

Predella journal of visual arts, n°49 e ½, 2021 www.predella.it - Monografia / Monograph 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Vittoria Cammelliti, Nicole Crescenzi, Roberta Delmoro, Paolo di Simone, Michela Morelli, Michal Lynn Schumate

Impaginazione / *Layout:* Rebecca Di Gisi, Vittorio Proietti

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Although the most experimental charge of Emilio Villa's writing – poet, translator from Semitic languages and art critic – become definite in the second postwar period, some features already emerged during the '30s. By attending the milieu of «Il Frontespizio» magazine and the Florentine hermeticism, Villa got many solicitations by French culture and literature, surrealism included. In 1939, Villa published in «Convivium» magazine the article Note sul surrealismo. Di Eluard e di alcune conseguenze, where he meditated on the surrealist automatism. Since the study of French literature and art become stronger and deeper during the '50s, the names of Artaud, Bataille, Baudelaire, Breton, Duchamp, Lautréamont, and Rimbaud were essential reference points for Villa and inspired him to choose French language as his favored language for more advanced poems and art critic texts. This essay aims to analyze Villa's knowledge and reuse of surrealist models, topics and procedures in order to develop a complex poetics that reaches maturity in the '50s by poems 17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica (1955) and Heurarium 1947-1961 (1961). Moreover, specific attention is paid to some Villa's and surrealist common topics such as the origin, the dawn, the abyss and the orphic vision. Finally, the text focuses on Villa's identification of surrealist echoes in some Italian and international artists.

Benché la carica più sperimentale della scrittura di Emilio Villa, poeta, traduttore di lingue semitiche e critico d'arte, si delinei compiutamente a partire dal secondo dopoguerra, negli anni Trenta affiorano precise anticipazioni della sua poetica, grazie anche alle sollecitazioni dalla cultura francese, allora mediate dall'ermetismo fiorentino dell'ambiente de «Il Frontespizio» che egli frequenta. In particolare, è possibile individuare alcuni nomi e temi della cultura letteraria e visiva surrealista (o che l'hanno nutrita) in cui trovare un riscontro delle reazioni villiane a tali sollecitazioni tra gli anni Trenta e i primi anni Sessanta, a livello letterario e artistico.

È noto a tutti l'immenso bagaglio culturale attentamente studiato, fagocitato, metabolizzato e demiurgicamente ricreato da Villa; è nota la varietà e la complessità di letture e fonti che hanno nutrito la sua multiforme attività. Accanto ai nomi fondamentali di Joyce e Pound, ma anche di Essenin, Eliot e Olson, a partire da Aldo Tagliaferri¹ diversi studiosi dedicatisi negli anni all'approfondimento della complessa figura di Villa, hanno proposto nomi della letteratura e del pensiero francese, quali Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont, Duchamp, Breton², Eluard, Artaud, Bataille, Caillois.

Nella primavera del 1939 Villa pubblica su «Convivium» *Note sul surrealismo. Di Eluard e di alcune conseguenze*³, che sembra essere una risposta alle indagini

di Carlo Bo sulla poesia francese e sul surrealismo pubblicate su «Il Frontespizio» tra il 1937 e il 1938, *Recentissime sul Surrealismo* e *Postilla a Eluard*, anticipate dalla precoce *Nota sul surrealismo* presentata su «Circoli» nel 1935⁴. Gli ermetici hanno riconosciuto nel surrealismo la funzione di ponte fra il passato e il domani, e Carlo Bo è riuscito a farsi promotore di un movimento osteggiato dai suoi contemporanei, per una palese incompatibilità del surrealismo con il pubblico italiano, a causa della “questione cattolica”⁵. I volumi che verranno pubblicati da Bo nel 1944 – *Antologia del surrealismo* e *Bilancio del surrealismo*⁶ – saranno strumenti importanti per la divulgazione della letteratura e della poetica surrealista e per la formazione di giovani generazioni nel secondo dopoguerra. Bo accetta il surrealismo con tutte le sue contraddizioni, senza cadere nella tentazione di epurarlo della sua spinta anticlericale e antiborghese⁷, pur essendo un fervente cattolico. Per questo motivo, la critica ha parlato di un surrealismo cristiano⁸ o di un surrealismo cattolico⁹. Bo inserisce il surrealismo all’interno di una storia della letteratura, insiste sulla sua componente spirituale, ne apprezza la spontaneità e la freschezza, e riconosce un discorso umanamente rivoluzionario.

Le sollecitazioni che giungono a Villa dalla cultura francese, punto di riferimento essenziale per i letterati della sua generazione, sono ancora condizionate, e comunque mediate, da filtri spiritualistici dell’ermetismo.

A Firenze Villa partecipa direttamente ai lunedì del «Frontespizio», cioè alle riunioni settimanali presso la sede della Casa editrice Vallecchi, proprio negli anni più ricchi e contrastati della rivista (1936-38). Come racconta Augusto Hermet in *Lunedì al ‘Frontespizio’*¹⁰ (fig.1), vi si incontravano e scontravano tre generazioni di poeti e scrittori: dai “magni” Papini, Giuliotti, Manacorda e Soffici, ai “medi” Bargellini, Giordani, De Luca, Lisi, La Pira, Betocchi, Casini, Fallacara, Gommoni e Parigi, fino ai “giovani” Bo, Paoli, Vigorelli, Luzi, Lucatello, Macri, Fasolo, Escobar, Bigongiari, Parronchi, Fusero e Villa. Giovani – uno dei quali, Vigorelli, Villa conosceva molto bene dai tempi del seminario – con i quali Villa rimarrà in contatto tramite scambi epistolari e collaborazioni, anche negli anni successivi, dopo la fuoriuscita dalla rivista a seguito delle polemiche innescate dal famoso saggio *Letteratura come vita* di Carlo Bo¹¹. Il testo di Bo è considerato uno dei documenti più validi della nuova stagione ermetica e accredita alla condizione letteraria il senso del “fatto interiore”, del movimento integro e vivo della coscienza, proprio quando «Il Frontespizio», tra il 1937 e il 1938, inizia a ripiegarsi su posizioni di cronaca conformista. Con questo documento Bo e i suoi amici rifiutano l’allinearsi del «Frontespizio» alla cultura fascista e, mentre la rivista ormai diretta dal 1939 da Barna Occhini li investe con pesanti accuse, essi continuano le loro attività su «Letteratura», «Campo di Marte» e «Corrente di Vita Giovanile».

Villa stesso, nella sua ampia attività pubblicistica e di recensioni, tra il 1939 e il 1940 pubblica alcuni scritti su «Letteratura» e «Corrente», tra cui il testo *Due opinioni cristiane su Carlo Bo. Opinioni e pretesti*, comparso sul numero del 15 marzo 1940 di «Corrente», accanto a quello di Renato Aricata, *Testimonianza di Bo*¹². Come ha ben evidenziato Tagliaferri,

ciò che Villa scrive su Bo lascia trapelare quanto la posizione villiana diverga, nei presupposti, da quella ermetica. Mentre gli studi di Bo sulla poesia di Lorca e sulla letteratura surrealista lo attraggono e innestano interessi che avranno un seguito nella sua poesia, la severa religiosità del primo, e dunque la sua concezione dell'arte come inderogabile ricerca della Verità, lo lasciano perplesso e lo inducono ad avanzare, nella conclusione del testo, e subito prima di citare Michelstadter ('il mondo non è cosa da dirsi'), alcune riserve circa la natura della verità cui può aspirare il linguaggio¹³.

Sulle orme di Michealstadter, infatti, Villa afferma che «la verità sta tutta dalla parte che sfugge al controllo delle nostre operazioni e al campo della parola umana»¹⁴.

Nel giugno e agosto del 1937, Villa aveva pubblicato su «Il Frontespizio» i testi *Sopra il ritorno al canto e Oggetto e Allegoria*¹⁵, che interloquivano direttamente con i testi di Vigorelli su *Alfonso Gatto*, del mese di aprile¹⁶, e di Betocchi, *Premesse e limiti di un ritorno al canto* di maggio, e *In difesa del sentimento e Nota e digressione sull'allegoria* del mese di luglio 1937¹⁷. Villa sostiene la necessità di un ritorno al "canto" come mezzo poetico inevitabile per riprendere il contatto con l'"oggetto" secondo il quale è possibile risolvere in unità, il naturale dissidio tra *verba* e *res* – aspirazione principale della poesia – non solo attraverso la mente, la conoscenza e il vedere, ma anche mediante una visione talmente forte che trattiene a sé l'oggetto della visione stessa¹⁸. Per Villa il riferimento all'oggetto non è il riferimento al mondo reale, ma a un oggetto inteso come prodotto della creazione artistica libera dall'imitazione della natura. In *Oggetto o Allegoria* Villa evidenzia il proprio allontanamento dalle posizioni ermetiche proponendo il nome di Dino Campana¹⁹, che pure era già stato fatto proprio dagli ermetici, ma considerando la poesia di Campana, come affermerà su «Letteratura» nell'aprile del 1939, «capacità del soggetto a raccogliere e bruciare dentro di sé, l'accensione graduata dell'oggetto»²⁰.

Lo stesso atteggiamento di fondo è riscontrabile nelle *Note sul surrealismo*, che prendono lo spunto dalla poesia di Eluard per stigmatizzare le notorie e volute incoerenze della poetica surrealista. Villa si interroga attorno all'automatismo surrealista²¹, e, in particolar modo in Eluard, attorno alla possibilità di un "automatismo controllato", prudente:

E tanto è vero il vigilante lavoro "poetico" di Eluard, il suo controllo *prudente*, il suo ordine segnato e non casuale, non "spontaneo", ma accarezzato e allevato, quasi con amore, che qua e là s'odono,

anche a bassa voce, le risonanze di altre “poetiche”, da fermenti non completamente disciolti, da elementi sovrapposti ma non provvisori. [...] L'intenzione eluardiana, ben controllata da una sua continua tensione critica, sempre rigorosamente secondata, sembra voler escludere la possibilità di uno smembramento del corpo normale della sua poesia, e vuole evitare al lettore il sospetto della discontinuità della “ispirazione” automatica, dove si trova in gioco e in partita un purtroppo preciso “concetto” della poesia. Al postutto, una ragione critica che per poco intervenga a indossare la prima impressione della lettura, non può a meno di far serpeggiare il timore che quelle stazioni ove si danno convegno affabile i sensi della poesia intelligibile [...] con le pretese abnormi della ispirazione automatica, non siano costituite sopra una casualità assoluta²².

E di “automatismo controllato” potremmo parlare anche per lo stesso Villa, se seguiamo le parole di Ruggero Jacobbi. Soffermandosi sulle poesie di *Oramai* – raccolta pubblicata nel 1947, ma comprendente componimenti poetici degli anni Trenta e Quaranta – Jacobbi afferma che i testi di *Oramai*²³, pur con i loro capricci irrazionali, sono sostenuti dalla razionalità propria di un discorso e non indulgono ancora a nessun automatismo, e che «un remoto influsso surrealista è semmai presente soltanto nella torrenzialità del procedimento immaginifico e del canto»²⁴.

Nel testo su Eluard, Villa allarga la sua riflessione critica al surrealismo anche all'esperienza dadaista, con posizioni che, nel secondo dopoguerra, verranno riconsiderate:

Se s'ha da credere, tutti crediamo alla “immediatezza” della scrittura: ma distinguendo con cura e passione una immediatezza che voglia dire cordiale sincerità e attenzione scrupolosa nel discernimento – e quell'altra, invece, che è un ozio continuo dentro la sfera del caso. Si rese così imminente quel conflitto che turba e scompone la circolarità rigorosa delle emozioni e del sentimento, per portarla a una dissoluzione in sfere minutissime, e per quanto possibile numerose – con tendenza all'infinito e all'assoluto – dei grumi sentimentali, durante il duro sforzo di perseguire ineffabili rapporti. Storicamente, il tentativo era stato incoraggiato anche dalla esperienza di *da da*, la parola ha fatto dissennare in una imperiosa goduria tutte le avanguardie: perché si collocava nel vuoto, “solo lì si poteva volere, la minima voce, la minima cosa”. Ma l'ultimo attacco – “volere”, “voce”, “cosa” – era un tradimento: e non sarebbe stato giusto, invece discendere alla tremenda umiltà del silenzio e della dimenticanza? Il surrealismo valicava, appunto, *da da* nello inutile sforzo di reintegrare in sistemi variabili di sostanze e valori “poetici” (all'étimo) i vuoti parziali furiosamente effettuati, tra gli elementi, dai processi corrosivi (e coscienti) di *da da*. Senonché, disintegrato oramai l'eo (per usare il termine caro agli gnostici e a Eugenio D'Ors) “poetico” fino alle sue ultime possibilità fisiche, al di là non rimaneva se non il nulla. O, magari, il ritorno all'alessandrino²⁵.

Nel secondo dopoguerra l'attenzione per la cultura francese e per il surrealismo si intensifica e lo porta a un ripensamento delle posizioni precedenti: legge molto i poeti francesi, ricorda spesso Rimbaud e studia a fondo *I canti di Maldoror* di Lautrémont, citato anche nel testo su Mark Rothko datato al 1953 e pubblicato in *Attributi dell'arte odierna 1947/1967* (1970)²⁶.

Ora, dadaismo e surrealismo spingono Villa a una trasformazione della sua poesia e della sua scrittura in senso fortemente sperimentatore e plurilinguistico, che raggiunge l'apice in due note raccolte poetiche, *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, pubblicato dalla Fondazione Origine nel marzo 1955 con opere di Alberto Burri²⁷, e *Heurarium 1947-1961* uscito per le edizioni EX nel 1961²⁸. In questi anni la lingua francese – il francese di Villa – diviene la lingua privilegiata in cui innestare altri inserti linguistici in un gioco di rimandi e slittamenti continui. La scelta è data dall'esaurimento di tutte le possibilità dell'italiano (lingua della propria tradizione letteraria, ma mai amata), e quindi diventa liberatoria, in quanto il francese si rivela "lingua tipo" che permette infinite possibilità di giochi e variazioni linguistiche e fonetiche. È una lingua straniera, estranea, tuttavia è proprio tale estraneità che gli permette quella distanza necessaria per aggredirla dall'interno e in modo feroce. Il francese di Villa è anche una lingua profondamente conosciuta, di cui sfrutta le molteplici possibilità fonetiche e linguistiche²⁹. Un impeto distruttivo che fa apparire la sua scrittura vicinissima a quella dell'Artaud degli *Ecrits de Rodez* – amato dal poeta italiano –, pur riconoscendo le rispettive differenze³⁰.

Dal dadaismo e dal surrealismo Villa apprende un'ampiezza di possibili strategie che impiega con grande autonomia: calembours, anagrammi, giochi di parole, decostruzioni e parcellizzazioni delle parole nelle unità sillabiche più elementari, camouflage, alterazioni rivelatrici di nuovo senso, creazioni di parole per derivazione, composizione e fusione semantica, alterazioni fonetiche per ibridazione, iterazioni semi-automatiche simili a litanie e cantilene.

Nelle *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica* i componenti poetici plurilinguistici sono presentati come variazioni per un'"ideologia fonetica" che suona come precisa indicazione teorica e di poetica. Rivela l'alto grado di astrazione dalla realtà come punto di partenza e riferimento, nonché da un linguaggio significante. L'operazione poetica di Villa è un'azione sul verbo che conduce a una nuova e originaria percezione della parola, del puro fonema, del *phonos*, e che dovrebbe permettere di ritrovare l'autenticità e l'energia originaria e primitiva dei primi gesti grafici. In un approccio visivo complessivo delle *17 variazioni*, poesie di Villa e opere di Burri, entrambe davvero rispondono all'esigenza e all'idea di variazioni continue intorno a valori fonetici e compositivi. La *variatio* è il codice di lettura del libro, sia nella sua parte poetica, sia in quella pittorica. Il lavoro dei due amici si rivela parallelo, pur con alcune differenze. Se per Villa il discorso di variazione è interno al libro, cioè sviluppato nelle diciassette poesie che compongono il volume, ma identico per tutte le copie pubblicate, per Burri l'operazione di variazione si manifesta nell'accostamento

di tutte le copie del libro, di tutte le copertine e le pagine poste l'una accanto all'altra³¹.

Il titolo *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica* è esplicativo di quali siano gli intenti di Villa e le influenze che animano il sostrato culturale a cui egli attinge. Tagliaferri, infatti, sottolinea l'esistenza di radici storiche e ideologiche molto ramificate dell'idea di variazioni intorno ai valori fonetici, e tra queste cita l'esempio di Delio Tessa che nella *Dichiarazione* del 1932 parlava della suprema legge della fonetica, alla quale «di volta in volta tutto è sacrificato: grammatica, ortografia, metrica e vocabolario»³². Inoltre il numero 17 rimanda immediatamente al particolare valore simbolico che possiede in quella tradizione gnostica, orfica ed ermetica a cui Villa guarda, fino al *Corpus Hermeticum* a cui risale tramite l'*Arcane 17* scritto da Breton nel 1944³³, per il quale Sebastian Matta – sodale di Villa nei primi anni Cinquanta a Roma³⁴ – aveva realizzato alcune tavole (fig. 2). Questo substrato misterico emerge in modo ancora più dichiarato nel titolo *Enigmata XVII*, con cui Villa aveva intenzione di intitolare la raccolta di poesie, così come era stato annunciato nel 1954 in un tagliando per ordinazioni librerie allegato ad «Arti Visive»³⁵ (fig. 3). Il tema dell'enigma, infatti, sarà sempre una costante e uno strumento poetico della produzione villiana e troverà matura espressione nella serie delle *Sibyllae*. Il 17 fa riferimento, da un lato, all'arcano 17 – il Tarocco XVII, la Stella – attorno alla cui iconografia Breton costruisce l'apologia della donna amata, dall'altro, ai 17 trattati giunti a noi del *Corpus Hermeticum*, attribuito a Ermete Trimegisto, divenuto, dopo la sua riscoperta e traduzione da parte di Marsilio Ficino nel 1460-63, una delle fonti principali del pensiero ermetico, alchemico e occulto.

Un ulteriore punto di contatto con la poetica surrealista può essere rintracciato attorno al tema dell'origine, del primordio e dell'abisso. Il tema, ampio e complesso, ricco di sollecitazioni diversificate già a partire dagli anni Trenta, è al centro anche della riflessione di Villa – di una sua mitografia delle origini apparentata al pensiero gnostico – tra la fine degli anni Quaranta e la metà degli anni Sessanta: dalle schede e dai materiali per le mostre didattiche al MASP di São Paulo diretto da Pietro Maria Bardi realizzate in seno all'attività dello Studio d'arte Palma a Roma (1947-49) e poi durante il soggiorno brasiliano (1952), ai tre testi “teorici” dedicati al primitivismo, alla preistoria e alle origini pubblicati in «Arti Visive» – *Ciò che è primitivo* (maggio 1953) (fig. 4), *Ideografie sui lastroni di Monte Bego* (novembre-dicembre 1953), *Noi e la preistoria* (novembre 1954)³⁶ –, fino a *L'arte dell'uomo primordiale*, redatto a metà degli anni Sessanta (ma pubblicato nel 2005³⁷) e coevo al testo su Capogrossi scritto nel 1962 in occasione della personale dell'artista alla Galleria L'Attico di Roma dal 10 al 30 marzo

1962³⁸. Il lungo saggio su Lascaux viene scritto a seguito del viaggio compiuto in Francia nell'estate del 1961, allorché Villa, Maria Teresa Vivaldi, Mario Diacono e Gianni De Bernardi visitano le grotte di Lascaux e possono dunque ammirare le raffigurazioni rese celebri in quegli anni dalle spedizioni organizzate dal Collège de Sociologie parigino e che erano state meta di pellegrinaggi da parte di svariati artisti³⁹. Villa riprende con piglio originale le tesi sostenute da Roger Caillois in *L'homme e le sacré* (1939)⁴⁰ e da Georges Bataille in *Lascaux ou la Naissance de l'Art* (1955)⁴¹. Per Bataille, con il "miracolo di Lascaux" – l'autentica nascita dell'arte – ha inizio la comunicazione spirituale dell'uomo; il segno primitivo – il primo segno sensibile della nostra presenza nell'universo – porta con sé una tensione verso il sacro. Nella sua mitografia delle origini, il tentativo di Villa di risalire alle origini dell'arte giunge «a una forma di religiosità arcaica che conserva pronunciati tratti dionisiaci e si imparenta alle situazioni-limite e alle trasgressioni che, appunto, avevano suscitato l'interesse di Caillois e Bataille»⁴². L'intento di Villa è quello di innestare il "primordiale" nel "moderno" per rivitalizzare l'arte moderna. Per arrivare a una cultura nuova e umana, l'arte moderna deve recuperare l'atto iniziale, il gesto puro che ha condotto l'uomo preistorico alla comunicazione concreta con il mondo, alla presa di possesso del mondo. Si deve restituire al segno e al simbolo l'energia e la tensione sacra dell'arte primordiale. L'arte, infatti, non è sguardo sul mondo, ma creazione del mondo, e Alberto Burri è un demiurgo e un «mitografo urbano»⁴³. Villa mira ad affrontare i presupposti antropologici e psicologici delle opere primitive, così come quelle moderne. Parlando di Capogrossi, Villa afferma che la sua azione segnica consiste nel "ritrovare in imo, *in intumo homine*, un segno di grado iniziatico, un *praesagium* allo stato di pura molecola. Ritrovare il *praeverbium* scabro, prezioso, secco, dove l'intera mente confluisce, con meraviglie e inganni, e di dove il nucleo si coglie: *episemon, apex, numerus, nota, gabex, neuma* di contesto illimitato, o tessera di un *opus dis certum*; timbri e sigilli a manciate, per una epigrafe senza *clausula*, senza esordio, senza stampo, senza genere"⁴⁴. Seguendo le suggestioni di Corrado Cagli e di Sebastian Matta che introducono nell'analisi del segno capogrossiano il riferimento all'analitica psicologica junghiana e agli archetipi collettivi, il segno sonda il fondo dei "nostri" primordi ed emerge dall'inconscio atavico dell'uomo grazie a una scoperta intima e soggettiva. La presenza a Roma di Matta tra il 1949 e il 1954 è per Villa e per tutto l'ambiente romano fonte preziosa di vicende, fatti, idee e immagini della nuova arte americana, ma anche della tradizione artistica avanguardista e surrealista⁴⁵. Villa, infatti, riconosce nell'artista cileno «uno degli spiriti maggiori della moderna rivelazione, e spirito teso, arso sull'altare originario della rinnovata vitalità surreale, e là proprio dove si accende la pittura nordamericana e,

in ultima analisi, la porzione più feconda di tutta la pittura odierna»⁴⁶. Per Matta la pittura è astrazione, compressione e fortificazione della comunicazione di un'esperienza concreta, cioè la percezione diretta dell'uomo e del mondo, ed è capace di osservare con veggenza la vita psichica collettiva costituita dai miti. Il segno di Capogrossi è l'astrazione dell'io, del *JE*, cioè «una sezione concentrata del tempo del mio essere»⁴⁷, e le sue variazioni sono le situazioni dell'io presente nello spazio del mondo. Lo stesso Villa, nei testi dedicati a Matta si sofferma sul concetto dell'«occhio rovesciato», dello sguardo interiore, come via per penetrare nell'abisso e, per illuminazione profetica, farne emergere la vita, secondo un processo di palingenesi:

Nel luogo della coscienza. Per l'occhio interno non c'è che una sola unità, una sola identità, una sola complementarità, ed è quella della coscienza coniugata agli abissi che la generano e la alimentano. Allora noi parliamo, per l'occhio interno, di coscienza militante, e nominiamo l'abisso / non alone metafisico / non atmosfera esposta allo sbaraglio della indifferenza e della smentita / non aria da respirare ma organismo / ma semenza del chiaro / fonte della misura libera e illimita / matrice della coscienza generale e delle spinte originarie. Stiamo tracciando i segni di un nuovo luogo della coscienza⁴⁸.

Il chiaro interiore diviene un elemento proprio di una poetica villiana caratterizzata da una propensione oracolare e orfica⁴⁹, rintracciabile anche nella riflessione su altri artisti, tra cui Lucio Fontana. Ciò che sarà esplicitato nel testo *Lombra chiara* del 1981⁵⁰, è già ben presente negli scritti datati al 1937 (ma molto probabilmente rivisto e integrato negli anni Cinquanta-Sessanta o a ridosso della pubblicazione in *Attributi*) e al 1961⁵¹. Villa, che propone una lettura di una parte del lavoro di Fontana in senso surrealista – di cui riconosce l'influenza di alcune formule anche nella nota per l'*Appendice* del 1948 dell'Enciclopedia Treccani⁵² – afferma «che bisogna scrivere, o dipingere, *in pectore, in ore, in aenigmatè, in symbolo, in speculo, in vacuo*, le sole strade verso l'apertura, i soli strumenti di scandaglio»⁵³. Il testo del 1961, che nasce dalla riflessione sul "buco" fontaniano, si apre con una finta citazione sacra da «La gnose évulgwée du trou» (fig. 5) e si costruisce da sé come un flusso continuo, una lunga litania ossessiva di immagini del "trou", secondo un'accumulazione metaforica (e mimetica) semi-automatica che ha le sue ascendenze anche in modelli surrealisti. Tale approccio villiano molto probabilmente deriva da una propensione personale, tanto che la parola "trou" sarà il principio germinale delle sue visioni immaginifiche e di diversi componimenti degli anni Settanta e Ottanta. In Villa "trou" è connesso con la sfera concettuale dell'abisso, della voragine, dello zero, del nulla, dell'origine. Il buco, il "trou" è un "trouzéro", un "toutrou" (un tuttobuco), è il tutto: è la coincidenza di "ordre-desordre", di "Unità" e "Molteplicità", di "Origine" e "Nulla", di "véhèmente"

e “paix”. Così come lo stesso Fontana, riferendosi alle proprie *Nature*, nel 1961 afferma che «si tratta di palloni in terracotta, con tagli e buchi, io li amo molto, essi sono il nulla o il principio di tutto»⁵⁴.

- 1 A. Tagliaferri, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, Milano, 2016 (1ª ed. Roma, 2004).
- 2 Nel 1963 Villa conosce Breton a Parigi con Gino Marotta, e Duchamp a Roma, presso la casa di Gianfranco Baruchello.
- 3 E. Villa, *Note sul surrealismo. Di Eluard e di alcune conseguenze*, in «Convivium. Rivista bimestrale di lettere filosofia e storia», 2, 1939, pp. 230-236. Villa aveva fatto riferimento a Eluard già nella recensione del volume *Cartesio. Nel terzo centenario del "Discorso del metodo"* (1937) pubblicata sul «Meridiano di Roma» nel gennaio 1938, in cui, nella ricostruzione delle interferenze e delle dipendenze tra il pensiero cartesiano e gli sviluppi del pensiero contemporaneo, gli autori dei saggi avrebbero dovuto far rimontare al filosofo gran parte della spiritualità francese, da Proust a Eluard (cfr. *id.*, *Cartesio e la cultura contemporanea*, in «Meridiano di Roma», 1, 1938, p. X).
- 4 C. Bo, *Recentissime sul Surrealismo*, in «Il Frontespizio», 3, 1937, pp. 229-234; *id.*, *Postilla a Eluard*, in «Il Frontespizio», 11, 1938, pp. 710-711; *id.*, *Nota sul surrealismo*, in «Circoli», 2, 1937, pp. 217-223
- 5 Cfr. T. Collani, *Bo lettore del surrealismo*, in *Carlo Bo e la letteratura del Novecento. Da Valéry a García Lorca*, a cura di R. Bernardini, F. Gambin, Alessandria, 1999, pp. 29-46.
- 6 C. Bo, *Antologia del surrealismo*, Milano, 1944; *id.*, *Bilancio del surrealismo*, Padova, 1944.
- 7 *Id.*, *Di Eluard, della poesia*, in «Letteratura. Rivista trimestrale di letteratura contemporanea», 1, 1940, pp. 123-128.
- 8 S. Ramat, *L'Ermetismo*, Firenze, 1940.
- 9 M.E. Raffi, *André Breton e il surrealismo nella cultura italiana (1925-1950)*, Padova, 1986, pp. 53-64.
- 10 A. Hermet, *Lunedì al 'Frontespizio'*, in «La Festa. Rivista settimanale illustrata della famiglia italiana», 15, 1938, pp. 178-179.
- 11 C. Bo, *Letteratura come vita*, in «Il Frontespizio», 8, 1938, pp. 476-477; *id.*, *ivi*, 9, 1938, pp. 547-560.
- 12 E. Villa, *Due opinioni cristiane su Carlo Bo. Opinioni e pretesti*, in «Corrente di Vita Giovanile», 5, 1940, pp. 2, 5.; R. Aricata, *Testimonianza di Bo*, in «Corrente di Vita Giovanile», 5, 1940, pp. 2, 5.
- 13 Tagliaferri, *Il clandestino*, cit., p. 27.
- 14 Villa, *Due opinioni cristiane su Carlo Bo. Opinioni e pretesti*, cit.
- 15 *Id.*, *Sopra il ritorno al canto*, in «Il Frontespizio», 6, 1937, pp. 457-459; *Oggetto e Allegoria*, in «Il Frontespizio», 8, 1937, pp. 593-596.
- 16 G.C. Vigorelli, *Alfonso Gatto*, in «Il Frontespizio», 4, 1937, p. 256.
- 17 C. Betocchi, *Premesse e limiti di un ritorno al canto*, in «Il Frontespizio», 5, 1937, pp. 327-330. *Id.*, *In difesa del sentimento; Nota e digressione sull'allegoria*, in «Il Frontespizio», 7, 1937, pp. 515-518; pp. 555-556.

- 18 Il tema è affrontato da A. Cortellesa, *Una nuova scienza dell'occhio rovesciato. Emilio Villa scrive l'arte*, in «Il Verri», 7-8, 1998, pp. 87-104.
- 19 Villa, *Oggetto e Allegoria*, cit., p. 595.
- 20 *Id.*, Recensione a C. Pariani "Vite non romanizzate di Dino Campana scrittore e di Evaristo Boncinelli scultore, Vallecchi, Firenze, 1938, in «Letteratura. Rivista di lettere e di arte contemporanea», 2, 1939, pp. 169-170.
- 21 Tagliaferri, *Il clandestino*, cit., p. 42.
- 22 Villa, *Note sul surrealismo*, cit., pp. 230, 234.
- 23 *Id.*, *Oramai. Pezzi, composizioni, antifone. 1936-1945*, Roma, 1947.
- 24 R. Jacobbi, *Un oceano di esperienza poetica*, in «Uomini e Idee», 2-4, 1975, p. 32.
- 25 Villa, *Note sul surrealismo*, cit., p. 235.
- 26 E. Villa, *Mark Rothko*, in *id.*, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, Milano, 1970, pp. 7-13.
- 27 *Id.*, *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, con opere originali di A. Burri, Roma, 1955.
- 28 *Id.*, *Heurarium 1947-1961*, Roma, 1961.
- 29 Si vedano I. Margoni, F. Darbousset, *Quelques remarques sur la langue villaine*, in «Uomini e Idee», 2-4, 1975, pp. 29-34; J. Risset, "Come un negro di Dakkar", in «Il Verri», 7-8, 1998, pp. 66-72.
- 30 *Ivi*, p. 70.
- 31 D. Colombo, *Burri, Villa, Fondazione Origine: mostre, testi e collaborazioni*, in *Burri nell'arte e nella critica*, a cura di F. Tedeschi, Milano, 2017, pp. 27-41.
- 32 Tagliaferri, *Il clandestino*, cit., pp. 144-145.
- 33 A. Breton, *Aracne 17*, New York, 1945.
- 34 Si ricorda che per la mostra *Matta Fosforesciamo* alla Galleria dell'Obelisco nel gennaio 1950, Matta realizza un biglietto d'invito intitolato *Le tarot Mir-Castein. Pour dénoncer la minéralisation da la vie*. In quegli anni, Cagli e Matta avvicinano Villa allo studio dei Tarocchi; le *17 variazioni* realizzate con Burri, infatti, derivano da un nucleo originario pensato da Villa con Cagli.
- 35 Colombo, *Burri, Villa, Fondazione Origine: mostre, testi e collaborazioni*, cit., p.37.
- 36 E. Villa, *Ciò che è primitivo*, in «Arti Visive», 4-5, 1953, p.n.n.; *id.*, *Ideografie sui lastroni di Monte Bego*, in «Arti Visive», 6-7, 1953, p.n.n.; *id.*, *Noi e la preistoria*, in «Arti Visive», II, 1, 1954, p.n.n. Sul tema si veda D. Colombo, "Arti Visive", una rivista "tra": *astrattismi, interdisciplinarietà, internazionalismo*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, marzo 2010, relatore A. Negri.
- 37 E. Villa, *L'arte dell'uomo primordiale*, a cura di A. Tagliaferri, Milano, 2005.
- 38 I due testi su Capogrossi datati settembre 1953 e 1962 comparsi nel catalogo della mostra, sono ripubblicati in Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, cit., pp. 15-22. Per un approfondimento si veda D. Colombo, *Emilio Villa: lettura fonetica delle Superfici di Capogrossi*, in «L'Uomo nero», 3, 2005, pp. 323-347.
- 39 Tagliaferri, *Il clandestino*, cit., pp. 174-175.
- 40 R. Caillois, *L'homme e le sacré*, Paris, 1939.
- 41 G. Bataille, *Lascaux ou la Naissance de l'Art*, Genève, 1955. Si ricorda che Bataille aveva affrontato il tema in alcuni testi pubblicati precedentemente: *L'art primitif*, in «Documents»,

- 7, 1930, pp. 389-397; *L'exposition Frobenius à la Salle Pleyel*, in G. Bataille, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, 1970, pp. 116-117; *Le passage de l'animal à l'homme et la naissance de l'arte*, in «Critique», 71, 1953, pp. 312-330; *Au rendez-vous de Lascaux l'homme civilisé se retrouve homme de désir*, in «Arts», 423, 1953, pp. 1-6. A questi va aggiunta la conferenza *A visite à Lascaux* presso la Société d'Agriculture, Sciences, Belles-lettres et Arts d'Orleans, dicembre 1952. Per un'ampia bibliografia sul tema si veda D. Fabre, *Georges Bataille e i ragazzi di Lascaux*, in «Annali del Dipartimento di Storia», 4, 2008, pp. 121-174.
- 42 A. Tagliaferri, *Il testo e il contesto*, in Villa, *L'arte dell'uomo primordiale*, cit., p. 114.
- 43 Cfr. E. Villa, *Burri [Trovato il mitografo urbano]*, in *Burri*, catalogo della mostra (Roma, 18-30 marzo 1953), Roma, 1953, p.n.n.; *id.*, *Burri [Nostra dimessa cosmogonia]*, in «Arti Visive», 4-5, 1953, p.n.n.; ripubblicati in *id.*, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, cit., pp. 44-47.
- 44 *Id.*, *Capogrossi (1962)*, in *id.*, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, cit., pp. 17-18.
- 45 Alla fine del 1949 Villa scrive una presentazione per la mostra di Matta che si terrà alla Galleria del Secolo del marzo 1950 e nel 1961 pubblicherà altri due testi in occasione della mostra alla Galleria L'Attico nel novembre 1961. I tre scritti sono ripubblicati in Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, cit., pp. 33-42.
- 46 E. Villa, *Matta (ottobre 1961)*, in *id.*, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, cit., p. 37.
- 47 S. Matta, *Capogrossi*, in «Arti Visive», 1, 1954, p.n.n.
- 48 E. Villa, *Matta (ottobre 1961 e 1949)*, in *id.*, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, cit., risp. pp. 37, 41.
- 49 Su questo tema si veda G. Grana, *Babele e il Silenzio: genio "orfico" di Emilio Villa*, Settimo Milanese, 1991.
- 50 E. Villa, *L'ombra chiara*, in *Fontana. Disegni e gouaches 1949-1966*, catalogo della mostra, Milano-Roma 1981-1982, Roma, 1981.
- 51 *Id.*, *Lucio Fontana (1961) e Lucio Fontana (1937)*, in *id.*, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, cit., risp. pp. 102-111 e 111-114.
- 52 *Id.*, *Fontana, Lucio*, in *Enciclopedia Italiana. Appendice II*, Roma, 1948, p. 960.
- 53 *Id.*, *Lucio Fontana (1937)*, cit., p. 114.
- 54 Lettera di Fontana a Verheyen, 15 gennaio 1961, in L. Fontana, *Lettere 1919-1968*, a cura di P. Campiglio, Milano, 1999, p. 180.

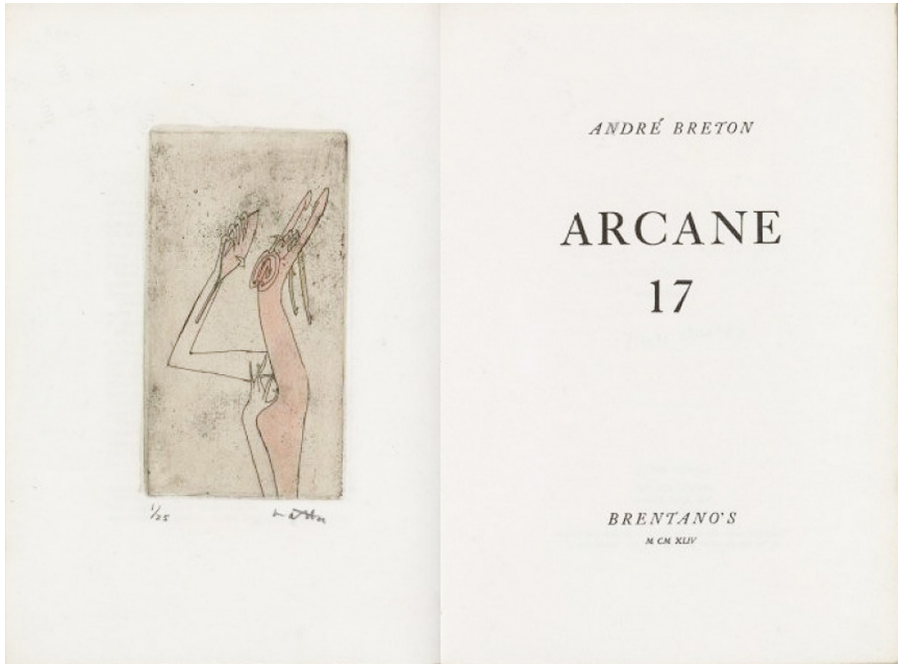


Fig. 2: A. Breton, *Arcane 17*, New York, 1945, con opere di S. Matta.

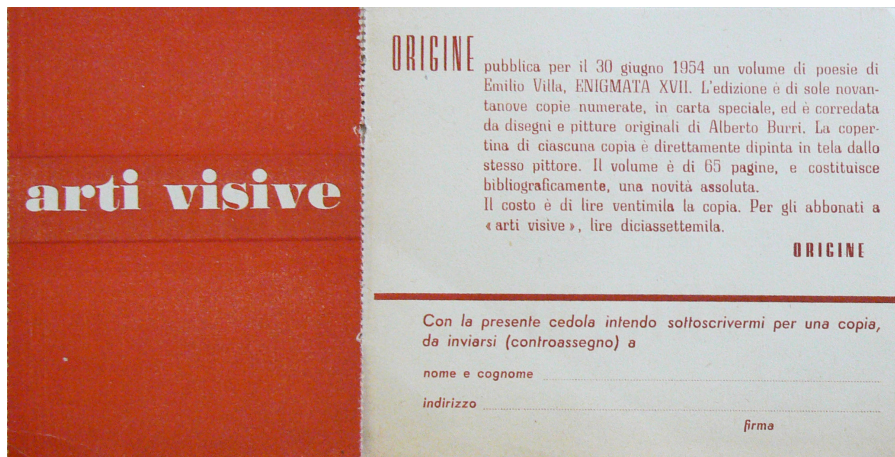


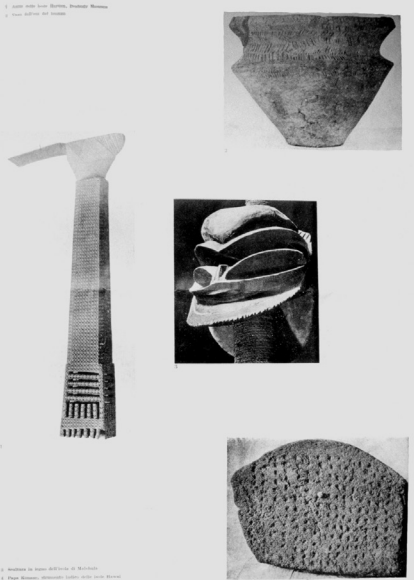
Fig. 3: Cedola di prenotazione del libro di Villa *Enigmata XVII*, in «Arti Visive», 10, 1954, p.n.n.



ciò che è primitivo

Nel vestibolo un cuscino che la cultura dell'antico, ha scritto a lettere allungate

dominanti, e tutti gli uomini a un imperatore che era il suo culto. L'idea di un imperatore è un'idea primitiva, e lo è anche l'idea di un imperatore che è un'idea primitiva. L'idea di un imperatore è un'idea primitiva, e lo è anche l'idea di un imperatore che è un'idea primitiva. L'idea di un imperatore è un'idea primitiva, e lo è anche l'idea di un imperatore che è un'idea primitiva.



- 1. L'antico vaso di terra, Museo Nazionale, Roma
- 2. Vaso primitivo di terra
- 3. Martello in legno, Museo Nazionale, Roma
- 4. Vaso primitivo di terra

Fig. 4: E. Villa, *Ciò che è primitivo*, in «Arti Visive», 4-5, 1953, p.n.n.

emitte spiritum tuum
et foramina creabuntur

imitte digitum tuum
in foraminibus meis

LA GNOSE ÉVULGWEE DU TROU

(pour la bien bonne coagulation cinétique des trous
troués dans le

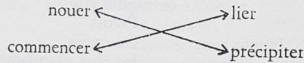
TROU

boutrou foutrou toutrou troutrou d'où guette fau-
trou troufau troufou troufolle)

alvéole con p act!

alguev éole cinétique?

tu cris tu foutes, re-, tu vrilles, tu nous les trous en
courbes en chaînes trou après trou urgent en droit
en dextruaction en orientation en parcours en chymi-
smères obligées en corps morts en lèvres hibrerniées
en cataclyses en hypolyses en barbises en instants
d'instant en millénaires en trou temps



(oui, j'ai oui centaines de minutes immenses dans cette
installation plissée constellée pissée)

entretemps le temps qui tourne autour d'un trou, qui
tourne autour d'un tout, ou le temps qui tourne au
trou? par le trou

et qu'est-ce que c'est là la connaissance-nais-
sancenée sans sinus que de faire ou faire faire un trou
sans un trou sans fini, sans finir sans? à l'in? fini?
(du temps de l'entre-*n*-sexes) le trou secoué et le trou
caché qui se hiérarchisent en alternance, étendre-étein-
dre-entendre, phalange de trous, y descendre pour les
changer e, en Processus de Monades, une Aventure
dénutritionnelle, (on y pourrait bien téter-tâter, de ses
lèvres de ses yeux: est-ce qu'ils mènent à une Sour-
ce? une bordée?

à una Sourche, à une Proie? à une Plessure irrélate?)
parce que le Trou est d'emblée coupé, si l'on va essa-
yer de souffler d'essuyer dans le Trou, d'essoufler la
substance du Trou, ou, où, et
alors le soustrait,-at, bien, le sous-trou, le soustrué,

Fig. 5. E. Villa, Lucio Fontana (1961), in *id.*, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*,
Roma, 1970, p. 102.