stesso Baruchello e da Henry Martin, *Why Duchamp*, New York, McPhershon & Company, 1985.

8 L'incontro con Duchamp sembra essere stato in qualche modo favorito da Baruchello che aveva conosciuto Villa a Parigi poco tempo prima (“nei primissimi anni Sessanta”). Cfr. G. BARUCHELLO, *E ora leggete Villa*, in “Alias - Il manifesto”, n. 4, 25 gennaio 2003. Questa ricostruzione è confermata anche Tagliaferri che riporta come il viaggio a Parigi di Villa e Gino Marotta sia avvenuto nel 1963. Cfr. A. TAGLIAFERRI, *Il clandestino*, cit., p. 196.

9 Cfr. C. PARMIGGIANI (a cura di), *Emilio Villa: poeta e scrittore*, Milano, Mazzotta, 2008, p. 186. La cartolina è pubblicata anche in A. TAGLIAFERRI, *Presentimenti del mondo senza tempo: Scritti su Emilio Villa*, cit. p. 140. Nonostante la cartolina sia, in entrambi i casi, pubblicata solamente al verso, è possibile conoscere cosa raffigurasse grazie alla didascalia che riporta “Etna in eruzione”.

10 Caro Emilio Villa / Grazie e awe per / il suo Villadrome / che ci ha aiutato / a salire le cime / della poesia siciliana / affettuosamente / Marcel Duchamp. Traduzione mia.

11 Cfr. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/awe>, ultimo accesso 22 luglio 2023. Traduzione mia.

probabilmente, dai consigli ricevuti per il viaggio che si apprestava a compiere. Del secondo termine, “Villadrome”, si dirà tra poco.

Attributi dell'arte odierna è una raccolta di saggi che risulta di particolare interesse per indagare il rapporto fra Villa ed alcuni protagonisti delle arti visive del Novecento. Il volume presenta profili di 27 artisti e si apre proprio con uno scritto dedicato a Duchamp, composto a Roma il 25 agosto del 1968. L'indicazione “In memoriam” che precede il testo potrebbe essere stata aggiunta solo successivamente alla morte dell'artista, avvenuta nell'ottobre dello stesso anno. Questo il testo:

de son parababtême	(vive!)
sur l'Aethne éruçant	(vive!)
Parce qu'il m'a baptisé	(vive!)
de son parababtême	(vive!)
sur l'Aethne éruçant	(vive!)
en évoquant mon vrai nom	(vive!)
en tant que VILLADROME	
cette Course, dromos, veut faire vivre	
le nom MARCEL DUCHAMP	
esprit de la Hauteur et du Silence,	
du Sourire Absolu, héros de l'Adresse sans Fin	
et de la Ruse implacable, maître des Prévivences,	
charnière de l'Indifférence ¹²	

I riferimenti all'Etna e al nome di “Villadrome” – che nell'entusiasmo di Villa assumono i contorni di un parabattesimo dai toni mitici officiato sull'Etna in eruzione – permettono di chiarire come il testo che compare negli *Attributi dell'arte odierna* nasca proprio sulla scorta della cartolina inviata da Duchamp a Villa.¹³

Il testo di permette inoltre di provare a chiarire il significato di “Villadrome”. Oltre al riferimento alla “corsa” evocato da Emilio, una lettura del componimento in parallelo alla cartolina di Duchamp (“il suo Villadrome / che ci ha aiutato / a salire le cime / della poesia siciliana”)

12 “del suo parabattesimo (viva!) / sull'Etna eruttante (viva!) / Perché mi ha battezzato (viva!) / del suo parabattesimo (viva!) / sull'Etna eruttante (viva!) / evocando il mio vero nome (viva!) / come VILLADROME / questa Corsa, dromos, vuol far vivere / il nome MARCEL DUCHAMP / spirito dell'Altezza e del Silenzio, / del Sorriso Assoluto, eroe dell'Indirizzo senza Fine / e dell'Astuzia implacabile, maestro delle Previvenze, / cerniera dell'Indifferenza.” Traduzione mia.

13 Lo stesso vale per il richiamo all'“Etna in eruzione” che sembra derivare direttamente dalla cartolina di Duchamp. Cfr. *supra*, n. 9.

parrebbe indicare un sentiero in ascesa, in senso metaforico, una sorta di “corridoio” preferenziale creato dallo stesso Villa, al fine di condurre Duchamp sulle cime della poesia siciliana che potrebbe essere intesa sia in senso stretto (i sommi autori della poesia siciliana) che in senso figurato (i vertici del paesaggio siciliano, rappresentati appunto dall’Etna). Questa doppia lettura farebbe pensare che, in occasione del loro incontro, Duchamp abbia messo al corrente Villa del prossimo viaggio in Sicilia ed in risposta, questi possa avergli introdotto alcuni poeti della scuola siciliana o, in alternativa, suggerito qualche possibile itinerario per una visita dell’isola.

Nel testo degli *Attributi* Duchamp viene inoltre qualificato con modalità che possono risultare utili per chiarire come Villa guardasse all’artista francese: “eroe dell’Indirizzo senza Fine” – direzione senza fine, che in senso lato parrebbe riferirsi a una forma artistica priva di uno scopo didattico –; “l’Astuzia implacabile”, con un richiamo all’arte concettuale; “spirito del Sorriso Assoluto”, con l’enfasi sul gioco e sull’ironia di alcune sue opere di cui basta solo ricordare alcuni titoli (*Le lapin*, 1909, derivante dall’espressione francese “poser un lapin”/“dare un pacco” per indicare il non presentarsi a un appuntamento); *L.H.O.O.Q.* (da leggersi “elle a chaud au cul”, 1919), il “ready-made” modificato con l’aggiunta dei baffi alla Gioconda, fino a *Étant donnés* (1946-1966) dove lo spettatore è deliberatamente ridotto ad un voyeur costretto ad osservare l’opera attraverso un buco della serratura o ancora all’episodio che portò allo *Tzanck check* (1919): dovendo pagare il suo dentista, Duchamp disegnò personalmente un assegno con l’importo richiesto e lo pagò con questo.

Le qualità di Duchamp messe in risalto da Villa segnalavano evidentemente una condivisione di fondo nei confronti della sua poetica. Come rilevato da Aldo Tagliaferri nel *Clandestino*:

Emilio [...] non deve fare alcuno sforzo per condividere l’ukase di Duchamp contro la pittura, degradata a mera percezione “retinica”, la concomitante esortazione a far sconfinare il territorio dell’arte in quello comportamentale e teatrale, gli sberleffi contro le “belle arti” e contro i musei che le contengono, le inversioni dei luoghi comuni operate dall’artista francese (come quella che

lo aveva indotto ad apprezzare le incrinature prodottesi durante il trasporto del *Grand Verre*).¹⁴

Se già dai primi anni dieci, Duchamp, aveva realizzato lavori celebri come il *Coffee mill* (1911), in cui l'idea del movimento era resa attraverso l'uso di una freccia, o le due versioni del *Nude Descending a Staircase* (1911,1912) e si apprestava a realizzare i primi "ready-made", non appare così distante la posizione di Villa nei confronti di un'altra lingua – non figurativa ma pur sempre ufficiale – come quella italiana, diviso com'era fra il milanese parlato in casa ed il latino che era invece obbligato ad adottare in seminario. Questa una testimonianza dello stesso Villa a riguardo:

Io ho parlato il dialetto milanese per tutta l'infanzia. Essendo un seminarista, [...] la mia lingua allora era il latino, parlavo latino dalla mattina alla sera. [...] La lingua italiana mi è diventata nemica, un segno di schiavitù.¹⁵

Se, come sostiene ancora Aldo Tagliaferri "Emilio sente l'urgenza di, fin dagli inizi, di adottare una lingua "altra" rispetto ad una contestata lingua madre"¹⁶, questa urgenza lo porterà a padroneggiare un multilinguismo che gli permetterà di comporre già dagli anni Trenta poesie in latino poi pubblicate in *Verboracula* (1981), a tradurre l'*Odissea* e testi biblici oltre a coltivare interessi di caldeo, fenicio e accadico.

Il capitolo dedicato a Gabriella Lajatico negli *Attributi dell'arte odierna* offre un secondo riferimento a Duchamp e al "parabattesimo" ricevuto da Villa. In questo si legge:

Elle est, en substance inconnue, l'artiste la plus idôlatre [...] de notre époque. [...] plus vive entière et plénaire plus unanime encore que le Grand Baptiseur de mon idéologie roulante, plus que Marcel Du Champ [*sic*]: tu es bien comme lui, mais encore plus

14 A. TAGLIAFERRI, *Il clandestino*, cit., p. 197. Tagliaferri si riferisce a *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* (1915-1923) comunemente chiamato *Il Grande Vetro*, opera che fu danneggiata in modo accidentale in occasione di un trasferimento. Per una testimonianza di Duchamp a proposito della rottura del "Grande Vetro" cfr. almeno C. TOMKINS, *Marcel Duchamp: the afternoon interviews*, cit., pp. 77-78.

15 A. TAGLIAFERRI, *Il clandestino*, cit., p. 21.

16 *Ivi*, p. 22.

urgente et promue, plus saillante, plus promise, et sans une ombre seule de piété ou d'incredulité.¹⁷

Si allude nuovamente a Duchamp – ormai divenuto “Grande Battezzatore” – e al nome di “Villadrome”, che evidentemente doveva avere fortemente impressionato Villa, e che viene adesso utilizzato per qualificare la sua “ideologia mobile”.

Tra i suoi vari interessi, quello verso l'arte preistorica ha avuto un ruolo non secondario e culminerà con la visita alle grotte di Lascaux (1961) avvenuta poco prima della chiusura al pubblico nel 1963. A questa forma espressiva Villa dedicherà degli interventi, alcuni dei quali sono stati raccolti in volume con il titolo di *L'arte dell'uomo primordiale*. Già nelle “avvertenze” si intuiscono le motivazioni che portavano Villa ad interessarsi a questa forma artistica che verrà qualificata come primordiale – e non preistorica – proprio per “prendere le distanze da ogni visione storicistica dell'arte”¹⁸:

Criterio generalissimo è che: per comprendere realmente, e fuori da false, pigre e comode prospettive, il grande pantheon figurale preistorico, non basti il punto di vista così detto “estetico”, come non basta quello “storico”.¹⁹

In un saggio dal titolo *Noi e la preistoria: a proposito di una scoperta recente*, originariamente pubblicato su “Arti visive”, Villa discute del ritrovamento di una vertebra di balena all'interno di una grotta nei pressi del monte Circeo.

Il professor Blanc ha rilevato [...] questo: il fatto che abbiano raccolto e trasportato nella loro abitazione la vertebra, dovrebbe dimostrare che essi comprendevano la “singolarità” dell'oggetto. [...] Rimane da chiedersi: cosa mai può aver “visto” l'uomo di

17 E. VILLA, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, Milano, Feltrinelli, 1970, p. 66 (Lei è, in sostanza sconosciuta, l'artista più idolàtra [...] della nostra epoca [...] più viva intera e plenaria più unanime ancora che il Grande Battezzatore della mia ideologia mobile, più di Marcel Du Champ: sei certo come lui, ma ancora più urgente e promossa, più prominente, più destinata e senza una sola ombra di pietà o d'incredulità). Traduzione mia.

18 A. TAGLIAFERRI, *Il testo e il contesto*, in E. VILLA, in *L'arte dell'uomo primordiale*, Milano, Abscondita, 2005.

19 E. VILLA, *Avvertenze*, in *L'arte dell'uomo primordiale*, cit., p. 93.

Neanderthal nella vertebra di una balena, per trascinarla fin dentro casa?²⁰

Al di là della lettura antropologica dell'evento, appare significativo l'interesse di Villa all'idea che una vertebra di balena sia potuta diventare un oggetto dotato di una sua singolarità e che, spogliato del suo valore originario possa averne assunto un altro di ordine diverso. Se un confronto con i "ready-made" può inizialmente apparire forzato, la conclusione dell'articolo permette di instaurare un parallelo fra il mondo primordiale e i presupposti dell'arte concettuale di Duchamp.

Ai superficiali che obiettano che l'invenzione non figurativa è vecchia di quarant'anni, noi obiettiamo che invece essa è vecchia di cinquantamila anni [...] E una vertebra di balena, scoperta sul litorale o ritrovata nel flusso della immaginazione e del gesto che la realizza, è sempre più arte, cioè più tempo, più umanità, più energia, più intelligenza, più precisione, più purezza, che non un paesaggio di Courbet o un noioso gruppo di Rodin, per non dire altro.²¹

È evidente la critica all'arte "retinica" attraverso il rimando al paesaggio di Courbet ed il riferimento all'invenzione non figurativa come vecchia di 40 anni (il saggio è del 1954) ci riporta alle avanguardie e agli anni in cui Duchamp si cimentava con i primi "ready-made" (*Bicycle Wheel* è del 1913 mentre *Fountain* è del 1917). Se a proposito dell'arte dell'uomo primordiale, Villa poneva l'accento sulla *scelta* di un oggetto ben preciso, Duchamp discuteva in questi termini i suoi "ready-made":

È sempre la scelta dell'artista. Anche quando dipingi qualcosa di ordinario, c'è sempre una scelta: scegli i colori, scegli la tela, scegli il soggetto, scegli tutto. Non c'è arte; essenzialmente c'è una scelta. [...] Invece di fare, è già fatto. La scelta, ovviamente, dipende dalle motivazioni per le quali fai certe scelte. [...] invece di scegliere qualcosa che ti piace o qualcosa che non ti piace, scegli qualcosa che non ha nessun interesse, dal punto di vista visivo, per l'artista. In altre parole, arrivare ad uno stato d'indifferen-

20 ID., *Noi e la preistoria: a proposito di una scoperta recente*, in "Arti Visive", seconda serie, n. I, 1954, ora in ID., *L'arte dell'uomo primordiale*, cit., p. 93.

21 *Ivi*, pp. 94-95.

za verso l'oggetto. È in quel momento che questo divenne un ready made.²²

Nella ricostruzione di Villa, è proprio l'atto di scegliere che in qualche modo lega l'uomo primordiale all'artista contemporaneo.

Nonostante non siano ad oggi noti elementi che possano far pensare che Duchamp e Villa si siano incontrati o siano comunque rimasti in contatto successivamente al 1963, l'incontro con Duchamp sembra aver avuto un effetto su Villa tanto spingerlo ad adottare l'invenzione linguistica di Duchamp talvolta come un vero e proprio soprannome. Oltre agli esempi già citati, egli utilizzò infatti il soprannome datogli da Duchamp in almeno due testi: *Villadrome*²³ e *brunt H options. 17 eschatological madrigals captured by a sweetromantic cybernetogamic vampire, by villadrome*²⁴. Un altro richiamo a Duchamp sembra infine trovarsi in un'opera realizzata insieme a Claudio Parmiggiani dal titolo *L'homme qui descend quelque: roman métamytique* (1974) che sembra evocare il *Nude Descending a Staircase*.

22 P. COLLIN, *Marcel Duchamp parle de ses ready made* (1967), Paris, L'Échoppe, 1998, pp. 10-11, citato in C. SUBRIZI, *Introduzione a Duchamp*, cit., p. 8

23 E. Villa, *Villadrome*, Roma, Edizioni Ex, 1964.

24 ID., *Brunt H options. 17 eschatological madrigals captured by a sweetromantic cybernetogamic vampire, by villadrome*, Macerata-Roma, Foglio editrice d'arte, 1968.

Primordialmente moderno: Emilio Villa, Jorge Eielson, il Perù antico e l'astrazione artistica del dopoguerra di Luis Rebaza-Soraluz

Negli ultimi mesi del 1953, Emilio Villa incontra a Roma il giovane scrittore e artista peruviano Jorge Eduardo Eielson in occasione della mostra di elementi mobili (*Mobiles*) di quest'ultimo presso la Galleria d'arte L'Obelisco.

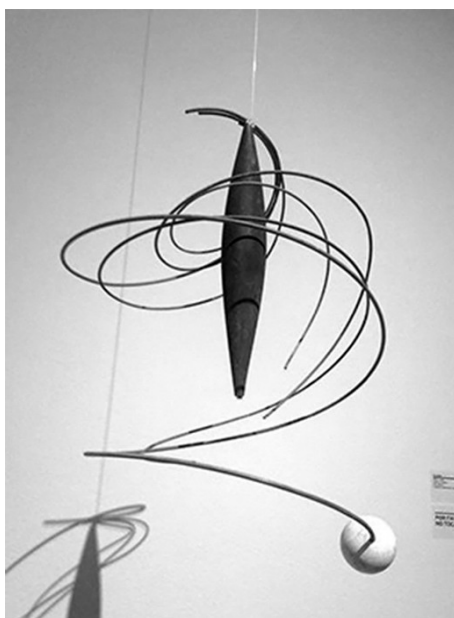


Fig 1. Jorge Eielson, mobile senza titolo, 1953. Fotografia di Luis Rebaza-Soraluz

In marzo 1954, sulla rivista «Arti Visive», di cui era direttore, Villa pubblica una breve recensione della mostra nella quale propone un'analogia tra gli aggeggi di Eielson, fatti di metallo, gesso e plastica, e articolati da fili, e il *Quipu*, un antico sistema mnemonico peruviano fatto di corde annodate. Le opere esposte da Eielson erano state model-

late sull'opera del francese Jean Peyrissac, un artista che aveva incontrato a Parigi nel 1948.

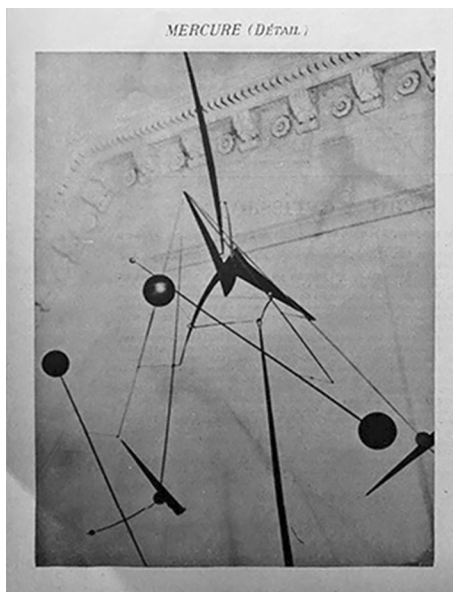


Fig 2. Jean Peyrissac, immagine del mobile *Mercure* tratta dal catalogo della mostra *Derrière Le Miroir*, tenutasi a Parigi nel marzo 1948. Fotografia della pagina, Luis Rebaza-Soraluz

Nel 1950, Eielson aveva tradotto in spagnolo, per la rivista peruviana di architettura «Espacio», un articolo di Peyrissac presentandolo con queste parole¹:

Questo scultore, costruttore, o comunque lo si voglia chiamare, rappresenta il movimento più avanzato della plastica moderna. I suoi *mobiles* costruiti in pelle, cromo e materiali plastici sapientemente disposti, sviluppano funzioni rigorose, i cui ritmi monumentali ci ricordano che esiste anche una fisica poetica della quale è necessario scoprire il potere. Le sue costruzioni si basano sui fenomeni cosmici più puri e decisivi: gravità, forza ascensionale, movimento del pendolo, centrifuga, leve, piano inclinato, ecc., Peyrissac sa trovare nel groviglio meccanico dell'universo

1 Tutte le traduzioni sono opera dell'autore.

una bellezza nuova sana e rigorosa, come l'architettura a cui è destinata.²

L'ammirazione di Eielson per Peyrissac implica un distanziarsi dal suo precedente interesse per il surrealismo ortodosso e dall'esplorazione del subconscio dell'individuo, così come un'immersione in quella che l'artista chiama *fisica poetica*, che si può spiegare in questi termini: il praticante della *fisica poetica* non è un artista ma un costruttore; le sue costruzioni sono macchine in movimento; tale lavoro è collocato nella linea progressiva del modernismo tecnologico; la sua produzione consiste di artefatti funzionali che sono il prodotto di saggezza e rigore, ai quali vengono applicati fenomeni cosmici con cause ed effetti; e il loro funzionamento è estratto dalla natura dell'universo, che è, a sua volta, un intreccio meccanico di fili.

Paradossalmente, durante la sua visita alla Galleria d'arte L'Obelisco, Emilio Villa, nonostante il suo interesse per l'architettura moderna e l'arte astratta, non coglie questa poetica. In Eielson vede, piuttosto, un artista legato a una geografia e a una storia remota extraeuropea; e nella sua opera una produzione che coinvolge movimenti di relazioni magiche; la interpreta come il prodotto finale di ordini astratti, calcolati matematicamente, che generano contemporaneamente emozione e intelligenza; e vede, soprattutto, il risultato di un gesto primordiale, quello di annodare, di sistematizzare con i nodi. Nella recensione precedentemente menzionata, Villa scrive:

Ho visto Eielson. Il suo profilo incaico, tihuanaco. Il suo colore precolombiano, la forte pera del suo cranio, i suoi occhi di acqua nera, il suo passo di piccolo uomo d'altipiano, le sue unghie di luccicore andino. Ho visto, appese tra i velluti dell'"Obelisco" di via Sistina, le sue opere, i suoi apparecchi, diciamo così spaziali, i suoi severi giocattoli algebrici, intreccio delicato di fili d'ottone e contrappesi di sfere colorate, palpitare sopra il fiato della gente che va e viene. L'uomo delle Ande ha inventato gli ordigni più sottili e matematicamente fievoli, trepidanti, che io abbia visto, con la stessa diligenza di un antico andino che scrive sulle corde e sugli spaghi con l'iterazione dei nodi. Col filo di refe e di nylon, l'acciaio, il legno, e sottilissime iridescenze,

2 J. E. EIELSON, introduzione di J. PEYRISSAC, *Hacia una plástica del espacio*, «Espacio», n. 4, 1950, p. 9.

Eielson fa le sue opere serene, sensibili, calcolate, d'aria, come magici diapason. O, se no, col legno, cerca a tentoni il sentimento di intelligentissime architetture.³

In altre parole, laddove Eielson vede una costruzione futuristica, Villa vede un gesto primordiale.

In questa presentazione discuto tre riflessioni elaborate da Villa nella decade del 1950: la nozione del 'primordiale', il 'movimento di intelligenza' come lo chiama lui stesso e l'astrazione modernista. Sostengo che le osservazioni di Villa elaborano una nozione di arte moderna astratta più ampia di quella comunemente accettata – tale nozione si basa su ciò che chiamo 'il moderno primordiale' – e che di fondamentale importanza per la sua riflessione fu l'entrare in contatto con l'arte precolombiana, il che avvenne a Roma, in Brasile, e durante il suo lavoro presso «Arti Visive». Sostengo inoltre che le sue osservazioni, non solo sull'arte moderna, ma anche sulle tecniche dei creatori antichi, avranno ripercussioni significative sull'opera di Eielson e sulla sua concezione dell'arte peruviana moderna sviluppatasi nel dopoguerra.

Emilio Villa identifica nelle opere di Eielson una poetica quasi anti-tetica alla fisica poetica da questi proposta; invece di puntare al futuro, Villa, in linea con i suoi interessi, fa riferimento alle origini della cultura, come spiega Aldo Tagliaferri nell'articolo *Il testo e il contesto*, del 2005:

[Villa] Non aveva scoperto d'improvviso il fascino delle opere realizzate dall'uomo preistorico, da lui definito "primordiale" per prendere le distanze da ogni visione storicista dell'arte, né aveva sottovalutato la complessità dei problemi che la nostra visione della preistoria pone. Il suo interesse per i resti preistorici risaliva almeno alla fine degli anni Quaranta ed era cresciuto insieme con il lavoro svolto intorno alle origini delle culture mediterranee e mediorientali.⁴

3 E. VILLA, *Esposizioni e opere nuove. Eielson*, «Arti Visive», n. 8-9, 1954.

4 A. TAGLIAFERRI, *Il testo e il contesto*, in E. VILLA *L'arte dell'uomo primordiale*, Milano, Abscondita, 2005, pp. 106-123, p. 108.

Questa poetica del primordiale sembra aver preso forma tra il 1952 e il 1953, mentre si trovava in Brasile, dove era arrivato per lavorare alla creazione del Museu de Arte de São Paulo, su invito del critico e gallerista Pietro Maria Bardi e di sua moglie l'architetto Lina Bo Bardi. Tagliaferri sottolinea che Villa era «sostenitore di alcune delle forme d'arte più innovative del secondo dopoguerra» e fu anche «traduttore da varie lingue morte e poeta multilingue»⁵. In Brasile, Villa scrisse articoli per la rivista «Habitat», diretta da Bo Bardi. Come accadrà in seguito in «Arti visive», le sue collaborazioni rientrano nelle aree citate da Tagliaferri: nei suoi testi, Villa presenta un'analisi del portoghese brasiliano, e discute le tradizioni culturali native del Brasile, confrontando opere contemporanee con opere precolombiane conservate a Roma, nella collezione del Museo Pigorini di Preistoria ed Etnografia. Gli oggetti che Villa analizza, apparentemente banali o scontati, sono presentati come il prodotto di un gesto manuale preciso, così efficaci nell'esercitare potere sull'ambiente che nel corso di millenni non sono stati sostituiti; e al contempo come prodotto di lunghi processi che sembrano nascere dal gesto lineare sulla materia. Nel suo articolo del 1952 *Arte brasileira num museu romano*, Villa scrive:

Si può spiegare come l'uomo scoprì il fuoco? O le forme essenziali rappresentative degli strumenti fondamentali per la vita umana, strumenti che sono anche forze oltre a forme? Come, ad esempio: il cuneo, le forbici, la ruota, il punzone, la falce e il rasoio. E di tutti i materiali: all'inizio della pietra, poi del legno, poi dell'osso, poi dell'avorio, e più tardi, a tempo debito, dei metalli. La storia dell'uomo, della sua conquista dell'universo, si riassume essenzialmente in queste piccole cose semplici, cose che gli riveleranno il segreto del dominio. Non c'è macchina tra quelle moderne che contenga tanti elementi formalmente geniali come quelli a cui ci si riferisce.⁶

All'enumerazione di strumenti come il cuneo, le forbici, la ruota, il punzone, la falce e il rasoio si potrebbe aggiungere, propongo, il 'nodo', anche se il nodo, più che un oggetto, è soprattutto il frutto di

5 ID., *Il testo e il contesto*, *Ibidem*.

6 E. VILLA, *Arte brasileira num museu romano*, «Habitat. Revista das artes no Brasil», n. 8, p. 34, 1952.

gesti semplici come quelli ammirati da Villa. Il nodo non è menzionato nel testo appena citato, eppure appare gradualmente nei testi di Villa come parte del processo che dà origine al tessuto:

All'inizio i bicchieri erano fatti di fibre vegetali incollate con fango: il ricordo di quella struttura vegetale, che fu all'origine del bicchiere, non svanì mai. Anche dopo che l'elemento vegetale cessò di essere indispensabile, poiché la ruota o il tornio avevano ormai permesso di produrre bicchieri più o meno come li costruiamo oggi, gli artigiani della ceramica iniziarono a decorare i bicchieri con i tratti di vegetali, fibre o corde stilizzate.⁷

In un successivo articolo dello stesso anno, intitolato *Outras peças no Museu Pigorini de Roma*, Villa aggiunge:

La tecnica dell'intreccio è una tecnica primordiale. Il primo uomo probabilmente si divertiva a malapena con l'intreccio di vimini o altri elementi vegetali flessibili. Da quell'attività nasce tutta l'arte della tessitura⁸.



Fig 3. Prima pagina de *Outras peças no Museu Pigorini de Roma* di Emilio Villa in «Habitat» n.9, 1952. Fotografia per gentile concessione di Ana Lúcia Beck

7 ID., *Arte brasileira num museu romano*, Ivi, p. 35.

8 ID., *Outras peças no Museu Pigorini de Roma*, «Habitat. Revista das artes no Brasil», n. 9, p. 40, 1952.



Fig 5. Tessuti brasiliani e peruviani precolombiani che illustrano l'articolo *Arte brasileira num Museu romano* di Emilio Villa en «Habitat» n. 8. Fotografia per gentile concessione di Ana Lúcia Beck

La differenza fondamentale tra questi riferimenti ai tessuti Inca e le osservazioni fatte un anno dopo sul lavoro di Eielson, consiste nell'attenzione prestata da Villa al nodo, inteso sia come unità costruttiva, sia come manipolazione sistematica. I gesti di Eielson sono compiuti, secondo Villa, «con la stessa diligenza di un antico andino che scrive sulle corde e sugli spaghi con l'iterazione dei nodi»¹². I nodi a cui Villa si riferisce non fanno parte di alcun tessuto brasiliano o peruviano, sono piuttosto quelli del sistema mnemonico andino noto come *quipu* (o *Khipu*); i *quipus* precolombiani sono oggetti che Villa non menziona in Brasile, ma fanno parte della collezione che deve aver visto ed esaminato proprio nel Pigorini a Roma.

12 ID., *Esposizioni e opere nuove. Eielson*, cit.

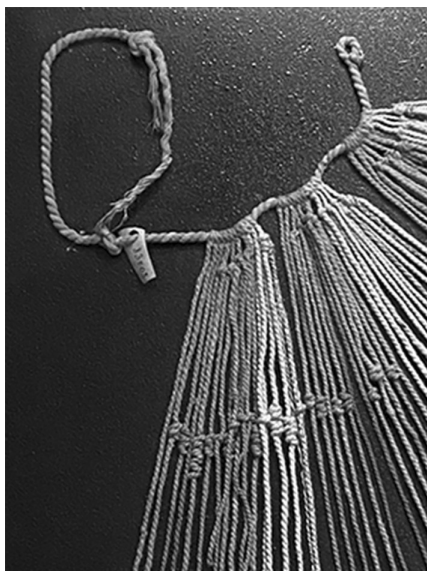


Fig 6. «Khipu». Cultura Inca (1475-1532 d.C.), *Inv.* 83003, della collezione del Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini. Fotografia, Luis Rebaza-Soraluz

Il contatto tra Villa e Eielson sembra aver avuto un impatto cruciale sul lavoro e sul pensiero di entrambi. Nel decennio che segue, la produzione di Eielson passerà dagli elementi mobili al tessuto e poi, nel 1963, il nodo ne diventerà l'elemento centrale.

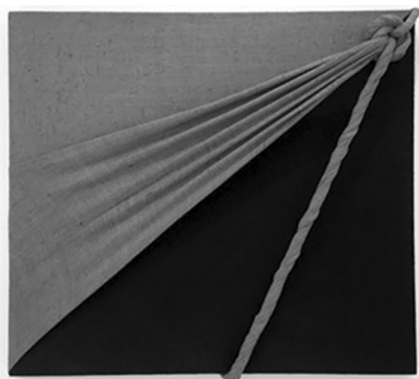


Fig 7. Jorge Eielson, «Quipus 58 CR», 1990. Fotografia, Luis Rebaza-Soraluz

La nozione villiana di oggetto primordiale offre a Eielson un cardine per la sua visione di un'arte 'primariamente moderna'. Dunque, si può

sostenere che i gesti primordiali di Eielson confermarono a Villa la presenza di forze e forme originali nell'arte astratta contemporanea. Come afferma Aldo Tagliaferri, Villa sembra determinato a «cercare più a ritroso nel passato un punto di riferimento che permettesse di cogliere le più originarie potenzialità, forse ancora recuperabili malgrado i tempi precari, dell'intraprendenza e della creatività umane»¹³.

Ciò portò a che, non appena assunse la direzione di «Arti Visive», a partire dal numero doppio 4-5, pubblicato nel maggio del 1953, Villa pubblicasse nello stesso numero note sull'artista Alberto Burri, sull'architetto Pier Luigi Nervi e sulla geometria che si presenta in natura, accanto a la trascrizione di un mito brasiliano e all'articolo *Ciò che è primitivo*, testo che costituisce una dichiarazione urgente e un appello agli intellettuali del suo tempo per l'attivazione di una cultura contemporanea separata dai valori borghesi e consapevole delle potenzialità rivoluzionarie del passato:

ora potrebbe essere il tempo di prendere possesso realmente, umanamente, con un trasporto attivo, di quei mondi che sono tutt'altro che fantastici, e da considerare semplicemente umani, espressioni continue di intelligenza e di desiderio: coerenza assoluta di lavoro e di realtà e non modellini per sfoghi di carattere. Ora sarebbe arrivato il momento di lanciare questo grande ponte sul passato, che vuol dire sul futuro.¹⁴

Per Villa, artisti come Giuseppe Capogrossi e Lucio Fontana avevano saputo generare nell'osservatore del dopoguerra una risposta alla rappresentazione astratta che andasse oltre un linguaggio geometrico e tecnologico, e oltre quello che lui chiama «il torpore estetistico»¹⁵ della cultura ufficiale. Le loro immagini, oggetti e gesti erano manifestazioni simultaneamente nuovissime e molto antiche di una risposta umana geniale, in quanto potevano provocare reazioni mentali ed emotive come quelle provocate da ciò che è primordiale. All'opera di questo gruppo di artisti si aggiungerà il lavoro di Eielson.

Villa si rivolge a tutti questi artisti nel gennaio 1954 quando, dopo aver visitato la mostra di Eielson, e commentando i petroglifi preistorici

13 A. TAGLIAFERRI, *Il testo e il contesto*, cit, p. 110.

14 E. VILLA, *Ciò che è primitivo*, «Arti Visive», n. 4-5, 1953.

15 ID., *Ciò che è primitivo*, *Ibidem*.

nel numero doppio 8-9 di «Arti Visive», nel suo articolo *Ideografie sui lastroni di Monte Bego*, afferma quanto segue: «a noi rimane da spiegare un'altra realtà altrettanto obiettiva: ed è l'eccezionale forza di definire in cosa consiste il ponte tra il passato e il futuro: Come, cioè, spiegare la predilezione, l'amore, la passione che ci ispirano? e la loro intensità espressiva, il loro splendore intatto, l'umano e incantevole trasalimento che offrono a un occhio esperto di sostanze evocate?»¹⁶. La sua risposta è la seguente: «Il margine dove il nostro contatto si verifica, traccia un alone di riflessi sensibili, il gioco della meraviglia, un moto dell'intelligenza». Ed è questo contatto ai margini che Eielson cercherà poi di proiettare nei suoi nodi, sotto la guida di quello che Villa identificò nella sua ricerca «a tentoni», come «il sentimento di intelligentissime architetture»¹⁷.

16 ID., *Ideografie sui lastroni di Monte Bego*, «Arti Visive», n. 6-7, 1954.

17 ID., *Esposizioni e opere nuove. Eielson*, cit.

TRADIZIONE GNOSTICA
E DIVULGAZIONE DELLA BIBBIA

«Il mondo è cattivo».

Di un tema gnostico nel pensiero di Emilio Villa di Gian Paolo Renello

I

Indagare gli aspetti del sacro e del religioso che intessono le opere di Emilio Villa significa immergersi in un mare tanto profondo quanto vasto, l'esplorazione del quale, per non dire il suo attraversamento, ha non di rado il sapore epico di una moderna impresa argonautica. Questo perché una grandissima parte dei testi del poeta lombardo, siano essi strettamente poetici o – ma l'opposizione è qui puramente tradizionale – critici, contengono, sparsi in maniera più o meno fitta e a volte disorganica frammenti, parole, concetti o visioni che rimandano continuamente a essi.¹

È d'altronde noto che il percorso che porta Villa a una tale frequentazione del sacro e della terminologia a esso legata, non disgiunta, anzi, profondamente intrisa di contenuti mitici, parte da lontano e si protrae fino a comprendere gli studi universitari: la data d'esordio va infatti fatta risalire al 1925, quando Villa inizia a frequentare la scuola media nei collegi seminarili di Seveso, Venegono e Saronno; si tratta di un periodo affatto lungo, nel quale non solo il latino soppianta praticamente l'italiano, lingua già da lui per altri versi non sempre utilizzata, ma va man mano prendendo coscienza anche l'interesse per le lingue antiche mediorientali e per la filologia semitica. Il percorso, dopo una breve pausa fra il 1932 e il 1933, quando Villa interrompe il contatto con il seminario e prosegue gli studi presso il liceo Parini di Milano, riprende nel 1934, anno in cui si iscrive al Pontificio Istituto Biblico, presso il quale insegnavano studiosi di valore, come Alfred Pohl, o Anton Deimel. Con quest'ultimo Villa, appena venticinquenne, pubblicò, nel 1939, quale esordio traduttorio nel campo dell'accadistica e della semitistica in generale, la prima delle sette tavolette dell'*Enūma eliš*, il poe-

¹ Per un primo tentativo di indagine da me effettuato intorno a questo aspetto si veda G. P. RENELLO, *Verba sacra. Appunti sulla lingua poetica di Emilio Villa*, in *Emilio Villa, la scrittura della Sibilla*, a cura di D. POLETTI, Viareggio, Edizioni Cinquemarzo / dia-foria, 2017, pp. 87-112.

ma epico accadico della creazione. Si tratta, insomma, di una storia articolata e ricca, vale a dire complessa sulla quale poco ancora si è indagato.²

Date le premesse, mi pare che per procedere in questa esplorazione del lessico religioso villiano, sia necessario, oltreché utile, delimitare, almeno inizialmente, il campo di lavoro, per non correre il rischio di ritrovarsi poi in territori troppo vasti e impegnativi da esplorare. Una delimitazione che si muoverà lungo due assi: il primo riguarda appunto il lessico religioso villiano nel quale, in questa sede, si privilegeranno termini e immagini che rimandano essenzialmente allo gnosticismo, inteso quest'ultimo come momento storico del primissimo cristianesimo, in cui convergono a loro volta un insieme di fermenti provenienti da altre e precedenti religioni, credi e mitologie; il secondo riguarderà le sue opere. Punto di partenza, in questo caso, sarà *Conferenza*, un testo "minore" del poeta lombardo, e, a dirla tutta, neppure pensato in forma scritta, cosa che peraltro non ne sminuisce la rilevanza ai fini del discorso che qui si affronta.³

II

Nel celebre quanto inconsueto incontro, tenuto con gli studenti dell'Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci" di Perugia, nel 1984, di cui – appunto – *Conferenza è il resoconto*, Emilio Villa, a proposito dell'arte, ebbe a osservare che essa "fa" – nel senso di "crea" – una figura del mondo, e chiosa:

dato che il mondo è una figura, una figura impossibile in sé stessa [...]. Anzi il mondo è addirittura la figura dell'impossibile. E il mondo non è il vuoto.⁴

-
- 2 Nello stesso torno d'anni Villa pubblica una serie di altri importanti lavori in differenti riviste nel campo della semitistica e accenna a un dizionario ugaritico di cui al momento non si hanno tracce. Per un ragguaglio più accurato si veda G. LACERENZA, *Villa traduttore della Bibbia ebraica*, in G. P. RENELLO (ed.), *Segnare un secolo. Emilio Villa: la parola, l'immagine*, Roma, DeriveApprodi, 2007, pp. 51-52.
 - 3 E. VILLA, *Conferenza*, Roma, Coliseum, 1997. Corsivi miei. Si deve la pubblicazione del testo all'attenta trascrizione che di questo incontro fu fatta dagli studenti dell'accademia e alla cura con cui Aldo Tagliaferri l'ha recuperato e introdotto per la casa editrice romana.
 - 4 ID., p. 21.

A mio parere in questa formulazione ci troviamo di fronte a un esempio tipico di quello che si potrebbe definire il “linguaggio labirintico di Emilio Villa”: un linguaggio nel quale gli opposti non si annullano e non creano circuiti verbali chiusi, ma, al contrario, contribuiscono a formare, nel loro paradossale e reciproco negarsi, nuove “strutture” di pensiero. Il mondo, figura impossibile in sé, si trasforma in figura dell'impossibile, ovvero rappresentazione in sé di ciò che non è. Questo avviene precisamente perché, in quanto figura – in quanto «impossibile in sé» – non potrebbe esistere senza l'arte, che lo “fa”, e solo in quanto risultato di questo “fare”, ovvero in quanto creazione dell'arte, esso diventa figura dell'impossibile.

Dunque l'arte crea non il mondo, ma una sua *figura* che, evidentemente, non corrisponde e non è il mondo nella realtà quale noi lo viviamo. Si potrebbe ipotizzare che, nella visione di Villa, un mondo sia effettivamente già dato, esista, e sia il tramite per il quale si può creare una figura. Per questa via, insomma, l'arte diventa un modo di fare, ovvero immaginare, un altro mondo; acquisisce la capacità non solo di mostrarlo, ma di realizzarlo.

Il *focus* del pensiero villiano è qui la parola «mondo», la quale ricorre in altre occasioni nel discorso tenuto all'Istituto D'Arte. Parlando di Burri, ad esempio, egli domanda a uno studente che ne aveva visto le opere presso l'omonima fondazione, quale fosse stata la sua prima impressione, o cosa avesse provato nell'impatto, meglio, nell'urto con una materia di quell'ordine «così impressionante, così cosmologico, cioè una grande idea del mondo». Alla risposta del ragazzo di non saperlo spiegare, Villa coglie al volo l'occasione per una riflessione icastica e al limite del sarcastico sull'inspiegabilità dell'arte:

Quando uno crede di estirpare dalla materia e dalla pittura delle parole per comunque interpretarla, fa un lavoro veramente inutile. La critica infatti fa questo: strappa parole all'oggetto, lo ripete in parole che non hanno più significato, perché il significato è solo là dentro e di là non esce.⁵

5 ID., pp. 26-27. Il riferimento alla critica, in particolare quella accademica non verrà qui discusso perché esula dall'analisi di cui qua ci occuperemo.

E conclude:

Questo è il modo che hanno la pittura e la scultura di ritirarsi e di essere impressione solo dentro la loro solitudine, *senza il mondo*. Tanto il mondo è soltanto un aspetto moderno del vuoto, del nulla.⁶

L'apparente contraddizione fra il primo e il terzo dei passi sopra citati scompare quando si coglie lo iato che si crea fra essere mondo ed esserne semplicemente un suo aspetto. Non casualmente il poeta di Affori qualifica quest'ultimo chiamandolo "moderno", che appartiene, cioè, al presente, che è estremamente attuale, dopo averlo correttamente derivato dall'avverbio latino *modo*, nel senso di "or ora, recentemente".

Il discorso di Villa sul mondo, anzi sulla svalutazione del mondo, come si può intuire da questi brevi esempi, è davvero centrale. Tale riflessione non sorge dal nulla, ma sembra avere molto in comune con la considerazione che del mondo aveva in particolare la religione gnostica, nella quale essa costituisce addirittura uno dei temi portanti. Sarà dunque necessario ricostruire per sommi capi il tessuto e il contesto nel quale l'idea di mondo si è venuta a formare già nei primi secoli del cristianesimo, quando lo gnosticismo conobbe la sua massima diffusione, per tentare di inquadrarne in seguito la valenza in quella contemporanea, segnatamente nel pensiero e nelle parole di Emilio Villa.

III

La storia dello gnosticismo nel XX secolo è sostanzialmente legata a un nome: Nag Hammadi, località dell'Alto Egitto. Nelle sue vicinanze si trova la collina di Jabal al Tarif, al cui interno sono scavate circa 150 grotte, utilizzate già duemila anni prima dell'era cristiana come luogo di sepoltura. Qui, nel 1945 due fratelli, entrambi contadini, scavando per raccogliere terra fertile da rivendere, rinvennero una giara ancora sigillata. Quando la aprirono trovarono una notevole quantità di manoscritti, di cui ovviamente non poterono comprendere il valore, ma di cui compresero l'antichità. Nasce così il mito della Biblioteca di Nag Hammadi. Le peripezie cui andarono incontro i manoscritti ritrovati furono innumerevoli tanto che ci vollero oltre trent'anni prima che finalmente ve-

6 *Ibidem.*

nissero pubblicati. La loro comparsa nel mondo scientifico costituì un vero e proprio evento, perché mutò profondamente lo stato delle conoscenze sullo gnosticismo, le quali fino ad allora erano fondate da un lato su pochi documenti autentici, ma di valore disuguale e di non facile interpretazione; dall'altro erano confinate in massima parte entro una letteratura eresiologica certamente ampia e sistematica, ma frutto delle lotte che difensori della fede cristiana, da Ireneo di Lione, a Tertulliano, a Clemente d'Alessandria, a Origene, già a partire dalla metà del II secolo, avevano condotto per combattere quello che ai loro occhi appariva un pericolo mortale per la vita della Chiesa. Il ritratto dello gnosticismo che ne risultava in base a tali fonti dirette (poche) e indirette (molte), pagava certamente un prezzo assai alto, in termini di parzialità e deformazione delle informazioni e delle conoscenze disponibili. Questo prima di Nag Hammadi.

Fra tutte le opere emerse dal fortunoso ritrovamento in Egitto ne prenderemo brevemente in considerazione tre, che ci sembrano particolarmente interessanti: l'*Apocrifo di Giovanni*, il trattato *Natura degli Arconti*⁷ e quello intitolato *L'origine del mondo*.

La domanda fondamentale a cui essi tentano di dare una risposta è anche la domanda cardine di tutto lo gnosticismo: «Come mai nel mondo c'è il male?», cui ne segue immediatamente un'altra, non meno importante: «Come può l'uomo liberarsi da questo mondo e dal male?». In un certo senso si può pensare che il dispiegarsi nelle sue varie forme delle numerose correnti gnostiche sviluppatesi nei primi secoli dell'era cristiana, costituisce il tentativo all'epoca più articolato e imponente di trovare una risposta a tali questioni.

IV

L'*Apocrifo di Giovanni*⁸ è conosciuto attraverso quattro codici, di cui ben tre furono ritrovati a Nag Hammadi; il quarto è contenuto nel *Papyrus Berolinensis* 8502, la cui scoperta fu annunciata già nel 1896 da Carl Schmidt; tuttavia, per una serie di problemi e difficoltà imprevedibili, esso fu pubblicato assai tardi, nel 1955, quando i documenti di Nag Hammadi erano già parzialmente noti.

7 Noto anche come *Ipostasi degli Arconti*.

8 L. MORALDI, *Testi Gnostici*, Torino, UTET, 2013, pp. 97-166.

Si tratta sicuramente di un testo fondamentale per la conoscenza del pensiero e della dottrina gnostica, non solo perché compare in tre differenti codici di Nag Hammadi, il II, il III e il IV, ma anche perché, e ciò non è probabilmente privo di significato,⁹ esso occupa invariabilmente in ognuno di essi il primo posto. L'*Apocrifo*, in effetti, appare essere un testo necessario alla comprensione di altri testi gnostici, perché in esso sono tracciate «le linee gnostiche fondamentali della teologia, della cosmogonia, dell'origine degli esseri celesti e terrestri, la spiegazione della caduta e del peccato, la rivelazione delle forze quaggiù contrastanti, l'attività salvatrice degli esseri celesti fin dai primordi e le sue conseguenze nell'umanità presente».¹⁰

L'insegnamento esoterico dell'*Apocrifo* inizia con una descrizione dell'Essere supremo, presentato, con terminologia filosofica tipicamente ellenistica, nella quale si ritrovano tracce della teologia negativa: è ir-rappresentabile, illimitato, non è perfetto né imperfetto, non corporeo né incorporeo, non grande né piccolo; accanto a ciò vengono poi affermati anche aspetti positivi: è vita, è gnosi, è buono, è misericordia, è grazia. L'essere supremo è, in altri termini, perfezione; in quanto tale, ed è questo un aspetto centrale nella teologia gnostica, esso non implica alcuna relazione col mondo di quaggiù. Tale perfezione si esplica invece attraverso una serie di eoni, o emanazioni di esseri luminosi — strettamente ordinati in coppie — tra i quali sono compresi Cristo e Sofia. Proprio quest'ultima nel voler creare un altro essere (un doppio di se stessa) senza il concorso e l'approvazione del suo compagno spirituale, dà vita a una nuova creatura, in realtà un essere mostruoso, nella quale immette una parte della propria forza luminosa.¹¹ È qui che ha inizio la vicenda che nel coinvolgere in maniera diversa, l'universo e l'intera umanità, tenta di dare una spiegazione del male presente nel mondo. Jaldabaoth, questo il nome della creatura mostruosa prodotta da Sofia, non è altri che il Dio dell'Antico Testamento; a lui si deve la creazione degli angeli, degli arconti e del mondo; proprio per tale ragione egli, nella sua ignoranza e nel suo smisurato orgoglio ritiene di essere il dio unico e supremo.

Sofia, nel vedere le azioni di Jaldabaoth, comprende il proprio errore creazionale, ma non è in grado di porvi rimedio a causa del suo stato di mancanza e debolezza, che rimarrà tale fino a quando non riacquisterà

9 ID., p. 102.

10 *Ibidem*.

11 Questo è anche il tema narrativo centrale di un altro importantissimo testo gnostico: *Pistis Sofia*.

quella parte di forza luminosa passata da lei alla sua creatura. Dall'alto le giunge però la promessa di liberazione, attraverso una voce e attraverso l'apparizione del riflesso dell'uomo divino, Adamo, sull'acqua primordiale. Ma sulla scorta di questo riflesso, Jaldabaoth, i suoi arconti e i suoi angeli formano Adam, il primo uomo del mondo da loro creato, inizialmente in forma psichica poi terrestre, nel quale l'ignorante capo degli arconti insuffla la forza luminosa di Sofia. Segue una serie di lotte tra le potenze della luce e quelle delle tenebre per il dominio sull'uomo, ovvero per riottenere, o conquistare, le scintille di luce divina cadute nell'uomo. A quest'ultimo giunge ancora aiuto dal regno della luce, ma a esso si contrappone di nuovo l'azione di Jaldabaoth: l'uomo viene incatenato in un corpo, sepolto nella tomba, immerso in una caverna; non solo, ma viene infuso in lui il desiderio sessuale che gli fa moltiplicare gli esseri umani e per questo tramite dilata il regno e il potere di Jaldabaoth; infine, contro lo spirito di vita, l'arconte immette nell'uomo un altro spirito, quello di contrapposizione, il quale imita lo spirito superiore, ma si muove in senso opposto. Se l'uomo, immerso in tali lotte, riesce a mantenere il divino spirito vitale datore della conoscenza (di se stesso e del mondo), una volta liberatosi dalla materia, sale al regno della luce, sua patria. Ma se egli si lascia dominare dallo spirito di contraddizione, peregrinerà nella materia fino a che sarà libero per opera della conoscenza. Se infine rinnega la conoscenza subirà la stessa sorte della materia: la distruzione. Il giusto comportamento umano consiste quindi nello sforzo continuo verso il regno della luce, nella tensione verso la retta conoscenza. Sarà la madre primordiale (per il lettore dell'*Apocrifo*, il Cristo) dalla quale tutto ebbe origine, nella sua terza venuta a portare infine la grande illuminazione salvatrice.¹²

Non meno importante lo scritto *La Natura degli Arconti*,¹³ dato il ruolo che questi ultimi ricoprono nella narrazione appena vista e dato soprattutto che essi discendono dal primo degli Arconti, vale a dire Jaldabaoth, il Dio dell'Antico Testamento che in questo testo ha nome Samael. Lo scritto riprende in buona sostanza una parte della narrazione già incontrata nell'*Apocrifo di Giovanni*: anche qui infatti troviamo narrato l'errore di Sofia e la nascita del primo uomo terreno. Si aggiungono poi altri brevi ma fondamentali episodi, quali la creazione della prima donna e la vicenda del serpente, riletta in chiave totalmente antitetica a

12 L. MORALDI, cit., pp. 105-111.

13 ID., pp. 167-193.

quanto ci è dato ritrovare nel testo dall'A. T. e tema che prelude alla nascita della setta degli Ofiti e dei Sethiani, gruppi gnostici che conoscono, specialmente il secondo, una notevole fortuna nei primi secoli dell'era cristiana. Vengono narrate anche le vicende relative al diluvio, a Caino e Abele, per intervento negativo degli arconti; alla nascita di Seth e Norea, questa volta per intervento del dio supremo. Lo scritto si conclude con una seconda parte più teorica, nella quale vengono fornite risposte a 4 domande poste da Norea. Particolarmente rilevante e complessa la risposta alla seconda di queste, su quale sia la forza delle potenze, donde provengono, qual è la loro natura e la loro materia, chi le ha fatte. L'angelo Eleleth, la Salvezza, nel rispondere a Norea racconta nuovamente in forma di cosmogonia quanto parzialmente detto nella prima parte dello scritto, aggiungendo altri particolari. Un'altra risposta importante riguarda la natura stessa di Norea e della sua stirpe: l'angelo risponde che essi non sono figli degli arconti, ma derivano dal Padre e le loro anime vengono dalla luce immortale. In questa dichiarazione sta l'essenza stessa della credenza gnostica, per la quale solo lo gnostico è, in quanto tale, immortale.¹⁴

Nella quarta risposta Eleleth annuncia che dopo la comparsa dell'uomo vero, e dello spirito di verità che darà conoscenza di ogni cosa vi sarà la liberazione dalla cecità e la vittoria sulla morte, la distruzione degli arconti, delle loro potenze e di tutto il mondo della materia; gli gnostici otterranno la piena conoscenza della verità e della loro radice e la luce tornerà completamente al suo principio.

*L'origine del mondo*¹⁵ presenta con *La natura degli Arconti* non pochi punti di tangenza e forse non a caso compare, nel II dei codici di Nag Hammadi, immediatamente dopo questo.¹⁶

Il testo è suddiviso in 4 parti. Nella prima, come già negli scritti precedenti, compare la figura di Sofia, la storia del suo errore, da cui origina il grande arconte Jaldabaoth, il demiurgo creatore del cielo, della terra, degli arconti, ecc., nonché orgogliosamente blasfemo nel dichiararsi dio supremo. Sarà la stessa Pistis Sofia a rivelargli l'esistenza di un dio superiore.

14 Come è noto, la dottrina gnostica divideva gli uomini in tre gruppi: gli pneumatici (da πνεῦμα, "spirito") che rappresentavano gli spirituali, vale a dire gli gnostici stessi, gli psichici (da ψυχή, "anima") corrispondenti ai normali, gli illici (da ὕλη, "materia") legati, cioè, alla vita terrena e alla materia.

15 L. MORALDI, cit. pp. 194-246.

16 ID, p. 195. Lo studioso invita a confrontare i passi di *Natura degli Arconti*, 94, 4-96, 17 con quelli di *Origine del mondo*, 98, 11-108, 11.

Nella seconda parte trovano spazio le vicende dell'umanità e considerazioni sulla posizione dell'uomo nel mondo. Qui ritroviamo la storia dell'uomo, prima psichico e poi terrestre, nonché la storia della tentazione e della caduta, quali sono narrate nell'A. T. ma rilette secondo la visione della teologia gnostica. Nella parte successiva ritroviamo ancora l'uomo, all'inizio, dolorosamente governato dagli arconti e in balia dell'illusione, della discordia, dell'errore, ecc. Segue poi una fase positiva rappresentata dagli «spiriti innocenti» e dall'arrivo del logos il quale farà conoscere quanto non è conosciuto. La quarta parte infine, vera e propria apocalissi, tratta della συντέλεια, vale a dire della consumazione finale, nella quale si assiste al trionfo della luce e del bene e all'eliminazione delle tenebre e del male.

V

I tre scritti qui sommariamente riassunti presupponavano già all'epoca della loro redazione dei lettori capaci, o comunque educati a una visione del mondo religioso giudaico-ellenistica e cristiano-gnostica; i loro autori si riconoscevano pienamente nella testura sincretica delle varie religioni, filosofie e mitologie che si potevano e si possono leggere in controtela in ognuno di questi trattati, nei quali, dietro un'apparente chiarezza tematica, si cela in realtà una complessa struttura teologica e filosofica.¹⁷ Il tentativo di trovare una risposta al perché il mondo è male, è fatto risalire a un errore iniziale commesso da Sofia, la quale ha dato vita a una forma parodica o comunque a una contraffazione divina – Jaldabaoth – del vero dio. Appare evidente che in una condizione di falsità e contraffazione della divinità che dovrebbe essere garante della bontà di tutto ciò che da essa discende, anche i risultati della creazione non saranno che parodie e contraffazioni di ciò che sarebbe dovuto essere.¹⁸ Si aggiunga che, secondo il credo gnostico, in realtà il dio supre-

17 La natura sincretica, frutto di incontri e mescolanze fra religioni e culture di diversa provenienza, tanto occidentale quanto, soprattutto, mediorientale, è senz'altro uno dei tratti più perspicui e caratteristici del credo gnostico, come rileva concordemente la maggioranza degli studiosi. Si vedano almeno, per una minima rassegna, H. JONAS, *Gnosi e spirito tardo antico*, Milano, Bompiani, 2010; I. COULIANO, *I miti dei dualismi occidentali. Dai sistemi gnostici al mondo moderno*, Milano, Rusconi, 2022; G. FILORAMO, *L'attesa della fine. Storia della Gnosi*, Bari, Laterza, 1993; K. RUDOLPH, *La Gnosi. Natura e storia di una religione tardoantica*, Brescia, Paideia, 2000.

18 Allo stesso modo eventi che, all'interno dell'A. T., nel contraffatto mondo del demiurgo, sono da quest'ultimo condannati, ad esempio la vicenda del serpente e di Eva, in chiave gnostica vengono invece rovesciati e riportati a una valenza positiva.

mo non è coinvolto nelle cose del mondo e che, anzi, proprio il mondo origina da una prima caduta, quella di Sofia, creatrice del demiurgo. La teologia gnostica si prospetta dunque come tentativo di recuperare l'originale luce divina, combattendo sul campo la cattiveria di ciò che è esistente: mondo, uomini, ma anche angeli e spiriti. Il concetto che mi preme qui sottolineare è insomma che il mondo creato dal demiurgo è "copia" e contraffazione di qualcos'altro. Questa contraffazione è appunto la figura impossibile del mondo. Perché impossibile? Almeno secondo la teologia gnostica perché il mondo non dovrebbe neppure esistere.

VI

Il discorso fin qui svolto porta alla questione se vi sia uno stretto parallelismo fra il linguaggio usato da Villa quando parla di arte, dualisticamente contrapposta all'evento (in questo contesto: il mondo) e il linguaggio utilizzato dalla gnosi a proposito della contrapposizione dualistica fra il Dio supremo e il Demiurgo, ovvero il dio dell'Antico Testamento, creatore del mondo (in questo contesto: l'evento).

Villa doveva in effetti avere una conoscenza non superficiale degli scritti gnostici prima e dopo Nag Hammadi e ciò in ragione sia dei suoi studi seminarili sia di quelli svolti presso l'Istituto Pontificio, dove può senz'altro aver avuto accesso alla letteratura gnostica diretta e indiretta di epoca pre hammadiana. In particolare avrà potuto consultare gli scritti eresiologici e patristici del II e III sec. dell'era cristiana. Fra questi un posto di rilievo spetta all'*Adversus Haereses*, del già citato vescovo Ireneo di Lione, capostipite di una nutrita tradizione di scritti contro lo Gnosticismo. Non meno importanti gli *Stromata* di Clemente d'Alessandria, preziosissimo perché, nella serrata polemica che lo oppone allo gnosticismo, cita pressoché tutti i frammenti delle opere dei suoi maggiori esponenti: da Valentino a Basilide, da Isidoro a Carpocrate; a questi va aggiunto poi il *Commento a Giovanni* di Origene, che contiene una cinquantina di frammenti tratti dall'opera di Eracleone, il più importante esegeta neotestamentario, allievo di Valentino.¹⁹ Doveva poi essergli altrettanto noto il trattato *Pistis Sofia*, testo gnostico importante e molto studiato, redatto in copto da un probabile originale greco, la cui scoperta risale al 1772. Fu pubblicato a più riprese a partire dal XIX secolo, nel 1851 con traduzione latina; le edizioni più accurate, perché basate

19 Una rapida ma completa rassegna in G. FILORAMO, cit. pp. 6-13.

su più fonti, sono però del secolo successivo. Questo stesso trattato è contenuto anche nel già citato Papiro di Berlino e la prima edizione da questo codice risale al 1905. Si tratta dello stesso papiro in cui è contenuto l'*Apocrifo di Giovanni*.

La pubblicazione della biblioteca di Nag Hammadi, completata nel 1989, ha offerto a Villa un'ulteriore possibilità di studiare documenti fino ad allora inediti. Dunque da un punto di vista della conoscenza documentale e storica dello gnosticismo non pare vi possano essere dubbi. Ma altra cosa è vedere come effettivamente Villa utilizzi tale lessico nei propri scritti o, ancor più, in che modo esso rispecchi una sua aderenza alla posizione teorica o teologica gnostica.

Un primo esame a questo riguardo può essere effettuato analizzando una campionatura anche solo parziale del lessico di *Attributi dell'arte odierna*.²⁰ Qui si incontrano a più riprese, a volte ripetuti in uno stesso testo, termini quali “*gnostico/a*” (De Kooning, 1959; Fontana, 1981, due volte, accompagnato dall'espressione “*logos aionos*”; Turcato, 1984; Castellani, 1984)²¹ o “*gnosi*” (di nuovo Turcato 1984, nella non casuale associazione «*pistis e gnosis*», ancora Castellani, 1984),²² o ancora “*eone*”: Manzoni (“*aeonem*”) 1960; Franco Lo Savio, 1961; Sante Monachesi, s. d.; Aurelio Ceccarelli (“*aion*”), 1967; Vittorio Giorgini, 1968 e, dopo lunga parentesi, il già citato Fontana e poi Burri, 1984).²³ Ancora il termine “*pleroma*” (di nuovo Vittorio Giorgini e Franco Lo Savio). Sempre in Vittorio Giorgini compare l'espressione «Grand Jeu», che non può non far pensare ai due importanti trattati gnostici, *Il primo Libro di Jeu* e *Il secondo Libro di Jeu*, citati anche nella *Pistis Sophia*.²⁴ Numerose sono poi le occorrenze di “*demiurgo*”, ma andranno senz'altro tenute presenti le intelaiature non solo gnostiche, ma anche filosofiche risalenti almeno a Platone.²⁵ In debito conto andrebbe infine tenuta la definizione di “atto creazionale che Villa, a proposito dell'agire artistico di Burri, definisce come “liberazione dal bene e dal male”; una de-

20 E. VILLA, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, a cura di A. TAGLIAFERRI, Firenze, Le Lettere, 2008.

21 ID., rispettivamente pp. 79; 348 - 350 (3 vv.); 356; 362 (2 vv.).

22 ID. pp. 351 e 362,

23 ID. rispettivamente pp. 114 (in latino); 133; 154; 309 (2vv.); 336; 360 (2vv.).

24 ID. p. 309. I due *Libri di Jeu*, sono contenuti nel Codex Brucianus, noto dal 1796, ora al British Museum. Sono inoltre citati all'interno della *Pistis Sophia*. Si veda MORALDI, cit. pp. 53-54 e *passim*. Il termine *jeu* compare numerose volte negli *Attributi* e anche in questo caso sarà da discernere l'eventuale allusione anche gnostica del suo uso.

finizione che trova un interessante e coerente riscontro proprio nella famosa conferenza con gli studenti di Perugia, quando afferma:

L'arte è una coscienza etica, una coscienza di liberazione, perché se l'arte non è coscienza di liberazione da tutte queste cose, veramente io non so cosa sia. Neanche vuoto allora. Se non è rappresentanza della nostra liberazione. *Liberazione dal mondo. Perché cerchiamo di farne un altro.*²⁶

Fuori dagli scritti “critici” di Villa, un rilevante sottofondo gnostico si trova anche nei testi da lui dedicati ai Tarocchi, recentemente raccolti e pubblicati da Bianca Battilocchi, nei quali vi è oltretutto una particolare attenzione nei confronti dell'immagine del Serpente e di conseguenza, secondo Battilocchi, della setta degli Ofiti.²⁷

Se la familiarità di Villa con la terminologia gnostica, così come la sua conoscenza delle tesi, delle dottrine e delle opere delle varie correnti che si richiamano alla gnosi, almeno nelle loro linee fondamentali, appare difficilmente contestabile, sarà nondimeno prudente evitare di affibbiare *ipso facto* una affiliazione a pieno titolo dell'artista alla compagine gnostica e/o neognostica del XX secolo.²⁸ L'uso che Villa fa della terminologia gnostica, come di altri lessici religiosi o mitici o scientifici, non risulta in effetti essere frutto di una aderenza dell'uomo al cre-

25 È forse non privo di interesse il fatto che la terminologia legata allo gnosticismo sembra concentrata su due periodi precisi. Negli anni che vanno dal 1959 al 1961 compaiono i termini “eone” e “pleroma”; nei primi anni ‘80, forse proprio perché da poco si era completata la pubblicazione dei codici di Nag Hammadi, e questi potrebbero aver fatto rinascere l'interesse di Villa per le tesi gnostiche, i termini più frequenti sono “gnostico/a” e “gnosi”.

26 E. VILLA, *Conferenza*, cit. p. 30. Corsivi miei. Si noti, nell'ultima frase l'uso del pronome di prima persona plurale, implicante l'identificazione fra arte e artista, che, nel caso di Villa, conduce all'identificazione fra artista e – gnosticamente – l'opposto del demiurgo.

27 AA. VV, *Rovesciare lo sguardo. I tarocchi di Emilio Villa*, a cura di B. BATTILOCCHI. Di particolare interesse la postfazione al libro della curatrice: *Il gioco dell'ophis. Motivi e corrispondenze nei tarocchi di Emilio Villa*, pp. 117-144. Si veda anche la mia recensione al volume, in OBLIO 45, XII giugno 2022, pp. 326-328.

28 In riferimento all'opera sui dualismi occidentali di Ioan Couliano, il quale pur ammettendo che «È probabile che in ogni scrittore si celi uno gnostico», protestava contro l'abuso del termine, usato a volte senza fondamento per molti scrittori moderni e contemporanei, si veda quanto scrive A. TAGLIAFERRI nella postfazione a E. VILLA, *L'opera poetica*, a cura di C. BELLO MINCIACCHI, Roma, L'Orma, 2014, p. 764, nota 2: «Nella presente trattazione la differenza tra gli antichi gnostici, credenti nella trascendenza divina, e quelli successivamente credenti per esempio nella trascendentalità dell'arte è data per scontata».

do gnostico *tout court*; esso appare semmai funzionale a un preciso e personale discorso sull'arte in cui i concetti della teologia di Valentino e successori vengono piegati alle esigenze *di tale discorso*; non va inoltre dimenticato che tale *modus operandi* riproduce un comportamento caratteristico del Villa non solo critico, ma anche poeta. Appare senz'altro chiara e formalmente gnostica, ad esempio, la sua intenzione di polarizzare discorso sull'arte e mondo dato, ma altrettanto evidente risulta l'uso a volte creativo, inventivo e ludico della terminologia gnostica di riferimento. Valgano da esempio, fra i richiami sopra elencati, espressioni come «utero gnostico» a proposito dell'opera di Castellani, o le “*mado-nes gnostiques*” di De Kooning o ancora la nozione “gnostica” di campo, in cui si attivano e incontrano spazi del sapere fra loro decisamente non contigui né assimilabili. O che dire dell'uso del termine gnostico nel testo su Sam Francis, del 1985, dove il poeta lo richiama senza esitazione, dittologicamente accoppiato a “ostico”, con evidente rispecchiamento interno di un gioco fonetico.²⁹ Lo gnosticismo per Villa, è un “Grand Jeu”, è la grandiosa macchina mitica e mito poetica, i cui ingranaggi sono i vari scritti che ne formano l'intelaiatura narrativa e da cui egli estrae formule che, appunto in quanto tali, sono riproducibili e riutilizzabili in altri testi, in altri tempi e in altri luoghi. Può andare a braccetto con questa visione anche il suo ben noto antistoricismo, che se da una parte richiama l'attenta lettura da parte di Villa della seconda delle *Considerazioni Inattuali* di Nietzsche,³⁰ dall'altra non dimentica una certa visione gnostica del mondo e forse ancor più del del tempo, certamente non greca e certamente non cristiana, ma che ereditando e utilizzando di entrambe le caratteristiche più congeniali al proprio fondamento teorico, svaluta la storia in favore di una teologia il cui fine ultimo è il ritorno dell'uomo, ormai liberato dalla materia, verso la luce, in seno a un dio assente dal mondo e quindi proprio dalla storia. In questo senso nella visione del mondo di Villa non è tanto la narrazione gnostica in sé che lo attira. *Pistis Sophia, L'apocrifo di Giovanni, la natura degli arconti, L'origine del mondo*, o altri testi, raccontano fondamentalmente tutti una medesima vicenda. Ma rilevante ai fini della *mens*

29 E. VILLA, *Attributi*, cit. p. 373.

30 «Egli [Villa, n.d.a] giudica risibile, insomma, l'idea che la Storia abbia un senso al di là di quello che le conferiamo per nostra momentanea convenienza o inclinazione [...] La tradizione religiosa [...] viene corrosa, e in ultima istanza stravolta, proprio dalla visione storica, scientifica in senso positivistico, che la penetra solo per desacralizzarla e per toglierle la parola, riducendola al proprio astratto universalismo». A. TAGLIAFERRI, *Il clandestino*, Milano, Mimesis, 2016, p. 30

villiana non è il fatto che vi sia un demiurgo e quindi un dio inferiore rispetto a una divinità superiore. Rilevante è invece il risultato di quanto viene raccontato ovvero la malvagità del mondo che per l'antico seminarista è *questo* mondo. E in questo scenario è l'arte che si contrappone a esso e alla sua malvagità, assumendo le connotazioni del dio buono e supremo. E lo fa anche ritirandosi, forse oziosamente, da un mondo di cui non vuole essere partecipe perché non è sua emanazione.

VII

Torniamo ancora al testo della *Conferenza*. Che in esso siano rinvenibili almeno due aspetti del mondo fra loro contrastanti, anzi, diciamo pure opposti, lo si ricava esaminando un altro momento dell'incontro con gli studenti, nel quale il riferimento a concetti quali copia e contraffazione, oltre a richiamare in controluce una possibile ascendenza gnostica, sembrano avere un peso determinante nel giudizio del poeta di Affori. Quando egli infatti parla di Raffaello, la concezione dell'arte cui si attiene, gli fa dubitare che si tratti davvero di un pittore e non, piuttosto, di un «grandioso mestierante»; Raffaello infatti non “*crea*”, piuttosto *imita* e «*mette in bella copia*» ciò che già esiste – il “mondo creato, sia esso quello di Perugino, di Leonardo, o del Verrocchio; la foga “negativa” di Raffaello è tale che addirittura, nel caso del Bramantino, egli riesce a farne distruggere le opere per sovrapporvi le proprie.³¹

Se Raffaello non è un creatore, non è cioè un vero artista, Villa osserva che, contrapposto a lui, un artista invece c'è ed è Michelangelo, il quale cerca di andare oltre il mondo imitato del grande mestierante, per vedere se esiste “un aldilà”, se pittura e scultura hanno qualcosa da dire che vada oltre ciò che è, che vada, appunto, al di là di ogni presente confine già segnato. Estendendo il discorso villiano, l'arte indaga se c'è qualcosa dopo, o, anche, se è in grado di immaginare qualcosa che sia oltre l'immaginazione e (quindi, aggiungo io, oltre il mondo), e conseguentemente se gli artisti sono in grado di estendere tale visione e rifare un mondo oltre questo mondo. Immaginare il dopo. Immaginare un al di là del dopo. Questo è per Villa il senso dell'arte e il valore dell'agire artistico. Immaginare il mondo significa crearne un'altra figura, che ne sancisca la fattibilità. Questo è possibile solo se non è il demiurgo a creare tale immagine, solo, cioè, se si riesce a uscire dal mondo da lui

31 E. VILLA, *Conferenza*, cit., p. 25. Corsivi miei.

creato. Questa possibilità, questa uscita, è ottenibile proprio attraverso l'arte, la quale si contrappone al demiurgo in quanto divinità prima e assoluta. Si comprende bene allora, nell'ottica dell'esistenza di un «al di là» del mondo, perché un sodalizio quale quello sviluppato da Emilio Villa con Alberto Burri, sia stato così fondamentale e fruttifero e che la loro collaborazione abbia portato a opere artistiche del primo e scritti poetico-critici nel secondo di altissimo livello già a partire dalle *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, del 1955. Burri era andato oltre il mondo. Burri, come aveva notato Villa, è stato colui che ha inventato il buco che, in un quadro, «è la prospettiva dell'eterno», anche se non si sa cosa ci sia al di là. Burri fa addirittura un passo oltre Michelangelo, nel senso che “crea” una nuova prospettiva, agendo direttamente nella materia. Agendo sul mondo e nel mondo. Ma, di nuovo, come già con Raffaello nel XVI secolo, un'altra marea di “imitatori” si è affacciata a replicare il già dato e il già acquisito senza cercare una prospettiva “più in là” senza andare oltre e senza creare.

VIII

Nella *Conferenza* Villa traccia una precisa linea di separazione fra due poli: quello del mondo creato, frutto dell'opera dal demiurgo, e un altro mondo, non ancora dato e immaginario, che attiene alla sfera della creazione artistica e della libertà intesa come liberazione, concetto, questo, assai ampio, che si incontra nel passo finale dell'*Origine del mondo*, dunque utilizzato anche in chiave gnostica. Villa postula insomma un ulteriore dualismo, nel quale si contrappongono due linguaggi-mondo: il primo di essi è il mondo cattivo, il quale è tale perché creato – per rimanere in ambito gnostico – da un demiurgo, malvagio per sua stessa genesi e creazione. Tale deficienza iniziale è irreparabile; perché il mondo è sorto da una degradazione dell'emanazione Divina; di questa deficienza, di questa vera e propria deformazione cosmica, se ne fanno garanti i testi gnostici sopra citati. In opposizione esiste la possibilità di un altro linguaggio-mondo che è quello proprio dell'artista, che per Villa è colui che mira, di nuovo secondo un'immagine gnostica, alla liberazione di sé, alla liberazione dall'evento (cioè dal mondo dato); solo l'artista è in grado di offrire una possibilità per un mondo ancora da costruire, da immaginare, sulla scorta di un linguaggio poetico che non appartiene al logos demiurgico. È anzi evidente che, nella visione dualistica di Villa, quello che avviene è

uno scontro sotterraneo fra il demiurgo cattivo e l'artista: una forma di vera e propria teomachia gnostica, che vede contrapporsi da un lato il mondo creato e il suo cattivo demiurgo dall'altro il mondo da costruire che assurge potentemente a immagine del rifiuto del precedente mondo, a emblema del suo superamento. L'artista diventa esso stesso autore dell'evento creatore del mondo e non è più suo imitatore. Ci troviamo così davanti a due possibili mondi, ovvero a due ordini di realtà differenti in cui si fronteggiano due *logoi*, creatori a loro volta di due eventi, di due mondi, fra loro indipendenti. Ma solo uno di essi deve avere preminenza e non può che essere il mondo creato dall'artista vero oppositore del demiurgo, il contraffattore di un mondo "nero". L'atto artistico non può né deve essere atto di imitazione, ovvero atto di contraffazione (Raffaello); non è nella sua capacità tecnica o di mimesi che va immaginata la creazione di un al di là, gesto non solo impossibile ma che lo subordinerebbe all'altro evento, quello del mondo cattivo. Negare l'atto artistico in quanto evento significa appunto limitarlo e ridurlo alla sua capacità tecnica alla mimesi di altro, evento di un evento; non così si potrà uscire da questo mondo, si potrà assistere ad una nuova *συντέλεια*. L'artista che non si attiene a queste regole non potrà che ricadere nella prassi demiurgica e fallirà il proprio atto creazionale, in quanto rinnovata parodia dell'atto del dio supremo, rigenerando ancora una volta l'evento da cui non esiste salvezza. In ciò si trova la radice del giudizio negativo o quantomeno estremamente dubbioso che Villa dà di un artista come Raffaello o di un altro artista come Guttuso.

Un'«abside ideale» elevata «nella nebbia
baluginante dei millenni». Dall'arte al cinema:
Come si raccontava la Bibbia di Emilio Villa
di Cecilia Bello Minciocchi

L'interesse di Emilio Villa per le lingue cosiddette morte – il greco e il latino – che nella sua scrittura sono poi tornate a essere poeticamente vive, nasce fin dagli studi ginnasiali compiuti dal 1925 presso il complesso seminariale arcivescovile di Seveso, Venegono, Monza e Saronno, poi in parte proseguiti presso il liceo Giuseppe Parini di Milano. Se non liceale, è probabile che quasi altrettanto precoce sia stata la fascinazione esercitata su di lui dalle lingue semitiche. Villa, appena ventenne, dà voce pubblica ai suoi primi versi e intraprende ufficialmente l'orientalistica: è il 1934, quando appare a stampa la sua raccolta d'esordio, *Adolescenza*¹, e avvia gli studi universitari presso il Pontificio Istituto Biblico di Roma² dove avrebbe studiato la Bibbia, l'ebraico, l'aramaico, il sumero, l'accadico³, il fenicio, l'ugaritico – per citare alcune delle 'sue' molteplici lingue.

Da allora l'indagine sulle etimologie, la passione per la traduzione di testi antichi, avviata nel 1939 con la pubblicazione di una tavoletta tradotta dal poema babilonese *Enuma eliš*⁴, non è mai venuta meno, anzi, da un lato è stata affiancata da riflessioni sull'*Arte dell'uomo primordiale*⁵, ad arretrare ancora nella trafila dei millenni – per usare un'espressione che a Villa non sarebbe dispiaciuta –, e dall'altro ha fecondamente interagito con l'arte a lui contemporanea, segnatamente con la

1 E. VILLA, *Adolescenza*, Bologna, La Vigna Editrice, 1934. La raccolta, mai più ristampata in vita dall'autore, è ora compresa in Appendice nel volume che raccoglie tutta la sua produzione a stampa: ID., *L'opera poetica*, a cura di C. BELLO MINCIACCHI, postfazione di A. TAGLIAFERRI, Roma, L'orma, 2014.

2 Emilio Villa avrebbe abbandonato l'Istituto allo scoppio della Seconda guerra mondiale senza aver conseguito alcun titolo, cfr. A. TAGLIAFERRI, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, Milano, Mimesis, 2016, p.49.

3 In queste lingue Villa si è formato facendosi allievo di Anton Deimel gesuita tedesco docente di assirologia ed esegeta, tra le altre cose, dell'*Enuma eliš*, cfr. A. TAGLIAFERRI, *Il clandestino*, cit., p. 33.

4 La traduzione dall'accadico di una delle sette tavolette del poema è apparsa su rivista, «Letteratura, III, 1939, n. 4.

delle testimonianze storiche, delle parabole nel grembo
confuso delle parrocchie e nelle larghe zone
di caccia e pesca e d'altre energiche mansioni culturali.

E non per questo celebriamo coscientemente il germe
sepolto, al di là,
e celebriamo l'etimo corrosivo dalle iridi foniche,
l'etimo immaturo,
l'etimo colto,
l'etimo negli spazi avariati,
nei minimi intervalli,
nelle congiunzioni,
l'etimo della solitudine posseduta,
l'etimo nella sete
e nella sete idonea alle fossili rocce illuminate
dalle forforescenze idumee, idolo di Amorgos!⁷

Come ha scritto Bonito,

la parola, allora, si fa "etimo", risonanza originaria, corrosiva radice del senso sonoro e performativo del *verbum*. [...] La parola si interna in se stessa, nel proprio germe, con una voracità che a mano a mano che scava, e sottrae rappresentazione, ridona senso al mutamento, al passaggio, al residuo concepibile e praticabile di un corpo-lingua⁸.

L'idolo invocato da Villa è una delle statuette votive del tardo neolitico trovate nell'isola del mar Egeo, Amorgos, toponimo che convenzionalmente le identifica.

A caratterizzare questi piccoli idoli sono le linee nette e pulite delle forme, l'assenza di rappresentazione di occhi e bocca, la compostezza della postura, la cura delle superfici, la sagoma piena e ovaleggiante del volto in cui spicca, sempre netto ed essenziale solo la prominente del naso. Si comprende bene come queste straordinarie statuette, immagini davvero archetipali, sintetiche e stilizzate, geometriche, levigate, abbiano potuto costituire una suggestione vivida per un autore come Villa, e

⁷ E. VILLA, *L'opera poetica*, cit., pp. 142-143.

⁸ V. BONITO, *Ritmo e Storia. Frammenti sulla poesia di Emilio Villa*, «Istmi», 2000, n. 7-8, p. 18.

come possano essere considerate fonte di fascinazione e ispirazione anche per molta arte visiva della metà del Novecento. Nella scheda stilata per il Museo di San Paolo su una «testa umana forse raffigurante un idolo» rinvenuta nell'isola di Amorgos, Villa dichiara la possibilità che in simili reperti possano aver trovato ispirazione autori come Modigliani, Picasso, Matisse⁹.

Ma c'è almeno un altro esempio poetico che può rivelarci l'amore per l'antichità e il cortocircuito tra opere dell'arte primordiale e arte contemporanea nella poesia di Villa. È il testo ricco di colti riferimenti all'arte visiva primordiale e classica, mescidati con ironiche intromissioni del contemporaneo, scritto per lo scultore, disegnatore e ceramista ungherese Amerigo Tot, che alla fine degli anni Quaranta stava realizzando figure femminili dalle fattezze simili a modelli primevi, si pensi alla *Donna ciottolo come Narciso* del 1947, alla *Madre primordiale* o alla *Donna sasso*, entrambe del 1948 e oggi perdute, di cui resta qualche fotografia presso la Fondazione intitolata all'artista. Lo straordinario testo villiano è *Omaggio ai sassi di Tot* che contiene una seria e al tempo stesso divertita litanìa di Veneri, da quelle di Willendorf e di Savignano, alla Callipigia, alla Kore dell'Eretteo per arrivare alle nostre veneri di celluloidi o di riviste patinate, le Eve del «cinema americano», le figurine balneari. Il tutto in un flusso d'immagini felicemente scivolante lungo una tessitura verbale non priva di echi fonetici, né di ironici giochi etimologici («Ciprigna / rododattila panrodia rodopormia»), rime bacciate o a distanza, rima ipermetra (*mesolitiche : detriti*), rime al mezzo, omoteleuti e omeoarti nel medesimo verso, iterazioni di nessi consonantici:

Venere geometrica, vergine corrosa,
madrepora sposa delle ere mesolitiche,
Venere di Willendorf, vergine a ruota,
avorio cariato nel manico e nel cuneo;

Venere di Savignano sul Panaro,
dove la metropoli fluviale nel cumulo dei detriti
gemina obliqua per 4000 tronchi fradici la trota
dalle scaglie cromate di pervinca,

9 Il testo della scheda si legge in A. TAGLIAFERRI, *Il clandestino*, cit., p. 116.

e Venere maltese per la filibusta fenicia, e Venere
senza vene, Venere acefala, Venere callipigia,
all'ombelico di Milo di Cirene di Butrinto,
Venere dalla rotula nostalgica, Ciprigna
rododattila panrodia rodopormia.

Ah, non per puro caso è stato, non per pura
inclinazione la Kore dell'erechteion ha germinato
la sua docile statura, o Venere
del Giorgione del Picasso dei profeti alle foci del silenzio,
e degli amministratori del corrente mese
femmina del mangiatore di fuoco di petrolio di lampadine accese,
signorina balneare di Biarritz e di Palmbeach, dai coloriti
equinuziali, Eva del cinema americano delle cattedrali
degli ebdomadari in rotocalco, Eva del Friuli
con le pannelle di cordame e gerla sulle scapole
ad oggetto e Sulamita e Salomè di lunghe dita
e barbariche cornee di palta bruna o marna
o di velluto di smalto di mandorla di erba.

[...] ¹⁰

L'esuberante sequenza, che mettendo in frizione «toni alti e bassi»¹¹,
trascorre impetuosa da una figura femminile archetipale alle sue evolu-
zioni nel tempo, ha quasi la forma di «una “sarabanda” perfettamente
concertata e controllata dall'inizio alla fine grazie all'ingegnoso e bril-
lante montaggio dei riferimenti mitici e cronachistici e alla forza icasti-
ca dei tratti descrittivi»¹².

Anche nel suo soggiorno brasiliano all'inizio degli anni Cinquanta¹³,
nel periodo della sua collaborazione con Bardi, Villa ha amato «soffer-
marsi» sulle «cosiddette “veneri” preistoriche»¹⁴, anche lì era «alle pre-
se con le prime testimonianze documentarie e mitiche, della nostra cul-

10 E. VILLA, *L'opera poetica*, cit., p. 155.

11 A. TAGLIAFERRI, *Il clandestino*, cit., p. 152.

12 *Ibidem*.

13 Del soggiorno parla ovviamente Tagliaferri nella sua biografia villiana. Sull'effettiva durata del periodo brasiliano (o sulla possibilità di un duplice soggiorno) c'è ancora qualche incertezza cronologica, una sicura data di approdo in Brasile ha di recente segnalato N. MONTECHIARI, «Poesia è una scimmia che sta in Brasile». *La produzione letteraria brasiliana di Emilio Villa*, «rossocorpolingua», VI, marzo 2023, n. 1, pp. 36-46, online URL <https://rossocorpolingua.it/node/1926>

14 A. TAGLIAFERRI, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, cit., p. 83.

tura, quindi con la questione delle origini che lo aveva assillato fin dalla prima giovinezza»¹⁵.

Uno dei suoi tratti peculiari è la passione, mai sopita, per le indagini nelle civiltà antiche unita all'ampiezza dello sguardo che lo portava ad attraversare le epoche, a costruire ponti, a cercare contatti, influenze e rilanci. Nell'attività di Villa, la scrittura poetica ha convissuto sempre con l'amore per l'antichità artistica e testuale e con la scrittura di saggi d'arte e particolarmente con il lavoro di traduzione. Nel 1942, mentre era ospite di Bino Sanminiati nella campagna toscana, ha iniziato a tradurre l'*Odissea*, poi apparsa per Guanda nel 1964 e seguita da numerose altre edizioni, più tardi avrebbe tradotto alcuni frammenti di Saffo poi pubblicati in una cartella del 1982 con 10 litografie di Alberto Burri cui lo ha legato, come è ben noto, un sodalizio critico-artistico di rara intensità avviato fin dalle illuminanti e pionieristiche pagine villiane.

La presenza di culture, lingue, segni di lingue antiche è rimasta tratto distintivo del pensiero di Villa e dei suoi testi saggistici e poetici, si pensi, da ultimo, alle traslitterazioni dal sumerico presenti in alcune poesie di *Verboracula*, su cui in questa sede non mi soffermo¹⁶, o alla presenza, ancora, di logogrammi accadici nei *Labirinti*, in particolare nel *Labirinto* il cui primo verso è *à rebours*¹⁷. Ciò che ci interessa, in questa sede, è ricordare che negli anni Quaranta in modo rapsodico e frammentario, e invece a partire dagli anni Cinquanta in modo più sistematico¹⁸, Villa ha lavorato alla traduzione integrale della Bibbia, con annotazioni e commento, realizzando un'opera di eccezionale imponenza a tutt'oggi in larghissima parte inedita, benché gli fosse stata inizialmente commissionata da Einaudi per il tramite di Bobi Bazlen¹⁹. Sono d'altro canto comprensibili, certo non per questo giustificati, la diffi-

15 *Ibidem*.

16 Per brevità mi sia consentito rinviare a C. BELLO, *Tentazione e temibilità del linguaggio*, in E. VILLA, *Zodiaco*, a cura di C. BELLO e A. TAGLIAFERRI, Roma, Empiria, 2000, pp. 61-81.

17 Sui *Labirinti* villiani cfr. A. TAGLIAFERRI, *Dentro e oltre i labirinti di Emilio Villa*, Milano, edizioni del verri, 2013, ora, senza immagini, in ID. *Presentimenti di un mondo senza tempo. Scritti su Emilio Villa*, a cura e con introduzione di G. P. RENELLO, Ancona, Argolibri, 2022, pp. 141-170. Su questi testi anche il libro di G. CINTI, *All'origine del divenire: il labirinto dei Labirinti di Emilio Villa*, Milano, Mimesis, 2021. Cfr. inoltre, specificamente sul testo sopra menzionato, G.P. RENELLO, *Il Labirinto «à rebours» di Emilio Villa*, «OBLIO», XII, 2022, n. 46, pp. 135-144, online URL <https://www.progettoblio.com/il-labirinto-a-rebours-di-emilio-villa/>

18 Cfr. E. VILLA, *Proverbi e Cantico. Traduzioni dalla Bibbia*, commento e note del traduttore, cura e prefazione di C. BELLO MINCIACCHI, Napoli, Bibliopolis, 2004, in particolare la prefazione alle pp. 9-10.

denza e il sospetto con i quali, in quegli anni, si guardava alla traduzione non confessionale proposta da Villa, che nella Bibbia non leggeva un testo rivelato, ma un grande, magnifico *corpo epico*, così restituendo «i libri veterotestamentari alla loro dimensione letteraria, ponendo in luce il valore storico e patetico oltre che mitologico ed interculturale delle loro narrazioni»²⁰.

Della Bibbia, ad oggi, per le cure di Aldo Tagliaferri sono apparsi alcuni frammenti del Genesi in un numero monografico del «verri» dedicato a Villa nel 1997, e i Proverbi e il Cantico, che Villa intitolava solo Cantico, non Cantico dei cantici, nel 2004. A queste pubblicazioni hanno fatto seguito alcuni saggi critici dedicati al Villa biblista e semitista²¹.

Quando Villa scriveva *Omaggio ai sassi di Tot*, probabilmente nel 1949, e stigmatizzava una sequenza di donne-Eva – «Eva del cinema americano delle cattedrali / degli ebdomadari in rotocalco» – non immaginava che nel giro di un quindicennio avrebbe collaborato come consulente storico alla realizzazione del colossal *La Bibbia* di John Huston, ultimato nel 1966, partecipando dunque con informazioni e osservazioni storiche a raffigurare in modo quanto possibile appropriato e persuasivo la prima Eva, la progenitrice biblica, in una pellicola destinata al pubblico più vasto ed eterogeneo.

Questa commissione sembra rispondere poco all'immagine che di Emilio Villa abbiamo – artista eslege, scrittore irriverente, che conduce di norma una «vita brada e zingaresca»²², sopravvive di espedienti lontano dai luoghi del potere, insofferente nei confronti degli impegni di lavoro tradizionalmente intesi. E tuttavia la collaborazione è avvenuta e andata a buon fine: il nome di Emilio Villa compare come consulente storico nel cartiglio con i *credits* incollato in calce a un volume di impronta testimoniale e divulgativa voluto da Dino De Laurentiis, orgo-

19 A. TAGLIAFERRI, *Premessa* in Emilio Villa, *Sulla traduzione dei testi biblici*, in «il verri», XLIII, n. 7-8, 1998, pp. 8-9 e ID., *Il clandestino*, cit., pp. 134-135.

20 Mi si consenta il rimando a C. BELLO MINCIACCHI, Prefazione, in E. VILLA, *Proverbi e Cantico. Traduzioni dalla Bibbia*, cit., p. 20.

21 Per le traduzioni bibliche di Villa cfr. note 18 e 19. Dei saggi sul Villa biblista e semitista ricordo G. LACERENZA, *Villa traduttore della Bibbia ebraica*, in *Segnare un secolo. Emilio Villa: la parola, l'immagine*, cit., pp. 49-70 e G. BUSI, *Datene notizia ad Abramo il Bandito. Il laboratorio biblico di Emilio Villa*, in *Emilio Villa poeta e scrittore*, a cura di C. PARMIGGIANI, Milano, Mazzotta, 2008, pp. 17-25.

22 A. TAGLIAFERRI, *Il clandestino*, cit., p. 127.

gioso produttore del film *La Bibbia*,²³ e a questo intitolato, apparso nello stesso 1966.

Nella scheda on line dell'IMDb (Internet Movie Database) il nome di Villa compare, sempre come consulente storico, nella sezione *Additional Crew* ma con la dicitura «non accreditato» alla stessa stregua di altri nomi della sezione *Writing credits*. Altra conferma, se ce ne fosse bisogno, è la menzione della consulenza storica di Villa presente nella scheda del Dizionario.

Al di là dell'indiscutibile consulenza di Villa attestata dal volume voluto da De Laurentis, nella scheda IMDb sono ringraziati dal regista e dal produttore due artisti coetanei e cognati, oltre che gravitanti, a suo tempo, intorno alla Scuola romana, Mirko Basaldella e Corrado Cagli, di cui Villa può essere considerato sodale, oltre che acuto interprete. Mirko aveva firmato la litografia che accompagnava la raccolta villiana *E ma dopo*, nel 1950, e sue mostre erano state recensite da Villa, mentre Cagli aveva ricevuto dallo scrittore un'attenzione creativa, cioè un'ipotesi di collaborazione non portata a compimento e poi esitata nelle *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, e un'attenzione specificamente critica²⁴. Dell'amicizia con Cagli, in particolare, Villa ha lasciato rievocazione mirabile, e mirabilmente vivissima, al termine della Didascalìa in calce agli *Attributi*, nella quale, accennando ad alcuni scritti perduti per una «“Piramide” di tarocchi» realizzata da Corrado Cagli all'inizio del 1950, ricordava le «notti romane fatte immense da un sonno acrobatico, non estinguibile, quando insieme edificavamo

23 *La Bibbia*, testi di V. BONICELLI, C. FRY, J. HUSTON, E. VILLA, Milano, Mondadori, 1966.

24 Cfr. E. VILLA, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967. Nuova edizione ampliata*, a cura di A. TAGLIAFERRI, contributi di A. CORTELESSA e C. SUBRIZI, Firenze, Le Lettere, 2008, 2 voll. Nel primo volume, che è di fatto l'anastatica della *princeps* apparsa per Feltrinelli nel 1970, non è compreso un breve testo dedicato a una mostra di scultura di Mirko apparso in «Arti Visive», II, 1954, n. 8-9. Si trattava di uno scritto, a dire il vero, non privo di qualche perplessità: «I suoi poemetti di bronzo, tra sensibilismo e metamorfosi [...], presentano, alla lontana, un grande splendore di intelligenza plastica, un sentimento coerente di quello che è il torbido indistinto di ogni materia; ma alla fine esibiscono quel tanto di antiquato, di immobile e di sordo che arrestano la vita e il sospiro dell'oggetto operato. [...] questo eccesso di raffinatezza questo travaglio di sensibilismo sono residui di una cultura convenzionale», s.n.p. Negli *Attributi* i tre scritti dedicati invece con molta partecipazione a Corrado Cagli, datati rispettivamente 1952, 1954, 1958, occupano le pp. 165-170. Sulla collaborazione tra Cagli e Villa a monte delle *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica* apparse poi con opere di Alberto Burri nel 1955 per le romane edizioni Origine, cfr. C. PORTESINE, «Tarocchi» o «variazioni»? *La collaborazione tra Emilio Villa e Corrado Cagli*, «Letteratura & Arte», [XV], 2017, n. 15, pp. 189-199.

l'intera anatomia dell'aleph»²⁵. Pare che il coinvolgimento di Corrado Cagli e Mirko Basaldella sia stato favorito da Giacomo Manzù che era stato chiamato direttamente da Huston²⁶ ed aveva realizzato il ritratto in creta dell'attore Michael Parks, nel ruolo di Adamo, che conclude la suggestiva scena della creazione dell'uomo da una distesa di argilla che gradualmente si increspa fino ad assumere fattezze umane. Ad affidare a Villa la consulenza storica è plausibile che Huston sia arrivato tramite il consiglio dei due artisti amici, in particolare di Cagli, a meno che l'indicazione non si debba al consulente religioso del film, monsignor Salvatore Garofalo, «un ciarliero, perspicace, fantasioso prete napoletano, docente all'università Gregoriana di Roma»²⁷.

Nei *credits* in calce al volume mondadoriano i nomi di Manzù, Cagli e Basaldella non compaiono neppure come destinatari di ringraziamenti, e dei tre solo Cagli è ricordato in un dizionario di cinema²⁸. Ma mentre nel libro voluto da De Laurentiis Manzù è assente anche dai testi e dalle didascalie, Corrado Cagli e Mirko Basaldella sono menzionati a più riprese per la collaborazione con l'architetto Mario Chiari direttore la scenografia. Di Cagli il volume riproduce una delle proposte pittoriche per *L'albero della conoscenza*, e due idee per una delle più complesse realizzazioni filmiche, la torre di Babele, nella cui forma era stato incaricato di «portare un soffio di figurativismo moderno»²⁹. Di Mirko sono presenti due *Teste demoniache* cupe e squamose, chieste per provare a mescolare la natura del serpente tentatore con sembianze umane, e un disegno-suggerimento per i sodomiti, non è invece riportata la sua collaborazione all'allestimento delle rovine di Sodoma e Gomorra realizzato sulle pendici dell'Etna³⁰.

25 E. VILLA, *Didascalia*, in ID., *Attributi dell'arte odierna*, cit., p. 172.

26 Cfr. M. S. CARDULLI, *Giacomo Manzù, L'Opera del Mese. Ritratto di John Huston, 1968*, testo di accompagnamento all'iniziativa sulla Raccolta Manzù organizzata dalla GNAM di Roma il 28 settembre 2013 per le Giornate Europee del Patrimonio 2013; online. URL: https://www.archivignam.beniculturali.it/dm_0/GNM/gnamSt004/allegati//IT/GNAM/ST0004/044312/IT.GNAM.ST0004.044312.0001.pdf

27 V. BONICELLI, *Storia di un'idea*, in *La Bibbia*, cit., p. 53.

28 Cfr. R. POPPI, M. PECORARI, *I film. Vol. III. Tutti i film italiani dal 1960 al 1969*, Nuova edizione riveduta e aggiornata, con la collaborazione di E. LANCIA e il contributo di F. GRATTAROLA e A. BUSI, Roma, Gremese, 2007, *ad vocem*.

29 Così la didascalia che accompagna le immagini nel volume *La Bibbia*, cit., p. 62; la realizzazione filmica non si fondò poi sulle proposte di Cagli ma su un bozzetto di Mario Chiari.

30 Menziona la richiesta a Mirko «di allestire il panorama di Sodoma sulle pendici dell'Etna» il testo di M. S. CARDULLI, *Giacomo Manzù, L'Opera del Mese. Ritratto di John Huston, 1968*, cit., p. 2.

Nel volume Villa firma *Come si raccontava la Bibbia*³¹, testo storico-critico accompagnato da una ricca iconografia esemplificativa che mostra il rapporto tra la Bibbia e le arti visive, in particolare il valore estetico e la funzione divulgativa che hanno avuto nei secoli le rappresentazioni artistiche di episodi biblici. Lo scritto villiano, preceduto da un breve *introibo* all'opera di De Laurentiis e da due pagine rievocative di Huston, è il saggio che di fatto, e opportunamente, apre il volume, poi seguito da uno scritto di Bonicelli che ricostruisce l'idea-ossessione nata in De Laurentiis già nel 1960, da estratti della sceneggiatura di Fry, da un lussuoso apparato di fotografie di scena e fotogrammi del film e dal *Diario di lavorazione*.

A questa consulenza storica, ottenuta per la sua competenza di semi-tista, dedica un ricordo Nanni Cagnone, che conobbe Villa nel 1964, proprio quando Huston subentrò come regista agli altri tentativi compiuti da De Laurentiis con Robert Bresson, Orson Welles e Luchino Visconti: Villa, «quando, da vecchio annusatore dei Semiti, ebbe una consulenza per il film di John Huston sulla *Bibbia*, al ritorno si vantò soltanto di una marmellata di petali di rose riportata dall'Egitto»³², dove erano stati girati sequenze della torre di Babele ed episodi della vita di Abramo³³. Un breve aneddoto che conferma la consueta distanza di Villa dalle cose del mondo, dal denaro, dalle ritualità, dalle convenzioni, dal potere dei media. E forse dalla stessa ambiziosa, smisurata, “colossale” operazione, che, pur animata dall'entusiasmo del produttore e del regista, apparve subito non priva di pecche: un film frutto di «un'industria che secondo la propria logica interna intende Iddio come un prodotto di consumo» e veleggia «lungo i lidi sicuri della convenzione»³⁴.

Il saggio, ad oggi pressoché ignorato, che Emilio Villa scrive per il volume di De Laurentiis non è una riflessione su altrui traduzioni della Bibbia, né su quella cui stava lavorando da anni alla ricerca di «un livello pre-teologico», risalendo «controcorrente per il fiume limaccioso di duemila anni di esegesi cristiana, e in subordine ebraica»³⁵. È piuttosto

31 E. VILLA, *Come si raccontava la Bibbia*, in *La Bibbia*, cit., pp. 13-34.

32 N. CAGNONE, *Cognizione di Emilio Villa* [1989], in *Emilio Villa poeta e scrittore*, cit., p. 333.

33 Cfr. *Diario di lavorazione*, in *La Bibbia*, cit., p. 174. La trasferta egiziana inizia il 30 settembre 1964 e dura circa due mesi.

34 G. GRAZZINI, Recensione a *La Bibbia* di John Huston, «Corriere della Sera», 15 ottobre 1966.

35 G. BUSI, *Datene notizia ad Abramo il Bandito. Il laboratorio biblico di Emilio Villa*, in *Emilio Villa poeta e scrittore*, cit., p. 18.

sto una considerazione sui media iconografici, sulla divulgazione del testo biblico alle grandi masse prima che anche il cinema accogliesse la sfida dimostrandosi felicemente adatto alle diverse narrazioni confluite nella Bibbia. In maniera tanto rapida quanto puntuale Villa percorre i modi della diffusione, della somministrazione dogmatica del testo sacro a un pubblico non necessariamente alfabetizzato e tanto meno plurilingue e filologicamente competente, com'è stato per molti secoli il popolo dei fedeli. La prospettiva di Villa è quella di chi, con una profonda conoscenza del testo biblico, dei suoi snodi narrativi e della sua lingua, delle stratificazioni che vi si individuano, ne osserva la trasposizione viviva nel tempo, le immagini tramite le quali la Chiesa ha diffuso a quanti più fedeli, usando toni emotivi e solenni, e con finalità didattiche le storie bibliche. Stante il divieto alla figuratività che investe la pittura ebraica ortodossa, la riflessione di Villa percorre naturalmente le rappresentazioni del testo sacro nel mondo cristiano.

La prosa villiana di queste pagine, sebbene sempre elegante e colta, è più affabile del consueto, non presenta le impennate vertiginose, acuminata e creative, dei suoi scritti d'arte: nessuna screziatura plurilinguistica, nessuna involuzione sintattica, nessuna baluginante trafila etimologica, nessun uso estremo dell'ipotassi o della paratassi litanica, salva restando la sua inclinazione a una prosa di movenze larghe, munifica, sonora, alta. Il suo è piuttosto un andamento energico e gentile, si direbbe, mosso e acceso, ma sempre afferrabile. Dopo «una breve serie di tentativi del tutto frammentari, anzi sussultori, che il cinema aveva operato nel passato»³⁶, al film di Huston (che tuttavia non nomina mai espressamente) Villa riconosce di aver portato a compimento «la grande impresa» di trasporre cinematograficamente la Bibbia «in modo organico, con piglio audace e spinta quasi passionale; certo appassionata»³⁷. Prima del cinema, il legame tra Bibbia e arti visive è stato per secoli strettissimo, perché questo patrimonio di immagini, questo «straordinario libro [...] per vivere nel tempo e comunicare con gli uomini proprio ha bisogno di nutrirsi di invenzioni suscitate dall'arte» e dunque delle loro evoluzioni, dei progressivi rinnovamenti di linguaggio. Ciò che nel tempo l'iconografia aveva cristallizzato, sia pure in forme o con risultati esteticamente pregevoli, viene messo nuovamente in moto dal cinema:

36 E. VILLA, *Come si raccontava la Bibbia*, in *La Bibbia*, cit., p. 15.

37 *Ibidem*.

Per secoli e secoli di storia dell'arte, quelle immagini sono rimaste immobili, contratte nello spazio e nel tempo, eccetto quando, nel medioevo, il teatro, che forse però ancora vero teatro non era, ma solo intensificazione realistica di temi liturgici, tentò di tramutarle in gesti concreti, come, prima della cultura cristiana, il mito greco si era trasformato, per via rituale, in teatro, tragedia e commedia.

Ora, con questo gigantesco film, le immagini dell'Antico Testamento arrivano a noi agitate, e apparentemente sconvolte, ma in realtà rese vitali, febbrili dall'arte cinematografica, come toccate da una energia prima ad esse sconosciuta: come le avesse scosse e fatte balzar fuori dal giaciglio letterario un ritmo per esse ancora troppo veemente³⁸.

Villa procede rievocando luoghi, forme e tecniche delle rappresentazioni bibliche dalla primissima era cristiana – catacombe, sarcofagi, marmi e legni – fino all'età moderna, passando per secoli di mosaici, di affreschi, di miniature, quando la Bibbia era un libro «di pubblica lettura e, insieme, di lettura liturgica»³⁹. Le Bibbie figurate, in larga parte distrutte dagli iconoclasti, sono state tra le prime trasposizioni con andamento narrativo, di illustrazione in illustrazione, questo almeno lascia intendere Villa menzionando, con metafora che rilancia sull'attualità, «tre grandi “film” biblici su manoscritti greci»⁴⁰ del VI secolo sopravvissuti fino a noi. Poi, «a tener viva la Bibbia», sono stati gli artisti bizantini con le loro paste vitree e i loro smalti. Più tardi è venuta l'epoca delle vetrate gotiche e dei cicli biblici scolpiti sui portali delle cattedrali – menziona la veronese San Zeno –, e quella degli intonaci, spazi perfetti per rappresentarvi le narrazioni della storia sacra con funzione educativa e catechizzante.

Poco vulgate possono essere alcune delle rappresentazioni iconografiche di scene bibliche menzionate nel testo. Se ben conosciuti sono il ciclo di storie bibliche affrescate nella basilica di Assisi, e quello realizzato da Raffaello nelle Logge Vaticane, o le versioni del *Diluvio universale* date da Paolo Uccello a Santa Maria Novella e da Michelangelo sulla volta della Sistina (di cui sono riprodotti alcune inquadrature), meno noti a un pubblico vasto possono essere gli affreschi del XII seco-

38 Ivi, pp. 15-16.

39 Ivi, p. 16.

40 *Ibidem*.

lo della volta di Saint Savin sur Gartempe, o quelli di San Michele a Oleggio, chiesa di fondazione longobarda sulla cui controfacciata è dipinto un *Giudizio universale* d'epoca romanica, probabilmente dell'XI secolo oggi purtroppo molto guasto.

Il contributo di Villa, pur nel garbo che assume, non rinuncia ovviamente a suoi tipici tratti di stile, come la predilezione per larghe arcate sintattiche (qui però non impervie) e l'elenco che comunica generosità verbale, profusione, copiosità se non esorbitanza, qualità consone all'ampiezza anche impegnativa, onerosa della Bibbia e all'imponenza dell'intrapresa cinematografica voluta da De Laurentiis. Eccone un passo esemplare per brillante accumulazione:

La Bibbia si figurava su tutto: su avorio, su rame, su tarsie metalliche, in metalli di ogni genere, su osso, su legno (e il legno, come supporto o, diciamo "schermo" per la Bibbia, aveva una ben lunga tradizione, se si può far risalire alle narrazioni bibliche sul legno delle porte di Santa Sabina a Roma), su cuoio, su arazzi (chi non ricorda la creazione dell'Uomo sul prodigioso arazzo della cattedrale di Gerona?), sulle pale (a Milano, a Torcello), sugli smalti (quelli di Limoges, dal mille, facevano il giro d'Europa), sui lavori di oreficeria del Reno e della Mosa: poi, scene della Bibbia sui cofani, sugli scrigni, sui calici, su copertine di evangelari e corali, su reliquari, su impugnature e immanicature: era l'invenzione dell'oggetto spettacolo, cui le arti, sia pure le arti minori, demandavano il compito di far la Bibbia presente nella vita degli uomini, nella società.⁴¹

Vale forse la pena notare un paio di scelte terminologiche ad uso della committenza: lo «"schermo"» offerto alle rappresentazioni di storie della Bibbia da supporti lignei, e l'«oggetto spettacolo», entrambi, *schermo* e *spettacolo*, propri del lessico tecnico del cinema, quasi a preparare il terreno all'azione filmica e alla conclusione del suo contributo.

In questo scritto d'occasione per un libro didascalico, che nelle intenzioni del produttore intendeva testimoniare e celebrare un'opera temeraria, non manca l'inclinazione a un lessico sostenuto, elegante, non comune specie nelle scelte aggettivali cui è affidata la creazione di un'atmosfera testuale avvolgente e impressiva, ecco allora l'«opale-

41 Ivi, pp. 18-21.

scenza vibrante», la «luce da filtri abissali»⁴², e i «mondi astrusi dell'iridescente, del baluginante, del visibilio»⁴³, o la tentazione fonetica, l'attrazione – irresistibile per Villa – dei giochi etimologici e delle sillabe vibranti, che ribattono suoni o creano allitterazioni e omoteleuti, ecco dunque le «atmosfere irreali surreali soprareali», ecco «l'oro e i suoi riverberi come fonte di levitazioni, di allucinazioni, di esaltazioni», ecco gli intonaci «come *grandi* bandiere intrizzite, come arazzi, come i *grandi* tappeti che gli sceicchi sciorinavano»⁴⁴ (enfasi mie).

Villa naturalmente si guarda bene dall'inserire spezzoni aneddotici o cronache della lavorazione, dall'affrontare questioni storiche che certo gli erano state poste durante le riprese, e d è estremamente parco nel commentare le soluzioni estetiche trovate per questa realizzazione: volge il cuore del suo discorso sulle modalità di rappresentazione visiva che hanno preceduto l'uso della pellicola. Non è tutto (o solo) un discorso pro *Bibbia* di Huston, quanto una verifica dell'opportunità e delle possibilità nuove offerte dal medium coevo.

Scarta astutamente e finemente su riflessioni più alte, non celebra partigianamente l'impavidità dello sforzo visionario, forse, più che ambizioso, di De Laurentiis e della sua squadra.

Il punto concettuale su cui Villa insiste, e che appare modernissimo nel 1966 oltre che fondato su una lettura laica, storica, quasi *etimologica* del testo biblico, è non solo la plausibilità, ma propriamente la consonanza – in termini generali, o meglio *teorici* – della sua resa cinematografica. Questa soluzione policroma e dinamica appare adattissima, quasi sostegno divulgativo a ciò che lui ha sempre affermato nelle note alla traduzione: che la *Bibbia* sia un insieme, magnifico, straordinario, labirintico, di storie, un immenso *epos* narrativo più che una rivelazione divina. Il cinema è allora un mezzo perfetto, che non toglie aura o seduttività al racconto e alle sue qualità squisitamente narrative, ma al contrario ne esalta le caratteristiche peculiari, perché ha la capacità di imprimersi nella mente dei fruitori come visivo, fascinoso patrimonio di storie in movimento. Il cinema è in grado di «offrire un'altra spinta vitale all'iconografia biblica, e un più elevato respiro, una più forte vocazione storica»⁴⁵.

42 Ivi, p. 21.

43 Ivi, p. 24.

44 Ivi, p. 21.

45 Ivi, p. 26.

In questo testo d'occasione, l'arte cinematografica applicata alla Bibbia appare preceduta da soluzioni artistiche che già sembrano prefigurarla, quasi desiderarla, proprio nell'immobilità delle scene dipinte o scolpite nei secoli antichi già pronte a un dinamismo vibrante.

Per tale ragione, Villa che tende a risolvere ogni concetto linguisticamente, nel suo *excursus* a tesi dissemina segnali con valenza di presagio, come si vedrà dagli esempi seguenti.

Ricorda che del secolo VI «ci sono rimasti tre grandi “film” biblici su manoscritti greci»⁴⁶ e che il legno era usato «come supporto o, diciamo, “schermo” per la Bibbia»⁴⁷; che le storie della Bibbia raffigurate su oggetti d'uso comune. creavano «l'oggetto spettacolo»⁴⁸. E così «una sequenza senza fine, una filmazione inesauribile, percorre le pareti affrescate»⁴⁹; le «antologie dei passi biblici [...] dettavano gli schemi e i dispositivi (già quasi “fotogrammi” fissi) delle narrazioni scritturali: è famosa una specie di “sceneggiatura”, diciamo così, dei racconti biblici fatta da Ekkehard da San Gallo»⁵⁰ per la cattedrale di Magonza. E certo Cimabue fu «un grande affrescatore, indubbiamente alleato di segreti sensi cinematografici»⁵¹. Menziona i «“fotogrammi” di materia biblica immobilizzata nel metallo da mastro Stefano Lagerino sul portale di San Zeno a Verona»⁵² (enfasi mie in tutti gli esempi); e si chiede infine i termini dell'interazione con il nuovo medium, cioè quale effetto di ritorno possa svolgere sulla lettera del testo e sul suo valore narrativo: «dalla formella in legno o in bronzo alla sequenza cinematografica, quale evoluzione ha compiuto il passo biblico?»⁵³. Le figurazioni artistiche del passato, con la loro immobilità, potranno conservare un significato o una «superiorità [...] sulle grandi azioni, sulla simultaneità di

46 Ivi, p. 16. I tre manoscritti sono: il manoscritto del *Genesi* conservato a Vienna, con testo dei Settanta non completo ma miniato, uno dei più antichi codici miniati della Bibbia; il Codice Purpureo a Rossano Calabro, ovvero il Codex Purpureus Rossanensis con storie del Vangelo di Marco e di Matteo e miniature; le Sacre Scritture di Sinope, ovvero il Codex Sinopensis, con storie del vangelo di Matteo, scoperto a Sinope in Tunisia da un ufficiale francese e ora conservato presso la Biblioteca Nazionale di Parigi.

47 Ivi, p. 18.

48 Ivi, p. 21.

49 *Ibidem*.

50 *Ibidem*.

51 Ivi, p. 22.

52 Ivi, p. 28.

53 Ivi, pp. 29-30.

spazio e di tempo, rappresentati oggi dal movimento e dal ritmo cinematografico?»⁵⁴.

Alcune ragioni sono estetiche e artistiche, legate ai mutamenti dei processi culturali e percettivi, altre sono scientifiche. Con il film, infatti, «noi assistiamo al sorgere, e imporsi, di una nuova generosa criteriizzazione visiva, per una innovata iconografia, che sia moderna, più sensibile»⁵⁵. La trasposizione filmica, inoltre, può giovare di una lettura scientifica del testo biblico, per recuperare e restituire «un testo più affine alle sue origini»⁵⁶, nelle indagini preliminari per le scenografie e le riprese il cinema

ha messo l'occhio non soltanto sull'arte della trasformazione immaginaria del racconto biblico, ma anche sulla congerie dell'arte coeva e parente al personaggio della Sacra Scrittura. Per ricostruire, ad esempio, una azione, o rito primitivissimo, della concisione di Isacco, figlio di Abramo, è stata condotta una esplorazione di tutta la scultura e dei bassorilievi dell'arte egiziana, del tempo, all'incirca, di Abramo, per ricostruire i modi dell'evento⁵⁷.

Il cinema, che rispetto alle rappresentazioni pittoriche e scultoree della tradizione mette in movimento i fotogrammi, può trovare soluzioni inedite che contengono tuttavia lo stesso afflato, «lo stesso empito umano e religioso di una visione del primitivo cristianesimo o della fede misteriosissima del medioevo, o dell'enfasi mistica e sensuale del barocco»⁵⁸, ma gettano una luce nuova, vivificante sulla materia antichissima. È il caso della soluzione ideata da John Huston e dallo scenografo Mario Chiari per la tavola genealogica del decimo capitolo del *Genesi*, che interviene a dare nuova e impressiva rappresentazione all'«inerte elenco di materiale»⁵⁹, il cui fascino accumulativo potrebbe non essere avvertito da alcuni lettori odierni. Quest'opera di reviviscenza divulgativa delle genealogie riesce perché

gli astratti eponimi sono tramutati dal cinema in esterrefatti personaggi, di una dignità fino ad oggi sconosciuta all'arte figurativa

54 Ivi, p. 30.

55 Ivi, p. 32.

56 Ivi, p. 34.

57 *Ibidem*.

58 Ivi, p. 31.

59 *Ibidem*.

ed esprimibile solo con il cinema, in una atmosfera extratemporale, in una maestà inedita. Solo il film poteva creare questa specie di abside ideale, geometrica e nello stesso tempo quasi descritta nella nebbia baluginante dei millenni⁶⁰.

60 Ivi, pp. 31-32.

«Rossocorpolingua»

Trimestrale di letteratura, arte, poesia, innovazione tecnologica e fusione dei linguaggi

www.rossocorpolingua.it

Periodico dell'Associazione letteraria Premio Nazionale Elio Pagliarani
Centro Studi e Biblioteca sulla poesia contemporanea

Registrazione del Tribunale di Roma n. 17/2018 dell'8 febbraio 2018

Iscrizione al ROC n.31192

ISSN: 2611-8378

ANVUR area 10

Direzione e redazione del periodico
Viale degli Ammiragli, 114 – 00136 Roma

Direttore responsabile: Maria Concetta Petrollo Pagliarani

Redattore capo: Giuseppe Andrea Liberti

Redazione digitale: Maria Gabriella D'Amore, Mariagrazia Miano

Comitato di redazione: Aurora Conde Muñoz, Rossend Arqués Corominas, Andrea Cortellesa,
Giuseppe Andrea Liberti, Marianna Marrucci, Roberto Milana, Lia Pagliarani, Marco Menato,
Giorgio Patrizi, Gabriele Pedullà, Gianluca Rizzo, Leonardo Vilei

Collaboratori: Cecilia Bello Miniciacchi, Marco Berisso, Sandro Angelo De Thomasi,
Marcello Frixione, Marco Menato, Tommaso Ottonieri, Simone Volpato

Ideazione, realizzazione e aggiornamento del sito
a cura di M. Gabriella D'Amore e Mariagrazia Miano

SysAdmin: Nicolino Campopiano, Saverio Salatino

direzione.rossocorpolingua@gmail.com

editricezona.it
info@editricezona.it