

# ATELIER

Trimestrale di poesia critica letteratura



## L'ULTIMA RIVISTA. FORSE

*Bello Minciacchi, Bertozzi, Brullo, Cavasino, Cortellessa,  
De Francesco, Di Spigno, Didino, Francucci, Giordani, Ielmini,  
Masetti, Orgiazzi, Panté, Piccini, Santi, Stefanelli, Stucchi,  
Tagliaferri, Tarquini, Tuzet, Villa, Zuccato*

*In complesso, pare che l'ottica praticamente imposta dal computer e da Internet sia un'ottica non solo a-valutativa, ma anti-valutativa. Essa uccide lo spirito critico, prefissando – per esempio con gl'intertestii – i sentieri che l'osservatore deve percorrere, e imponendo il binarismo anche nella sfera variegatissima delle opinioni. Essa, infine, crea un'inflazione di Weltanschauungen, e perciò stesso determina l'impossibilità di avere una Weltanschauung. Si noti infine che un'area in cui la multimedialità può avere effetti tragici è quella della persuasione occulta, di cui basta additare i pericoli nel campo della politica. La televisione e gli altri media possono instillare nelle menti degli utenti preferenze per partiti o singoli personaggi, possono persino influenzare sul modo di pensare, grazie a un calcolato uso degli slogan, che, assimilati dalla maggioranza, diventano verità.*

Cesare Segre

# ATELIER

Trimestrale di poesia, critica, letteratura

*Direttori:*

*Giuliano Ladolfi (direttore responsabile) e Marco Merlin*

*Redazione:*

*Paolo Bignoli, Davide Brullo, Simone Cattaneo, Tiziana Cera Rosco, Gianluca Didino, Matteo Fantuzzi, Umberto Fiori, Federico Francucci, Massimo Gezzi, Riccardo Ielmini, Federico Italiano, Andrea Masetti, Massimo Orgiazzi, Alessandro Rivali, Flavio Santi, Riccardo Sappa, Luigi Severi, Andrea Temporelli, Giovanni Tuzet, Cesare Viviani*

*Direzione e amministrazione*

*C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO) – tel. e fax 0322835681 –*

*Sito web: <http://www.atelierpoesia.it>*

*indirizzo e-mail: [redazione@atelierpoesia.it](mailto:redazione@atelierpoesia.it)*

*Stampa*

*Tipografia Litopress - Borgomanero (NO) – Via Maggiate, 98*

*Autorizzazione del tribunale di Novara n. 8 del 23/03/1996.*

*Associazione Culturale “Atelier”*

*quote per il 2007: euro 25,00*

*sostenitore: euro 50,00*

*I versamenti vanno effettuati sul ccp n 12312286 intestato a*

*Ass. Cult. Atelier – C.so Roma, 168 – 28021 Borgomanero (NO).*

*Ai soci sostenitori saranno inviate in omaggio le più significative pubblicazioni dell'Associazione Culturale «Atelier» (anno 2007).*

# Indice

- Editoriale**
- 5 L'ultima rivista. Forse  
*Marco Merlin*
- 7 **In questo numero**  
*Giuliano Ladolfi*
- L'autore**
- Nel mondo e con(tro) il mondo: Emilio Villa**  
*a cura di Federico Francucci*
- 8 Emilio Villa: notizie biobibliografiche  
*Federico Francucci*
- 9 Andrea Cortellessa intervista Aldo Tagliaferri, autore del  
*Clandestino. Vita e opere di Emilio Villa. Una vita Oltre*  
*Andrea Cortellessa*
- 11 La piaga, o la piega, del pensiero  
*Federico Francucci*
- 19 SIBYLLA (metastatica): inedito  
*Emilio Villa*
- 21 «Hupokritam vocem», in margine a *Sibylla (metastatica)*  
*Cecilia Bello Minciacchi*
- 26 Emilio Villa, l'uomo che volle farsi dio  
*Davide Brullo*
- 34 Il primo e l'ultimo istante dell'universo: sul *Niger mundus* di  
Emilio Villa (traduzione)  
*Luca Stefanelli*
- 44 Il primo e l'ultimo istante dell'universo: sul *Niger mundus* di  
Emilio Villa (commento)  
*Luca Stefanelli*
- 64 L'impossibile non è il vuoto  
*Andrea Cortellessa*
- 74 Emilio Villa traduttore di Omero  
*Silvia Stucchi*
- 78 I soli dadaisti in Italia  
*Giovanni Tuzet*
- 84 Notizie biobibliografiche

**Interventi**

- 85 L'editoriale del n. 44: risposta  
*Stelvio Di Spigno*
- 88 Modesta proposta per impedire che i libri diventino  
un peso a chi li fa...  
*Flavio Santi*

**Voci**

- 90 Rino Cavasino: Acqua Pia  
*presentazione di Giovanni Tuzet*
- 103 Alessandro De Francesco: Sosta nel sottopasso, in  
dormiveglia  
*presentazione di Giuliano Ladolfi*
- 112 Edoardo Zuccato: *I bosch dei Celti*  
*presentazione di Riccardo Ielmini*

**Letture**

**POESIA**

- 122 "Almanacco dello specchio" a c. di Maurizio Cucchi  
e Antonio Riccardi  
 *Davide Brullo*
- 124 "Dentro il paesaggio. Poeti e Natura" a c. di  
Salvatore Ritrovato  
*Massimo Orgiazzi*
- 126 Martino Baldi: "Capitoli della commedia"  
*Daniele Piccini*
- 127 Davide Brullo: "Annali. Lustro"  
*Marco Merlin*
- 128 Luciano Erba: "Remi in barca"  
*Andrea Masetti*
- 131 Marcello Fois: "L'ultima volta che sono rinato"  
*Marco Merlin*
- 132 Durs Grünbein: "Della neve ovvero Cartesio in  
Germania"  
*Giuliano Ladolfi*
- 135 Wislawa Szymborska: "Due punti"  
*Maria Rosa Panté*
- 136 Teresa Zuccaro, "Al mondo"  
*Roberta Bertozzi*

**NARRATIVA**

- 137 Albinati & Timi: "Tuttalpiù muoio"  
*Melania Tarquini*
- 140 Marosia Castaldi: "Il dio dei corpi"  
*Federica Giordani*
- 141 Roberto Saviano: "Gomorra"  
*Gianluca Didino*
- 144 **Le pubblicazioni di Atelier**



## Editoriale

### L'ultima rivista. Forse

*C'è una notizia da dare (era nell'aria da un po' di tempo, lo sappiamo, ma abbiamo atteso perché le sensazioni venissero confermate da più parti con fatti concreti): la Rete manda impulsi alterni, saltabecca, perde i colpi; sta entrando in una fase critica. Niente di straordinario, ovviamente, si tratterà di un passaggio inevitabile di ristrutturazione, propedeutico per un ulteriore e più qualificato rilancio. Ma dopo un biennio o più in cui webzine, blog e quant'altro hanno imperversato, catalizzando il dibattito letterario fino ad ottenere il prestigio di un rimbalzo costante sui quotidiani, ecco, dopo l'euforica scoperta di questa nuova modalità di relazione, ora riemergono i limiti, ci si accorge meglio di certi equivoci. Non che per tutti sia così, non che il cancan di fondo si attenui molto, tuttavia...*

*Le ragioni alla base di tutto ciò sono varie e ben note a chi bazzica in Internet e si interessi un poco, in sede teorica, di questi problemi: non ci importa qui disquisire sulla tecnologia e i suoi limiti nella nostra società. Però qualche considerazione spiccia si può avanzare.*

*La prima: i ritmi di un blog sono tendenzialmente forsennati, gettano la letteratura nella nevrosi – o, meglio, la scrittura, questa specifica pratica (la letteratura non esiste). Il pensiero cede il posto alla chiacchiera, al gossip, perfino alla calunnia bonaria.*

*La seconda: i rapporti che stanno alla base di una pubblicazione sul web tendono poco virtuosamente a virtualizzarsi. E invece serve la voce, lo sguardo, l'amicizia che si può toccare. Altrimenti, qualcosa si perde. Spesso la sfumatura essenziale.*

*La terza: le strutture aperte al dialogo sono inquinabili. Su questo tema il discorso sarebbe lungo: le riviste, infatti, non è detto che siano sorde e i commenti o i contributi pubblicati senza filtro possono alla lunga regolarizzarsi, entrare nei toni più consoni. Tuttavia, è un dato di fatto che spesso siano in grado di prendere tanta consistenza da soffocare nel bla bla estenuante qualsiasi considerazione.*

*La quarta: anche l'occhio vuole la sua parte. La lettura faticosa ad adattarsi al supporto del monitor perché ha bisogno di respiro, di spazi personali in cui insediarsi con ogni agio. Ha bisogno di maggior sensualità, nel rispetto dei vizi conquistati.*

*Si potrebbe andare avanti, ma il nostro intento non è cantare un impossibile requiem nei confronti di questo mondo, che non solo resta vivissimo ma così liquido e mobile e vario da risultare imprevedibile (ma per ciò stesso costretto ad evolvere rapidamente poiché rapidamente consuma i margini di qualsiasi esperienza), né ci interesserebbe farlo, convinti anzi che tra una rivista tangibile come la nostra e il web ci siano molte possibilità di sinergia. Qui ci interessa rilevare un sintomo che rilancia, ora come ora, il senso di una rivista. Fino a qualche mese fa a chi ci avesse domandato se, dopo oltre dieci anni di lavoro, avessimo avuto ancora l'entusiasmo per dare inizio oggi a una rivista, avremmo risposto di no, perché conveniva ormai sfruttare al meglio i vantaggi offerti da Internet. Pensavamo ad «Atelier» come ad una sorta di ultima rappresentante di un secolo di riviste; ora invece abbiamo qualche dubbio e forse queste pagine sono solo le prime di una nuova stagione. I segnali, magari sottili ma certi, ci sono. Esistono infatti riviste che da tempo, anche da più anni rispetto a noi, portano avanti il loro programma, ma soprattutto ci sono riviste nuove molto interessanti e si sente parlare di altri progetti di imminente realizzazione.*

*Fare una rivista è una fatica che ancora vale la pena affrontare. Ci auguriamo che tante altre ci affiancheranno prossimamente per arricchire di voci questo spazio, dove il pensiero trova ritmi più propizi, senza perdere la propria forza, la capacità di intercettare il mondo seppure un attimo dopo, ma con una presa più forte, che con si lascia ingannare dalle finte dell'avversario.*

*Benvenute a tutte le voci appena giunte e a quelle che verranno: qui, sul bilico ventoso fra la contingenza e la sfida al tempo.*

**Marco Merlin**

## In questo numero

Di fronte all'invasione del mondo virtuale, è naturale rivolgersi l'interrogativo sulla sopravvivenza della comunicazione cartacea. Ricondotti a giuste proporzioni gli entusiasmi della prima ora, ci si accorge, come sostiene Marco Merlin nell'**Editoriale**, che il pensiero necessita di ritmi particolari per intercettare il mondo e che, quindi, non sembra giunto il momento della fine della riviste pubblicate in modo tradizionale.

Gran parte del numero è dedicato all'**Autore**, Emilio Villa, poliedrica figura di studioso pressoché dimenticato, il quale già negli Anni Quaranta originariamente si accinse saldare in un fecondo orizzonte culturale antichità e contemporaneità, tradizione letteraria e interessi antropologici per le arti primitive. La recente comparsa di opere inedite offre l'occasione per un dibattito più approfondito e aggiornato. Dopo una breve notizia biobibliografica del curatore Federico Francucci, l'intervista di Andrea Cortellessa ad Aldo Tagliaferri delinea il profilo culturale di un autore, definito «uno dei maggiori rappresentanti della cultura europea del Secondo Novecento». Francucci ritiene che l'opera di Villa rechi lo stigma di una parola segnata da una ferita, all'interno della quale il mondo può essere pensato. Segue la pubblicazione dell'inedito *SIBYLLA (metastatica)*, di cui si allega anche la riproduzione dell'originale: il testo è commentato da Cecilia Bello Minciocchi. Dopo la disamina di Davide Brullo sull'attività dello scrittore come traduttore della *Bibbia*, Luca Stefanelli presenta il poemetto *Niger Mundus*, la traduzione e il relativo commento filologico. Andrea Cortellessa mediante categorie antropologiche riconduce l'impianto mitico villiano alle istanze fondamentali della psiche umana. Silvia Stucchi rileva l'acutezza e la creatività dello scrittore anche nel lavoro di traduzione dell'*Odissea*. Giovanni Tuzet ne paragona lo sperimentalismo con quello di Evola, definendo entrambi gli autori come «i soli dadaisti italiani».

Sul prossimo numero sono previsti altri contributi all'inchiesta sull'intellettuale coordinata da Luigi Sever, il problema, tuttavia, non viene ignorato. Nella rubrica **Interventi**, infatti, Stelvio Di Spigno, riprendendo l'editoriale del numero 44, contesta la figura di "intellettuale dissidente" attribuita a Roberto Saviano, il quale, a suo parere, avrebbe trovato nella critica alla Camorra lo strumento per conquistare successo e denaro. La posizione della nostra rivista è riconfermata nella recensione di Gianluca Didino. Flavio Santi lancia un sasso nello stagno del mercato editoriale ed individua nelle ragioni mercantili della crisi della letteratura.

**Voci** presenta tre poeti, di cui due dialettali: Rino Cavasino ed Edoardo Zuccato. Del primo Giovanni Tuzet pone in luce il fascino barocco emanato dagli spunti narrativi e dai dialoghi incastonati in «un ventaglio di scene» animate dal poeta stesso. Riccardo Ielmini del secondo coglie la ricerca poetica storica, che individua il filo verticale che salda il presente al passato. Giuliano Ladolfi nel terzo poeta, il giovane Alessandro De Francesco, intravede il lavoro di ricostruzione filologica e filosofica della poesia, proprio della generazione "decisiva".

Le recensioni di raccolte poetiche e di pubblicazioni narrative, comprese in **Lecture**, per la vivacità di spunti non mancheranno di suscitare dibattiti.

Conclude il numero la rassegna delle **Pubblicazioni di Atelier**.

G. L.



# L'autore

## Nel mondo e con(tro) il mondo: Emilio Villa

### Emilio Villa: notizie biobibliografiche

a cura di Federico Francucci

Emilio Villa è nato ad Affori (dintorni di Milano) nel 1914 ed è morto a Rieti nel 2003. È una delle figure più interessanti, e più nascoste, della cultura italiana novecentesca. Grande conoscitore di lingue e civiltà antiche, esperto e studioso di testi mitici e religiosi, ma anche ferventemente appassionato di arte e di poesia moderne (ha, se non proprio scoperto, saputo per tempo capire il valore di artisti come Burri, Fontana e Capogrossi), ha disseminato la sua vasta produzione letteraria e critica (ma la distinzione dei generi, nel suo caso, si affievolisce molto) in un gran numero di pubblicazioni semiclandestine (spesso, a partire dal Dopoguerra, realizzate in sinergia con pittori e artisti), quando non del tutto aleatorie.

L'unico titolo pubblicato con un editore a diffusione nazionale è *Attributi dell'arte odierna* (Feltrinelli, 1970), raccolta di scritti d'arte di straordinaria bellezza e importanza, mai più ristampata. Nelle sue composizioni in versi e in prosa ha usato l'italiano, il francese, il greco, il latino, con inserti in altre lingue ancora.

Nel corso degli anni ha lavorato a una monumentale traduzione della Bibbia, tuttora in gran parte inedita. Si trovano ancora, ma con difficoltà, due antologie della sua poesia, le *Opere poetiche I* (unico volume uscito di due previsti, a cura di Aldo Tagliaferri, Milano, Coliseum 1989), che raccoglie soprattutto la produzione dagli Anni Trenta agli Anni Sessanta, e *Zodiaco* (a cura di Cecilia Bello e Aldo Tagliaferri, Roma, Empiria 2000), concentrata invece sul ventennio successivo, durante il quale l'autore scrisse prevalentemente in francese e in latino. Nel 2005 è uscito per l'editore Abscondita un importante testo degli Anni Sessanta intitolato *L'arte dell'uomo primordiale*. Del 2004 è invece *Proverbi e Cantico* (Napoli, Bibliopolis, a cura di Cecilia Bello Minciocchi), che avvia, si spera, la pubblicazione organica delle versioni villiane del testo biblico.

Per un discorso complessivo e documento su Villa è importantissimo il libro di Aldo Tagliaferri *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, uscito alla fine del 2004 da Derive/Approdi. Ricordiamo inoltre il volume di Gianni Grana *Babele e silenzio. Genio orfico di Emilio Villa* (Milano, Marzorati 1991), i contributi raccolti nel decimo volume dell'opera collettiva *Novecento. I contemporanei* (Marzorati 1979, a cura di Gianni Grana), e il numero monografico del «verri» (n. 7-8 del 1998).

## Una vita Oltre

### Andrea Cortellessa intervista Aldo Tagliaferri, autore del *Clandestino*. *Vita e opere di Emilio Villa\**

Incontrare Aldo Tagliaferri significa fare esperienza anche visiva, plastica, del rigore: lombardo *british*, squadrato con l'ascia, capelli bianchi a spazzola e occhi polari, come il "suo" Beckett. Un critico da condizioni estreme, come quei materiali che sfidano il gelo dello spazio. Da più di trent'anni (quando curò il mitologico *Attributi dell'arte odierna*, fra gli apici assoluti della prosa italiana del Novecento) Emilio Villa è la sua bandiera. Proprio perché nessun altro vuol saperne, Tagliaferri resta lì, incrollabile. È stato al suo séguito che, presentando il numero villiano da lui curato per «il verri», nel '98, m'è toccato un uno-due da record: a Roma, alla vecchia libreria del «manifesto», quattro ascoltatori; a Milano due: sua moglie e sua figlia. Ma lui insiste, sorridente come un ufficiale di cavalleria a Balaclava. Al *Clandestino* ha lavorato una dozzina d'anni.

*Un dato di partenza dal quale non si può prescindere: la statura di Villa.*

Emilio è stato uno dei maggiori rappresentanti della cultura europea del Secondo Novecento. Occupa una posizione centrale e addirittura unica, se teniamo conto della vastità dei suoi interessi e dei suoi rapporti con artisti di massimo rilievo. Non ha mai accettato di muoversi entro i confini della cultura nazionale, muovendosi con slancio per stabilire rapporti con Parigi, San Paolo del Brasile, gli Stati Uniti, le culture orientali.

*Lo paragoni a Pound, Joyce, Duchamp, Artaud... come se fosse più simile a personaggi di quella generazione.*

Emilio viene *dopo* quel gran trambusto – in quanto italiano. La sua personalità si delinea dopo la guerra, quando la cultura italiana può acquisire rapporti prima preclusi. Viene *dopo* ma fa leva su quel ch'è successo *prima*, riassumendo comportamenti e atteggiamenti altrove profondamente radicati già nel Primo Novecento.

*È l'Oramai. È questo, nel '47, il titolo del suo primo libro maturo e anche, come scrivi, «il lemma chiave della visione villiana». Una Stimmung legata tanto alla condizione storica che hai riassunto quanto a un versante che storico non è, e si potrebbe anzi dire antistorico, meglio che metastorico: cioè il legame di Villa con l'universo culturale che riassumiamo con l'etichetta di gnosticismo.*

L'Oramai è un punto di riferimento della cultura occidentale, da Hölderlin a Beckett. È la denuncia di una *tardività* collettiva, di una perdita irrecuperabile alla quale ogni grande artista ha risposto con mezzi propri. Lo stesso Emilio a volte ricorre allo scherzo, freudianamente difensivo, altre volte al cordoglio. È la stessa denuncia dell'insensatezza della Storia che fa Joyce.

---

\*L'intervista è stata pubblicata su «Alias» il 22 gennaio 2005.

*La facies gestuale di Villa è quella di un artista d'avanguardia; eppure le poetiche di gruppo hanno visto in lui un fiero avversario, un ilare sabotatore.*

Da un lato Emilio prosegue le indicazioni della cosiddetta Avanguardia storica, che allude a un possibile riscatto dell'arte da questa situazione di tardività, dall'altra confuta l'Avanguardia fattasi istituzione e museo. È il poeta dell'Oltre, sempre; così s'è esposto al rischio dell'eccesso e dell'entropia. Io ho cercato di distinguere, nel suo lavoro, momenti in cui questa spinta diventa autodistruttiva da altri in cui si fa critica radicale.

*Dato a Emilio quel ch'è di Emilio, è importante che tu abbia provveduto anche a problematizzare le aporie di una poetica così radicale.*

Tensione costante di Emilio è quella di tenere insieme gli opposti – il passato e il futuro, il collettivo e il soggettivo, il determinato e l'assoluto – in maniera immediatamente operativa. Anche questo è un segno di grandezza. Le sue contraddizioni e i suoi paradossi non sono solo subiti, bensì anche produttivi: di punti di vista e problemi inediti. La sua riflessione sul linguaggio, per esempio, risulta più chiara se la si confronta con quella, analoga, di Beckett, che denuncia la carenza del linguaggio a dire la realtà, ma riconosce come solo il linguaggio gli rimanga quale mezzo per attingere, sia pure asintoticamente, alla realtà che si sottrae sempre. È un presupposto squisitamente gnostico, che si trova anche nella riflessione di grandi filosofi del Novecento. Anche Heidegger privilegia la parola poetica perché solo al poeta sarebbe dato avvicinarsi a questa realtà, per accennarvi, come diceva l'oracolo di Delfi. A sua volta, Villa sa bene che i «buchi nel linguaggio» non sono una via d'uscita dal non-senso dell'esistenza, bensì solo una pausa felice in una vicenda oscura. A volte ostenta una rude baldanza; altre volte, specie verso la fine, una tonalità tetra. Siamo lontani dal senso cosmico, e gnostico, di Leopardi?

*Decisivo – come in Leopardi, appunto – il complesso rapporto col sostrato religioso. A un certo punto dici che il rischio di Villa è restare «prigioniero del ruolo profetico».*

Grande rischio, proporre un senso ultimo all'esistenza. Ancora l'*Eschaton*, che fortunatamente nella sua esperienza rimane sempre in bilico: possibile ma non accertato. Villa è il profeta di un'arte che non è ancora stata realizzata: punta a un futuro nel quale si realizzerebbe il mitico passato originario. Filosofi e linguisti hanno ragione a sostenere che l'Origine non sia alla nostra portata; ma hanno torto nel credere di aver così risolto la questione. È vero, Emilio apre la strada a una religione dell'arte. Ma è una religione senza dogmi né sacramenti. La sua sensibilità profetica è autentica, ma non prevede un Dio garante né una Verità ultima. Alla base c'è il nichilismo di Nietzsche. Emilio ne conosce tanto il versante distruttivo che quello produttivo, demistificante. Ideologicamente può essere sovrapponibile a un Cioran; ma c'è anche un suo *côté* propositivo, che accetta la realtà proprio perché la priva dei suoi fondamenti platonici e trascendentali.

*Dire, come si fa talora, che Villa abbia "inventato" Burri, significa sostenere che «al contempo dice troppo e non abbastanza». Quale forma di "profezia" ha esercitato Villa nei confronti di Burri?*

Burri era un artista innovativo che aveva bisogno della parola che gli aprisse la strada per essere accettato dalla critica e dal mercato. Emilio gli ha fornito questa parola. È evidente che l'opera di Burri è solamente sua, e in questo senso è sbagliato parlare di un'"invenzione" di Emilio. Ma è verissimo che il suo apporto alla "carriera" di Burri è stato fondamentale, perché alcune dimensioni che Villa gli ha attribuito sono persino entrate nel senso comune.

*Passando dalla critica di Villa alla critica su Villa, ti faccio una domanda cruciale. Dici che l'ansia di conservazione e di raccolta dei propri materiali, nell'ultimo Villa, ha qualcosa di angoscioso e radicalmente contraddittorio. Ma questo stesso paradosso lo viviamo tutti, nell'occuparci della sua opera, così contraddicendo una delle sue pulsioni più evidenti alla dispersione, quasi all'abolizione di se stessa. Naturalmente auspico tale contraddizione; ma forse questo paradosso ci deve mettere in guardia.*

È il nostro stato d'animo, almeno da Nietzsche, Freud, dalla «cultura del sospetto»... uno scetticismo epistemologico che non prevede conclusioni, che indica una via pericolosa. La via dell'insicurezza è quella eticamente più corretta. Non esistono risultati definitivi, non ci sono garanzie. Ecco, fra l'altro, perché la posizione di Emilio è così emblematica. Non è un percorso eccentrico; è l'estrema sintesi di una questione fondamentale come la criticità dei valori nella cultura contemporanea.

*Sostieni che l'edizione delle Opere poetiche, nella collana diretta da Nanni Cagnone nell'89, segnò un passaggio dal rimosso al rimorso della cultura "ufficiale". Credo invece che Villa sia tuttora ben immerso nel rimosso.*

Effettivamente Villa è una nocciolina piuttosto dura da far masticare, alle istituzioni italiane. Però altrove è diverso. C'è per esempio un'edizione francese importante, che non s'è ancora potuta fare da noi. Ci sono scrittori, sino alle ultimissime generazioni di poeti italiani, che lavorano su Villa. C'è interesse in Brasile...

*... affermi che un pubblico d'elezione sarebbe costituito dagli adolescenti...*

Ai giovani piace la sua sfida all'autorità, certo. Interessa a chi fa ricerca sul linguaggio, perché lo mette di fronte alla povertà del mondo istituzionale, giustifica un certo piglio innovativo, nel partire da zero. È una velleità che si ha sempre, da giovani; ma è una velleità sacrosanta.

**Federico Francucci**

**La piaga, o la piega, del pensiero**

*Ma disprezzando questa creazione e questa terra, dicono che c'è per loro una nuova terra, che raggiungeranno abbandonando questa.*

Plotino

**Scegliersi l'eredità**

C'è ancora tanto da lavorare su Emilio Villa, e non parlo solo di lavoro di concetto. L'incontro con quanto di suo si riesce oggi a leggere (che per fortuna è molto di più di dieci anni fa, ma rappresenta solo una parte della sua produzione) indurreb-

be anche la mente meno sistematica alla richiesta di leggere ancora, di leggere tutto; il che attualmente, e non è dato sapere per quanto tempo, risulta impossibile. Lamentare le scandalose politiche della “grande” editoria italiana è legittimo; lo è ancora di più fare ogni sforzo per rendere almeno potenzialmente pubbliche — spesso per la prima volta — tante opere villiane, e corredarle di ipotesi e spiegazioni. Ma gli ostacoli che ci si trova così ad affrontare hanno carattere pratico, e se sono più eloquenti di mille discorsi per mostrare una condizione socioculturale, peraltro sotto gli occhi di tutti, rischiano di coprire altri problemi, che operano su un piano diverso e forse decisivo. Il fondamentale contributo storiografico e critico offerto di recente da Aldo Tagliaferri con la sua biografia intellettuale (*Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*), da una parte si presenta come supporto per tutte le ricostruzioni da intraprendere, a partire proprio dalla restituzione del corpus testuale, e dall'altra assolve a un compito ancora più importante chiarendo che prima di affrettarsi all'allestimento di un discorso “coerente” e unitario su Villa, come se avessimo già uno spazio riquadrato da riempire, come se sapessimo già bene cosa Villa è stato e cosa può ancora essere, occorre capire quali sono le difficoltà, anche le provocazioni, che l'opera di Villa, nella sua graduale riemersione dalla dimenticanza, pone; i problemi a cui lo stesso Villa rispondeva con l'ideazione della sua scrittura; infine il tenore delle sue soluzioni, poi necessariamente da misurare con le aspettative e le esigenze dei lettori “di dopo”, cioè noi. Non si cerca con questo di ridurre l'«alterità [...] presente e inafferrabile» (Zanzotto) di Villa, fornendo chissà quali credenziali per un “diritto di precedenza” interpretativa. Si tratta invece di interrogarla seriamente per comprendere cosa è stata e in che modi può venire concatenata alle situazioni odierne.

È noto che a partire dagli anni Cinquanta, e poi sempre di più nei due decenni successivi, gli scritti villiani sono permeati di un'essenziale segretezza, di una cripticità che partecipa del sacro e del numinoso; essi mostrano, caso tutt'altro che raro nel panorama novecentesco, la loro incomprendibilità, rivelando la natura paradossale di oggetti che, pur inseriti nel circuito degli scambi, si corazzano con un'autoreferenza che vieta di aggregarli ad alcunché di altro. Anzi va detto che Villa è stato di un'incredibile radicalità nel seguire questa via, dato che ha decurtato il processo appena descritto del suo resto per così dire comunicativo, pubblicando le sue opere alla macchia, usando supporti diversi e più aleatori della carta, e comunque facendo in modo che solo pochissimi, davvero, potessero conoscerle (talvolta addirittura distruggendole: «sono l'unico che ha buttato via il meglio che ha fatto»). Quasi non serve aggiungere, per contrasto, che questa circolazione clandestina e fantasmatica, e la sua carica nichilista, è stata riassorbita dal mercato con una delle sue tante astuzie, trasformando gli oggetti poetici di Villa in costosissimi articoli da collezione: la consultazione di un motore di ricerca di rarità bibliografiche è da questo rispetto assai istruttiva.

La seconda fase del percorso villiano ha catturato, almeno fino ad ora, l'attenzione di lettori e interpreti assai più dell'altra, un po' per il suo carattere di “miniera aperta” da cui cavare gemme sempre nuove, un po' per lo straordinario magnetismo che l'insieme di lingue, temi e stilemi di questi componimenti inevita-

bilmente suscita. Non si profila, in tal modo, il rischio di appiattare lo scrittore sul suo (meraviglioso) periodo post-bellico, guardando alle prove precedenti quasi soltanto come a una premessa, e applicando all'intera parabola un semplicistico paradigma di sviluppo organico? e lo studio della produzione dal Cinquanta in poi, visto l'estremo grado di complicazione – quasi isolazionismo – che la segna e la conseguente necessità di una strumentazione tecnico-concettuale ben salda per scalfirne il guscio, inattaccabile ai più, non rischia da parte sua di ridursi a una di quelle pratiche, intraprese dai chierici per mantenere una briciola di autorità simbolica, di cui ci ha parlato Bourdieu? Come si può vedere sfogliando la rivista, anche qui sono quasi esclusivo oggetto di analisi opere villiane della seconda metà del secolo, non mancano esegesi e commenti e, con grande gioia, si pubblica un inedito latino, una bellissima *Sibylla* curata da Cecilia Bello che fa seguito a quelle edite da lei stessa e da Aldo Tagliaferri negli anni passati.

Ma, proprio tenendo a modello l'attitudine critica degli studiosi appena citati, si è cercato di evitare ogni compiacimento e nostalgia di elitarie enclavi (che fraintenderebbero la minorità di quest'esperienza mutandola in rivendicazione di un'identità separata) e di dar vita a un tentativo di comprensione, a una messa in giudizio anche serrata, con diversi mezzi e saperi, di un'opera e di un periodo considerati da tutti straordinari, e perciò straordinariamente convulsi e controversi. La questione, naturalmente, verte sulla forsennata ricerca delle origini che ossessiona la scrittura di Villa nel Dopoguerra, sul fondo sacro o religioso che tale ricerca attinge, sul ruolo che il poeta pensa per sé quando sceglie i panni dello ierofante, sugli elementi insomma che hanno giocato un ruolo così importante nella realizzazione di tante cose magnifiche, ma allo stesso tempo possono fermarne le spinte in un continuo e sterile ruminio. È come sempre necessaria un'opera di distinzione; si tratta di capire meglio come funziona Villa, che cosa se ne può prendere, che cosa si può riattivare: trovare punti di entrata e di uscita o stabilire in che modalità sia produttivo addentrarsi in questo labirinto. Tutto ciò in vista, prima di tutto, di una conoscenza finalmente un po' più diffusa, di un allargamento del numero dei lettori.

Ma c'è anche da fare un discorso, non meno importante, sulla messa a frutto di Villa da parte della poesia italiana a lui successiva, nella quale la sua luce pare diramarsi in molteplici direzioni. Hanno espresso ammirazione per Villa alcuni dei poeti più interessanti, secondo me, della nostra scena attuale, e diversissimi tra loro, come Lello Voce, Marco Giovenale e Massimo Sannelli; e non sembra senza analogie con lo spirito villiano (o gli spiriti), la proposta di una poesia vocale, corporale, che lavori su racconti e simboli antichi e prenda accenti pitici, giuntaci da una linea a sua volta molto frastagliata della quale menziono soltanto due esponenti di spicco come Elisa Biagini e Laura Pugno. Quanto segue è il mio tentativo di contribuire a delineare i bordi di un problema, aggiungendo alcune glosse a quello che in merito hanno già scritto altri.

### *Ripetere l'atto dell'inizio*

Il percorso verso le origini del linguaggio, dell'uomo e addirittura dell'intera creazione, imboccato da Villa si sovrappone costantemente, e anzi sembra ne sia



attivato, a un moto di ripulsa, di negazione in blocco del mondo per la maniera in cui il poeta se lo trova intorno: amministrato, tecnicizzato, sordo a ogni ricerca di autenticità. Nel grandioso progetto villiano questa sottrazione, e retrocessione alle radici, assume anche un potente valore escatologico, perché vi si gioca la possibilità di riportare alla luce un tempo diverso, che possa far deflagrare l'inerzia del tempo secolarizzato e porti addirittura idealmente a una specie di fine del mondo nelle fattezze in cui lo sperimentiamo (*videmus nunc... tunc autem...*).

È stato ampiamente fatto notare che gli sforzi di Villa prendono ben presto la forma di una gnosi, e della gnosi si conosce il valore di totale negazione dell'ordine e della legge mondani, in qualunque ambito si manifestino incluso quello religioso: così ad esempio la interpretava Georges Bataille in un articolo del 1930 (*Le bas matérialisme et la Gnose*) uscito su «Documents». I diversi sintomi di tale atteggiamento gnostico – di fuga dal mondo falso e ricerca di un mondo diverso – si leggono chiaramente tanto nel lavoro di Villa sui testi religiosi, col suo sforzo di rendere di nuovo praticabili i ponti tra giudaismo e culti più antichi messi a tacere dalla canonizzazione della Bibbia (o di aprirne di nuovi), quanto nella sua infaticabile attività di critico d'arte, con le tremende bordate esplose contro grandi figure del panorama novecentesco (solo per fare due esempi: Picasso nella sua fase “mitica” e la scuola surrealista), accusate di attitudine turistica nei confronti dell'Antico, del primitivo, da cui avrebbero pescato come dal banco di un robivecchi, senza curarsi di ritrovare in quei materiali almeno un refolo del soffio che li animava. E altrettanto si leggono, invertendo il segno, nel fiancheggiamento (o trazione o supporto visionario: se c'è un libro in cui il monito di Deleuze e Guattari, «n'interprétez jamais!», risulta attuato, questo è certo *Attributi dell'arte odierna*) di un'arte sempre più avviata verso la liquidazione del figurativo e la conquista di un gesto astratto, assoluto, gesto concettuale e a-soggettivo in cui Villa vedeva la ripetizione rituale dell'esordio di tutto, del *Fiat*; oppure la traccia del sollevamento dell'anima, per tappe, al di là del carcere terreno, come quando definisce genialmente «stanze» i quadrati di Rothko, forse pensando alle teorie della cabbala gnostica (i palazzi che l'anima attraversa nella sua ascesa).

Ma così non si è ancora detto niente, se non altro perché è facile verificare che, nell'estraneità e solitudine del risvegliato nel deserto del mondo, Villa si trova in numerosa compagnia. Restando su livelli alti: Cioran e il suo funesto demiurgo (Tagliaferri ha sottolineato le analogie), Simone Weil e la *decreatio...* il grande storico dei miti e delle religioni Ian Culianu ha fatto l'elenco dei dualismi gnostici novecenteschi ed è un elenco lungo. Se anche non si vuole seguire l'opinione di Voegelin, secondo il quale tutta l'età moderna andrebbe definita età della gnosi, bisognerà almeno ricordare che secondo Blumenberg l'intera modernità si è legittimata nel corso dei secoli attraverso due successivi superamenti dello gnosticismo (che qui vuol dire, sintetizzando al massimo, impossibilità di avere fiducia nel mondo) e che, se il primo, nella ricostruzione del filosofo tedesco, è fallito, potrebbe darsi che la tenuta del secondo si sia incrinata, magari in seguito a qualche profondo mutamento su scala planetaria.

La dissoluzione percettiva provocata dalla virata elettrica ed elettronica della

civiltà, lanciata a velocità folle dal capitalismo padrone del campo («tutte le cose solide svaniscono nell'aria...»), ha fatto sì che proprio l'affievolimento del senso del mondo e il sentimento di una "realtà falsa" che, simultaneamente, mostra i propri guasti e si rivela chiusa ad ogni evasione, diventassero tra le più forti emozioni culturali del Secondo Novecento; e si vede chiaramente come la selva delle dottrine gnostiche si prestasse bene, anche per l'eclettismo che le dà contorni "flessibili", a trasformare questa percezione confusa in racconto (Gabriele Frasca ha tracciato la genealogia di questi fenomeni in due libri tra i più importanti usciti in Italia negli ultimi decenni, *La scimmia di Dio* e *La lettera che muore*), con l'opportunità, anche, di orchestrare tali racconti, debitamente rimontati e "preparati" (come i pianoforti di Cage), e far loro suonare un'altra musica, non nel mondo contro il mondo, ma nel mondo per capire davvero il mondo, e rimanerci.

È il caso, in Italia purtroppo ancora non sufficientemente sondato, del mostruoso romanzo *The Recognitions (Le perizie)*, scritto da William Gaddis negli Anni Cinquanta (e raccomandato a quelli che blaterano contro il Postmodernismo che avrebbe rinunciato a fare i conti con la realtà). È importantissimo insomma, visto che ogni via gnostica si basa su un'esperienza personale ed è quindi diversa da tutte le altre, capire come si declina concretamente l'acosmismo villiano. Si può dire che la sua sia una gnosi senza salvezza e, in un certo senso, fin dall'inizio consapevole del limite su cui andrà a infrangersi; e forse proprio questa capacità di mutare direzione, evitandole di sprofondare senza ritorno in una trascurabile frenesia d'onnipotenza, le dà la sua forza e la avvicina ad alcune sperimentazioni di pensiero tra le più alte del secolo. Cerco di spiegarmi, prendendo a campione la serie di poesie latine intitolate *Verboracula*, forse iniziate da Villa già negli Anni Trenta ma messe a punto all'inizio degli Anni Ottanta. In esse si presentano insistentemente le figure di un tragitto e di una destinazione a cui il movimento dovrebbe condurre; e nelle intenzioni del poeta è la parola oracolare, indifferente al regime referenziale e intimamente *efficace* o performativa, a *fare quello che dice*, a valere come proprio spazio di attuazione. Il percorso è quello che abbandona la *Machina* (la macchina del mondo, il «mechanicum dolum» del quale, diceva Villa nel 1984, «non bisogna essere partecipi»), l'approdo è «locus [...] quidam ultraloquus / ultralocus», un oltreluogo ad di là del discorso e del *logos*, da cui la parola trae la sua forza ma che può solo lambire, indicare con cenni oscuri. Si tratta di «neuter [...] locus, / uter nec uter, utrum neque / utrum / ultra nec ultra, aliud nec aliud»; luogo impossibile solo alluso dalle attribuzioni contraddittorie, nemmeno coincidenza degli opposti, ma irriferribile luogo dell'origine, integrità del pleroma. La parola che porta a perdersi nelle vicinanze di questo posto senza posto non avrebbe potuto catturarne l'energia, o l'emanazione, se in esso non si fosse aperto un «vulnus», uno squarcio, per farla passare; e anzi la stessa parola è lo squarcio a partire da cui, nella totale chiusura che è anche totale apertura, completa assenza di forme, qualcosa comincia a diventare pensabile. Il taglio infatti è «vulnus neuroelectricum, electromagneticum», attraversando il quale si addensa una «asperrima dianoesis», una prima traccia di pensiero ancora quasi completamente caotica, di cui la polivalenza e l'equivocità della parola oracolare sono già

uno sviluppo avanzato. La ferita è piano di organizzazione, schermo, cervello.

Un processo molto simile a questo si trova suggerito nell'*Arte dell'uomo primordiale*, scritto databile alla metà degli Anni Sessanta e relativamente meno impervio dei *Verboracula*. Anche qui l'accento esoterico mi sembra evidente; l'uomo è non primitivo ma primordiale, come l'Adamo Cadmo, l'uomo prima della caduta nel mondo, il perfetto insieme delle dieci emanazioni della vuota e pura potenza del divino. E in effetti Villa propone a tratti un'immagine dell'uomo ancora completamente integrato alla Terra, fluido tra fluidi. Riporto solo uno dei molti passi che si potrebbero citare:

l'uomo primordiale non ha orizzonte. 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 solo la sostanza omogenea, pesante e simbolica, di ciò che c'è: del questo e del quello, del sé e dell'altro, come tutto. [...] L'uomo è solo presente a se medesimo.

Come il *locus* di *Verboracula*, luogo di tutti i luoghi, non era un luogo, così ora l'uomo interamente presente a se stesso non è un uomo, non si differenzia in nulla dal gigantesco corpo della Terra. Ma Villa insiste sull'equivalenza dell'arte primordiale con il sacrificio, cioè di nuovo con l'apertura di una ferita. La ferita, simbolizzata, sarebbe il primo segno mai tracciato, la prima forma d'arte, e, se viene inferita, e poi ritualizzata, per mantenere attiva la circolazione selvaggia dei flussi, per nutrire la molecola gigante e l'"uomo" ancora non separato, nondimeno in essa

l'uomo si dichiara, [...] scolpito in schegge dell'omogeneo caos; un semplice, rude inizio: ma che cosa farà l'uomo umano, nei suoi anni a venire, se non ricalcare ripetere rivivere, come per un congenito afflato, mitico e rituale, l'atto del suo inizio?

Bisogna seguire il filo del ragionamento di Villa ancora in un passaggio, a mio parere fondamentale, dato che vi si comprende come questa scalata al muro del tempo fallisca sempre, perché la salita coincide in realtà con la discesa, e il tentativo di reinstallarsi nell'«univoco ubivoco universo», «omogeneo senza trame», finisce senza eccezioni per riportare nel mondo desolato che si cercava di abbandonare. Dove la «piaga gloriosa» inflitta al mondo diventa simbolo, lì si ha «la prima esperienza integrale e integrativa» dell'uomo, l'inaugurazione dell'umanità si potrebbe dire; ma è ancora lì che ha inizio

l'evanescente strada verso l'uomo che noi siamo, e l'arte sembra coincidere, come stimolo o come risultanza, con questo avvio, questa iniziativa di una fecondità periodica inaudita. Tra le conseguenze potremo forse inserire il chiarirsi della coscienza come attività depressiva e alternante, come negazione alienante, come frana che rompe e separa la intransitiva omogeneità

(esperimento: rendete meno cruento questo immaginario, trasformate la ferita in un'apertura non sanguinante, forse nella radura di un bosco dove i sentieri dei boscaioli portano e non portano, forse in quel rischiararsi, quel diradarsi in cui il mondo può mondeggiare, e nel mondo ogni cosa, ogni vera cosa, una brocca per esempio, può salvaguardare l'apertura in cui prende posto, mantenendo l'armonia dei Quattro, terra cielo divini mortali: otterrete lo stile arcaico, fitto di inaudite forature, di un filosofo tedesco, instancabile cacciatore di etimologie, in dialogo con la Grecia e con l'Oriente, che qualcuno ha definito sciamano, altri sacerdote. Anche Villa, del resto, è stato chiamato o ha fatto in modo che lo si chiamasse, così).

L'origine dell'uomo coincide con l'inizio della sua decadenza; l'arte primordiale è quella scintilla che, nel flusso della germinazione universale, per così dire si mette di traverso per un attimo; cioè non si separa e non si oppone (ancora), ma tramite questo piccolo *scarto* acquista la capacità di riprodurre ritualmente il meccanismo di scorrimento della vita, potenziandola vieppiù; nello stesso tempo però, per quello stesso scarto, in tale scintilla si preannuncia già la cenere della coscienza, lo smottamento dell'interiorità, la negazione che volatilizza, inglobandolo, il supposto *datum*. Il processo non è senza analogie con quello descritto, in termini meno disforici e con un diverso modello geometrico, da Peter Sloterdijk nel grande saggio *La domesticazione dell'essere* (in *Non siamo ancora stati salvati. Saggi dopo Heidegger*, Milano, Bompiani 2004); l'arte primordiale contribuirebbe a formare la prima "bolla", la prima interiorità protetta in cui l'umanità può evolvere; e tale bolla sarebbe la heideggeriana *Lichtung* trasferita su, o ricondotta a, un piano antropologico fondamentale.

Tornando a Villa, se ogni fuga, per quanto simbolica, verso un altro mondo non può che cacciare più giù in questo e se il mistagogo vede infine ridotte all'impotenza le sue pratiche, senza potere però staccarsene, c'è un motivo in più per capire l'atteggiamento contrastante del poeta nei confronti della sua opera, la vera altalena ciclotimica fatta di entusiasmo, delusione, disperazione, poi ancora fervore, nuovi stimoli e nuove sperimentazioni. Si conoscono l'intransigenza e la rabbia sempre manifestate da lui nei confronti di chi abbracciava idee diverse dalle sue; non sarà troppo azzardato dire che derivassero in parte dalla coscienza di una fragilità di base anche delle proprie operazioni. Tagliaferri ha detto benissimo che la scrittura funzionava per Villa insieme come depressivo e antidepressivo; continuare ad assumerne (fallire ancora, beckettianamente) era per lui l'unico modo per non morirne. La pretesa di Villa era altissima: rendere presente con le parole, le sue, una vicenda cosmica che comprendeva tutto. In essa il suo ruolo era, se non attivo, almeno medio: parlare le parole dell'origine, che lo parlavano. Ma è chiaro che lo strano dominio esercitato sulla sua attività, e indirettamente sui fruitori (dominio diverso dalla funzione autoriale, ma in un certo senso ancora più rigido, che Tagliaferri ha chiamato «ruolo profetico», evidenziando come il poeta ne fosse talvolta rimasto prigioniero) crea dei problemi a questi ultimi. Chi accetterebbe per sé il ruolo di una breve frase in una storia sempre già scritta e sempre uguale a sé stessa, che passa per la bocca di un *medium* in *trance*?

### *Dedicata alla vita*

«Il problema potrebbe riguardare ora l'esistenza di colui che crede nel mondo, certo non proprio all'esistenza del mondo, ma alle sue possibilità [...] per far nascere nuovi modi di esistenza [...]. È possibile che credere in questo mondo, in questa vita, sia diventato il nostro compito più difficile. [...] Oggi abbiamo così tante ragioni di non credere al mondo degli uomini» (Deleuze-Guattari). E non bisognerà guardarsi dal diluvio di racconti canzoni fumettoni sul registro della diffidenza e del rifiuto del mondo, caduto nei nostri anni? Una gnosi *pop* sempre più mescolata, e scolorante in vacuità *new age*, da Battiato a *Matrix*. Chi pensa che questi prodotti

possano avere potenziale “liberatorio”, per quanto piccolo? Sono invece soltanto una versione aggiornata di quel palchetto privato da cui secondo Benjamin, che lo chiama *intérieur*, la classe media guarda l’universo, o si illude, nell’età della tecnica.

Certo Villa staziona a distanze siderali da tutto ciò. Ma voglio dirlo chiaramente: ogni interpretazione del testo villiano che lo intenda come ricerca di un’assoluta trascendenza (e non importa il risultato della ricerca) o come pratica (per forza immaginaria) di morte al mondo, riduce l’incredibile ricchezza di questo testo alla sterilità di un vaniloquio che serve solo a dissipare energie psichiche ben altrimenti utilizzabili. Ci sono altri modi di muoversi nelle «vanità verbali» di Villa, ed è lui stesso ad averlo lasciato detto molto chiaramente. Nella conferenza tenuta nel 1984 all’Accademia delle Belle Arti di Perugia, dopo aver pronunciato la frase già citata sulla necessità di non essere partecipi del mondo, egli fa una rettifica importantissima: «Il mondo è soltanto un aspetto moderno del vuoto e del nulla. Però il moderno è tutto, tutto quello di cui disponiamo». E implora: «Dateci almeno un piccolo terreno sotto i piedi per poter sopravvivere». In questa piccola frase sta un autentico rovesciamento della via gnostica fin qui illustrata (forse dovuto anche, come ben visto da Tagliaferri, all’avvicinamento di Villa a pratiche di pensiero orientali).

Uno dei più grandi cimenti dell’arte e del pensiero novecenteschi è stato la ricerca di un luogo dove consistere, dove la vita potesse essere portata avanti non indegnamente. È sembrato a molti che la modernità si adoperasse a far scomparire o a contaminare quelli che fino ad allora erano stati i luoghi (anche simbolici) deputati a quella funzione. Dal momento in cui non ne è rimasta traccia, è stato necessario cercarne, o costruirne, di nuovi. Se il problema di Villa è mantenere l’arte, e tramite essa l’uomo, in contatto con un grande evento caotico (il luogo, o il processo, di tutto, si potrebbe dire), che dà ad entrambi il respiro e la forza, e riapre e scompiglia sempre i rapporti gerarchici, di sapere e di potere, che gli uomini stessi si avvolgono intorno per organizzare e amministrare la loro esistenza, il fine della continua ricostruzione, reinvenzione di questo rapporto è sempre quello assegnato all’arte nello scritto sull’uomo primordiale: sospingere, potenziare, nutrire la vita. Il vuoto, il caos cavo, l’orizzonte assoluto degli eventi è immanente al mondo che percepiamo e in cui viviamo, qui e adesso, e certo non perché sotto o dentro di noi ci sia un uomo bestiale o primitivo. E anche su questo punto non si può rimproverare a Villa alcuna reticenza, nonostante la leggendaria difficoltà delle sue opere. Ancora nella conferenza di Perugia si legge infatti un passaggio splendido e commovente dedicato ai tanto amati maestri americani, Pollock, Rothko, Gorky, che può fare da epitome della concezione della sua arte, e della sua vita, con la sua posta altissima e i suoi altissimi rischi:

Si sono sparati, si sono suicidati tutti. Tutti. Questa non è una risposta, ma è un evento del vuoto, però, un cadere nel vuoto dopo aver improvvisato una nuova vicenda dell’arte, completamente nuova, completamente dedicata alla vita.

Dedicata alla vita; a «liberare la vita là dove è prigioniera», avrebbe detto Deleuze, «o per lo meno provarci, in un combattimento incerto» che porta l’artista a torcere, lacerare, forzare in tutti i modi il proprio materiale – come Villa faceva galleggiare le sillabe, infrangeva, combinava, metteva in risonanza parole e lingue

intere – in modo da renderlo espressivo non di un'assenza incolmabile e irrecuperabile, ma di un fondo non formato sempre presente («virtuale e reale», ancora con le parole dell'ultimo Deleuze) in ogni aggregato di percezioni ordinarie: la grande piega, la variazione infinita dell'Universo. La lotta può sempre risolversi nella sconfitta, nel fallimento del tentativo che non sa resistere alla forza disumana di quello che sente e si arresta sul posto, proliferando su di sé a ricreare strati di difesa mitici o paranoici, oppure precipita a capofitto nel vuoto, non più capace di fare da filtro, di dare tenuta alle sue forme tremolanti e aleatorie, combuste e bucate, indistinzione di forma e informe. Ma, finché mantiene consistenza è un gesto affermativo, per quanto severo o terribile o enigmatico possa apparire.

*Emilio Villa*

**SIBYLLA**

**(metastatica)**

.....Videas atque mireris atque concilies temetipsam  
amorosam sive amoenam carnationem divinitatis  
aut inhalantem auram nodis nidisque spoliata  
et circumscribentem in pariete Monstri  
roŕ Esse craterem obruto numine flatum  
ineuntem vacuum Ens sive tandem in principiatio volumine Sortis  
quae in partes sit tenuo infinitas numero scissa  
aut irreprehensibilis amore perusta  
aut fulgoris praeceps percepta per undas  
hupokritam vocem in te novam aut renovatam  
audiat ipsa, et mihi et tibi amphibiis ergo  
orbis supersit janua Omnis!  
ehu ehu miselle ventus, mi unice mi ultime ventus,  
pervehemens etc... stabilitate  
qui cor meum in quatuor ianulas olim  
rupisti et mei unius animam laborantem  
in quatuor versas remoras hias  
atqui infinitus infimusque demum eveniat error  
nomento mutulo nucleo nihilatis  
nullum hapax illud emovens  
et ego tantum qui lego Oceanum  
quemvis in aurem tuam deponere queam  
allocuta carne corporis  
vaginalibus soporibus praeludiando  
uranians sive urinans per citimam humum  
quando rescissio fati  
tandem tandemque fit  
amicitia citia nuperrime longa  
cum instabilitate Vocis Nostrae.



SIBYLLA

(metastatica)

.....  
 Videas atque mireris atque conciles temetipsam  
 amorum sive aevum <sup>carminum</sup> ~~seraphicum~~ divinitatis  
 aut inhalantem auras modis midisque <sup>solitas</sup>  
 et circumscibentem in pariete Moutri  
 tori Esse craterem abroto numine flatum  
 incedentem vacuum Eus sive tandem  
 in principio <sup>luminis</sup>  
 quae in partes vit tenuis infinitus <sup>Sortis</sup> numero  
 aut irreprehensibilis amore perusta <sup>Sciata</sup>  
 aut fulgoris praecipis percepta per ungas  
 hypokritam vocem in te novam aut <sup>renovata</sup>  
 audiat ipse, et ~~qui~~ mihī et tibi amphibii's ergo  
~~et~~ orbi's superit janua Omnis!  
 ehu ehu mizelle ventus, mi unice mi <sup>ultime</sup> ventus  
~~vehementi~~ <sup>et</sup> stabilitate

qui cor meum in quatuor ianulas olim  
 rupisti et mei unius animam laborantem  
 in quatuor verbas remoras hias

~~mihi~~ infinitus in finis que demum evenit error  
 momento mutulo nucleus nihilitatis  
 nullum haxat illud emovens

et ego tantum qui lego Oceanum  
 quomvis in aurem tuam <sup>deponere</sup> ~~pericam~~

~~atque~~ ~~per~~ allocuta carne corporis.

vaginabile soporibus <sup>praeludians</sup>  
~~per~~ ~~ur~~ ~~an~~ ~~as~~ ~~sive~~ ~~primans~~ ~~et~~ ~~im~~ ~~per~~

quando recessis <sup>per</sup> <sup>primans</sup> <sup>per</sup> <sup>num</sup> <sup>mum</sup> <sup>per</sup> <sup>num</sup>  
 tandem <sup>et</sup> tandemque fit  
 in <sup>per</sup> <sup>num</sup> <sup>mum</sup> <sup>per</sup> <sup>num</sup> <sup>mum</sup> <sup>per</sup> <sup>num</sup> <sup>mum</sup>  
 cum imbecillitate - locis ~~et~~ ~~ab~~ ~~hoc~~

Cecilia Bello Minciocchi

«Hupokritam vocem», in margine a *Sibylla* (metastatica)

*Ora sarebbe arrivato il momento di lanciare questo grande ponte sul passato, che vuol dire sul futuro.*

Emilio Villa

Ironica *mise en scène* — e al tempo stesso tragica *mise en abîme* — delle possibili suggestioni oracolari della poesia, le *Sibyllae* di Emilio Villa costituiscono un “oggetto poetico” che tanto pertiene al passato — si guardi alla patina arcaizzante del linguaggio e all’esteso e incisivo ricorso al latino — quanto, del pari, è volto al futuro tautologicamente costitutivo in un vaticinio. La loro confezione è dimessa e fortuita: sono manoscritte, a volte con inchiostri di diverso colore, su materiali qualsiasi, per lo più fogli di riporto o cartoncini riciclati dalla vita quotidiana; esistono in unica copia e paiono scritte di getto o comunque corrette in tempi brevi. Il cortocircuito tra passato e futuro è complicato, nelle *Sibyllae*, da un cortocircuito del tutto analogo giocato tra i due poli dell’atemporalità e della storicità: il modo di affidarle a supporti deperibili (cartoncini, fogli di recupero, inviti a stampa, buste usate) e di lasciarle poi sciolte e “incustodite” — *assoluta* ciascuna — rievoca l’atemporalità mitica della sibillina profezia di una Pizia o di un Vate e, va da sé, l’atemporalità del rapporto col Fato e col divino; ma proprio la consistenza di quei supporti, la loro transeunte traccia “moderna” (a volte una data, un timbro postale, la menzione di una conferenza o di una mostra d’arte circoscritte in termini di luogo e durata) lega le *Sibyllae* ad un tempo determinato, le fissa esattamente nella storia, almeno ad un termine *post quem*. Il destino di questi testi, poi, è un futuro non solo aperto ma volutamente indeterminato: la potenziale casualità della loro destinazione — la medesima degli antichi responsi scritti su fragili e mobili foglie — coincide con quella forma di programmatico disinteresse che a lungo l’autore ha avuto per il destino delle proprie opere, un autore che per decenni ha creduto e predicato un’arte da fare e poi da distruggere, secondo un principio di produzione e dissipazione. E in certo senso le *Sibyllae* contribuiscono a dissipare la parola, a manipolarla, certo — questo era per Villa inevitabile, *fatale*, si direbbe —, ma soprattutto a disperderla, a disseminarla all’esterno consumandola in sé stessa, facendole sprigionare tutta la sua energia originaria, concretamente dissipandola nei suoi elementi basilari e nei suoi rimandi a stratificazioni etimologiche.

Il «grande ponte sul passato, che vuol dire sul futuro» citato qui in epigrafe, appartiene in verità ad un testo cronologicamente lontano dagli anni in cui Villa scrisse le *Sibyllae*<sup>1</sup>, e può apparire dunque una suggestione indebita. Sotto il profilo teorico, inoltre, la metafora del «ponte» va collocata entro quelle folgoranti riflessioni e annotazioni che egli dedicò all’arte primordiale negli Anni Cinquanta e che sono apparse, postume, solo di recente<sup>2</sup>. Eppure è proprio questo «ponte» — o meglio la sua innovativa concezione — che spiega il ricorso paradossalmente non archeologizzante fatto da Villa alle lingue morte. Dal «ponte» verso un passato etimologico e grammaticale largamente (o comunemente) improponibile come lingua

poetica *tout court*, egli si attendeva una proiezione nuova al futuro, nuove e inattese declinazioni del verbo e, si vedrà qui in *Sibylla (metastatica)*, della carne. Si attendeva una proiezione che ponesse in attrito carattere sacro e profano dell'istituto linguistico, e che tornasse a radici fonde – abissali – e tuttavia ancora germinanti.

Il passato sonoro, sillabico, grammaticale ed etimologico che affiora dalle *Sibyllae* è visibilmente falso. Quegli universi testuali che Villa affidava a supporti occasionali, ancorché fortemente mimetici di antichissime voci oracolari, hanno carattere unico e inedito, scrivono una lingua nuova, repleta di neologismi e concrezioni verbali icastiche assolutamente innovative.

Nuova è l'estetica di cui le *Sibyllae* possono scoprirsi portatrici e, nelle loro concrezioni e nei rimandi alla storicità e alla atemporalità del verbo, essa è – se di estetica si vuole parlare – irriducibile a modelli dati; anzi è negata l'estetica intesa in termini accademici, secondo un convincimento che, sebbene scaturito dalle notazioni sull'arte primordiale, getta luce chiarissima su aspetti diversi dell'opera di Villa: negli Anni Cinquanta così chiudeva un articolo lungimirante: «I noiosi predicatori dell'estetica vanno considerati gli insetti più nocivi della nostra crescita. L'estetica è il grado più vistoso e deforme della cultura ufficiale»<sup>3</sup>.

Lo scarto temporale tra queste osservazioni sull'*Arte dell'uomo primordiale* e le *Sibyllae* potrebbe svelarsi meno sorprendente del previsto: proprio negli Anni Cinquanta Villa si inoltra in quella sperimentazione linguistica che prova la sua insofferenza per i limiti di un orizzonte nazionale che aveva deluso ogni aspettativa filiale, intellettuale e artistica e contro il quale egli scarica dapprincipio le armi della distorsione violenta per ottenere una sarcastica *deformità* ortografica: ecco dunque la polemica contro l'«*Ytalya subjecta* [...] / smorto ambiente soleggiato, / turistico, schiava delle terre, gente / scarsa, gente acerba»<sup>4</sup>, ecco il risentimento contro l'«ltaglia squaldrana» e gli accenti delusi di un'esclamazione amara e priva di speranza come «Ahi, padritaglia, ahi disdetta!»<sup>5</sup>.

Alla scrittura poetica in latino – un latino ibridato e impuro – Villa si è dedicato fin dagli Anni Trenta, stando almeno alla datazione di alcuni testi di *Verboracula*<sup>6</sup> fortemente debitori della quotidiana consuetudine all'uso del latino negli anni seminariali, ma allo studio e alla mescolazione delle lingue morte e vive si dedica soprattutto a partire dagli Anni Cinquanta, decennio inaugurato per Villa da un produttivo e vivace soggiorno in Brasile, e fertilissimo sul piano delle traduzioni e della reazione creativa ad una lingua, l'italiano, ai suoi occhi sempre meno soddisfacente e scarsamente utilizzabile sotto il profilo letterario. Proprio gli Anni Cinquanta «vedono Villa impegnato in un lavoro decisivo di messa a fuoco della poetica e di raffinamento nella padronanza dei linguaggi. Tutte le esperienze già affrontate su piani diversi – come traduttore, recensore, poeta e studioso di lingue antiche (assiro e ugaritico in particolare) – convergono e si fondono nel lavoro sul linguaggio»<sup>7</sup>. La sua scrittura visiva e verbale procede verso lingue altre – portoghese, francese, inglese, latino – commiste fra loro, manipolate nelle rispettive ortografie. Si fa prepotente in Villa il bisogno di una nuova declinazione del dire, di una lingua

nuova con cui pronunciare il mondo corporeo e chiamare in causa, al tempo stesso, il divino. L'uso plurale delle lingue risponde a quel desiderio di un «renovatum mundiloquium» che troverà luogo nel dettato vaticinante eppure straordinariamente materialistico di un testo come *Geometria Reformata* in dialettica spaziale e prospettiva con il segno grafico: «vidi intactas / tabulas speciosas, / super eas conscripsi / salientibus literis / ad animas luce / rumpendas, easque / tibi reddo conscriptas»<sup>8</sup>.

Parimenti, anche le *Sibyllae* attuano lo sforzo demiurgico per la creazione di una lingua che è una materia nuova, mutevole, sorprendente, “saliente” e ingannevole; e come le lingue «le materie sono la scheggiatura infinita, la frantumazione dell'omogeneo»<sup>9</sup>. Questo approccio *concreto*, fisico alla lingua, al suo spazio e ai suoi minimi costituenti, la rende come la materia che l'uomo plasma o incide: «vita contraria, caotica»<sup>10</sup> che viene ingurgitata e restituita, ricreata e trasportata.

*Sibylla (metastatica)*<sup>11</sup> fonda il proprio carattere segnatamente sulla dislocazione: è una *Sibylla* traslativa, ovvero traspositiva, la cui sostanza sembra cresciuta e spostata altrove. Allude ad un processo di crescita accelerato, abnorme, tumorale; la materia si riproduce in uno spazio altro, distante dal luogo della sua origine prima. Il tessuto linguistico di questa *Sibylla* è all'apparenza più compatto, la veste latina meno screziata del solito. Qui la *metastasi* linguistica è di natura per certi versi più subdola rispetto ad altre *Sibyllae*. Le sovrapposizioni plurilinguistiche appaiono di caratura moderata. È un testo che ha pur bene i suoi “falsi”, i suoi lemmi in latino inautentico, artefatto con sapienza e magari convincente all'orecchio, ma fasullo – «nihilitatis», «praeludiando», «uranians» –; è un testo che certo sa fare il verso a sintagmi poetici che abitano una cultura letteraria latina abbastanza comune – «ehu miselle ventus», memoria volontaria o involontaria di un catulliano «miselle passer» tanto giocoso quanto allusivo –, e ciò nondimeno esso risulta meno estroverso nella contaminazione.

Mancano inclusioni scopertamente non latine come invece sono, trascalte qui a puro titolo d'esempio, «bislacco», «boomerang», «spider», «baobabum»<sup>12</sup>, e altre parole notevoli, straniere o moderne, che in alcune *Sibyllae* di tessitura prevalentemente latina si imponevano con prepotenza all'attenzione. E mancano pure fenomeni di ipercaratterizzazione latina o greca dati dall'uso di “h” o di “y” non etimologiche o da concrezioni verbali tendenti ad una sorta di “magnificazione o distorsione archeo/etimologica” come «excorpythariatam»<sup>13</sup>, «nhullum»<sup>14</sup> o «imbercynthia»<sup>15</sup>. Ma, a dispetto di questa più contenuta ricerca dell'eccesso e della *contaminatio*, la lingua comunque deraglia, le forme alludono, evocano, “suonano” ma spesso non “sono”. È il caso di «craterem», un accusativo non attestato usato al posto dei più comuni *cratera* o *crateram*; di «hupokritam», forma ortograficamente errata rispetto alla corretta traslitterazione latina, *hypocrita*, della voce greca originaria (“k” può essere una scelta etimologica, ma non etimologica è “u” in luogo di “y”); ed è ancora il caso di «nomentum», che per quanto ricordi il nome latino di una città sabina, *Nomentum* (Mentana), sembra piuttosto derivato da una fusione di *nomen* e *omentum*, la membrana che avvolge gli intestini degli animali per solito

bruciata in sacrificio agli dei, concrezione verbale che oltre a stringere in connubio parola e atto sacro, ricorda soluzioni vicinissime a questa adottate da Villa altrove e similmente giocate, in un'attesa ierofanica, su varie combinazioni ed echi di *nomen*, *omen*, *homo*, *nemo*: «(n)ominationis hominalis»<sup>16</sup>; «nhoment [...] ad neminanda n omina n hemi nata»<sup>17</sup>. Ma in una *Sibylla* tendenzialmente slittante, come è questa, colpiscono alcune forme classicamente latine come l'ablativo assoluto di incisività puntuale «obruto numine», ovvero “seppellito nell'oblio il volere divino”, ablativo adamantino nella forma e nell'inesorabilità del significato, e «allocuta carne corporis» che lega, non per la prima volta in Villa, articolazione verbale e corpo, parola e carne, *Verbum* e *Caro*. Che il nodo della parola e della carne — parola che si libera e insieme si ingabbia nella carne — sia fulcro di questa *Sibylla* appare chiaro fin dall'esordio del testo, là dove si legge «amorasam sive amoenam carnationem divinitatis / aut inhalantem auram»: benché *carnatio* significhi “floridezza”, il termine non può che rimandare, anche solo per suggestione mnemonica, a *incarnatio* del latino neotestamentario, vale a dire al farsi carne del verbo divino, rimando rafforzato dalla contigua presenza del “soffio”, parimenti divino e vivificatore. «Carnationem», «auram» e «flatum» ripropongono un nodo in Villa tanto ricorrente da essere quasi imprescindibile: la tensione verso il divino (e i suoi simboli) e al contempo il suo abbassamento, il depotenziamento che il divino patisce in un'ottica di assoluta disillusione qual è quella di Villa. Non a caso la voce che a quella parola e a quella carne è indispensabile viene detta non solo «novam aut renovatam», ma anche «hupokritam». La voce permette l'articolazione fonetica, pronuncia sillabe, *performa*, recita sulla scena come un istrione, se si vuole, secondo il senso etimologico del greco *hypocrités*. Qui, tuttavia, la traslitterazione latina appare imprecisa, forse a deprimere (con atto consapevole o inconsapevole) quel senso greco originario, ed è usato in funzione aggettivale, ad accostarsi di più, forse, al corrente significato italiano di “ipocrita” o “simulatore”. Carica di significato, poi, affiora una delle poche correzioni apportate da Villa a questa *Sibylla* (*metastatica*): l'autografo mostra chiaramente che «carnationem» è posto sopra un cassato «carapacem», voce in latino non attestata (anzi di etimologia incerta), dunque per l'ennesima volta falsa, ma semanticamente densissima, e illuminante della prima scelta villiana, dal momento che una ipotetica “corazza” o uno “scudo” della divinità ha carattere ben più chiuso e difensivo, se non ermetico e intangibile, di una sua “floridezza” o “corpulenza”.

In un testo così trascorrente, traslativo, perfetta collocazione trovano alcuni echi allitterativi o paragrammatici come «praeceps percepta», «nucleo nihilitatis / nulum», «uranians sive urinans», «infinitus infimusque demum» che risulta triplicemente allitterativo — quasi ai limiti del bisticcio — nella traduzione italiana a cui può dare origine (e che può essere stata “camuffata” dal latino): “infinito e infimo infine”. Ad ogni modo, la sostanza di *Sibylla* (*metastatica*) è espositiva e “narrativa”, si direbbe, piuttosto che iterativa, litanica o ecolalica, come in altre *Sibyllae* o in alcuni testi di *Verboracula* era dato trovare. D'altro canto qui il testo è aperto da una sorta di sospensione — questo lasciano presupporre i puntini iniziali — che

immette i lettori *in medias res* con un attacco “latinamente” assai classico, retoricamente sottolineato, ma anche appesantito, dalla struttura trimembre culminante in un accorpamento che duplica il rafforzativo, «temetipsam».

Come nella magnifica *Sibylla (foedus, foetus)*<sup>18</sup> c’è anche nella *Sibylla (metastatica)* una viva dialettica io/tu che appare oscillante tra poli forse paritari e in reciprocità — «et mihi et tibi amphibiis» —, e viene conclusa (ma non necessariamente risolta) nella pluralità del possessivo «Vocis Nostrae», sintagma molto sensibile ed evidenziato tanto dalla posizione di congedo quanto dal ricorso alle iniziali maiuscole che risultano, per alcuni versi, senz’altro sublimanti. Vento e Voce, come Essere ed Ente, nel testo si rispondono, si presuppongono e “risuonano”; ma vento e voce (che può essere «hupokritam», non si dimentichi) implicano una opposizione tra stabilità e instabilità. Al vento, che nell’invocazione affettiva è chiamato «miselle», «unice» e «ultime», fanno seguito, intorno a una sospensione — o reticenza, «etc...» — piuttosto enigmatica, ‘veemenza’ e ‘stabilità’. Alla Voce, anticipata dall’ondeggiante riferimento a un’amicizia (un patto anche qui) che nello spazio di pochissimo tempo — «nuperrime» — è però breve e lunga — «citia» e longa» — fa invece da suggello una strutturale, traslativa instabilità.

#### NOTE

- <sup>1</sup> La citazione in epigrafe, si dirà meglio più avanti, è tratta da uno scritto degli Anni Cinquanta, mentre, come è noto, le *Sibyllae* sono databili agli Anni Ottanta, anzi, secondo quanto proposto da Aldo Tagliaferri, si possono collocare, nella loro gran parte, tra il 1981 e il 1984. Si veda appunto ALDO TAGLIAFERRI, *L’enigma nella poesia e nella poetica di Emilio Villa*, introduzione a EMILIO VILLA, *12 Sibyllae*, Castelvetro Piacentino (Pc), Lombardelli 1995, pp. 5-12.
- <sup>2</sup> EMILIO VILLA, *L’arte dell’uomo primordiale*, a cura di Aldo Tagliaferri, Milano, Abscondita, 2005. La citazione in epigrafe è tratta da *Ciò che è primitivo*, «Arti Visive», n. 4-5, Roma, maggio 1953; l’articolo è ora raccolto negli allegati al volume, pp. 89-92.
- <sup>3</sup> *Ibidem*, p. 92.
- <sup>4</sup> EMILIO VILLA, *Diciassette variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, ora in Id., *Opere poetiche I*, introduzione di Aldo Tagliaferri, Milano, Coliseum 1989, pp. 224-225.
- <sup>5</sup> Le due ultime citazioni sono tratte da un testo poetico del 1948 fortemente espressionistico, *La Tenzone*, *Ibidem*, p. 164.
- <sup>6</sup> EMILIO VILLA, *Verboracula*, in Id., *Zodiaco*, a cura di Cecilia Bello e Aldo Tagliaferri, Roma, Empiria 2000. *Verboracula* è costituita da settantanove testi, trentasei dei quali erano già apparsi in «Tauma», 7, 1981.
- <sup>7</sup> ALDO TAGLIAFERRI, *Parole silenziose*, introduzione a EMILIO VILLA, *Opere poetiche I*, op. cit., pp. 7-8.
- <sup>8</sup> EMILIO VILLA, *Geometria Reformata*, con una nota di Mario Diacono e una acquaforte di Claudio Parmiggiani, Collezione Tauma, 1990, [70 esemplari numerati]; il solo testo di VILLA venne pubblicato anche in «Baldus», 0, 1990 e ora è compreso in Id., *Zodiaco*, op. cit; il testo citato costituisce la dedica con cui Villa “restituì” a Claudio Parmiggiani il catalogo, che da lui aveva inizialmente ricevuto, dopo avervi scritto a mano il proprio testo negli spazi bianchi tra tavola e tavola o tutto intorno alle stesse tavole, in rapporto dialettico immediato con l’opera grafica.
- <sup>9</sup> EMILIO VILLA, *Materia*, ora negli allegati a *L’arte dell’uomo primordiale*, op. cit., p. 101.
- <sup>10</sup> *Ibidem*.
- <sup>11</sup> Ringrazio Aldo Tagliaferri per aver acconsentito alla pubblicazione in questa sede dell’inedita *Sibylla (metastatica)*.
- <sup>12</sup> I lemmi scelti sono una minima porzione delle tante interpolazioni da lingue altre inserite da Villa in ambienti di sonorità spiccatamente latina. Ma si leggano le quattro *Sibyllae* (da cui sono tratti — pas-



*sim* – gli esempi riportati a testo) pubblicate in «Avanguardia» e il saggio che le accompagna, CECILIA BELLO, *Vox labyrinthi. Quattro Sibyllae ineditae di Emilio Villa*, «Avanguardia», 8, III, 1998, pp. 5-25.

<sup>13</sup> Segnatamente in *Sibylla (sabina)*, *ibidem*, p. 6.

<sup>14</sup> EMILIO VILLA, *Geometria Reformata*, ora in Id., *Zodiaco*, op. cit., p. 199.

<sup>15</sup> EMILIO VILLA, *Sibylla (deimagnatio)*, testo presentato al convegno *Segnare un secolo. Emilio Villa: la parola, l'immagine*, Università degli Studi di Salerno, Fisciano 23 novembre 2005, da Cecilia Bello Minciocchi come momento nodale della relazione «*cyphra rebellis*», «*cyphra cyprigna*»: *ribellione e seduzione nel latino deimagnativo di Emilio Villa*, attualmente in corso di stampa nel volume che pubblicherà gli Atti del convegno.

<sup>16</sup> EMILIO VILLA, *Sibylla (secreta ex creta creata)*, una delle quattro *Sibyllae* pubblicate in «Avanguardia», cit., p. 7.

<sup>17</sup> EMILIO VILLA, *Geometria Reformata*, ora in Id., *Zodiaco*, p. 199.

<sup>18</sup> EMILIO VILLA, *12 Sibyllae*, op. cit., pp. 16-17. *Sibylla (foedus, foetus)*, nella lettura che ne propone Aldo Tagliaferri, è fondata su un patto stretto un tempo tra il poeta e la Sibilla: nel testo l'autore si rivolge alla Sibilla con la seconda persona singolare, la chiama direttamente in causa, rievoca il patto che insieme avevano sancito e la successiva rottura di questo; entrambi – poeta e Sibilla – sono due «*sparsae*» sibille, due volti affrontati o un volto sdoppiato mentre contempla se stesso. Ma si legga ciò che al proposito scrive Tagliaferri, *ibidem*, p. 12.

*Davide Brullo*

### **Emilio Villa, l'uomo che volle farsi dio**

Nessuno almeno per una volta si è mai potuto sottrarre dalla fantasia di mettere mano al Testo Sacro. Entrarci dentro, tradurlo – e per necessità tradirlo – è un gioco che sta a mezzo tra il bambino che s'intasca silenziosamente la marmellata e il titano. Riscrivere la parola di Dio – e come un personaggio borghese girarsi di lato sogghignando e modificare un aggettivo lì e un verbo là – dona il brivido di farsi celesti noi stessi, con la nostra povera pelliccia. Dà il tremore degli astuti che vogliono detronizzare il re. Emilio Villa più che transitare lietamente dentro il Testo Sacro lo ha decisamente squassato da cima a fondo traducendolo – e perciò ridicendolo – per intero. Una ubriacatura quale quella di Zeus dopo avere preso a sculacciate il padre Crono. Forse. Il fatto sconcertante è che questo lavoro da ermeneuta con il bisturi venne intrapreso e concluso nascostamente, assecondando insieme il celebre proverbio epicureo allo sprezzo, per quanto ambiguo, di *Kohelet* per la sapienza, che non provoca che tristezza e di certo non produce una sorte migliore di quella dello stolto.

In vita Villa pubblicò dal suo strepitoso cantiere due misere cosucce: una versione primitiva e quasi “accidentale” di *Giobbe* e del *Cantico dei cantici* (Emilio Villa, *Antico teatro ebraico. Giobbe e Cantico dei cantici*, Il Poligono, Milano 1947), poi piuttosto ritoccata, e due pagine di *Genesi* con cornicetta programmatica appresso, che introducono davvero per la prima volta con verità l'opera immane del poeta (Emilio Villa, *Sulla traduzione dei testi biblici; Dal Genesi*, «il verri», 7-8, 1998, pp.8-25, con una premessa di Aldo Tagliaferri). Dopodiché il buio, almeno fino a una recente edizione dei *Proverbi* e del *Cantico* per la curatela assai precisa di Cecilia Bello Minciocchi che rimette nel *ring* la questione del Villa esploratore e

geologo di lingue morte (si veda Emilio Villa, *Proverbi e Cantico. Traduzioni dalla Bibbia*, Bibliopolis, Napoli 2004). Per il resto – e sono mucchi di carte – c'è da rivolgersi alla Biblioteca Comunale “Panizzi” di Reggio Emilia, dove una Bibbia d'autore attende lo studioso che abbia voglia di catapultarsi dentro... e annegare.

Il modo con cui Villa entra a scombinare l'arredamento di cartapesta del Testo Sacro è fin troppo chiaro. Uno studioso di lingue dimenticate come lui e che già è riuscito nella miracolosa operazione chirurgica di far rivivere «l'alta, meravigliosa, oscura puerile epopea di Odisseo» (così l'autore nell'edizione feltrinelliana del 1972, reputata definitiva dopo quella d'intermezzo edita da Guanda nel 1964; recentissima è una riedizione dell'impresa esegetica a cura dell'editore DeriveApprodi, Roma 2005) non si può accontentare del paesaggio inerte e scavatissimo della parola ebraica. Quanto meno non può stare comodo in una terra minata da colti rabbini e cristiani ultraortodossi con la lima. Ecco come giustifica il suo lavoro nel numero del «verri» sopra citato:

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. Il teologumeno della “rivelazione”, generica o specifica, “patristica” o “esistenzialistica”, in sé così arido anche per le stravaganti indagini della teologia cristiana, viene, in questa traduzione, globalmente eluso, per una intenzione obiettiva: esattamente perché nella letteratura ebraica a nostra disposizione una nozione autentica di “rivelazione” non è accertabile; o, senz'altro, non è data. E proprio giudicando ogni teologumeno cristiano una opzione artificiale e superflua, un mitologismo in via di deperimento, si rende possibile una cosciente responsabilità di fronte al testo.

Villa entra nel salone del Testo Sacro (si noti la minuscola con cui viene nominato) e dice a Dio di affittarsi un'altra casupola. Ce n'è di che far svenire un prelado. Che il Testo Sacro sia una antologia della migliore letteratura ebraica lo sanno anche i muri, giudicare quella come “letteratura” – cioè puro testamento fitto di segni – e basta è un'altra faccenda. Se non ci fosse quel Dio che si è rivelato in un tempo certo della storia e ad un certo popolo con il quale ha deciso di contrarre un certo patto, quel certo libro non ci sarebbe. Che poi giudaismi e cristianesimi di ogni stirpe vi abbiano messo i polsi, trafugando un po' qui e un po' là e travisando a piacere, viene da sé, chi non lo nega, non è certo una novità. È soltanto utopico pensare di poter riedificare un testo “puro e buono”, così come considerare *a priori* una scemenza qualsiasi interpolazione successiva a quella ipotetica “età dell'oro”. In soldoni: Testo Sacro è sacro perché è quello che è: una sorte non diversa da quella di qualsiasi altra opera schiettamente letteraria. Rintracciare l'Eschilo che precede le manipolazioni di quelli che lo ritenevano troppo “difficile” è opera egualmente ipotetica. Si rischia di manipolare il manipolato finendo di mettere nebbia su nebbia. Stessa cosa per le opzioni in sede di traduzione. È più aderente alla lingua di Testo Sacro un Erri De Luca che fa la parodia dell'ebraico nudo e crudo o un Guido Ceronetti che si prende tutta la tradizione esegetica – da Gerolamo a Lutero e Diodati e oltre in valzer inferale – e gnosticheggia come un dio sinistro? Entrambe soluzioni plausibili, entrambe errate, a ciascuno il proprio

gusto. Postilla: se facciamo gli avvocati di Dio è perché il diavolo-Villa ci ha sempre bruscamente e inevitabilmente sedotti.

Prendiamo il libro dei *Proverbi*, che ad occhio mediocre parrebbero il libro più lontano dall'Altissimo di tutto il Testamento o quanto meno quello che non sta ogni balzo a nominarlo e che ha effettive e macabrisse "relazioni pericolose" con tutta una sorta di altri testi sapienziali consimili. Il più noto tra tutti – ma anche quello con cui i rapporti sono meno accertati – è l'esiodeo *Le opere e i giorni*. La comparazione vien bene da secoli: a vent'anni, nel celebre collegio di Tubinga, è il 1790, Friedrich Hölderlin discute al termine dell'anno di studi una relazione sui *Paralleli tra i «Detti di Salomone» e «Le opere e i giorni» di Esiodo*. Emilio Villa, viste le premesse, in questo contesto va a nozze, rispolverando ogni minuscola tradizione di una mediterranea, sono parole sue, «internazionale del sapienzialismo». Ecco alternarsi allora testi egiziani a referti akkadici e cananei, dando il benservito a Salomone, in esotismo tridimensionale che solletica il nostro palato da avventurieri da due soldi. Per farla breve, tra notevoli indizi di critica letteraria – «il testo non manca di offrire qualità di poesia di grado molto elevato, e che attesta l'umanità, a volte perfino profonda, di questa letteratura» – ecco la soluzione suggerita da Villa per districare l'impianto torbido assai dei *Proverbi*: «Il testo ebraico, dunque, che noi possediamo, dovrebbe riflettere l'antico testo cananeo-ebraico, ma mediato (o quasi ritradotto, e riassunto, con l'ausilio di qualche schema di tradizione orale) attraverso porzioni del testo egiziano degli "Insegnamenti di Amenemope"». Di fatto l'antichissima raccolta egizia redatta tra la XX e la XXV dinastia (1200-663 a.C.), ma che affonda ancora più indietro nei secoli, c'entra parecchio, specialmente – se non esclusivamente – in una certa porzione dei *Proverbi* (22,17-23,14), ma dentro c'è spazio anche per ben altro.

Che poi il testo sia un luogo minato, scampato a successivi terremoti, è una verità palpabile. Riconoscere quale cespuglio sia più veridico di un altro, impossibile, così come è santa realtà quella delle interpolazioni: i saggi alessandrini dei Settanta non hanno resistito alla tentazione di metterci del loro o di sottrarre, per svariati motivi: da una parte la necessità di rendere comprensibili alcune situazioni proverbiali dall'aspro sapore dell'oralità – talora il greco smussa il gusto primitivo e crudo dell'ebraico –, dall'altra per questioni banalmente fisiologiche riconducibili alle corruzioni che trasporta con sé un testo dalla lunga tradizione manoscritta – stesso discorso si può applicare a ciascuno degli altri libri neotestamentari. Medesima sorte sotto le mani frettolose di Girolamo, che a tratti piega la sapienza orientale fino a farne una appendice solida e cauta di quella latina.

Qualche banalità preventiva: il libro dei *Proverbi* come ci è capitato tra le mani è composto da un titolo, da un prologo e da nove collezioni, di cui la prima, assieme all'epilogo, è quasi certamente il più giovane strato geologico. Non si vede il motivo per ritenere completamente priva di senso la "leggenda" salomonica. Un'ampia collezione (10,1-22,16) se non è di suo pugno è di certo riconducibile alla sua corte, cioè a quella congerie di "maestri di sapienza" che sfornarono una quantità di precetti per vivere meglio. Di altro stampo l'altra vasta collezione, che è

detta salomonica ma in realtà è stata disciplinata dal re Ezechia (716-687 a.C.), quello che «fu fedele al Signore né si allontanò da lui» (2 Re 18, 6), caso più unico che raro nella storia degli shakespeariani e tragici re d'Israele. Si tratta in questo caso dei capitoli 25-29 dei *Proverbi*. Il resto è materiale sapienziale poco eterogeneo, la cui porzione in assoluto più antica pare localizzarsi nella breve raccolta di proverbi numerici accolta in 30,15-33. In questa cornice non pacifica né lieta è indubbio che vi siano stati muscolosi innesti da diverse tradizioni sapienziali: niente di sconvolgente essendo il “genere” lo stesso e il luogo di appartenenza – quello che Villa ritiene «un vasto arco tra alto Eufrate e basso e medio Nilo, con la fronte sul Mediterraneo e la curva sulle steppe siriane, sull'Arabia settentrionale, sulla Palestina e sull'Egitto» – pressappoco, per transumanze e dominazioni successive e per “sapori”, il medesimo. La letteratura sapienziale, poi, non è certo esclusiva della letteratura ebraica, bensì affida le sue radici a una storia assai più remota. Pertanto è sicura una diretta o indiretta figliolanza della sapienza ebraica in altre tradizioni, che in qualche misura ne hanno costituito il primissimo *humus*, anzitutto riguardo saperi trapassati “bocca a bocca”. Quale sia stato il ruolo reale ed evidente di tali inserti nel momento in cui i “motti” ebraici vennero raccolti in rotoli ufficiali è pressoché impossibile dire. A partire dal 1962, dall'assai fecondo Colloquio di Strasburgo (si veda *Les Sagesse du Proche-Orient ancien. Colloque de Strasbourg, 17-19 mai 1962*, in *Travaux du centre d'études supérieures spécialisées d'histoire des Religions de Strasbourg*, Paris 1963), un po' tutti gli studiosi si sono sbizzarriti a indicare ora quella fonte principe ora quell'altra per risolvere la matassa dei *Proverbi*. Oltre alla celebre *Sapienza di Amenemopé* si sono studiate altre raccolte egiziane come *Le massime di Ptahhotep* e *La sapienza di Ani* o ancora *Le istruzioni per Marikaré*; né si è tralasciata l'immensa tradizione sumero-akka-de fatta di proverbi ma anche di apoftegmi e di “adam dugga” (dialoghi, o meglio dispute per ottenere ragione su alcune vicende esemplari) e quella assiro-babilonese, le cui raccolte proverbiali furono preparate per la biblioteca di Assurbanipal (668-630 a.C.) e hanno più che una somiglianza con certe massime dei *Proverbi*; né si è trascurata la letteratura sapienziale siro-fenicia con il suo centro nevralgico in Ugarit. Come a dire: tutto e nulla, nel senso che se vi sono una serie di caratteri che accomunano i *Proverbi* a questa massa di documenti, dal genere letterario ad alcuni temi dell'insegnamento sapienziale e alla sua decisiva necessità come dottrina morale – che ha il suo parallelo nella filosofia morale e nell'etica della Grecia classica – queste “relazioni” sono poco più che “sentimentali”. Cioè: d'influenze dirette neanche a parlarne, tranne per quel caso esemplare, e qui Villa vide giusto, di Amenemopé, la cui influenza però è quasi sicuramente mediata da un prototipo (per la questione si veda Anne-Marie Dubarle, *Où en est l'étude de la littérature sapientielle?*, in *Ephemerides Theologicae Lovanienses* 44 (1968), pp.408-409).

Le differenze con questi materiali sono comunque piuttosto clamorose. Anzitutto la sapienza ebraica è fin da subito e con forza orientata alla religione. L'uomo si comporta in una certa maniera perché l'intimo patto che lo lega a Dio dice così, perché in questo modo Dio gli sarà favorevole. La seconda differenza riguarda la sapienza in quanto tale, che solo nella tradizione ebraica assume un ruolo di così

possente portata, tanto da divenire un vero e proprio attributo di Dio – non a caso la speculazione kabbalistica nomina la sapienza, ovvero *Chokmà*, come seconda Sefiròth, nella lista dei dieci decisivi e fondamentali attributi di Dio. Le interiora di Testo Sacro sono costellate di rovellamenti sulla sapienza così intesa, dalla vicenda di Salomone in *1 Re* 3,4-15, al vero e proprio inno a lei dedicato nella zona nucleare del libro di Giobbe, cui è dedicato l'intero capitolo 28. Privi di questa forzuta consuetudine sarebbero impensabili libri come quelli di Tobia, *l'Ecclesiastico* e la *Sapienza* – in quest'ultimo, vera e cosciente impresa letteraria, l'ebreo alessandrino vissuto nel I secolo a.C. dialoga privo di pudori con la filosofia greca e con i rotoli veterotestamentari, dicendo parole ultime e inossidabili sull'attributo divino. La sapienza, cioè, è uno dei motori che mossero l'intera vicenda del popolo di Dio. Da questo lato di luce il libro dei *Proverbi* è genuinamente ebraico e genuinamente "divino": nessun altro luogo e nessuna altra intelligenza avrebbe potuto produrlo.

Tutti i libri leggendariamente attribuiti a Salomone hanno portato con sé tagliole. In qualche misera misura il figlio deve ancora scontare la colpa del padre. La madre di Salomone era infatti quella Betsabea di cui re Davide s'invaghì perduto vedendola seminuda detergersi il corpo da una terrazza del palazzo. La volle con sé, trovò subito il modo di far fuori Uria, il marito. Il primo figlio del re e della bella se lo prese il Signore a cui la follia del prescelto non andò a genio: il piccolo morì. Il secondo sarebbe stato Salomone, perfetto in virtù e sapienza. Il Signore toglie, il Signore dà. Fatto è che sia *Kohelet* che il miracoloso *Cantico dei cantici* furono guardati con sospetto da chi si era preso il compito di collezionare il Testo Sacro. Durante il sinodo rabbinico di Jamnia, nel 90 d.C., in particolare, si discusse sull'ispirazione divina di un manello di rotoli, tra cui proprio la trimurti di Salomone: *Proverbi*, *Kohelet* e *Cantico*. Su quest'ultimo, poi, s'incendiarono vene e menti. C'era chi, tra i Farisei Shammaiti, lo considerava solo uno splendido poema sull'amore carnale. Di fatto il nome del Tetragramma non compare mai – così pure gli altri testi "salomonici", e soprattutto *Kohelet*, hanno un indiscutibile "pudore" nel nominarlo, è come se Lui fosse il grande assente in queste lezioni di saggezza, come se bisognasse nascondereLo per non fargli far danno. Ma risuonano ancora posenti le frasi di rabbi Aqiba a mettere in museruola i pettegoli: «Nessuno in Israele ha mai contestato che il *Cantico* sporca le mani; perché tutto il mondo non vale quanto il giorno nel quale è stato dato a Israele il *Cantico dei cantici*; tutti gli Scritti, in realtà, sono santi, ma il *Cantico dei cantici* è il più santo dei santi». Questione conclusa. Anche Origine, poco più tardi, avrebbe sottolineato con grafia importante: «Beato colui che penetra nel Santo; più beato colui che entra nel Santo dei santi; ma più beato è colui che comprende e canta i Cantici della Scrittura; ed è ancor più beato colui che canta il *Cantico dei cantici*!». I Padri della Chiesa adoreranno in modo particolare quel libretto, vedendovi l'apoteosi dell'amore di Cristo verso la sua divina Sposa, la Chiesa, tutti, tranne Teodoro di Mopsuestia (350-428), che volava basso e non usciva dalla lettera, per lui un poco lasciva: fu messo in castigo dal Concilio Ecumenico Costantinopolitano II. A Girolamo forse piacque poco, visto che lo tradusse in tre giorni assieme agli altri "salomonici". Ma più che

L'amore qui torna in ballo la Sapienza, vera croce di Salomone. Non a caso la versione siriana di Testo Sacro nomina il *Cantico* "Sapienza della Sapienza di Salomone". Che la sapienza dell'amore sia il viatico per giungere alla Sapienza di Dio è una banalità che sanno anche gli allocchi – così come l'importanza, durante la meditazione o la preghiera assidua, di canalizzare in giusta via le energie "erotiche". Che questo sia il libro della giovinezza di Salomone lo dicono gli agiografi, così come che egli sia passato dalla penna di un Ovidio a quella, scabra, icastica, truce di un Seneca, di un Marco Aurelio.

Emilio Villa risolve il problema del suo *Cantico* in due balzi. Dapprima, nell'antica e non definitiva traduzione del 1947, considerandolo alla stregua di un dramma con alternanza di voci. Anche a una veloce scorsa, però, si comprende che se dramma è, è dramma tra sordi, poiché nessuno risponde alle domande poste dall'altro – qualcuno in proposito suggerì la somiglianza con certe "cantate" di Bach. Basti a mettere il tappo sull'opzione il ferocissimo distico di Guido Ceronetti nella mirabolante e annodata postfazione che mette al suo non ancora sorpassato *Cantico dei cantici* (Adelphi, Milano 1992): «La mania dell'azione scenica è un'infezione universale: seguita a imbrattare il testo di sconci paragrafi, di melense maschere». Ma i decenni passano, e così pure il *Cantico* di Villa, che nella versione edita nel 2004 varia di parecchio, almeno le intenzioni generali. Eccole:

Il "cantico" era indubbiamente un antico testo liturgico legato al culto delle divinità della primavera rinascente, Adone e Tanit (cioè Tammuz e Ishtar): trattandosi di produzione formata nell'ambito di un pantheon regionale (diciamo "ammonea"), le due grandi divinità hanno altro nome, e precisamente Shalma, o Malic (cfr. ammono "Moloc") o Malkishamma, per Adone; e Shulmit per Tanit-Ishtar.

L'«indubbiamente» è quanto meno da rimandare al mittente. L'affinità con i canti d'amore rituali mesopotamici se c'è è assai meno marcata che altre, ad esempio con le canzoni amorose del mondo arabo antico oppure, e qui veniamo al punto, con la massiccia produzione "cortese" egiziana, di cui il *Cantico* riprende un po' tutti gli stilemi, le figure, le atmosfere. Da qui si parte per suggerire una plausibile origine del *Cantico*, il quale, salvando in qualche modo la "leggenda", trova origine proprio nella sensibilità e nel paesaggio culturale della corte salomonica – nessuno più, sia chiaro, si sogna, per evidenti ragioni linguistiche, di attribuire i canti a Salomone. «È sotto il regno di Salomone che l'influsso della grande poesia d'amore egiziana, come del pensiero d'indole sapienziale, deve essere stato molto più forte e decisivo per la letteratura ebraica» (Dalmazio Colombo, *Cantico dei cantici*, Milano 1989; di cui è necessario leggere l'*Introduzione* per mettere polpa a quanto diciamo e avere un primo panoramico sguardo sulla questione); in qualche modo si entra in "competizione" con i celebri vicini – storicamente e inscindibilmente legati a Israele – edificando «una poesia cortese egiziana sul suolo palestinese». Ciò che però leggiamo sotto la sigla di *Cantico dei cantici* non è affatto il resoconto di quell'originaria scintilla, ma il delta di un fiume che ha attraversato secoli. È necessario ipotizzare la presenza di un Redattore, di epoca postesilica (si veda a proposito *Esd* 3, 10-13), che abbia collezionato il meglio di quelle liriche amorose, necessa-



riamente impregnate di Testo Sacro. A una lettura più approfondita risulta chiaro che il *Cantico* affonda con interezza nella letteratura ispirata, specialmente in *Deuteronomio*, *Osea*, *Geremia*, nel *Terzo-Isaia* e in alcuni *Salmi*; per una idea della ripartizione del libretto in strutture poetiche si veda J. Winandy, *Le Cantique des Cantiques, poème d'amour mué en écrit de sagesse*, Paris-Tournai 1960. Persino Dante Lattes nel *Cantico dei Cantici di re Salomone* (Unione delle comunità Israelitiche italiane, Roma 1965), tracciando un percorso dentro la moderna esegesi ebraica, scrisse:

Secondo noi non si tratta di un poema allegorico, come hanno pensato tanto i rabbini ebrei fino dagli antichi secoli, quanto i padri della Chiesa, né d'un dramma con scene e personaggi teatrali. A nostro avviso si tratta di idilli d'amore, di canti che esprimono con semplicità, naturalezza, calore, la passione che spinge l'uno verso l'altro due giovani di sesso diverso, come è sempre accaduto in ogni tempo e in ogni luogo anche fra gli ebrei.

Se ci siamo appostati così a lungo sulle ragioni strutturali della bibbia di Emilio Villa, questo è dovuto al fatto, molto semplicemente, che riguardo al suo linguaggio c'è ben poco da dire. Ergo, tanto l'*Odissea* di Villa emerge dai flutti della greccità come un romanzo picaresco e donchisciottesco, come una strepitosa leggenda esotica che mima Sterne e prevede già Joyce – lo ha al suo interno – quanto queste versioni, assai puntuali, corrette, adeguate, raramente offrono spunti che le innalzino sopra qualsiasi altra traduzione d'uso o “a faccia a faccia” interlineare, probabilmente perché questa era la volontà del poeta – “rivivere” una lingua non “rifarla” – e probabilmente perché di tali versioni non ne aveva mai approntata una apposta per la pubblicazione. Così Guido Ceronetti rimane sideralmente lontano e anche Erri De Luca, alla fine, ha qualche gemma in più sul collare. E, nonostante Villa ebbe a scrivere a proposito della sua riscrittura di Ulisse che «un calco è il contrario della traduzione», in questo caso diremmo che la sua bibbia è il contrario di una traduzione, cioè un calco, privo di inesattezze ma anche di invenzioni. Ha sovraneamente ragione allora Cecilia Bello Minciocchi nella sua curatela quando associa «il lungo, accanito, coerente, attentissimo lavoro delle traduzioni bibliche con la sua sempre sperimentale pratica di poesia». Già. L'essere convenzionale in Testo Sacro – cioè apprendere delle movenze, delle danze – è utile a Villa per essere anticonvenzionale come poeta. In questo «approccio materico [...] alla parola» va scovata la botola che ci permette di comprendere l'importanza di questa bibbia, scandalosa perché non scandalosa, perché di Villa: la cartina con impresso il marchio digitale della sua poesia.

In catabasi sfrenata dentro i millenni Emilio Villa non si bloccò solo nel cortiletto di Testo Sacro, che se ci abbaglia lo sguardo è anche – e soprattutto, per alcuni – per quella umanità arcaica, schietta, violenta e nuda che vi è incisa dentro. Oltre a conoscere quasi la totalità delle lingue prime, egli si gettò nei millenni facoltosi che precedono il linguaggio. È stupefacente allora la scoperta di Aldo Tagliaferri di uno studio villiano riguardo *L'arte dell'uomo primordiale*, recentemente edito dalla casa editrice Abscondita (Milano 2005) insieme a un paio di articoli sul tema

pubblicati nei primi Cinquanta sulla rivista «Arti Visive». Se si getta in pasto in maniera minuscola pure questo dato, è perché la “perdita dei sensi” – e dunque l’acutizzarsi di essi – nell’antico, nell’epoca bimba della storia e in quella, vastissima, che la precede, è una stella fissa attorno a cui rivedere il totemico e discontinuo e disorganizzato *corpus* poetico di Villa. Non precipitando nell’illusione del primitivo con gli occhi colmi di Picasso e Klee, cioè cercando nelle brume dei primordi una qualche intellettuale essenzialità da saggi taoisti con la pelliccia e il grugno zannuto, Villa penetra nei luoghi privi di storia – e per noi ancora sostanzialmente muti – come si è visto fece in Testa Sacra, con mezzi chirurgici e spalle da studioso, non disdegnando alcuni affondi che meglio si comprendono citando certi nomi forti che appaiono nella bibliografia “ricostruita” al termine del saggio: Bataille, Henri Breuil e Alberto Carlo Blanc, ricercatori, questi ultimi, la cui idea di preistoria è abitata da spiriti religiosi e dimore divine. Si prendano per ciò che sono, ossia vaste suggestioni, alcuni passi di Villa:

Non sembra esista l’orizzonte sul quale finiscono le paure e comincia il terrificante divino. 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 sostanza omogenea, pesante e simbolica, di ciò che c’è: del questo e del quello, del sé e dell’altro, come tutto. [...] L’uomo è solo presente a se medesimo.

L’uomo primordiale non sa, non ha bisogno di sapere, il tempo, né i tempi, né il tempo dei tempi. Egli nemmeno numera. [...] Egli nemmeno nomina. Il nome è tutto, il nome è la voce universale, il murmure incatenato al silenzio, il vento nella sua matrice.

Natura è, per l’uomo primordiale, una complessa organicità ierofanica, che si esplica e si integra in schemi e categorie dell’azione sacrificale

da vedersi come schegge intuitive, mirabili graffi scavati sulla parete di quei preistorici, non scordandosi quelle due cosette che scrisse l’intramontabile André Leroi-Gourham, studioso coi muscoli tesi, cioè che «l’uomo preistorico ci ha lasciato soltanto messaggi monchi» e che, «se si vuol lasciare la parola all’uomo paleolitico, bisogna rinunciare a mettergli in bocca un gergo artificiale composto di parole australiane, eschimesi o bantu pronunciate all’europea. Libero di esprimersi a modo suo, egli diventa molto meno loquace, ma più intelligibile e, cosa che non ci deve sorprendere, più intelligente» (da leggersi nel volumetto dal peso specifico immane *Le religioni della preistoria*, Adelphi, Milano 1993, ma originariamente del 1964). Ergo, è inutile congetturare oltre i dati vividi e reali, palpabili. Soluzione ottima, da farne un vestitino che fa bene indossare anche a Testa Sacra. Detto questo, a noi poeti fin nel midollo non sfugge che tra quella segnaletica precedente l’alfabeto, tra quelle raschiature e unghiate, bovi, equini e ossa arrotate si sorprenda una dinamica del linguaggio lirico sempre pendolante tra l’esprimersi e il frantumarsi. Che la lettera torni segno, che il verso divenga memorabile e fiaccato per millenni sulla crosta netta della carta-parete. Due nomi presi dal cilindro tra ancestralità e eternità: René Char e Paul Celan.

Luca Stefanelli

**Il primo e l'ultimo istante dell'universo: sul *Niger mundus* di Emilio Villa  
(traduzione)**

NIGER MUNDUS  
SEU  
ATOMUS CAECUS

per literas hypocritas responsum  
ad Lucreti manes sub huius signi indicio:

ὁ ἄτομος τυφλός ἐστι  
καὶ ὁ μῦθος μῦθον ἀπεσκέδασεν

prima lemmata,  
sittybo libere adiecto,  
aemilii villa

Pie manes, sine queam, Lucreti, antiquissima intuma falsitate ac vanitate, immo etiam primigenii illius fragoris primi memoria, quem neque vidimus neque audivimus, quando succensa arbor radiis decerpitis evasit, spiritus illos petiens ubi (s)anguisignis ab unigenio pristino globulo, obscuriore uti dicam ipso chaos vehefactus, in universa aede seu plurima machina furiae spe consendit, inviolata tunc erysipelas, queam sine pro te scribere. Cum haec sint, verba sisypha nostra:

inter unius granum et alterum  
lucis non satae nec natae,  
tametsi catena numquam orietur  
nec frangetur unquam,  
atque tametsi rubescens conscientia  
ut anuli catenae evanuerit  
deliri praeda

inter granum et alterum  
inferas oportet uti abyssum  
innoxium id absurdum  
atque eiusdem vim abyssi.

Sic igitur, pluriverse necnon universe consistutum agmen orarum seu periit seu pereuntem aut iamiam peremptum chaos vicit, perituram quamdam denique sphaeram concitavit, sine puncto centri, sine stirpe, mensurae evaserunt, eo intemporalis puncto ortae sunt gressio et aggressio, quae idem et unum sunt.

UNIVERSO OSCURO

ossia

ATOMO CIECO<sup>1</sup>

risponso in forma apocrifa<sup>2</sup> allo spirito di Lucrezio  
dietro rivelazione (autorizzazione) di questo indizio:

*“l’atomo è opaco,  
e mito scaccia mito”*<sup>3</sup>

trattazione preliminare con intitolazione arbitrariamente apposta, di Emilio Villa
--

Pia anima, consentimelo, Lucrezio, dal più remoto profondo della menzogna, della vanità<sup>4</sup>, anzi persino dal primigenio fragore primo che non vedemmo né udimmo, quando dai raggi strappati al fondo incendiata ramificazione sollevandosi estese<sup>5</sup>, quei primi famosi fiati provando<sup>6</sup> onde (s)anguisignito<sup>7</sup> dall’unigeneo<sup>8</sup> glo-bulo primordiale, quasi a dire dallo stesso più latente buio, il caos energizzato si raccolse nell’universale dimora o infinitamente molteplice congegno nell’attesa dell’impeto (devastatore)<sup>9</sup>, ancora incorrotta infiammazione – erisipela, consentimi di scrivere per te. Quali che siano, eccoti le nostre parole sisifee:

tra un grano<sup>10</sup> e l’altro di un’identica  
luce non seminata né generata a sua volta,  
sebbene mai sorta  
per connessione né dunque solvibile mai,  
e sebbene arrossendo di consapevolezza  
come in anelli catena comunque  
dissiperà preda di un delirio

tra un grano e l’altro  
è proprio dell’abisso profondo spendersi  
compatto ed incongruo  
ed essenza dello stesso abisso.

Così dunque, prima ancora di raggiungere la piena universalità, già pluriversalmente<sup>11</sup> la schiera costituita delle delimitazioni – o che rovinò o che rovinava o che ormai annientata di per sé – il caos vinse, quindi suscitò una sfera destinata a collassare, senza centro<sup>12</sup>, senza origine, le misure proruppero, in quel punto intemporale si generarono progressione e aggressione, che sono una sola e identica cosa.

Sui ipsius umbra correptus, miserabilitate saeptus thermica, sui ipsa spongia veberatus lucis incertae, puteum quaerens nigrum in gremio violationis naturantis, subexconciium tentabundus, urethra lugente ex extis, ineluctabilis quidam vapor, conscius nequit vanum reddere neque punctum neque quantum homo natus.

Animum ergo animo quaerat sine, Lucreti, insanabile illud punctu mentis, nec tantae nec quantae, eo puncto temporis instante, permixte eae quae algas torquit luci et petala rosae pavida musica flectit, ebrias undas solutas in se lugentes, et distortionum fabulam moestam, qua lineae fundorum extremas, tortuosas et mutabiles, fractae atque vanae aquae, subiratae rixantur.

hac ergo voce:

Regio quaedam concava, res infirma, perempta  
eluvies nigra elidit devertens elementa:  
motus atomus, ex pulsa ellipsi, vehit omne,  
migrans nigraque farago electri parit undas:  
squalens gratis granum grani scinditur ultro,  
sed numquam ad retractos fines aetheris aulae  
pangendos disperditus aegis evenit ictus.

Immensum e contra Discidium irrigat et ros  
in seminihil, semine nihil conversio, surgit,  
pepetuum collustrans cum per semina ignis  
minimissima signa ineuntia minima concit.  
Sortis obscura imago obest denique nulla  
utpote vis tenebrarum matricem expulit indens  
invisibilis ultima natrix intuma nutrit

Idcirco nutu nimio tenuissima mundi  
crudelis hydra comburens, furens (m)oriatur,  
omnis mensurae fit sospita ac hospita scite:  
atqui iners nictans et caeca renasci videtur,  
in mundo collapsaque, inanis res perplabitur istoc,  
et Tithonia falx teres, abque memoria corpus  
mundum totum tangat, tergat, sic terat orbem.

Mundus scilicet guttatim lucta promiscue vectus  
luctatur, perversus vel profligat et aether  
inenodabilis pervargus ordo, denucleatus.

Rattrattasi nell'ombra di sé stessa, al riparo della propria termica miserabilità, trafitta anche in quella spugnosa corazza che miope ha fatto di sé, cercando invano di ritrovare il buco nero nel grembo della violazione naturante, a tentoni nel sub-sconci(at)o, con l'uretra che le piangeva dalle viscere, come un ineluttabile va(m)pore, una volta divenuta cosciente non può più vanificare puntura né quantità la creatura mortale<sup>13</sup>.

L'animo<sup>14</sup> dunque con l'animo lascia che indagli, Lucrezio, insanabile nel puntiglio della mente, né tanta né quanta, in quell'appuntita presenza del tempo, essa che storce alla luce le alghe così come spiega con musica delicata i petali di rosa<sup>15</sup>, simultaneamente, e non esaurisce il nutrimento ad alcun essere, procura la sorte irrequieta del suolo e ugualmente le ebbre onde disciolte in se stesse piangenti, e delle storture la favola mesta, dove i più estremi lineamenti dei fondi, tortuosi e mutevoli, fratte e vane acque, sobillate s'azzuffano.

Con queste premesse, dunque, con questo canto:

Una zona concava, cosa inconsistente, disfatta  
voragine nera evacua straripando gli elementi:  
l'atomo mosso, (dall') espulsa [l']jellissi<sup>16</sup>, veicola tutto  
la nera poltiglia migrando genera onde d'elettro:  
sgranando<sup>17</sup> grano di grani da sé dissemina gratuitamente,  
ma mai a fissare i confini ritratti degli atri  
dell'etere (p)e(r)venne disperso nei tempi l'*ictus*<sup>18</sup>.

Immenso invece si irriga il Conflitto e rugiada  
in seminiente, di niente in seme, mutazione si leva,  
perpetuo illuminando dacché fuoco di elementi  
minimissimi segni di principi minimi còncita.

Oscura immagine del caso infine scompare in nulla  
forza delle tenebre come incorporando la matrice espelle  
invisibile ultima natrice più profonda nutre.

Perciò con cenno<sup>19</sup> eccessivo le parti più tenui dell'universo  
idra crudele incendiando, furiosa (re)spirerà,  
d'ogni misura sarà ricetta e rigetto ad arte:  
eppure ammiccando senz'arte e cieca pare anche rinascere  
e a picco colata in mondo, vana cosa scola in là,  
e Aurora dalla falce levigata, da memoria corpo,  
l'universo tutto tocchi, sfregghi, così levighi il globo.

È chiaro che il cosmo goccia a goccia precipitato indistintamente  
nella lotta lotta, stravolto altresì anche l'etere corrompe,  
inestricabile ordine vagabondo, privato di nucleo



Glomerulorum flictus, signi lumine flexus,  
incessu orbis devertuntur, fomitis ictu,  
inde reflexa expansio, laesio, pulsio falsae  
seu infinitae dissutaeque aerae pariterque  
concepit persolvens mundum et decipit ipsum  
Nullum, cum mille plus mille vulera erga  
abyssos fodicant, invisibili sanguine manant,  
granaque sugunt, invisio velamine cladis.

Tunc liqueus niger in aëra scandit  
permutata corymbi, rivus denovat urens,  
pristina vis oriens velum implex laesa revelat,  
simulacra iniecta incincta fremunt in aperto  
igne, dum evalescenti vis electrica haeret  
naturae, et vetus ignis evomuerit se.

Ingentem aulam puram parva ala revulsa  
pronuba pervadit nunc occulti oscinis aura,  
magnis fomentum trans inconserta caloris,  
cineribus scuticis submotis aggregat alea  
ortus, morditque omnifaria flammula spinans,  
quaequae flammula se recidivamque invenit ima.

Extremos clamant numeros haec tempora muta  
flatus atque oras disactas orsaque coeli  
et spem obtritam pars denudata requirit.

Remotio enim, extenitatis embryo motus,  
externatus fundus, mundo exterius stante,  
haec reliquataque lucis, lucis rapida vena  
aut super axim aut sine axi vagantur.

Integer et omnis globuli nux ardua viget,  
interiectatum seismos sine semine gliscit,  
alit sempiternitas alvum nil sine re ubi  
vixerit, insita remora tunc indicii puncto,  
sic punctum omne suum prope impetit orbem,  
suum consilium, paginam, vestigia ipsa.

Horroris terror et citior error urgent  
riget mox saliens columna frequentia somni  
rapit coronam quam dedit pars denudata,  
oculus et crux librant electrica funda  
granique ignis emittit onus perceptio, rata  
spatia omnia limina per locos infirmaque movent,

L'urto dei gomitoli, l'attorcarsi nella luce del segno,  
all'incedere della bolla disperdono, all'impulso dell'esca,  
quindi invertita espansione, lesione, spinta di falsa  
o infinita e scucita aura al contempo  
solvendo raccoglie il cosmo in sé ingannandolo  
Nullo, mentre mille e più mille screpolature  
lungo gli abissi scarnificano, dall'invisibile sangue grondano  
e succhiano i grani, nell'invisa spoglia della rovina.

Allora liqueo<sup>20</sup> nero nell'aria stravolta  
di corimbo ascende, rivo rinnova ardente,  
primeva energia sorgendo implicite<sup>21</sup> ferita il velo svela,  
simulacri iniettati incint(at)i fremono in aperto  
fuoco, mentre s'aggiunge dell'evilescente natura  
l'energia elettrica, e il vecchio fuoco si vomita.  
L'immensa (di)stanza pura pervade ora l'ala violata  
pronuba aura d'occulto uccello augurale,  
fomento di grandezze di là dalle disgregazioni del calore,  
smosse le ceneri a scudisciate aggrega le nascite  
il caso, e pungola spinoso ogni sorta di fiammella,  
ed ogni pur minima fiamma si scopre a risorgere.

Estremi numeri reclamano questi frangenti muti  
respiri e disfatti margini e trame del cielo  
e attesa delusa la nudità richiede.

L'alienazione infatti, mosso embrione<sup>22</sup> d'eternità,  
il fondo esternato (il cosmo restando all'esterno):  
tutto questo, e i residui della luce, ardente vena di luce  
o sull'asse o senz'asse fluttuando propaga.

Integro e nòcciolo arduo d'ogni agglomerato vige,  
interiettato sisma senza seme cresce inavvertitamente,  
nutre eternità le viscere per niente, senza ente ove  
abbia vissuto, insito indugio allora sul punto di rivelarsi,  
così ogni punto stringe la sua traccia da presso,  
il suo disegno, la pagina, le orme stesse.

Terrore d'orrore e l'errore più rapido incalzano  
e presto drizzando pilastro indurisce frequenze di sonno  
strappa la corona che la parte denudata offrì,  
occhio e croce librano una fiondata elettrica<sup>23</sup>  
e la messe il concepito emette di grano di fuoco, fissi  
gli spazi e malfermi ogni limite muovono di luogo in luogo,

spatia per fluidum limen omne orbita signat,  
fluxaque taetra suaviter incensu (m)orietur,  
castitas atra astrum immundum gerit ignis:  
quantum sit locus altus nescit nebula mentis  
nostrae, sculpta quies perdifficilia puncta  
a temporibus ultris sulco separat inde,  
tunc seponit et infiniens discrimine sortis  
agit fragmen, perfinitusque eminet orbis.

Nec limen neque illimen quatit umbra perennis  
quam pereuntis causae lusus rapidus urget:  
subvenit ulla per aeva memoria nec dirimit mens.

Stellarum moestis helicis hederisque recretis  
huius tempus sorti maxima segregat rixa:  
radii nullius lucebunt astra matura,  
residuata sed haec rota mortua tunc nitida re  
quoque nitescere pervideatur, frondibus Iris  
nuda ac cruda fragrantibus helii deradiata.

Polyasterios latex, quodam iam orbis genitura,  
luror opacus lata vi tunc obruit oras  
undique versas, grandes cruces semine partas;

minor mundus fit sui ipsius unicus horror  
undiquus; ubi intersecat mentem circulus orbis  
citior una luce evadit nox plurima aevi,

aevi per immania lacera errantia astra  
lucentis fati pariterque silentii inanis,  
copula quaerit, vim generi gremit unda caloris,  
perorat ac perrorat atomicus alveus undis,

fluxusque et fluctus protonum disvehit uror,  
simulque pulsar pressum nec perit aut parit ultra;

urit vis vehemensque febris verecunda  
photonum, nec intima fervens ultima nubes  
neutronum captura primorsum cruciale  
init et immunis intro transitio patet

dum fastigate vel fatue fatifer febris illa  
immensae mensurae se cardine volvitur arcto:

quaequam tandem neutronum rapidissima arbor  
per milies mille milleque aevi cortice nuda  
rapidior per rotatum motum extinguitur intus,  
splendet contra lamam lucis ungula hili,  
nitet inaeduus olim climax, aeternitas ita.

nel fluido gli spazi ogni limite accerchia,  
e flussi tetri dolcemente in una vampata (re)spirerà,  
oscura castità porta in se un immondo astro di fuoco:  
quanto alto sia il luogo ignora la nebbia della mente  
nostra, scolpita quiete i punti più impervii  
dai tempi ulteriori con solco separa poi,  
allora affida e spinge senza fine avanti al discrimine  
della sorte i frammenti, e il globo iperdefinito spicca.

Né limite né illimitate scuote ombra perenne  
che il rapido gioco delle cause perdute incalza:  
alcuna memoria sovviene nel tempo né mente dirime.

Delle stelle in meste eliche-edere nuovamente sciolte  
il tempo di questo destino immensa segrega la rissa:  
di nessun raggio splenderanno i maturi astri,  
residua, sì, ma allora anche questa estinta ruota  
in nitore potrebbe vedersi schiarire, Iride nuda  
e cruda delle fragranti fronde d'elio deradiata.

Il brodo poliastrale, ove già era il seme del globo,  
pallore buio con forza soverchia allora travolge i confini  
ovunque sconvolti – enormi croci generate da seme;

minore il cosmo diviene di se stesso unico orrore  
undiquo; dove interseca la mente il cerchio più rapido  
del globo da unica luce proviene la notte plurima del tempo,

del tempo del fato lucente quanto del vacuo silenzio  
attraverso l'immenso i laceri astri vaganti  
la copula cerca, gremisce l'essenza (delle) dei gener(azion)i<sup>24</sup>  
onda di calore, discorre ed irroro l'alveo atomico d'onde,  
e i flussi e i flutti di protoni dispazza accensione  
mentre spremuta pulsar non degenera o genera oltre;

energia e violenta febbre venerabile di fotoni  
si accende, né ancora dall'ultima profondità ribollendo  
la nube di neutroni al primòrdito<sup>25</sup> prossima cruciale  
principia e immune all'interno la transizione non si apre,

mentre pendendo risibilmente quella famosa fatidica  
febbre smisurata svolge dal cardine serrato<sup>26</sup>:

una ramificazione infine rapidissima di neutroni  
per mille e millanta volte mille nella nuda corteccia  
del tempo per moto avvolgente più rapido ancora vien meno,  
brilla di fronte alla pozza un'unghia d'un pelo di luce,  
splende talvolta straniato<sup>27</sup> *climax*, eternità così svanita.

Rerum talia perquiras haec mira Lucreti:  
iamdum mutatum limen premit anima demens.  
Non a summo enim ad imum cadit atomus ultro  
locum, sed utique ab imo ad altissima scandit  
columinis, cum ubiverse vertat semita quaequam.  
Qua re sic semper virtute temporis usti  
nuclea perpeti a pristinis altera pristina petunt,  
aberrantes antennae pereunt in inani  
effuse campo, magnetica vis ruit impar,  
denudata residia volvunt cardine muto,  
it omnis particula, scatent nihila mundi.

Hilum sed aliud nam infrena perpetis umbrae  
mole cui extremi nutus suppeditet imber  
nec minimis ignis signis neque calor  
caligine vara farier fallacia infit  
et quo praecipite dithyrambus vapor, orsus  
invius eurygenis molem vorticis edat

εὐρωγενής

atque adsiduus aequet amnis tempora hybris:

τρόχαλος

m a x i m a  
m e t a t a e r i t  
a u t m e t u e r i t  
t e m p o r a  
h y b r i s r e f l u x a.

Tum demum mythopolis totidem deversa labetur,  
cadet saevi tramitis ultimus anulus aevi:  
sibilet ut sibilus minthae, flavor halle-  
luiah vox vocis mea, lucis arbore ficta,  
sicuti tunc folium quod humi arbor amittat.

Come tali ricercate queste cose mirabili dell'universo, Lucrezio<sup>28</sup>:  
una soglia mutata nel frattempo l'anima insensata calpesta.  
Non dalla sommità all'imo cade infatti l'atomo da sé,  
ma senz'altro dall'imo alle più alte ascende  
tra le cime, ubiversalmente sviando qualunque sentiero.  
Perciò così e sempre per essenza del tempo bruciato  
dai primordi ad altri primordi i nuclei si portano a sopportare,  
aberranti antenne si perdono diffondendo nel vacuo campo  
alla rinfusa, la gravità irrompe disomogenea,  
denudati strascichi svolgono dal cardine muto,  
va ogni particella, sgorgano i nulla del cosmo.

Ma un altro Nulla infatti sfrenata la massa dell'oscurità  
intera cui basti il diluvio dell'ultimo cenno  
né dai minimi segni ignei né dal vapore denso  
della vampa vara frode incomincia a parlare  
e lanciato a capofitto, ditirambo calore, impervia  
ampligena<sup>29</sup> trama partorisca la mole del vortice  
*barbasfascio*  
e flusso continuo spiani i tempi la *hybris*:  
*corròso*<sup>30</sup>

s u p r e m a  
avrà preso la misura  
avrà messo paura  
ai tempi  
riflussa la *hybris*.

Solo allora mythopoli tante volte sviata cadrà, scadrà  
della feroce deviazione l'ultimo anello di tempo:  
sibilerà come sibilo di menta<sup>31</sup>, fulvoro alle-  
luia mia voce vocalizzo, dopo aver finto<sup>32</sup> un albero di luce,  
simile allora alla foglia che albero a terra dimetta.



Luca Stefanelli

**Il primo e l'ultimo istante dell'universo: sul *Niger mundus* di Emilio Villa.  
(commento)**

Per molti aspetti di cui si dirà nel corso della trattazione, l'opera in oggetto (*Mondo nero/Niger mundus*, pubblicata per la prima volta da Morra, Napoli 2005, con la traduzione e una nota di Vincenzo Guarracino) costituisce un *hapax* nel pur variegato panorama della produzione villiana. Prima di procedere ad una più organica disamina del poemetto, ritengo utile passare ordinatamente al vaglio la serie di dati di carattere stilistico e semantico da esso offerta, la quale ci permetterà in un secondo momento di articolarne con maggior chiarezza e solidità un'interpretazione complessiva.

A livello macroscopico, il testo si presenta innanzitutto composto da un "preambolo", recante titolo e una serie di indicazioni sommarie sul testo (ivi compreso il distico in greco che si vorrebbe aver funto da «indicium» alla composizione); una premessa prosimetrica, a sua volta articolata in un primo periodo, due strofe in versi di misura variabile – ma con la significativa presenza di endecasillabi ai vv. 3,5,6 (il primo irregolare, con accenti di seconda, quinta, settima e decima, il secondo dattilico, il terzo regolare, con accenti di seconda, sesta e decima, se si opera una sineresi sulle sillabe decima e undicesima: *evanuerit*) e di due settenari (anapestico e sdrucchiolo al v. 8, giambico e piano al v. 10); altri tre periodi semanticamente e sintatticamente compiuti, dove l'autore rivolge la propria invocazione a Lucrezio e fissa le linee generali dei «prima lemmata»; un poemetto suddiviso in strofe di misura variabile, con una conclusione di carattere semi-didascalico e una "giunta" ulteriore, recante nel corpo del testo un breve spunto verbo-visivo.

Per quanto attiene al lessico, il *Niger mundus* presenta uno scarto relativamente moderato rispetto alla norma classica, rappresentato da: neoconiazioni (semplici: *natrix*, *gremis* o composte: *primorsum*, *subexconcium*, *unigenio*, *omnifaria*, *implex*, *inaedus*, *mythopolis*, *pluriverse*, *ubiverse*, *undiquus*, *perrorat*), grecismi privi di attestazione in greco (*eurygenis*) o in latino (*polyasterios*, *seismon*, *embryo*), anacronismi (ossia latinizzazioni di conî recenti: *subexconcium*, *protinum*, *photonum*, *neutronum*, *electrica funda*, *pulsar*, *vis magnetica*), non-traduzioni maccheroniche di espressioni idiomatiche dall'italiano, rispondenti a quelle che Gianni Grana<sup>33</sup> ha definito «iscrizioni derisorie del banale» (*nuda ac cruda*, *oculus et crux*), termini tecnici (*erysipelas*, *spongia*), ibridazioni (semplici: *petiens*, indotte per scarto grafico: (*m*)*orietur*, miste: (*s*)*anguisignis*), termini del latino cristiano (*abyssum*, *electri*, *halleluia*), espressioni aberranti (*punctum centri per medium*): tutti stilemi genericamente riconducibili all'*usus* villiano.

Prezioso e martellante l'ornato retorico<sup>34</sup>, la cui fittissima casistica impone di limitarsi a una parca esemplificazione: allitterazioni (spesso al limite dell'anagramma: ELuvies nigra ELidit devertens ELeMenta; GRAtIs GRANum GRANI; IN SEMINIHIIL, SEMINE NIHIL; HORRORIs TERROR eT cITIOR ERROR uRgenT; dum FASTIgATE vel FATuE FATIFER FEbRIS Illa; Nec MINIMIS IGNIS SIGNIS etc...), *dicola* e *tricola* aggettivali, sostantivali, sintattici (*antiquissima intuma falsitate*; *pluriverse necnon uni-*

*verse; seu periiit / seu pereuntem / aut iamiam peremptum; sui ipsius umbra correptus / miserabilitate saeptus* thermica / sui ipsa spongia verberatus; *nec tantae / nec quantae*; mundum totum *tangat, tergat, sic terat orbem; expansio, laesio, pulsio; aut super axim / aut sine axi; nec limen / neque illimen*), *annominations* (*gressio et aggressio; gratis granum; ignis signis, sospita ac hospita, nuda ac cruda, perorat ac perrorat*), parallelismi (*iners nictans et caeca renasci videtur; glomerulorum flictus, signi lumine flexus*) anche complicati in antitesi con delicato gusto del paradosso (eae quae *algas torquit luci* et *petala rosae pavida musica flectit*), chiasmi (*numquam orietur nec frangetur unquam; minimissima signa / ineuntia minima; haec reliquataque lucis, lucis rapida vena; Non a summo enim ad imum CADIT atomus ultro / locum, sed utique ab imo ad altissima sCAndIT / columinis*), ossimori (*immensae mensurae*), anafore (*inter unius granum et alterum [...] // inter granum et alterum*), epifore (*inferas oportet uti abyssum / innoxium id absurdum / atque eiusdem vim abyssi*). Su tutto il materiale esemplificativo prodotto, si noti inoltre il gusto della *variatio*, a compensazione dell'insistito agglutinamento che si compie sul piano fonico.

Pur con la significativa eccezione di alcuni periodi di ardua costruzione ipotattica e classicheggiante («sed numquam ad retractos fines aetheris aulae / pangendos disperditus aevis evenit ictus»), a livello sintattico prevale nettamente la paratassi, che inanella catene di enunciati spesso conchiusi entro la misura del verso e giustapposti per asindeto (*sortis obscura imago obest denique nulla / utpote vis tenebrarum* matricem *expulit indens / invisibilis ultima natrix intuma nutrit; integer et omnis globuli nux ardua viget, / interiectatum seison sine semine gliscit, / alit sempiternitas* alvum nil sine re ubi / vixerit) secondo un modello sintattico ricorrente e variato che potrebbe schematizzarsi così: (complemento oggetto) + apposizione + (apposizione 2) + verbo di terza persona presente, dove l'aspetto nominale-appositivo del periodo, mediato con buone probabilità dalle lingue semitiche e precedente per identificazioni successive, funge da perno e motore "logico" nei confronti dell'aspetto verbale e della coordinazione. Le non infrequenti preposizioni che denotano consequenzialità logico-temporale (denotazioni, queste ultime, puntualmente disattese) hanno infatti la mera, impressionistica funzione di conservare al testo un'apparenza di struttura argomentativo-didascalica, e andranno dunque interpretate come omaggio formale al modello lucreziano<sup>35</sup>.

Fatta eccezione per le strofe 16-18, 19-20, 21, la solidarietà di sintassi e metro si estende dalle unità versali alle macro-unità strofiche, le quali constano di un numero molto variabile di versi (da un minimo di due a un massimo di tredici) e coincidono ciascuna con un unico periodo "cumulativo", solitamente concluso dalla pausa grammaticale forte sancita dal punto fermo o, in soli tre casi, da punto e virgola o due punti; solo la strofa 21 risulta suddivisa in tre periodi staccati da punto fermo.

Tale ordine di considerazioni risulterebbe tuttavia incompleto se non venisse integrato da rilievi di carattere contestualmente metrico-prosodico, per i quali la prima strofa offre una casistica sufficientemente varia ed estesa da potersi elegge-

re, con le cautele del caso, a rappresentanza del testo nella sua interezza.

Il primo verso è un curioso pseudo-esametro “orecchiato”, con coincidenza di accenti metrici e grammaticali, dominante trocaica e cesura aberrante collocata all’interno di parola (*régio quaédam cón/cava rés infirma perémpa*; analoghi, lo segnaliamo da subito, i vv. 5 e 7: *squálens grátis grá/num gráni scínditur últro; pángendós dispér/ditus aévis evénit íctus*)<sup>36</sup>. Va subito chiarito, tuttavia, che la lettura quantitativa del verso villiano andrà mantenuta sotto-traccia ed assunta unicamente come testimonianza di una memoria ritmica inconscia, sulla quale si innesta con ben altra evidenza uno schema prosodico fluido ad accentazione qualitativa: il nostro verso, ad esempio, presenta una misura di quattordici sillabe (così come tutti i versi successivi ad eccezione del quinto, che ne conta tredici) ed accenti fortemente scanditi in prima, terza, quinta, ottava, decima, tredicesima sede; dunque, un’esapodia così ripartita: trocheo + trocheo + dattilo / trocheo + dattilo + trocheo. Ora, considerando il v. 5 (anch’esso, come abbiamo visto, recante una “memoria” esametrica), noteremo analogamente un’esapodia a dominante trocaica diversamente ripartita: t / t + t + t / d + t. Sei piedi e quattordici sillabe contano anche i vv. 3 e 4: t + d / g + (g) + 1 / t + t ; d + d + t / g + g + (g) + 1, dove la sillaba eccedente fa oscillare in maniera ambigua il piede che la precede (e che simbolicamente abbiamo posto fra parentesi) tra giambo e trocheo, senza tuttavia inficiare la forte caratterizzazione giambica del dimetro, nell’un caso, del trimetro nel secondo. Si noti inoltre la continua alternanza di climax e anticlimax (ac / c / ac; ac / c) procedente dal v. 2 (c / ac : g + g + (g) + 1 / 1 + (d) + t) Più “stiracchiata” invece è la scansione nel primo emistichio dei due versi conclusivi, formanti un unico, impervio periodo ipotattico: (g) + 3 + (t) / t + d + t (o, in alternativa: 1 + (d) + anfibraco...); (g) + 2 + (d) / d + t + t (o altrimenti: g + (anapesto) + 2...).

Il campione di testo esaminato rivela dunque una struttura metrica di estremo interesse, scandita ma al contempo duttilissima, tutta giocata sulla libera alternanza di *cola* ascendenti e discendenti entro una misura che si aggira attorno alle quattordici sillabe<sup>37</sup>, con una o due cesure e, fatte salve le numerose eccezioni, una coincidenza “di massima” fra metro e sintassi. Su questa intelaiatura Villa monta la sua letania sintattica procedente per accumulazioni metaforiche, la sua accanita trama fonico-retorica, le dissonanze e le risonanze lessicali di un latino sovraccarico di suggestioni e umori improvvisi. Un latino vivo, a un tempo primordiale e moderno – “pan-cronico” direi, attraverso il quale si snoda e annoda l’intricata rete di isotopie semantiche e disparate reminiscenze culturali che percorre l’opera improvvisamente aprendosi su squarci di purezza primigenia o precipitandosi nel vortice di una caligine pitica.

Sulla base dei riferimenti intra, inter ed extra-testuali a mia disposizione tenterò ora di seguire e sdipanare alcuni dei fili che compongono il *textus* villiano, in modo da offrire alle suggestioni semantico-culturali ad esso soggiacenti una “cassa di risonanza” che permetta di percepirle distinte e amplificate, ritenendo che solo un dispositivo critico siffatto possa rendere ragione della complessa significazione posta in atto dall’opera.

L'intero poemetto ruota attorno al grande tema dell'Abisso-Vuoto generatore, quasi esclusivo oggetto delle letanianti identificazioni e soggetto dei verbi che ne descrivono le contraddittorie "azioni" cosmogonico-escatologiche<sup>38</sup>. Procediamo per ordine. «Antiquissima intuma falsitate ac vanitate» inaugura l'accostamento, autorizzato dalla polisemia del termine «vanitas» (P1<sup>39</sup>: cfr. nota 4), di vanità a finzione, intesa quest'ultima come (dis)simulazione, velamento, ab-erranza favolistica (P4: «**distortionum fabulam** moestam»; cfr. GR: «fabulae meantes extinguntur») di una «mens» (P3) che, etimologicamente, *mentitur*; nucleo tematico-linguistico cui andranno ascritti poi: «pulsio falsae / seu infinitae dissutaeque **aurae**» (vv. 27-28), «**concepit persolvens mundum et decipit ipsum / Nullum**» (v. 29-30), dove finzione e concezione fisico-mentale coincidono, «**lucis arbore ficta**» (v. 124); cfr. ancora A pp. 27 («par le rein-rien (mensonge)»; «l'espace n'existe que comme fiction noire»), 133 («la altissima inanità del "transfinito" [...] inteso come affermazione e finzione del non-mondo») <sup>40</sup>, *Letanie*<sup>41</sup> («l'Homogeneous Vanitosum»). Vuoto come ellissi (v. 3: «motus atomus, ex pulsa **ellipsi**»), latenza, «ob-scuritas» creatrice (P1; cfr. A, p. 84: «Source-Ténèbres») che giace nelle più remote profondità di un «abyssus» (PV, vv. 9 e 11; plurale al v. 31: «abyssos fodiant») di chiara ascendenza biblica (cfr. *Genesi* 1,1-10) ma, sulla scorta della trafila mitogonica ricostruita dallo stesso Villa, ulteriormente ascrivibile a più antiche divinità talassiche e cosmogonie mesopotamiche (cfr. la prima tavoletta dell'*Enuma eli*<sub>B</sub>: da lui tradotta: in «Letteratura», III, n. 4, 1939) o, "a valle", al pensiero di Talete; cfr. a questo proposito P4: «et aequo ebrias undas in se lugentes, et distortionum fabulam moestam, qua lineae fundorum extremas, tortuosas et mutabiles, fractas atque vanas aquas, subiras rixantur», dove la tortuosità rimanda all'attributo etimologico del Leviatano<sup>42</sup> ma anche all'ἄπειρον di Anassimandro, autore della prima cosmogonia filosofica attestata<sup>43</sup>. Sul motivo delle «lineae» abissali, cfr. GR, in particolare: «|Abyssus est linea [...] / Linea est Abyssus [...] / subrepens [Strages] unda» e il passo esplicativo di A, p. 159: «Il mistero è la linea, è l'orma unidimensionabile. La linea è la luce, lo scatto, il visibile nel fondo indistinto. Questo potremmo apprendere da una non enfatica consultazione del mito cosmogonico». Lo «scatto» della creazione-finzione (A, p. 45: «lo scatto originato da grembi superiori»), dunque, da una «vanitas-matrix-natrix» come grembo primordiale (cfr. P3: «puteum quaerens nigrum in gremio violationis naturantis», v. 14: «invisibilis ultima natrix intuma nutrit»; vv. 53-54: «alit sempiternitas alvum nil sine re ubi / vixerit» e tutti i verbi che, come «parit» e «gremit», afferiscono a quest'area semantica), come liquido amniotico-abissale entro il quale prende forma l'embrione del cosmo (v. 48: «embryo»; cfr. *Anthropodaimones*: «embryon = vacuum cosmique»), l'«unigenio pristino globulo» (P1) da cui scaturisce il Chaos come conseguenza di una «femminizzazione» del vuoto (A, p. 75: «le désordre sort de la Féminisation»), del farsi il vuoto «Corps Féminin, [...] Corps-Cosme (Cosmique, Cosmétique)»<sup>44</sup>; corpo estroflesso (vv. 48-49: «externitatis embryo motus, / externatus fundus, mundo exterius stante»; v. 13: «utpote vis tenebrarum matricem expulit indens»), esposto nella sua nudità (v. 35: «pristina vis oriens

**velum implex laesa revelat**»; v. 59: «**rapit coronam quam dedit pars denudata**»; vv. 78-79: «**frondibus Iris / nuda ac cruda fragrantibus helii deradiata**»; v. 99: «**per milies mille milleque aevi cortice nuda**», v. 112: «**denudata residia volvunt cardine mutò**»), esplicitato (v. 3: «**ex pulsa ellipsi**»): «**l'abîme est nu**» (A, p. 67)<sup>45</sup>.

L'opposizione dualistica<sup>46</sup> che la creazione instaura fra *Vacuum* generatore (o «zero dinamico»: A, p. 113) e «Caosmos» generato (o «fictus») si articola lungo una copiosa sequela di predicazioni antitetiche compendiabili come segue:

– *Universitas vs Pluriversitas*: l'antitesi riflette il dilemma alla base delle speculazioni “presocratiche” prima della definitiva *reductio ad unum* operata da Aristotele. Cfr. ad es. (P2): «**Sic igitur, pluriverse necnon universe constitutum agmen orarum**<sup>47</sup> [...] chaos vicit», (P1): «**ab unigenio pristino globulo**<sup>48</sup>, obscuriore uti dicam ipso chaos vehefactus, in **universa aede seu plurima machina**<sup>49</sup> [...] con-sedit». Al motivo della *pluri-versitas* si correla per via logica ed etimologica quello della *de-versio* come caratterizzazione del *Mundus* rispetto al vuoto: cfr. ad es. (P1) la «(s)» ambiguamente preposta ad «**anguisignis**» (per la quale rimando alla nota 7), v. 2: «**eluvies nigra elidit devertens elementa**», v. 22-24: «**Mundus [...] promiscue vectus / [...] perversus vel profigat [...] / inenodabilis pervagus ordo**», v. 25-26: «**Glomerulorum flictus, signi lumine flexus, / incessu orbis devertuntur**», v. 107: «**cum ubiverse vertat semita quaequam**», v. 110: «**aberrantes antennae pereunt in inani / effuse campo**» ecc.

– *Linea vs Sphaera*: sul valore simbolico della «linea» si è già discusso a sufficienza; per il motivo della «sfera» cfr. P2: «**perituram quamdam denique sphaeram [chaos] concitavit, sine puncto centri, sine stirpe, mensurae evaserunt, eo intemporalis puncto ortae sunt gressio et aggressio**» e questo brano esplicativo di A, 159: «**C'è una breve pagina di Thomas Mann (nelle *Storie di Giobbe* mi pare), di elogio della sfera: il luogo culturale e stento della sfera come mistero, come primario. Diciamo, invece, no. Il misterioso non è la sfera, perché la sfera è l'esplicito totale, la negazione totale, il negativo permanente. La sfera, moto generico, non-moto, moto inconcluso, è elisione di mistero. È non corrispondenza. [...] Le curve sono più forti, più giovani, sono prima della sfera (che è invece un caso minimo dell'universo volgere delle tracce, che è un ordigno di una estrema e torbida e convenzionale complicazione)». Evidente il richiamo antifrastrico alla prima fase della cosmologia empedoclea<sup>50</sup>, lo «Sfero», emblema di ascendenza eleatica (ma anche, in concorrenza, pitagorica) rappresentante la perfezione conclusa e monistica dell'Essere primigenio.**

– *Misura vs Dismisura*: per l'opposizione *πέρας vs ἄπειρον* cfr. Anassimandro (nota 44) e il pensiero pitagorico, che ad essa riconduce l'antitesi dispari/pari, perfezione/imperfezione, contrari fondamentali da cui scaturisce l'armonia cosmica. Cfr. ad es. P2: «**mensurae evaserunt**» (espressione che indica al contempo la rottura degli equilibri caratterizzanti l'«unigenio globulo» in seguito all'avvento del caos, e il prorompere dello spazio esteso dall'instensione originaria), v. 8: «**Immensum e contra Discidium**» (dove «*immensitas*» sta per Dismisura, Insolenza, concetti personificati nella mitologia greca dalla *Hybris*: cfr. dopo), v. 96-97: «**febris illa / immensae mensurae se cardine volvitur arcto**» (qui «*mensura*» vale: estensione);

cfr. anche l'inserito verbo-visivo: «maxima / **metata erit** / aut metuerit / tempora / **hybris refluxa**»: paradossalmente, una volta «*refluxa*», l'ipostasi della Dismisura «metatur» (soppesa, misura) l'universo temporale come in una sorta di Giudizio Universale.

– *Opacità-oscuità vs Trasparenza-luminosità*: l'antitesi è direttamente correlata a quella che opponeva il velamento-ellitticità dell'abisso primordiale allo svelamento-nudità che ne caratterizza il momento generativo (mentre in altri casi, come ad es. vv. 1-2: «perempta / eluvies **nigra** elidit», v. 4: «**nigraque** farago» etc, la «nigritas» ha valore puramente peggiorativo). Cfr. ad es. P1: «**obscuriore** uti dicam ipso chaos vehefactus», P3: «puteum quaerens **nigrum** in gremio violationis naturantis», vv. 13-14: «utpote **vis tenebrarum** matricem expulit **indens** / **invisibilis** ultima natrix», v. 18: «et **caeca** renasci videtur», v. 31-32: «**invisibili** sanguine manant, / [...] **inviso velamine** cladis» (dove, paronomasticamente preceduto da «invisibili» e seguito da «velamine», «invisus» acquista una risonanza etimologica aberrante dal comune valore traslato), vv. 65: «**castitas atra** astrum immundum gerit ignis»; e, all'opposto, cfr. PV, v. 1-2: «inter **unius** granum et alterum / **lucis non satae nec natae**», v. 25: «signi lumine flexus», v. 124: «lucis arbore ficta». Evidente la matrice biblica (cfr. *Genesi*, 1,1-5). Cfr. anche la «strana composizione in bianco»<sup>51</sup> per Severi:

il bianco passò, a scampo, a testimoniare [...] il tópos della percezione minutissimo, delle urgenze accecate dalla deriva della grande crescita spirale, / species della Combustione inesausta [...] / e così ogni ambiguità dell'extensum divenne il suo asse normale; e gli assi normali di ogni extensum furono la loro perfetta ubiqua-ambiguità

e ancora:

ogni essenza è opposizione, e la sua referenza clandestina è l'inaccessa omotesi del bianco / e il mito del bianco provoca la consunzione di qualsiasi inizio o principio / mentre ogni bianco è precipizio misura eccellente dell'ombra che ivi si decompone, capriccio numerico dello Sperma supremo (superfluo) meccanismo metaforico che la hairexis, lo squarcio nell'omogeneo extensum declina.

– *Purezza vs Degradazione*: l'antitesi, carissima a Villa, è ascrivibile come tanti altri temi dell'opera alle forti influenze esercitate sul poeta dal pensiero gnostico<sup>52</sup>. Si legga a questo proposito tutto P3, dove l'«homo natus» (figura antropomorfa del neonato cosmo: cfr. «embryo») è descritto nel vano tentativo di ritrovare la via dell'ombra generatrice dalla quale è stato de-ietto in un'entropica «miserabilitate thermica», di rattrappirsi in posizione fetale nel fondo dell'origine «subscosciata» dall'insorgere di una *conscientia* temporale. Cfr. inoltre le fitte trafile isotopiche convergenti in «(s)anguisignis»<sup>53</sup>, dove la «s» privativa e *devertens* anticipa iconicamente «anguis», prossimo al serpente del *Genesi*, <sup>354</sup>, «sanguis» inaugura il tema della cosmogonia come martirio sacrificale dell'abisso, da confrontarsi con passi come il seguente: «cum mille plus mille vulnera erga / abyssos fodicant, invisibili sanguine manant, / granaque sugunt, invisio velamine cladis» (vv. 30-32; cfr. A, p. 18: «come seminarli nella impenetrabile extensa res, scarificando»); «ignis» il tópos – troppo diffuso perché valga la pena di fornirne un'esemplificazione – del fuoco, motivo risalente a Eraclito<sup>55</sup> ed Empedocle e affine a



quello, parallelo, del calore entropico-disgregativo (cfr. anche A, p. 10: «CIVITAS OMNIFARIA / changée en quartiers héraclitéens», 89: «sangcauleur»; *Le Monde Frotté Foute*, Milano, Scheiwiller 1970: «FEU N'etre» per «fenêtre»); «Signis», infine, veicola il grande motivo del λόγος universale (v. 89: «perorat ac perorat atomicus alveus undis»), dove convergono fonti neotestamentarie (cfr. *Giovanni* 1, 1-5, presente accanto al *Genesi* per la “dialettica” luce-tenebre di cui al punto precedente) e greche (Eraclito, la scuola pitagorica etc.)<sup>56</sup>. Analoga pregnanza presenta anche il verbo «(m)oritur», il quale condensa icasticamente i due valori complementari della cosmogonia, nascita sorgiva e morte-decadenza<sup>57</sup>.

Correlati al tema della dissipazione entropica (PV, v. 9: «inferas oportet uti abysum»), il motivo dell'universo come nera escrezione di un buco-sfintere primordiale (v. 2: «eluvies nigra elidit devertens elementa»; cfr. *Epistola a Corrado Costa*<sup>58</sup>: «Cacage Cosmique»; A, p. 12: «l'instant venu de la Prémentalité, la sagesse étrangère qui se produit dans les fissures de la première Ventige et désaltère la balance cosmique en deployant ses fèvres [...] en zones matrices, en dédales pressés [...], points fixes du tremblement et de la Décomposition stomatique»), come vomito (v. 38: «et vetus ignis evomuerit se»; cfr. A, p. 25: «les gouttes primordiales du Vomissement», p. 68: «dimensions ulcérés de la Véhémence / de l'Erratique, pollution Erratique [...] / d'une ex-tension parallèle aux zigzagues [...] / Mistérieuse action de se dévorer et se vomir»)<sup>59</sup>, come febbre-malattia-delirio (P1: «inviolata tunc erysipelas», vv. 96-7: «fatifer febris illa / immensae mensurae» etc ; cfr. GR: «paululum febris / paululum vitae / paululum mortis»), come prodotto di un big-bang cosmico (P1: «immo etiam primigenii illius fragoris primi memoria, quem neque vidimus neque audivimus, quando succensa arbor radii decerptis evasit»; cfr. la serie di GR: «boom-rang / boom-going / boom-gang / boom-gag / boom-bang»)<sup>60</sup>. Non stupisca la fonte scientifica, che in Villa è costante (basti solo pensare ad A, dove, al di là dei consueti *quanta*, protoni, neutroni e quant'altro, il poeta dimostra di orecchiare questioni scientifiche non proprio vulgate: il concetto kantoriano di “transfinito”, l'esperimento di Michaelson-Morley, la dicotomia quantitativa fra modello ondulatorio e corpuscolare, le geometrie non-euclidee etc.)<sup>61</sup> e che nel nostro poemetto funge da paludamento attualizzante nei confronti dell'atomismo epicureo, ovviamente mediato da Lucrezio e rivisitato da Villa nei termini della fisica atomica.

Più larvata e al contempo pregnante la reminiscenza lucreziana veicolata da P3, dove l'evocazione di un *animus-mens universalis* che governa trepidamente e amovoltamente le leggi del cosmo richiama la *Venus* (principio e non divinità vera e propria) cui si rivolge il proemio del *De rerum natura* (cfr. in particolare vv. 1-10). Come già in parte s'è detto, tuttavia, la presenza di Lucrezio è ben più attiva a livello formale<sup>62</sup>, tanto più che il *Leitmotiv* della speculazione poetica lucreziana («nihil e nihilo gignitur») risulta indirettamente quanto patentemente disatteso sul piano semantico dall'idea, altrettanto centrale nel nostro poemetto, della genesi cosmica dal nulla: idea, come si è visto, di derivazione mistico-orientale, oltre che biblica, ma che, lo anticipo, presenta inoltre sconcertanti (e forse non casuali) analogie con la teoria cosmologica dell'“inflazione”, formulata tra 1979-81 da Alan

Guth in concorrenza con un gruppo di studiosi russi. Lasciamo per ora in sospeso una più precisa determinazione del mito responsabile, secondo l'«indiciu» collocato da Villa a giustificazione dell'opera, di aver «scacciato» un mito precedente; risulta tuttavia palese che ad essere spodestato è proprio il mito – tanto atomistico quanto scientifico – dell'impossibilità di una genesi *e nihilo*: eloquente è al proposito la “provvisoria”, straordinariamente didascalica conclusione del poemetto (vv. 103-7), la quale si costruisce secondo una struttura antifrastica non altrimenti giustificabile.

«[D]al nulla al nulla, liquido tragitto, / bassorilievo d'acqua falsa, è l'inevitabile». Così si concludevano, superbamente, le *Diciassette variazioni* del 1955; così si chiude il tragitto cosmologico tracciato dal *Niger mundus*, con spiccati echi dall'*Apocalisse* cui si sovrappone inaspettatamente Anassimandro: «dum fastigate vel fatue fatifer illa / immensae mensurae se cardine volvitur arcto: // quaequam tandem neutronum rapidissima arbor / per milies mille milleque aevi cortice nuda / rapidiorem per rotatum motum extinguitur intus» (vv. 96-102), «denudata residia volvunt cardine muto, / it omnis particula, scatent nihila mundi» (vv. 112-13); cfr. *Apocalisse di Giovanni*, 6, 14: «il cielo si ritirò come un volume che si arrotola» e Anassimandro, a proposito della sfera di fuoco avvolta intorno all'aria e alla terra «come corteccia intorno all'albero». Il cerchio si è compiuto, il mostro abissale delle origini si è fatto “Angelo Sterminatore”, l'ἄπειρον ha ingoiato quanto aveva generato: l'Alfa si ricongiunge all'Omega, il principio alla fine, il πρῶτον all'ἔσχατον.

L'appassionato congegno antologico dei primi cinque libri [della Bibbia] è stato edificato come una prospezione culturale e sacrale, in cui si rappresenta la monotona aspirazione escatologica, cioè la fantasmagoria di un “giorno ultimo del mondo”, collocato in dimensioni retrospettive: dalla “fine del mondo” (apocalittica) si discende per via “storicamente” manifesta, al “primo giorno” dell'iniziativa della divinità (cosmogonica); lungo una *descensio* ideologica che è una cronologia sistematica, in parte ingenua e in parte di elaborazione magico-simbolica<sup>63</sup>.

Similmente a quanto avviene nell'*Apocalissi*, il principio che aveva dato avvio alla genesi cosmica, la Βῆρις<sup>64</sup>, si fa carico nel finale del poemetto (cfr. inserto verbosivo e sgg.) di un “giudizio universale” che sancisce la definitiva distruzione della «mythopoli», della «civitas omnifaria», babelica e fitta di «quartieri eraclitei» che è, al tempo stesso, il labirinto del divenire storico e dello scritto villiano che in sé tenta mirabilmente di comprenderlo.

E veniamo così alla “problematica” (cito Tagliaferri) questione della datazione del testo. Nella sua *Nota* all'edizione Morra (*Referti in forma di responsi*), Guarracino ha proposto con alcune buone ragioni di collocare l'opera a ridosso di D, vale a dire intorno al 1955, adducendo una serie di prove che schematizzo come segue: 1) **analogie tematiche**: a) tema del «grano» (o «seme») interpretato in «chiave mitico-scientifica», da raffrontarsi con D: 2,5, 5 e soprattutto 12; b) tema «apocalittico» (cfr. D: 15 e 17); 2) **analogie stilistiche**: a) «sperimentalismo», rappresentato nel *Niger mundus* dall'indistinzione prosa-poesia b) invocazione a Lucrezio come una «sorta di omerica musa tutelare», «secondo una prassi già ado-

perata» in D; 3) **analogia «di poetica»**: concezione sacrificale della poesia. Ad ulteriore suffragio della tesi, potrei addurre la vasta messe di raffronti prodotta (e producibile) con A, il cui «tracciato cronologico [...] (1947-67) prevede due eccezioni: l'«esergo-dedica a Duchamp (datato 1968) in un senso, e il celebre saggio per Fontana (datato 1937) nell'altro»<sup>65</sup>, e che presenta ben altre e ben più profonde identità di orizzonti tematico-stilistici rispetto a D. Si consideri almeno, in aggiunta a quanto già detto, un potente squarcio cosmogonico come questo:

la multiversité du vide, / la thérapie de l'agrégation et de l'amal- / game anhéant de la délinéation / retrouvée dans le lieurinthe, / thérapie à heurt de cohérence / silencieuse, thérapie de / l'Elément superconçu et suspendu / au limbe de la Surprise Atomisée; [...] // au commencement (bereshith) com- / mencement à s'informer et se défaire / les écrans où le souffle arc-en-ciel / s'entraîne et qui n'ont plus d'ap- / parences singulières a jeter en / avant et déposer, si non / l'apparence en-soi, totale et nulle<sup>66</sup>.

Ma la condizione si ripete, e si acuisce, soltanto ad un corsivo sfoglio dei testi raccolti in *Zodiaco*, che comprende alcuni testi misti-lingui ascrivibili ai primi anni 80 + V (che reca in epigrafe la data 1929-1980, ma che se si accettasse – come mi parrebbe opportuno – la proposta avanzata da Cecilia Bello<sup>67</sup>, anche sulla scorta di Tagliaferri e Grana, andrebbe collocata in «anni più recenti») + GR, 1979 c.ca + MT, 1981 c.ca. Non posso in questa sede produrre l'intero materiale esemplificativo raccolto, ché sarebbe impresa titanica, ma mi limiterò ad aggiungere agli echi già registrati in sede di analisi due esempi flagranti e tratti da GR l'uno, da MT,3 l'altro:

fabulae meantes extinguuntur / fabularum extinctio / rupit homogoneum id, / homogoneum locum adstantem, / homogoneum statum totum, / homogoneam rem universam lacerat;

«fino a suscitare / e a reprimere il coraggio / di trovare ancora, con la voce / e per destino, il passaggio gelido / dei Fondamenti delle Cose, là dove / il Giaciglio dell'Oblio, raggiunte / le divine simulazioni, serpeggia, / e la Ragnatela dei sussurranti / millenni, indefinita si stende, / ellisse del Ragno che gioca, / e nello stesso momento l'infinito / Perimetro, il Grande Dispiegamento / della Sporcizia, incompiuto / Ventaglio, gabbia di Mutamenti, / comincia a innalzarsi»,

dove si notino attinenze semantico-lessicali e movenze sintattiche. Il che, anche volendo (per eccesso di abnegazione) riconoscere pari peso ad entrambe le serie di riscontri, rende quantomeno neutri i raffronti, i quali varranno tutt'al più per evidenziare una notevole coesione all'interno dell'opera villiana. Per sciogliere l'imbarazzo possiamo tuttavia addurre ulteriori osservazioni confermate di una contiguità del *Niger mundus* con opere collocate tra 1979-83. 1). In questi anni si afferma l'*usus* villiano di premettere alle opere una sorta di *sittybo*, dove si forniscono indicazioni sommarie sul testo (definizione, intenzione, «occasione», dedica, epigrafe etc.) e dove generalmente l'autore dichiara la propria «musa» ispiratrice (GR, MT, *Vanità verbali*). In particolare, cfr. il riquadro di GR (e un riquadro è anche presente nel nostro testo) dove si dice: «renovatum mundiloquium / nova pariet / linearum mensura / interminabile neventium»; poco prima Villa dichiarava: «ex Labiis / deae ATEΣ / omnia accepi / omnia traham / quae novi quae scri-

psi», proseguendo verso la fine dell'opera: «sit Ate noster daemon merus». Evidenti le affinità con il *Niger mundus*, anch'esso «renovatum mundiloquim», nel quale la tesi della genesi e *nihilo* sostituisce l'assioma lucreziano per il quale *nihil e nihilo gignitur*, e ospitante una significativa invocazione alla Πρις, principio-divinità generato proprio da Ate. 2) «[É] significativo che, dopo aver battuto le vie di una sperimentazione sfrenata e stravagante, in testi scritti nei primi Anni Ottanta Emilio sia spesso tornato al relativo rigore e alle regole prosodiche delle poesie scritte negli anni Trenta». Così Tagliaferri<sup>68</sup>. Tale quadro è perfettamente compatibile con il nostro poemetto, nel quale, come si è osservato, a un esibito virtuosismo stilistico-retorico (da porre accanto, anche per il respiro dei versi, alle "auliche" *Vanità verbali* del 1983) e ad una relativa limpidezza semantica (cfr. quanto avviene in MT) si accompagna la contenuta ma significativa presenza di moduli caratteristici della produzione sperimentale in italiano e francese (Anni Quaranta-Sessanta). 3) Sempre al principio degli anni Ottanta risale quell'energico soprassalto di creatività che, sempre secondo Tagliaferri<sup>69</sup>, «prende spesso l'avvio da un riacceso interesse per i classici», concretizzatosi «in numerose serie parallele di testi» fra le quali quella intitolata a Lucrezio. 4) Si aggiunga, nel medesimo torno di tempo, l'importante incontro con Krishnamurti, che, oltre a rivelare un completo accordo fra i due sull'importanza del mito come «risposta a istanze psichiche collettive», riattiva «un livello di discorso spesso sotteso agli scritti villiani sull'arte, dove non sono infrequenti i riferimenti al nulla inteso in una accezione taoista o zenista: in particolare, Krishnamurti contribuisce a convincere Emilio della indifferenza tra essere e nulla»<sup>70</sup>. 5) A testimonianza della contiguità immaginativa fra atomismo e pensiero religioso indo-buddista, si leggano inoltre alcuni illuminanti passaggi dalla notevole prosa introduttiva al catalogo della mostra *Pittura dall'India tantrica. Mantra mandala yantra* (L'Attico-Esse arte, Roma, dicembre 1980-gennaio 1981):

Del *mandala* non diremo «ciclo, circolo» o «bussola, quadrante, manometro» [...], voci che partecipano di una zingaresca nozione venuta su dalla preistoria, fino ai tarocchi e alla mistica ascetica occidentale, rozza, in conclusa e farraginoso teologia (includendovi le arbitrarie cosmologie cabbaliche): si tratta sempre di una terapeutica poenentialis, di fronte invece alla nobile terapia filogenetica del pensiero (difficile corrispondenza con la *mens indica*), dove Expiatio e Impunità, Peccato Originale e Escatologia non appaiono che quali brevissimi incidenti, quantità trascurabili, dentro la Immensa Valanga Verticale del Nulla Operante, il *mandala* come coincidenza di Terapia e Lusinga del Circolo Eterno: le Lettere (alphabeto) dissipate nell'universo invisibile come grano eternamente ricrescente, grani ad infinitum, nel corpo come molecole, negli oceani del nulla come granelli di sabbia<sup>71</sup>.

L'impressione che si ricava da questi dati, aggiunti ad uno spoglio stilistico-tematico di V, è che la raccolta (pubblicata in «Tauma», 7, 1981) costituisca una sorta di faglia sotterranea di sperimentazioni latine, la quale, alimentata dal «sistema di vasi comunicanti»<sup>72</sup> che caratterizza la variegata produzione di Villa, abbia traversato parallelamente a *Heurarium*, A ed ai testi più sperimentali in italiano il lasso di tempo compreso grosso modo tra Anni Quaranta e Settanta, per riuscire in superficie tra 1979-81, dapprima con le opere maggiori in lingue morte, che di tali sperimentazioni con tutta evidenza si nutrono (GR, MT, *Niger mundus?*) e, quasi contem-

poraneamente, con la pubblicazione dell'81. Mi limito, a questo proposito, a un solo microscopico dato: l'ambiguo e pregnante verbo «(m)orior» attraversa V (*Homokratia, Quisquis, Radix*), GR («m ori(un)tur»), *Letanie* («(m)oribonda»), *Niger mundus* (cfr. *supra*).

La circostanza per la quale, a differenza di GR ed MT, il nostro poemetto sia rimasto in giacenza nei celebri “scatoloni” del poeta per essere da lui consegnato ad Aldo Tagliaferri (alla cui disponibilità devo questa informazione) solo negli ultimi anni di vita, va probabilmente attribuita, inoltre, al diverso statuto dei testi in questione: gli uni agevolati dalle maggiori opportunità che l'ambiente artistico, in contiguità con il quale si erano concretizzati, poteva offrire al poeta, l'altro invece, affatto letterario ed anzi iper-letterario com'è, escluso *a priori* dai circuiti del mercato librario.

Se questa (che è e rimane, lo sottolineo, una) *proposta* dovesse rivelarsi corretta, il *Niger mundus* verrebbe dunque a rappresentare un altro importante tassello della produzione villiana compresa fra 1979-83. E, inoltre, tale datazione approssimativa *contribuirebbe* (e qui il condizionale non solo è d'obbligo ma, se possibile, ancor più sfumato di quanto già non sia di per sé) a chiarire alcuni punti dell'opera. Si è detto della “tesi” (o, per meglio dire, “antitesi”) che il poemetto si fa carico di “argomentare”: l'universo si genera gratuitamente dal nulla, contrariamente a quanto riteneva Lucrezio sulla scorta dell'atomismo epicureo e a quanto, aggiungo, la scienza moderna ha proclamato da Newton in poi. Un mito si è sostituito a un mito precedente, secondo la dialettica proposta dall'«indicium». Ora, come si diceva, tra 1979-81 il fisico americano Alan H. Guth, impegnato a risolvere i problemi derivanti dalla teoria del big-bang, propose un nuovo modello cosmogonico denominato “teoria dell'infazione”. La teoria del big-bang prevedeva infatti all'origine del cosmo una grande esplosione, dalla quale si sarebbero generate per graduale raffreddamento le galassie, le stelle e i pianeti che oggi osserviamo, ma non era in grado di spiegare che cosa avesse generato l'esplosione o cosa esattamente fosse esploso; essa non si rivelava nemmeno compatibile con la distribuzione sostanzialmente omogenea della radiazione cosmica osservata dagli astronomi. Secondo il nuovo modello – gli studiosi non se ne abbiano a male se semplifico –, il cosiddetto big-bang avrebbe avuto origine da una fluttuazione quantistica (simile a quelle osservate dai fisici delle particelle) all'interno del “falso vuoto”, vale a dire uno stato di energia al più basso livello di densità possibile. La pressione negativa propria del falso vuoto avrebbe quindi determinato il campo gravitazionale repulsivo alla base dell'inflazione, espandendo un “*quantum*” di energia mille bilioni di volte più piccolo di un protone con una rapidità che parrebbe contraddire le leggi della conservazione dell'energia. Il problema è facilmente risolto, tuttavia, se si pensa che l'energia (negativa od “oscura”) del campo gravitazionale cresca proporzionalmente, sicché il computo dell'energia totale venga ad essere prossimo o uguale a zero: «Inflation is radically at odds with the old dictum of Democritus and Lucretius, “Nothing can be created from nothing”. If inflation is right, *everything* can be created from nothing, or at least from very little. If inflation is right, the

universe can properly be called the ultimate free lunch», scrive Guth<sup>73</sup>. Va inoltre osservato che il nuovo modello è perfettamente compatibile con il vecchio. Nei primi istanti le temperature elevate avrebbero ionizzato i gas, riempiendo lo spazio di un plasma così opaco da non poter essere attraversato dai fotoni (“problema dell’orizzonte”): l’omogeneità della radiazione osservata sarebbe pertanto dovuta al fatto che essa rivela uno stato dell’energia successivo alle primissime fasi del processo.

Rileggendo alla luce di queste premesse alcune proposizioni del poemetto villiano, il risultato è notevole: «antiquissima intuma falsitate ac vanitate [falso vuoto], immo etiam illius fragoris primi memoria quem neque vidimus neque audivimus [fase inflazionaria precedente all’emissione della radiazione di fondo percettibile], quando succensa arbor radiis decerptis evasit [emissione dei primi fotoni costituenti la radiazione di fondo]», «ab unigenio pristino globulo [particella infinitesima e omogenea], obscuriore ipso chaos vehefactus [plasma reso opaco dall’incandescenza]», «Regio quaedam concava, res infirma [“zona” del falso vuoto interessata dall’inflazione], perempta / eluvies nigra [energia oscura scaturita dal campo repulsivo] elidit devertens elementa», «squalens gratis granum grani scinditur ultro [“pasto gratuito”], / sed numquam ad retractos fines aetheris aulae / pangendos disperditus aevis evenit ictus [espansione del cosmo rivelata dal “red shift”]».

Non è troppo difficile pensare che Villa sia venuto a conoscenza delle nuove ipotesi, le quali avranno goduto in quel periodo di una qualche notorietà, o, meglio ancora, che sia stato ragguagliato in merito dal figlio Francesco: ignoro se tra il ‘79 e l’83 questi lavorasse ancora negli Stati Uniti, ma è tranquillamente ipotizzabile che fosse in ogni caso aggiornato sulla questione. Captata (supponiamo) la novità, Villa non avrebbe dunque faticato a impossessarsene e a fagocitarne i principali portati all’interno del proprio orizzonte ideologico, contaminandoli e sommergendoli con la più congeniale vena mitico-mistica, salvo riprendere il filo del discorso in quella che abbiamo definito “conclusione secondaria”<sup>74</sup>. In tal senso, il «trapasso da un “mito” (quello atomistico degli antichi) ad altro “mito” (quello delle moderne teorie scientifiche)» evocato da Guarracino a giustificazione del distico greco e dell’intera opera si rivelerebbe certo più congruo.

Cheché ne sia di simili questioni, l’opera in oggetto offre interessanti spunti di riflessione sugli statuti della poetica villiana, sempre più sfuggenti e obliqui di quanto superficialmente non appaiano. A conferma della sua costitutiva “inattualità”, Villa è infatti uno dei pochissimi autori novecenteschi a risultare scevro dalla concezione che dir si voglia “autotelica”, “intransitiva” o ancora immanente del segno poetico; concezione che affonda le proprie radici nell’estetica romantica (ma, più latamente e sotterraneamente, nella ben altrimenti estesa trafila riferibile alla crisi della rappresentazione scaturita, sul piano socio-economico, dal lungo e travagliato avvento dell’“era borghese”, e, a livello epistemologico, dall’innesto del pensiero cristiano sulla struttura del razionalismo metafisico occidentale) e che animerà, travaglierà, impronterà le riflessioni estetiche delle Avanguardie primo e secondo-novecentesche. Ma, cosa ancor più spiazzante, tale scarto non si traduce



in un ripiegamento verso stereotipe tensioni di natura trascendentale, e ciò malgrado la conclamata componente mistico-orfica della poesia di Villa<sup>75</sup>, il quale non concepisce un'arte per l'arte, un'arte in sé, bensì promuove segni e opere all'imprescindibile condizione che esse costituiscano la risultante immediata di un atto inaugurale, di un *furor* sorgivo, in ultima analisi sacro, rispetto al quale il prodotto finito e depositato non rappresenta che la traccia ineluttabilmente opaca e degradata. Riprova e conseguenza ne sia il violento disprezzo o la *non-chalance* sempre manifestata dal poeta di Affori nei confronti di opere proprie o altrui, a favore delle quali pure si era speso in altro contesto; atteggiamento che, stando alle testimonianze raccolte da Tagliaferri, non ha mai cessato di sconcertare amici conoscenti e sodali e che andrà riferito, prima ancora che al rifiuto della reificazione feticistica del prodotto determinata dal mercato capitalista, alle motivazioni più profonde del sentire villiano. Schematizzando: se la poetica dell'"autotelia" riconduce il *télos* del prodotto estetico al prodotto stesso in quanto detentore di un valore immanente e, se la metafisica del segno, viceversa, lo proietta in un valore o senso trascendente, nei confronti del quale il segno acquisisce una valenza puramente strumentale, Villa non riconosce, da una parte, alcun valore intrinseco all'arte, dall'altra colloca tale valore in un altro da essa che non ne costituisce il fine, bensì il *prìus*, la causa causante, destinata in virtù di un principio entropico a degradarsi e a spegnersi nella materia del proprio prodotto. In altre parole: Villa trascende e nega l'arte nella misura in cui ne trasferisce il valore nel "trasalimento" («(r)aptus (r)actus (r)ictus») mistico sacrale che in essa si scarica, ma, al contempo, raccoglie il segno nel suo presente intransitivo, che non svela, non veicola, non sfugge verso un significato riposto, bensì reca impresso nella viva carne la ferita indelebile dell'*ἐνέργεια*, dell'atto sacrificale entro il cui spazio convulso si annulla e inaugura (*(m)oritur*, diremmo) l'incolmabile distanza di spirito e materia. In tal senso, potremmo tornare sui nostri passi per affermare che Villa partecipa sì ad entrambe le tensioni – quella metafisica e quella immanente – ma solo per invertirne il segno.

A Villa, insomma, non interessano la poesia o le religioni, l'arte odierna o preistorica, la *Bibbia*, l'*Enuma eli*<sub>B</sub> o l'*Odissea*, le cosmologie antiche o moderne, se non in quanto testimonianza, in quanto scintilla di un "big-bang" originario – sia esso divino o semplicemente vitale – che il verbo umano può cogliere solo a patto di abiurare, «martirizzandosi», alla propria «caduta senza arresto» nel pantano della presunzione monistica. Si tratta, per il poeta, di «anacosmizzare» *λόγος* e *κόσμος* per proliferazione babelica e non per annichilimento nel bianco della pagina, per esaltazione e non per soppressione della volontà:

et nous disons pas non plus que le monde est à abolir, à écraser; serait-ce un scandale physiologique au point de vue du Jeu Clos; mais, disons-nous, le monde est à martyriser, à anatomiser, à regorger, à réduire-recueillir à son état physiologique primaire, est à cliver dans le Oû<sup>76</sup>.

Il «Gioco» è «chiuso» e sarebbe assurdo tentare di trascenderlo o, peggio ancora, annichilirlo, poiché ciò significherebbe non riconoscersi parte di esso; è necessario



invece attenersi al proprio fisiologico esser-ci e farne il perno di una discesa – vissuta, e non meramente riflessa, in prima persona – verso la deflagrazione inaugurale.

Tale il senso della “mistica filologica” villiana e dell’«insonnia caparbia arcaica futura»<sup>77</sup> che instancabilmente la alimenta; tale, in ultima analisi, il valore della poetica sottesa al *Niger mundus*.

#### NOTE

<sup>1</sup> Come in italiano, l’aggettivo latino «caecus» contempla una svariata messe di significati («privo della vista» ma anche «dissennato» o «privo di sbocco»), fra cui anche il valore transitivo di «invisibile», ampiamente documentato in LUCREZIO relativamente agli stessi atomi (cfr. ad esempio v. 328 del *De rerum natura*: «Corporibus caecis igitur natura gerit res»). Stante la polisemia dell’aggettivo, ho preferito non forzare la traduzione in una direzione piuttosto che in un’altra. Senza alcuna memoria pascoliana, in tal senso traduco invece l’equivalente greco «τυφλός» («opaco»). Analoghe considerazioni varranno poi per il lemma «mundus», «mondo», «solco», da tenersi tutti presenti accanto al significato: «universo», da me ritenuto primario per ragioni di ordine contestuale.

<sup>2</sup> «Hypocrita»: in senso letterale «mimo», «attore», ma anche, per traslato significativamente aggiuntosi al primo, «falso». L’aggettivo «apocrifo», con cui si è scelto di tradurre l’originale, va dunque inteso nella concorrente accezione di «falso», «falsamente attribuito» e di «imitativo» (cfr. l’altrettanto concorrente accezione di «indicium» come «autor-izzazione» e «rivelazione», e la «libera adiectio» dell’«intitolazione», termine con cui traduco «sittybo» – «striscia applicata a un libro, sulla quale si scriveva il titolo e l’autore»). La denunciata «ipocrisia» del testo villiano – oltre che della titolazione e, perfino, dell’attribuzione – consegue dal suo statuto augurale e sibillino (cfr. «responsum»), dove *Auctor* e *actor* non si identificano: di qui, per l’appunto, l’«apocrifia».

<sup>3</sup> La locuzione sembra parafrasi del comune detto «chiodo scaccia chiodo» (altrimenti noto nella versione: «chiodo schiaccia chiodo») ed è a quanto mi risulta d’invenzione villiana.

<sup>4</sup> Si inaugura qui il gioco polisemico, protratto in altri luoghi del testo, sul termine-baule «vanitas» (e affini), in cui concorrono e si identificano il significato di «vanità», «vacuità», «falsità», «inutilità», «casualità», «gratuità» (cfr. «obscurore», «più buio» ma anche «più falso», «dissimulato»).

<sup>5</sup> Nella traduzione di VINCENZO GUARRACINO (*Mondo nero/Niger Mundus*, Napoli, Morra 2005): «quando dai raggi saettanti l’albero rimase incenerito», dove ritengo fraintendimento «saettanti» per «decerptis», «incenerito» per «succensa» (in relazione al precedente «antiquissima intuma», «dal più remoto profondo», andrà invece rilevato il senso etimologico di «sub-cendo»: «accendere con un’esca posta in basso»); incongruo, come in molti altri casi, l’approccio letterale. Cfr. *Geometria reformata*: «arboraranea».

<sup>6</sup> Come segnala VINCENZO GUARRACINO nella nota all’edizione citata (*Referti in forma di responsi. Sulla scrittura di Emilio Villa, a proposito di Niger Mundus seu Atomus Caecus*), in «petiens» concorrono «patiens» («soffrire», «sopportare») e «petens» («tentare», «provare»): cfr. *Geometria reformata*, «patens patiens res rem gignit».

<sup>7</sup> In «(s)anguisignis», sul modello di «insignis», convergono «sanguis», «anguis», «signis», «ignis» (organico, quest’ultimo, alla fitta rete isotopica del «fuoco» e dell’«accensione»: cfr. «succensa», «erysipelas» etc). La «s» iniziale è *de-vertens*, serpeggiante (cfr. «anguis»), oltre che privativa. Cfr. VINCENZO GUARRACINO: «ins(angui)(se)gnificato».

<sup>8</sup> «Unigeneo», per «unigenio», indica «omo-geneneità» oltre che «uni-genesi».

<sup>9</sup> Oltre che rinviare alla «rovina», all’avvento finale della «hybris», «furiae spes» vale parallelamente per «ictus», «impeto sorgivo e attivatore» (cfr. il ricorrente «(m)orientur»).

<sup>10</sup> «Granum», qui e altrove, nel doppio significato di «atomus» e di «semen».

<sup>11</sup> Cfr. VINCENZO GUARRACINO, *op. cit.*: «appena concretamente o in astratto», dove a nostro avviso si perdono l’insistito gioco paronomastico condotto su «universus» (cfr. anche: «ubiverse» e tanti luoghi degli Attributi) e l’antitesi fra l’*unus* originario della «vanitas» (ordinata) e la pluralità del «chaos».

- <sup>12</sup> «Puncto centri» inaugura la trafilata che declina tutte le possibili accezioni di «punctum» (cfr. «eo intemporalis puncto», «neque punctum neque quantum», «insanabile illud punctu mentis», «eo puncto temporis instante»).
- <sup>13</sup> Si esprime, in questa porzione di testo, la repulsione dell'universo *creato* (in quanto tale finito, temporale, condannato a morte entropica) nei confronti della vita: «homo», attributo metaforico antropomorfo, varrà dunque, ambigualmente, «creatura mortale», anche sulla base dell'omogeneità sancita nel prosiegua fra *Animus* e *animus*, *Mens* e *mens*. Mi pare dunque che «sui ipsius» esprima la riflessività di «corruptus», e non, come intende VINCENZO GUARRACINO, «del sé». Sicuramente erronea è invece la traduzione di «subexconcium» (part. pass. di «sub-ex-comptiare», ricostruito dal latino volgare «comptiare» it. «conciare», a sua volta deaggettivale dal classico «comptus», «adornato») con «subconscio», che è piuttosto implicato *in absentia*: il «subexconcium» è «sconcezza» (cfr., in seguito, l'ambigua insistenza sulla «nuditas») e «sconcio» della creazione, che ha reso inattuabile, da parte della «creatura», lo stato di completezza pre-natale.
- <sup>14</sup> «Animo» va inteso anche nel senso di «volontà» («insanabile illud punctu mentis»): cfr. nota successiva.
- <sup>15</sup> Inaccettabile la traduzione di VINCENZO GUARRACINO: «lei che a caso mescola pene alla luce e petali rosei con trepida musica flette». «Algas»: acc. plur. di «alga, ae», «alga», e non da «algor, oris», «dolore». Evidente inoltre il parallelismo complicato in antitesi di gusto paradossale, che oppone la violenta costrizione alla vita, da una parte, alla dolce suavità della morte, dall'altra: «*ae quae algas torquit luci et petala rosae pavida musica flectit*».
- <sup>16</sup> «Ex pulsa ellipsi»: da intendersi primariamente come complemento di moto da luogo (parentesi tonda) e secondariamente, per assonanza con «expulsa ellipsi», come ablativo assoluto (parentesi quadre).
- <sup>17</sup> «Squalens», «essere scabro, squamoso o granuloso», differentemente da «squalidus», «squallido», come traduce ancora VINCENZO GUARRACINO.
- <sup>18</sup> Evidente, per quanto involuta, la costruzione (leggi: *sed numquam ictus disperditus aevis evenit ad retractos fines aetheris aulae pangendos*) cui VINCENZO GUARRACINO rinuncia a scapito del senso: «ma mai ai ritratti confini della gran casa dell'etere / dai tempi avventa a piantare il disperso percosse».
- <sup>19</sup> Giustamente, riferendosi a un'osservazione di VILLA su Pound («la chiarezza sta solo nell'abisso del segnale, del *nutum*, del *numen*: e il resto è vanità»), Vincenzo guarracino rende «nutus» con «cenno». Si osservi però come lo stesso termine possa tradursi secondariamente come «gravità». Cfr. anche *le mûra di t;éb;é*, 1: «il Segnale-Testimonio / annega nel Richiamo, nuovamente pieno / di inquietudine oscura».
- <sup>20</sup> Comune l'errore di lettura («n» per «u») che fa trascurare a VINCENZO GUARRACINO la variante d'autore a penna sul dattiloscritto: *liquens>liqueus*.
- <sup>21</sup> Sul modello di «duplex», «triplex», «multiplex» ecc.
- <sup>22</sup> «embryo», nel senso di «embrione» ma anche in quello etimologico (dal gr. «ἐμβρυον», deverbale del composto «ἐν-βρύειν», «fiorire-dentro»). Cfr. *Zodiaco, Georgio Celli secunda* («in cerebro meo hebes embryo»); *Anthropodaimones, 1967* («embryo = vaccum cosmique»).
- <sup>23</sup> «Oculus et crux» vale qui come «approssimazione», latinizzando con gusto maccheronico il comune modo di dire (cfr. invece VINCENZO GUARRACINO: «dall'elettrica fionda si librano l'occhio e la croce»).
- <sup>24</sup> «Vim generis» significa ambigualmente «moltitudine dei generi o delle categorie o delle specie» (cfr. «agmen orarum»), ed «essenza generatrice», laddove genere assuma anche valore di «sesso od organo genitale» (come distinzione primordiale di maschile e femminile) in relazione al precedente «copula». «Gremi»: denominale di «gremium», «grembo», in coincidenza con l'ital. «gremire» < longobardo «krammjan», «riempire». Cfr. VINCENZO GUARRACINO: «la copula cerca il vigore riaccendono vampe di caldo».
- <sup>25</sup> «Primorsum» scarta l'attestato deverbale «primordium» riconducendosi al valore etimologico di participio (< «(prim)-ordior»). Cfr. VINCENZO GUARRACINO: «In(s)cendio» (!!).
- <sup>26</sup> «Arctus», «serrato», «stretto», non «artico», come traduce VINCENZO GUARRACINO (sulla scorta di un inspiegabile «articus?»). Si noti inoltre il consueto chiasmo, complicato dall'ossimoro iniziale: «*immensae mensurae se cardine volvitur arcto*».

- 27 «Inaeduus», da «in-», privativo, più l'aggettivo denominale «aeduus» (< «aedes, is», «tempio», «stanza», plur.: «casa») nel senso di «straniato», «spaesato», «privato di dimora», «dissacrato».
- 28 VINCENZO GUARRACINO interpreta «Lucreti» come genitivo riferito a «rerum talia haec mira» piuttosto che come vocativo, traducendo: «Tali del mondo ricércale di Lucrezio queste cose mirabili».
- 29 «Eurygenis», sul modello del gr. «εὐρύχορος» (<εὐρύς, «esteso» + «χορός», «regione») < «εὐρύς», più il suffisso «-γενής» (dal tema \*γεν, «generare, nascere»).
- 30 «Barbasfascio» e «corròso», traducono, rispettivamente, «εὐρωγενής» (<«εὐρώς, -ῶτος», «muffa», «sfacelo» + «γενής, -δος», «piccone», «zappa», in concorrenza con «γενειάζω», «avere, mettere la barba» e il tema «gen», «generare») e «τρόχαλος» (< «τροχάλός», «che corre», «rapido», incrociato per accentazione aberrante a «τρώγω», «foscichiare», «rodere»), entrambi in greco nell'originale. Efficace la resa di VINCENZO GUARRACINO, che verte: «bazzaguzza» e «trottaratto», con gusto della sonorità aspra tuttavia assente nel testo villiano. Lo stesso si lascia indurre a equiparare il termine (latino) grecizzante «eurygenis» (che traslittera però correttamente un «εὐρύς» e vi aggancia il suffissale latino «-genis») al greco «εὐρωγενής» (con omega e suffissazione greca), traducendo così, per evidente attrazione di quest'ultimo, «barbata».
- 31 «Mintha» o «mentha», «menta», dal nome della ninfa trasformata da Persefone nell'eponima pianta odorosa. Possibile, ma appena orecchiata, la suggestione (accolta da VINCENZO GUARRACINO) di «mentula»: «sibilerà come sibila minchia».
- 32 «Lucis arbore ficta»: laddove si interpreti, come fa VINCENZO GUARRACINO, «lucis» come ablativo plurale di «lucus, i», «bosco», e «ficta» come participio di «figo, is», «infiggere», l'enunciato non sembra presentare alcuna cogenza semantica in relazione al contesto: «albero infisso nei boschi». Interpretando «arbor» nel senso metaforico da me più volte attribuitogli nel corso della traduzione (cfr. «succensa arbor», «neutronum rapidissima arbor»), «lucis» come genitivo singolare di «lux, lucis», e «ficta» come participio di «fingo, is» (che l'universo sia finzione del nulla è infatti una delle «tesi» dello scritto) otterremo invece una proposizione più sensata e contestualmente giustificata.
- 33 GIANNI GRANA, *Genio orfico di Emilio Villa. L'a-poesi europea da Mallarmé a Pound*, Settimo Milanese, Marzorati 1993, vol. 5, p. 347.
- 34 Che definirei asiato (oltre che *lato sensu* biblico, cfr. nota 62) per la prevalente paratassi, la sontuosa profusione di antitesi, ossimori, figure di suono, enunciati paradossali.
- 35 Di «sintassi pseudo-logica» e di «falso nesso sintattico degradato della congiunzione copulativa» parlava già GIANNI GRANA a proposito di *Oramai* (op. cit., rispettivamente alle pp. 381 e 341).
- 36 Cfr. il saggio di CECILIA BELLO *Tentazione e temibilità del linguaggio*, introduttivo alla seconda sezione di *Zodiaco*, Roma, Empiria 2000, pp. 63-4: «Le poesie che riportano in calce le date più lontane si rivelano – in termini sintattico-lessicali, sonori e ritmici – di impianto in certo senso più classico o quantomeno più classico rispetto agli altri testi della raccolta [Verboracula]; è possibile addirittura riconoscere alcuni esametri ed alcune clausole ritmiche tipiche della versificazione o dell'oratoria latine. In *Divinum scelus* (datato 1929), ad esempio, [...] compaiono esametri [...] di percepibile classicità, virgiliani o oraziani nella clausola finale in cui *ictus* ed accenti coincidono, secondo una tendenza pressoché costante nel periodo aureo della letteratura latina». Almeno tre, e in posizione significativa, sono le clausole esametriche che presentano coincidenza di accenti metrici e prosodici all'interno del nostro poemetto: v. 103: «aetérnitas ita»; v. 114: «níhila múnidi»; v. 126: «árbor amítat». Sul latino di Villa si legga ancora CECILIA BELLO, *Renovatum mundiloquim: sul latino di Emilio Villa*, «il verri», 7-8, novembre 1998; ALDO TAGLIAFERRI, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, Roma, DeriveApprodi 2004, p. 16.
- 37 Più esattamente l'escursione sillabica si estende fra un minimo di 12 sillabe a un massimo di 16, rimanendo tuttavia limitata nella maggior parte dei casi a una «forchetta» compresa fra le 13 e le 14. A questa omometria corrisponde poi un'omortimia di carattere analogamente «statistico», caratterizzata da un'oscillazione fra i cinque e i sei accenti per verso (più rari i casi di tetrapodie). L'impressione ricavabile dai suddetti dati, rafforzata dalla presenza (sporadica e sotto-traccia) di una lettura quantitativa, è che Villa «orecchi» il respiro dell'esametro; osservando tuttavia la duttilità con la quale ciascun verso si articola al proprio interno in sotto-unità ritmiche (v. 1: «Règio quaèdam còncava, /

rès infirma perèmptra”: 3 + 3 accenti; v. 3: “mòtus àtomus, / ex pùlsa ellipsi / vèhit òmne”: 2 + 2 + 2; v. 2: “elùvies nigra elidit / devèrtens elemènta”: 3 + 2; v. 9: “in seminihil, / sèmine nihil convèrsio, / sùrgit”: 1 + 3 + 1 etc...) porterebbe ad integrare la reminiscenza classica con quella – altrettanto presente a Villa – della «poesia della Bibbia ebraica – un sistema “naturale” di ritmi liberi» che «si fonda su questo principio. Un “verso” consiste di due (raramente di tre) gruppi semplici, solitamente paralleli, o parzialmente paralleli, nella loro struttura sintattica e semantica. Queste unità fondamentali non sono uguali; ogni tentativo di correggere il testo al fine di avere numeri esatti risulta assurdo da qualsiasi punto di vista testuale [...]. Ma non c’è alcun bisogno di ricorrere a tali mezzi. L’impressione ritmica rimane a dispetto di tutte le “irregolarità”. Le unità di base non consistono quasi mai di uno o più di quattro accenti, si tratta cioè di gruppi semplici di due, tre o quattro accenti [...]. Gli accenti sono forti, essendo accenti primari di parola (in una lingua sintetica) e rinforzati per di più dalla ripetizione sintattica. [...] Poiché il numero di accenti in tali unità è basso, essi diventano prominenti, conferendo alle parole un peso speciale» (BENJAMIN HRUBOVSKI, *Style in Language*, a. c. di THOMAS A. SEBEOK, Cambridge, Mass, M. I. T. Press 1970; il brano citato è raccolto e tradotto in italiano nell’antologia a. c. di MARIO PAZZAGLIA E RENZO CREMANTE, *La metrica*, Bologna, il Mulino 1972. Il corsivo nella citazione è mio). La fonte biblica è inoltre suggerita dall’indistinzione, nel nostro testo, fra prosa e poesia, e dai rilievi sintattico-retorici ora ora effettuati.

<sup>38</sup> Per il tema della genesi e *nihilo* saranno fondamentali, accanto alla fonte biblica, le influenze del pensiero orientale, taoista e induista. Cfr. ALDO TAGLIAFERRI, *op. cit.*, pp. 171-75: «Il rapporto con Krishnamurti [...] riattiva un livello di discorso spesso sotteso agli scritti villiani sull’arte, dove non sono infrequenti i riferimenti al nulla inteso in una accezione taoista o zenista resa popolare dalla cultura californiana fiorente negli anni Sessanta»; e, ancora a proposito degli *Attributi*, GIANNI GRANA, *op. cit.*, p. 460: «si è visto in citazioni reiterate che c’è un altro notevole strato lessicale, in queste pagine di alta veggenza poetica, quello insistito del *nul-néant-rien* e del *vide* [...] che ha sempre una derivazione sacro-mistica, generalmente orientale. [...] Queste enunciazioni [...] hanno sempre spessori o riflessi mistici non rimovibili, di approssimativa ascendenza tao-buddista».

<sup>39</sup> Qualche indicazione: mi riferirò, d’ora in poi, ai periodi in cui si divide la prosa con P + numero progressivo e al componimento in versi ad essi frapposto con PV; per non appesantire eccessivamente l’aspetto grafico del testo, eviterò di porre (come sarebbe corretto fare) fra virgolette i termini indicanti concetti o significati/accezioni di lemmi, confidando nell’intuito del lettore; “D” sta per *Diciassette variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica* (EMILIO VILLA, *Opere poetiche*, I, Milano, Coliseum 1986); “A” per *Attributi dell’arte odierna*, Milano, Feltrinelli 1970; “V” per *Verboracula*, “GR” per *Geometria reformata*, “MT” per *le mùra di t;éb;é* (EMILIO VILLA, *Zodiaco*, *op. cit.*) Il grassetto nelle citazioni, infine, sarà sempre mio.

<sup>40</sup> Si noti, per questo aspetto, la contiguità del pensiero poetico villiano con i «paradossi del pensiero apofatico» di MEISTER ECKHART, «che alla realtà del proprio dio, *ineffabilis et incomprehensibilis*, oppose [...] la non-realtà del creato, generato dalla “nascosta oscurità dell’eterno nascondimento”» (ALDO TAGLIAFERRI, *op. cit.*, p. 168).

<sup>41</sup> AA.VV., *Il Beato Creatore*, a.c. di MARIO LUNETTA e EMILIO VILLA, Roma, Scienza dell’Arte 1984.

<sup>42</sup> Cfr. nota 1, 9 ai *Proverbi* (*Proverbi e Cantico. Traduzioni dalla Bibbia*, Napoli, Bibliopolis 2005, cura e prefazione di CECILIA BELLO MINCIACCHI): «“benda di ornamento”: ebr. *lwyt* (su un verbo che in arb. e akk. significa “far girare, avvolgere, torcere” e “far girare sul perno” oltre che “girare attorno, circondare, avvolgere”: è un verbo legato alle concezioni magiche; e anche con nozioni mitologiche primordialistiche. Vedi per es. a *Ps.* 116,4; forse la radice è nel nome del “Leviatano”».

<sup>43</sup> Secondo Anassimandro l’ἀρχή va identificata con l’ἄπειρον, sostanza primordiale infinita e illimitata dalla quale l’universo si origina e nella quale si dissolve: essa è eterna, in quanto posta al di fuori del tempo, ma animata da un moto di natura vorticosa dal quale sorgono per separazione i contrari fondamentali, il freddo e il caldo, inaugurando così la finitudine spazio-temporale del divenire e dell’«ingiustizia» che ad esso presiede (la quale, al contrario del πόλεμος eracliteo,

esprime una conflittualità disarmonica: cfr. v. 8, «Discidium»). Il caldo avrebbe generato a sua volta, avvolgendo «come corteccia intorno all'albero» aria e terra (elementi "freddi"), una sfera di fuoco, la cui rottura avrebbe infine prodotto gli astri. Gli echi della cosmologia di Anassimandro, come si vedrà, sono fitti e diffusi nel *Niger mundus*.

<sup>44</sup> Cfr. A, p. 73.

<sup>45</sup> Per il tema della nudità cfr. ancora *Genesis*, 3,7-13.

<sup>46</sup> Cfr. la presentazione (senza data, vergata bianco su bianco!) per CARLO SEVERI: «ogni essenza è opposizione». La concezione dualistica della φύσις, come si dirà più ampiamente nel corso della trattazione, è alla base del pensiero greco arcaico (da Esiodo e Omero fino ad Anassimandro, Pitagora, Eraclito, Empedocle) e taoista.

<sup>47</sup> Cfr. A, p. 157-8: «Chiamiamo, il gruppo intero e intatto, dei cosmogrammi, con nome di "schiere". (Oh defunte cosmologie; oh le "celesti schiere", velut agmina, veluti cohortes pulchrae ordinatae in aciem; oh sabaoth hashshamajim). Schiere modulari libere (come dire sottogruppi modulari), schiere permutanti, de-vaganti, quasi rotanti, coesitanti, dirottanti, toccanti, Iniezione-eversione, lacerazione-filtro, traumi-prede, ascési-deflazioni, spacchi-specchi, specchi-attriti». "*Sabaoth*" (ebr. < "Saba"), "esercito" o "schiera", nella Bibbia è attribuito di *Jaweh* in quanto "dio degli eserciti" o "dio combattente".

<sup>48</sup> Cfr. *Letanie* («Homogeneum Vanitosum»); A, p. 12 («le tout sans scissions sans substance»).

<sup>49</sup> Cfr. *The Flippant Ball Feel*, Piacenza, 1973: «suppliziate le parole appena spuntano, coartatele nel Grande Mec Anismo».

<sup>50</sup> Cui seguono, non a caso, l'età dell'odio (cfr. v. 8: «Immensum e contra Discidium irrigat») che disregala lo Sfero (cfr. P1: «unigenio pristino globulo») e genera l'assoluta molteplicità del caos (terza fase: cfr. quanto detto a proposito della *Pluriversitas*), a sua volta sostituito dall'età dell'amore (cfr. quanto si dirà successivamente sul rapporto fra P4 e il proemio del *De rerum natura* lucreziano).

<sup>51</sup> GIANNI GRANA, *op. cit.*, pp. 576-7: data la difficile reperibilità di questo (ed altri) testi villiani, il brano che segue è indirettamente tratto dall'ampia citazione presente nel medesimo saggio di GRANA.

<sup>52</sup> Cfr. ALDO TAGLIAFERRI, *op. cit.*, pp. 24-26: «La vita di Emilio compie una energica svolta in concomitanza con la sua scoperta, dopo la guerra, dello gnosticismo [...] La letteratura gnostica, oggetto di un'ondata di rinnovamento dopo la scoperta, negli anni Quaranta, di una ricca biblioteca nell'alto Egitto, lo impressiona e influenza profondamente negli anni successivi, alimentando la sua propensione psicologica a sentirsi solo, abbandonato in un mondo insensato e decaduto [...]. L'eternità per lui tende a trasformarsi in una tormentosa tentazione, una sfida, talora un'aspirazione prepotentemente narcisica in grado di esprimersi solo attraverso il linguaggio, senza nessuna precisa garanzia di trascendenza che la giustificchi. Questa scelta ideologica si dimostra gravida di conseguenze perché [...] avvicina la poetica di Emilio, dapprima obliquamente e poi consapevolmente, a quella di altre grandi figure del Novecento che a tematiche gnostiche si sono variamente ispirate, da Kafka a Thomas Mann, da Joyce a Beckett. [...]. [D]a quella che Hans Jonas definisce, in un celebre libro dedicato all'argomento nel '58, la "capacità rappresentativa" dello gnosticismo, cioè da un impianto mitico e metaforico rispondente a istanze fondamentali della psiche umana, egli ricava idee, tropi, suggestioni che nel corso degli anni ritornano con insistenza nei suoi scritti sull'arte»; GIANNI GRANA, *op. cit.*, pp. 455-6: «[C]'è tutto uno strato lessicale, terminologico che si richiama alle scritture gnostiche, con cui Villa aveva evidentemente dimestichezza, almeno linguisticamente appropriante [...]. Ora parte di questi termini ricorrono insistenti nelle scripturae sacro-laiche villiane, appropriate alla sua mai "dimessa cosmogonia", la "caduta" dal "mondo superiore" nel "mondo basso", come discesa coinvolgente nell'intimità micro-cellulare della materia l'"abisso" e il "silenzio", con la separazione e lo squarcio, lo scoppio-fulgore (éclat), il logos e il nous l'"ingenerato" il "numen" [...], l'invisibile e il chiaro e l'oltre come misure dello spirito, dell'illimito ecc. [...]. Se si aggiunge la parificazione fenomenologica fra macro e microcosmo, fisica e ultra-fisica [...], ci si pone ben dentro le sfuggenti orbite mitografiche di Villa».

<sup>53</sup> Cfr., in *Zodiaco*, V, *Holocaustulum eros* (titolo significativo), p. 102: «sanguis signum».

<sup>54</sup> Cfr. la nota 1 apposta da Villa alla sua traduzione del brano («il Verri», *op. cit.*): «il serpente non ha mentito, l'uomo e la donna sono ora diventati Elohim, conoscono tutto; allora il serpente è stato più forte di Jahwè. È uno degli episodi agonistici residuati da teomachie anteriori. Elementi e mitemi tipi-

- ci di questo racconto sono anche conservati, o perfino in parte tratti, da un comune patrimonio mitologico, che ha una redazione precipua, forse germinale, in un racconto della mitologia egiziana; secondo la quale una Donna-Maga (anche Eva è intesa come tale), che aveva nome Iside (*st*), voleva diventare una divinità. Riuscì infatti allo scopo con uno stratagemma (fece un serpente, con la saliva del Vecchio Sole, il dio Râ) che (reinterpretato a rovescio) è analogo a quello biblico: Iside riuscì a ottenere che il serpente mordersse il tallone o calcagno della vecchia divinità; e così Iside poté conoscere il nome, cioè l'essenza del dio».
- 55 «[N]el caso di Joyce, il punto di partenza è il realismo aristotelico, mentre in quello di Emilio oscilla, se mai, tra l'Uno di Plotino, per rapportarsi col quale l'uomo deve spogliarsi della ragione discorsiva, e il dio eracliteo, che “muta come il fuoco” e “prende nome secondo il gusto di ciascuno” (Fr, 16)» (ALDO TAGLIAFERRI, *op. cit.*, p. 57).
- 56 Cfr. A, p. 10 «mon peintre aimé exalte la Séparation (nature sotériologique), au fin d'intégrer per gradus l'Absence au Kosmos urbain reçu sur le fond des Eaux-logos». Sul legame acque-λόγος in Villa cfr. “Idrologie”, 1964 (sfere serigrafate in plexiglass contenenti acqua, realizzate in collaborazione con Cegna e Craia).
- 57 Cfr. A, p. 14: «[...] comme un hasard évidemment prêt a périr dans un souffle coloré et dont subsiste le sens devant ce qui doit bien périr c.à.d. devenir réalité», p. 30: «et puis l'excorporation (*per oculos, per ventrem*) *per os* [...] sans échos sans perspectives, combustion desolante», p. 134 : «lo spazio che è la morte, la contrazione, lo spasimo cieco, la radice convulsa di morte» etc.
- 58 «Baldus», 1, 1990.
- 59 Il tema del cibo, della sua digestione ed escrezione come metafora primordiale di un labirintico divenire (il quale trova a sua volta un correlativo nell'immagine delle viscere, alla base, secondo Villa, del motivo a “meandro”, diffuso in tutte le civiltà antiche), è strettamente connesso al valore sacrificale soggiacente all'arte e al rapporto con il divino. Cfr. *L'arte dell'uomo primordiale*, p. 26: «Per “divino” l'uomo primordiale intende Nutrimento Assoluto, Nutrimento Perenne; così come per “Dio” intende il Nutriente-Nutritivo Assoluto; e allora l'uomo primordiale si esibisce come “consumatore” del divino, e, in tale senso, si opera lo scambio continuo, fluente, grondante, fra il divino e l'umano, tra il Se-Stesso e l'Altro-Stesso [...]. La morte è allora una istantanea e illusoria cessazione del flusso: ma l'uomo, mimando interiormente e simbolicamente con la grafia attiva la solennità dell'uccisione, della strage, del massacro, rigenera continuamente l'omogeneo». A ragione, TAGLIAFERRI (*op. cit.*) riconduce a un'attitudine rabelaisiana (ma nel merito si potrebbe ricordare – come pure altrove è stato fatto – anche l'amato Artaud e certe formulazioni di G. Bataille) la frequente inclinazione di Villa allo sprofondamento nella fisiologia “basso corporale”, ascrivendone le ragioni a un'istanza apotropaica e compensativa dell'opposta, astratta propensione al mistico. Aggiungo solo che queste non peregrine intuizioni villiane, compendiate nella maniera più completa ed esaustiva nel citato saggio sull'arte primitiva, presentano impressionanti (e certo fortunate) analogie con la teoria fenomenologico-letteraria di Michail Bachtin.
- 60 Di «intuizione dinamica universale del mondo-volontà in espansione, fra Schopenhauer e l'astro-fisica del big-bang» parla GIANNI GRANA (*op. cit.* p. 476) a proposito delle visioni cosmogoniche profuse in A; e prosegue: «Poi, come a smentita confermativa di una complessa “ascesi” ierofanica attinta per energia (volontà, libido) ascensionale, [...] c'è il suo complemento discensivo ugualmente “necessario”, nell'altra polarità anti-ascetica identicamente “mistica”, quella corpo-cosmica sesso-morfica bio-tellurica micro-cellulare [...], con l'ossessiva “anatomia” (pp. 39, 44, 74, 142-43 [...] ecc.), l'Anatomon del visibile, del tangibile, della Natura-Verbo fra oralità e analità. Una specie di materialismo astratto, o di misticismo pagano e logo-carnale, di più che probabile suggestione materialistica-alchemica» (cfr. nota precedente).
- 61 Sappiamo da TAGLIAFERRI (*op. cit.*) che, per quanto concerne tali questioni, Villa ebbe mediatori di un certo rilievo, come Lucio Fontana e, soprattutto, il figlio Francesco, fisico e matematico, il quale fu tra l'altro introdotto da Villa nella rivista «Civiltà delle macchine», diretta da Leonardo Sinisgalli.
- 62 Cfr. ALDO TAGLIAFERRI, *op. cit.*, p. 16: «Per la verità le caratteristiche morfologiche del latino villiano rinviano, più che ai canoni classici, alla irregolare e virtuosistica retorica asiana, menzionata da Gustav Hocke come un antecedente del manierismo moderno, ma resta indiscutibile l'ammirazione nei



confronti di Lucrezio, dal quale Emilio eredita, quando scrive in latino, la predilezione per un tono vaticinante e, più in generale, un visionarismo cosmico caratterizzato dalla distanza insondabile fraposta tra vicende umane e presenze divine».

- <sup>63</sup> EMILIO VILLA, *Sulla traduzione dei testi biblici*, “il verri”, *op. cit.* Potrei sbagliare, ma mi sembra che qui Villa non si riferisca tanto ai «primi cinque libri» quanto, piuttosto, al testo di Giovanni! È interessante inoltre notare come nel *Niger mundus* (v. 4: «*electri parit undas*») sia presente anche un riferimento al grande predecessore di Giovanni, Ezechiele (nella fattispecie 1,4: “Visione del cocchio divino”), forse in coincidenza con RABANO MAURO, *De rerum naturis*, liber XXII. Nell’opera citata (liber IX, 2) Rabano offre tra l’altro una curiosa interpretazione “figurale” della teoria atomistica. Per il motivo del *πρῶτον ἔσχατον*, diffusissimo nell’opera di Villa, cfr. in particolare *Attributi* e *L’arte dell’uomo primordiale*.
- <sup>64</sup> Generata da quella Ate (figura dell’errore, dell’inganno, della mancanza di senso) che Villa significativamente invoca in GR al posto di *λόγος, μῦθος, φῶνος e τέχνη*.
- <sup>65</sup> ANDREA CORTELLESA, *Una nuova scienza dell’occhio rovesciato*, «il verri», *op. cit.*
- <sup>66</sup> A, p. 23.
- <sup>67</sup> *Tentazione e temibilità del linguaggio*, *op. cit.*
- <sup>68</sup> *Op. cit.*, p. 16.
- <sup>69</sup> *Op. cit.*, pp. 175-7.
- <sup>70</sup> *Ibidem*, pp. 171-2.
- <sup>71</sup> E ancora, poco dopo: «come toccare con l’occhio a palpebra serrata l’Incognita Essenziale, l’umile breve inconsistenza del mondo senza orizzonti e tutto trame e orditi, a confini genetici perennemente dissolventi; e come restituire il ruolo della Molecola Critica dello Status Critico, la Caduta tendenziale (obliqua, diagonale, democritea, epicurea) o ascesa tendenziale (ma la *direzione* è altro moto illusorio); e toccare l’assenza dei confini della Sconfinata Camera Vuota, ferirli nella centralità, e trascinare nella Spirale (Spirale, kundalini, serpente addormentato su ogni fondo di baratro) il Silenzio Creatore fino al punto dell’Azione Pura; e così toccare l’Estrema Molecola del Mondo e dell’Inesistenza”, e prima: “Nel *mandala* e in ogni altro espediente tantrico, il *punctum*, il centro immoto e sempre centrico, il *chakra*, il nulla colpito, ferito e adibito in contro-azione (contrazione), non è una linea finale, confinaria, non è meta o punto di arrivo, una somma di tempi contigui, divisibili all’infinito (come la freccia di Zenone d’Elea), [...] un processo verso l’Uscita, ma proprio una fulminazione, una folgorazione, l’abbaglio primo-ultimo, lo scompiglio immenso e inesistente».
- <sup>72</sup> *Ibid.*, p. 43.
- <sup>73</sup> Traggio la citazione dall’articolo *Inflation and the new era of high precision cosmology*, consultabile gratuitamente sul Web all’indirizzo: *web.mit.edu* (formato PDF) del Massachusetts Institute of Technology. Più diffuse informazioni sono fornite dallo stesso ALAN H. GUTH nel libro divulgativo *The Quest for a New Theory of Cosmic Origins*, Addison-Wesley/Perseus Books 1997.
- <sup>74</sup> Se il dattiloscritto originale corrisponde alla riproduzione anastatica stampata a fronte della traduzione nell’edizione Morra, è ipotizzabile che in prima stesura il *Niger mundus* si chiudesse al v. 113, e che in un secondo momento Villa sia ritornato sull’opera (lo testimonierebbe il cambio di carta a pagina parzialmente pulita) aggiungendo una nuova conclusione (vv. 114-125).
- <sup>75</sup> In realtà, ciò che presentiamo per esigenze esplicative come distinto, di fatto non lo è stato quasi mai per le Avanguardie poetiche o più latamente artistiche di Primo e Secondo Novecento, le quali, con maggiore o minore consapevolezza, hanno teso piuttosto a contemporare istanze trascendentali ed immanentistiche secondo equilibri variabili da un caso all’altro.
- <sup>76</sup> A, p. 93.
- <sup>77</sup> A, p. 45. Si noti, di passaggio, come il titolo di una delle più celebri composizioni di LUIGI NONO, *La lontananza nostalgica utopica futura*, 1988, paia evidente parafrasi di questa formulazione villiana, risalente a un testo su Burri del 1953.



Andrea Cortellessa

## L'impossibile non è il vuoto

per Aldo Tagliaferri

*Tutto l'interesse dell'arte sta nell'inizio. Dopo l'inizio è già la fine.*

Picasso 1932

*Pensare fino al limite per non essere più vittime del pensiero, agire fino al limite per non essere più vittime degli oggetti che produciamo.*

Bataille 1956

*Cerchiamo di essere coscienti di quello che è l'arte, di quello che ci ha interessato a morte, proprio fino alla morte, di quel luogo assolutamente importante che è l'unico in cui si trova la vita.*

Villa 1984

Nel cosmo sin troppo ordinato del nostro Parnaso novecentesco nessuna presenza si manifesta con la spettrale e sfrecciante, segreta, sempre squassante vitalità di Emilio Villa. Ovvero e per antonomasia l'inclassificabile, l'inirreggimentabile, l'irriducibile a formule e aggregazioni, a manuali e antologie, al nostro – insomma – affannato rincorrerlo. Il fuoriformato che deborda da tutte le collezioni, il quadro abnorme o informe che nella nostra edificante galleria, ostinato, *manca*. Il disertore, il fuggiasco, l'eretico, *Il clandestino* insomma: come suona l'epiteto scelto da Aldo Tagliaferri per intitolare la biografia-studio che pare essere almeno in parte riuscita nell'intento di sottrarre il nome di Villa al territorio della fantasticheria e a farlo accedere, non si dice ai cataloghi della grande editoria a tutt'altre urgenze apparecchiati, ma a una consapevolezza sufficientemente diffusa<sup>1</sup> di come e quanto appunto *manchi* Villa e di come lo si debba dunque – malgrado tutto – continuare a inseguire. Dopo il pionieristico numero monografico del «verri», promosso dallo stesso Tagliaferri nel '98, la presente iniziativa di «Atelier» e quella, annunciata da Cecilia Bello Minciocchi, di un analogo “cantiere” in fase di ultimazione in un prossimo numero dell'«immaginazione», segnano se non altro i termini di un discorso ancora in gran parte da affrontare ma che appare, a questo punto, non più rinviabile.

Già a partire dal mio primo, attonito contatto col *corpus* - in quel numero del «verri», proprio - m'era parso necessario cercare un punto d'attacco nella sua parte che ha avuto maggiore commercio col mondo: la “critica d'arte” sui Burri e i Capogrossi, i Fontana e i Twombly, così come s'è assai parzialmente depositata nei mitologici *Attributi dell'arte odierna*, unico libro di Villa che (sempre auspici le, allora anonime, insistenze di Tagliaferri) abbia forzato i limiti così angusti della “grande” editoria, nel Settanta<sup>2</sup>. E ancora Tagliaferri, come a chiudere il cerchio, nel 2005 ha portato a termine il laborioso restauro (iniziato sempre in quel decisivo «verri») di un inedito-chiave, *L'arte dell'uomo primordiale*, che come vedremo offre la chiave ideologica – diciamo pure l'ètimo spirituale – di questo repertorio di straordinaria inventività lessicale, sintattica, metaforica: che va annoverato fra i massimi della prosa italiana del Novecento<sup>3</sup>.

Come riferisce il suo curatore il testo, non datato ma ascrivibile alla metà degli Anni Sessanta (e da lui ritrovato solo nel '96), consta di «una quarantina di cartelle dattiloscritte, sostanzioso anticipo di un'opera *in progress* che, corredata da un centinaio di riproduzioni e di una copertina approntata dal fedelissimo De Bernardi, già implicato in pellegrinaggi a siti archeologici e musei, farà il solito rassegnato giro tra i tavoli di alcuni editori prima di finire nel dimenticatoio» (C 125). Villa analizza le incisioni rupestri messe a giorno dalle più recenti scoperte (dalla siciliana Addaura alla francese Lascaux) e ne contesta la lettura formalista ma anche quella “naturalistica” (come referto, cioè, delle attività venatorie della comunità; cfr. UP 31-2). È piuttosto sulla funzione sacrificale – rituale cioè – delle incisioni che Villa insiste. L'incisione non ha tanto valore di simbolo, dunque, quanto di «segno», «che, come incisione e taglio, come ferita, come lacerazione, opera la emissione di sostanza del corpo ferito». In quanto «*ictus*, cioè sfregio» (UP 30), tale segno non “rappresenta”, non “simboleggia” la Ferita (con tutto il suo valore apotropaico): “è” Ferita, direttamente apportata «sul corpo del mondo, sulla pietra, sulla roccia, sull'argilla, come un tatuaggio eseguito sul corpo della divinità che è la pietra, la terra, o parti degli animali come l'osso e l'avorio, porzioni esplicitate della divinità» (UP 34). Così (UP 36)

il segno si fa figura, per conservarsi alla propria incandescenza, sensibile, alla propria ferocia, alla propria idealità. Perché il “contorno”, la grezza matrice della “forma”, genera una sfera specializzata della vita, una potenza proiettata e catturata. Così anche la “figura” è atto; e ogni porzione identificata della figura è atto e vita: le corna sono vita, gli occhi sono vita, le gambe sono vita, i visceri sono vita.

Quello per le incisioni rupestri di epoca preistorica (e anzi, con la solita veemenza antistoricista, appunto «primordiale») non è interesse nuovo per Villa, che al riguardo aveva approntato delle schede per il Museu de Arte di São Paulo nel suo periodo “brasiliano” (1951-52) e poi, su «Arti Visive», i saggi *Ciò che è primitivo* (sul numero 4 del '53), *Noi e la preistoria. A proposito di una scoperta recente*<sup>4</sup> (sul numero 1 del '54) e *Ideografie sui lastroni di Monte Bego* (sul numero 5 del '54; ora tutti e tre riprodotti in «Allegato» a UP: 89-98). Del resto è sin dall'inizio della sua traiettoria che non viene mai meno, in lui, l'interesse ossessivo per la questione delle Origini<sup>5</sup>; a farne fede, fra l'altro, la scelta di intraprendere titaniche versioni da grandi testi “originari” come i *Bibbia* e l'*Odissea*.

Ma Tagliaferri richiama l'attenzione su due eventi non meno che decisivi, che consentirono a Villa di ridefinire questo suo Mito Personale innescando il progetto solo parzialmente concretizzatosi con le pagine sull'*Arte dell'uomo primordiale*: la presa di contatto con le opere degli autori del *Collège de Sociologie* (forse via Christian Zervos, critico frequentato da Villa già negli Anni Cinquanta) e poi il pellegrinaggio in compagnia di amici a Lascaux, nel '61. Anche se in una nota della sua postfazione (UP 109) Tagliaferri tende ad anteporre a questa la sintonia con Roger Caillois non c'è dubbio che, entro quel *milieu*, l'autore che maggiormente si fosse dedicato all'arte, e in particolare alle incisioni di Lascaux, sia stato Georges Bataille. Infatti l'indicazione bibliografica del volume illustrato pubblicato da que-

sti da Skira nel '55, *Lascaux ou la Naissance de l'Art*, figura fra i materiali preparatori del Villa Anni Sessanta (cfr. UP 103).

Non solo, in generale, la nevrotica coazione villiana all'occultamento e alla dilapidazione di sé possono essere letti «alla luce di una economia del dispendio come quella teorizzata da Bataille»<sup>6</sup> (C 102). Le consonanze col suo pensiero sono in realtà più stringenti e si concentrano appunto *dopo* il tornante del Sessanta (certo, bisogna sempre stare attenti con le date, con Villa; ma non bisogna neppure sussumere la sua testualità in una specie di acronica e astorica *Ur-Suppe* – come lui, magari, avrebbe preteso...). Le premesse al volume del '55 sono contenute in due scritti di Bataille solo di recente tradotti in italiano. Il primo è una lunga recensione, uscita sulla sua rivista «Critique» nel numero 71 dell'aprile 1953, alla *summa* in due grossi tomi di un pioniere degli studi preistorici, l'abate Henri Breuil (era stato lui il primo studioso a penetrare a Lascaux), *Quatre centes siècles d'art pariétal* (Montignac, Centre d'Études et de Documentation Préhistoriques 1952) e s'intitola *Il passaggio dall'animale all'uomo e la nascita dell'arte*<sup>7</sup>. Il secondo, più breve e lampeggiante, ha per titolo *All'appuntamento di Lascaux, l'uomo civilizzato si ritrova uomo di desiderio* ed esce su «Arts» 423, nell'agosto dello stesso '53<sup>8</sup>.

Questi e altri scritti di Bataille ci interessano, riguardo a Villa, in quanto – sintezza Felice Ciro Papparo

tornano in continuazione al problema dell'*origine dell'uomo*, più precisamente al modo della sua *apparizione attraverso una peculiare rappresentazione*<sup>9</sup>. Il momento artistico infatti, per Bataille, è in quanto tale accostabile allo «sforzo iniziale dell'uomo – quando in epoca paleolitica accedeva alla coscienza [...], si liberava dell'animalità con il lavoro e si avvicinava per gradi alla creatura cosciente che ha fatto opere d'arte»<sup>10</sup>.

E proprio questo *liberarsi*, come si legge nel più lucido e denso di questi scritti, è quanto viene *segnato* sulle pareti della caverna dall'uomo primordiale: «L'arte preistorica è [...] la sola via attraverso la quale, alla lunga, il passaggio dall'animale all'uomo è divenuto per noi *sensibile*». La «*nascita dell'arte*», in altri termini, è segno e insieme condizione della «nascita dell'uomo stesso»<sup>11</sup>; si può anzi dire che *coincida con esso*<sup>12</sup>. Il paradosso è che questa «animalità da cui evadavano»<sup>13</sup> era poi, il più delle volte, il segno che gli uomini primordiali assumevano su di sé nell'atto di raffigurarsi: in altri termini la cancellazione di quell'animalità, rappresentata attraverso l'uccisione, *coincideva col desiderio di essa*. Paradosso che, a ben vedere, non poteva non affascinare Bataille (e per la coincidenza di *erotismo e pulsione di morte*<sup>14</sup> e per l'imprevedibile risorgenza del suo antico tema dell'*Acéphale* e del *Minotaure*):

Deve mantenerci nello stupore il fatto che la cancellazione dell'uomo davanti all'animale, nell'istante stesso in cui l'animale in lui diveniva umano, sia la più grande che si possa concepire. In effetti, non soltanto l'uomo antico diede dell'animale solo un'immagine al contempo affascinante e naturalistica, ma quando volle invece e maldestramente rappresentare ciò che era lui stesso, dissimulò i propri tratti sotto quelli della bestia che non era, ammise solo a metà la forma umana e si attribuì la testa d'un animale. [...] Dobbiamo dirci che il passo decisivo avvenne quando l'uomo che si vedeva divenuto tale, lungi dall'aver vergogna come noi della parte animale che rimaneva in lui, dissimulò invece quest'umanità che

lo distingueva dalle bestie. Mascherò il viso di cui andiamo fieri e mise in mostra ciò che i nostri vestiti nascondono<sup>15</sup>.

Ora, anche nel testo villiano troviamo questo stesso cortocircuito: intanto «l'atto di uccidere appare legato agli impulsi primari della fecondità» (UP 23), e infatti «la vita nutre il mortale, la morte rigenera la vita» (UP 56). Poi, se l'atto di cui i segni primordiali recano traccia è per l'appunto il «*sacrificium*, il culto sacrificale» (UP 24) è perché «il sacrificio genera la vita, è causa di vita; il sacrificio fa la vita; e la vita (la violenza) è causa del sacrificio» (UP 60). Ma soprattutto – proprio come mostrato da Bataille – per Villa (UP 63)

l'animale che l'uomo paleolitico *ex-prime* è un animale che egli, certamente, ha visto, e che, in apparenza, celebra mimando, con l'ausilio della memoria visiva: ma 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 segno.

Per entrambi insomma il sacrificio è cerimonia che crea il sé; mediante la quale, cioè, l'uomo primordiale assume su di sé come maschera l'animalità (o piuttosto la inghiotte, per Villa) per poi ritualmente da sé espellerla, *esprimendola*, appunto per mezzo del segno. È, questa descritta, la dialettica del sacro, che si trova al centro del pensiero tanto di Bataille che di Villa. Se quest'ultimo parla a proposito delle figurazioni primordiali, con metaforologia del resto spesso circolante negli "Attributi", di «una vera e propria ierofania» (UP 66)<sup>16</sup>, già nel 1930 – in uno dei mitici testi della rivista «Documents» coi quali aveva fatto il proprio feroce ingresso sulla scena intellettuale – Bataille aveva utilizzato per l'Arte primitiva appunto il paradigma del Sacro di Rudolf Otto, quale apparizione, cioè, dell'«assolutamente altro». E, quel che più interessa qui, cortocircuitando tale condizione del primitivo con quella degli artisti moderni, i quali

hanno presentato abbastanza bruscamente un processo di decomposizione e di distruzione che per molti non è stato meno penoso di quanto lo sarebbe stata la vista della decomposizione e della distruzione del cadavere. [...] Questa pittura putrida altera gli oggetti con una violenza che non era stata ancora raggiunta<sup>17</sup>.

Proprio il principio dell'*alterazione*, in altri scritti di questo primo tempo batailleano, porta alla formulazione di quella categoria dell'*informe* che negli ultimi anni è stata vigorosamente riattivata dai maggiori pensatori d'arte di oggi – Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss del gruppo di «October» da un lato, Georges Didi-Huberman dall'altro<sup>18</sup>. Al di là delle trasvalutazioni odierne, però, mi pare che esso non si possa disgiungere, come esse tendono a fare, dal tema del *sacrificio*, che com'è noto ossessiona Bataille sin dai suoi primissimi testi (nell'*Amérique disparue*, del '28, già veniva suggerito un legame fra l'arte degli Aztechi e i loro sacrifici umani)<sup>19</sup>. Non è affatto un caso se l'ultimo scritto nel quale Bataille si occupi d'arte su «Documents» sia dedicato a Vincent Van Gogh, la cui mutilazione è interpretata, appunto, come sacrificio religioso nel quale l'*alterazione* si configura come *materiale abbandono di una parte di sé*, «che avrebbe la potenza di liberare elementi eterogenei e di rompere l'omogeneità abituale della persona»<sup>20</sup> (non diversamente,

come abbiamo visto, Bataille interpreterà le figurazioni teriomorfe di Lascaux). Così, come dirà in un altro testo a lui dedicato nel '37, «Vincent Van Gogh non appartiene alla storia dell'arte, bensì al mito insanguinato della nostra esistenza di esseri umani»<sup>21</sup>.

Villa, lui, nella sede preterintenzionalmente consuntiva della *Conferenza* di Perugia dell'84, esalta «la pittura di un Van Gogh, che in vita sua non ha venduto quadri: per tutta la vita, nella fame assoluta, per poter creare la più grande opera che sia stata creata in pittura, o quasi»<sup>22</sup>; e poco prima si lascia andare all'impressionante epicedio di una «generazione perduta» o, per meglio dire, appunto, *sacrificata*:

la pittura americana da Gorky a Pollock, fino all'ultimo che è morto, Rothko. Tutti questi, che hanno inaugurato un determinato rapporto della forma come materia con la materia come forma, si sono sparati, si sono suicidati tutti. Tutti. [...] Han detto: se noi siamo falliti, è inutile vivere. E si sono sparati tutti: chi è andato contro un albero, chi con la rivoltella, l'ultimo, mio amico, il più grande, Rothko, si è tagliato con una lametta. [...] Ne abbiamo avuti alcuni della stessa levatura, ma è mancato il giro, è mancata la grande catena che li legasse, è mancato di fare una vera corona dello spirito italiano, che si è invece affievolito. Qui non è successo niente. Là, invece, hanno pagato tutta la loro, diciamo, ribellione, che poi non era una ribellione, era soltanto un modo di rappresentare la vita in un altro modo<sup>23</sup>.

Il più affascinante testo di Bataille sull'arte resta tuttavia *L'arte, esercizio di crudeltà* (non a caso scelto come testo eponimo da Giuseppe Zuccarino nella sua bella silloge di scritti batailleani sull'arte moderna). Assai difficile che Villa potesse conoscerlo (era uscito su «Médecine de France» nel giugno del '49), ma la sua sintonia profonda è in tal caso ancora più significativa, se è vero che, come si vedrà, esso annoda in fulminante sintesi un po' tutti i temi batailleani che siamo andati sin qui esplorando. È proprio questa, infatti, la pagina più esplicita nell'assimilare il fenomeno artistico non solo al *sacrificio* ma anche, tramite esso, alla nozione, com'è noto centrale nel sistema di Bataille, di *dispendio*: «l'arte ha essenzialmente il senso della festa» proprio perché liberata dall'*utile*; ma è simile alla festa anche per la sua ambivalenza: «sia nell'una che nell'altra, una parte è sempre stata riservata a ciò che appare come l'opposto della gioia e del piacere». È così che, sebbene l'arte si sia affrancata «dalla sua subordinazione nei confronti della religione» da un punto di vista appunto *utilitario*, essa resta *religiosa* nel senso in cui «Apollinaire diceva che il cubismo era una grande arte religiosa». «La pittura moderna protrae l'ossessione dell'immagine sacrificale moltiplicata» e tale *sacrificio* consiste proprio in quello che molto tempo prima Bataille aveva definito *alterazione*: «un punto sfolgorante in cui le forme solide vengono distrutte, in cui gli oggetti disponibili che compongono il mondo si consumano come in un braciere luminoso». In ciò, afferma Bataille, la «folgorazione» del pittore surrealista non è diversa da quella degli «Aztechi, ai piedi delle piramidi sulle quali veniva strappato il cuore alle vittime»<sup>24</sup>.

Mai come qui si manifesta evidente la *sovrimpression* che Bataille opera fra il significato gestuale, antropologico dell'*arte primordiale* e quello dell'*arte moder-*

na. (Non è affatto un caso che nel '55 pubblici due libri “gemelli”, entrambi da Skira, su *Lascaux ou la naissance de l'art* e su *Manet*: «entrambi si soffermano su una fase iniziale della produzione artistica, antica o moderna che sia»)<sup>25</sup>. Ma è esattamente questo che non si stanca mai di fare Villa. Un passaggio importante, di *Arte dell'uomo primordiale*, è quello nel quale viene citato quello stesso abate Breuil che, come s'è visto, già aveva guidato a Lascaux i passi di Bataille; per lo studioso la produzione di utensili come l'amigdala, già nell'uomo *primordiale*, «supera l'utile, e raggiunge una bellezza reale», tesi che Villa, in effetti, non accetta e non rifiuta: gli appare un «punto di vista [...] positivisticamente estetico» e dunque anacronistico (se è vero che «l'estetica appartiene in modo stretto e chiuso ai cicli culturali riflessi e devitalizzati»). Non “arte” in questo senso, dunque; ma a questo gesto identificato quale «impresa iniziale dell'uomo» («un semplice, rude inizio») Villa, alla fine di questo stesso capoverso, finisce per ricondurre ogni azione dell'*uomo umano*: «che cosa farà l'uomo umano, nei suoi anni avvenire, se non ricalcare ripetere rivivere, come per un congenito afflato, mitico e rituale, l'atto del suo inizio?» (UP 48-9).

Già in *Noi e la preistoria*, del '54, tale collegamento era stato esplicitato (UP 95):

la parte più sollevata, più solenne, più audace della produzione artistica moderna, e ormai anche stilisticamente più ricca, è quella che cerca il suo orientamento nella naturale riviviscenza delle etimologie sorprese nel loro trasalimento originario, e nella sua alterna condotta storica. Il recupero dell'atto iniziale, e di tutte le sue conseguenze, questa decisiva e definitiva ripresa del gesto puro che ha condotto l'uomo preistorico alla comunicazione concreta con il mondo, anzi a una presa di possesso del mondo, è sottinteso, ma non tanto sottinteso da non essere almeno segretamente operante, nella maturità del lavoro moderno.

Ma è dai passi più tesi dell'*Arte dell'uomo primordiale* che si capisce come siano, quelli ivi finalmente chiamati col loro nome, paradigmi da ora in poi per Villa indispensabili a leggere l'arte di ogni epoca, in particolare quella *odierna*. Non si parla solo, in generale, di *atto iniziale* e *gesto puro*, ma nello specifico, appunto, di «arte come strumento sacrificale», «come spiraglio, come *spiraculum* anzi, feritoia: l'arte che ferisce il mondo, il divino, che infligge la piaga solenne nel corpo del mondo» (UP 29), perché ogni «processo iniziativo» è «violentazione» (UP 60).

Questa, che potremmo definire una vera e propria dignità villiana<sup>26</sup>, fa il paio con l'altra, ben più nota, clamante all'inizio della sua traiettoria di “scrittore d'arte”: «lo sto con questo triangolo» (AO 114). Era lo *slogan* del ventitreenne Villa in visita nello «studio scantinato, allucinato, da insolazione, affogato dal bianco altissimo» di via Farini, lo studio milanese di Lucio Fontana, cioè, riferito «alle lastrine in gesso: quella, specialmente, di gesso rosa, con un triangolo graffito in bianco» (AO 111). Una forma semplice – in sé così simile agli elementi primordiali convocati dal grande astrattismo europeo, da Kandinskij o da Malevi' – della quale però Villa già allora decretava l'«afferinarsi come trauma esistente» e «ispezione chirurgica» (AO 113), così protestando con Giancarlo Vigorelli (il quale aveva sbottato: «Non ci siamo! Questa non è arte, perché non tocca l'umano, non è toccante»): certo che «un triangolo ha in sé il suo spasimo breve, diciamo “umano”». Per questo *sta con*



*il triangolo*: perché «prima di ogni genere, c'è un barlume, c'è un crepaccio, c'è un attimo di sospensione nella vicenda dell'omogeneità e della distrazione» (AO 114).

L'apologo, del '37, aveva avuto valore d'oroscopo, tanto per chi ne era stato oggetto che, meno ovviamente, per chi lo aveva scritto (e che non per caso lo accoglierà nella compagine degli *Attributi*, in sintomatica deroga ai termini fissati dal sottotitolo, 1947/1967). Oroscopo di un'arte *odierna*, appunto, cioè derubricata dai protocolli formalisti-visibilisti e proditoriamente ricondotta alle proprie radici gestuali, fisiologiche, *toccanti*, appunto, mercè l'ostinato alludere, della prodigiosa (ma, come si vede bene in un caso come questo, di certo non autosufficiente) *écriture* villiana, agli ètimi antropologici di una tale arte: al *trauma* di un àmbito che in séguito – dopo appunto il Bataille di Lascaux, cioè – verrà identificato come sacrificale. Tanto è vero che è solo *dopo* la cruciale visita all'*omfalós* della Dordogna, nel '61, che Villa inserisce all'interno dell'altro contributo fontaniano degli *Attributi*, a proposito del segno-matrice del *TROU*, l'inciso sul «coup du Meurtrier, ou le coup du Prêtre sur la bête sacrificable» (AO 110).

Infine nell'ultimo intervento di Villa su Fontana, del 1981, l'«esile e madornale metafora» del Gesto – lo sfondamento del piano, il Buco o Taglio – verrà letto come segno «della Grazia nella sua erranza, secondo la concezione Gnostica», scoperta della «carne sotto la facies del mondo»; di qui l'«atmosfera d'esilio, riluttanza a inutile patria, scabrosità mentale dove si identificano superficialità e insondabilità, il non iniziato e l'ultimo (éschaton) singolare»<sup>27</sup>. La confidenza di Villa con l'universo concettuale della Gnosi data almeno – secondo Tagliaferri, che a essa ha affidato parte non indifferente della propria interpretazione dei testi dell'amico – dall'immediato dopoguerra: dal suo «impianto mitico e metaforico rispondente a istanze fondamentali della psiche umana, egli ricava idee, tropi, suggestioni che nel corso degli anni ritornano con insistenza nei suoi scritti sull'arte» (C 25)<sup>28</sup>. Ma proprio Bataille era, fra gli animatori del Collège de Sociologie, quello che maggiormente s'era, e per tempo, interessato alla Gnosi: già su «Documents» aveva infatti pubblicato un testo dal titolo *Il basso materialismo e la gnosi*<sup>29</sup>, ma (proprio come nel caso di Villa) «gnosemi» circolano nella sua opera carsicamente per, a tratti, innervarla non meno che capillarmente.

Per esempio rientra in un immaginario squisitamente gnostico il presupposto gnoseologico della splendida pagina, che abbiamo già incontrato, sull'*Arte, esercizio di crudeltà*. La data, '49, coincide col periodo in cui, come s'è visto, si può supporre che anche Villa venisse attratto dalla Gnosi (e si capisce, perché sono quegli gli anni delle scoperte archeologiche che, a Nag-Hammadi e altrove, rinnovano completamente lo stato delle conoscenze al riguardo):

Una sorta di determinazione muta, inevitabile e inesplicita, prossima a quella dei sogni, ha sempre ostinatamente caratterizzato, nei cortei di figure che costituivano il festoso fondale di questo mondo, gli spettri affascinanti dell'infelicità e del dolore [...] il paradosso del sacrificio, dovrà essere esaminato con estrema attenzione. Tutti noi, da bambini, ne abbiamo sospettato l'esistenza: nel nostro strano agitarci sotto il cielo, siamo forse vittime di una trappola, di una farsa di cui riusciremo un giorno a scoprire il segreto? È una reazione infantile, certo, e noi viviamo distogliendoci da essa, in un mondo che s'impone ai nostri occhi



come «del tutto naturale», ben diverso da quello che un tempo ci aveva esasperato. [...] In una parola, abbiamo smesso di diffidare.

Solo pochi fra noi si attardano, in mezzo ai grandi assetti di questa società, nella loro reazione davvero infantile, e continuano a chiedersi ingenuamente cosa ci facciano sul globo e di quale scherzo siano vittime. Queste persone vogliono decifrare il cielo o i quadri, passare dietro i fondali stellati e le tele dipinte, e come i marmocchi che cercano le fessure nella palizzata, si sforzano di guardare attraverso le incrinature del mondo. Una di tali incrinature è la crudele usanza del sacrificio<sup>30</sup>.

#### E ancora:

L'enigma decisivo resta quello del sacrificio, legato alla nostra preoccupazione di capire cosa cerchi il bambino quando avverte la sensazione di trovarsi di fronte a una farsa. Ciò che lo turba, e al tempo stesso lo trasforma in una trottola in preda alla vertigine, è il desiderio di cogliere, al di là delle apparenze del mondo, la risposta a una domanda che sarebbe incapace di formulare. Pensa allora di poter essere il figlio di un re, ma il figlio di un re non è nulla; pensa anche, con sagacia, di poter essere Dio: questa sarebbe la soluzione dell'enigma. Va da sé che il bambino non ne parla con nessuno: si sentirebbe ridicolo, in un mondo nel quale ogni oggetto gli rimanda l'immagine dei suoi limiti, in cui sa di essere profondamente piccolo e «separato», separato come un oggetto, che gli fa avvertire quel senso di farsa, di esilio, di burlesca congiura contro di lui. [...] Ormai il bambino, in qualche misura, resta sempre con la fronte incollata al vetro, nell'attesa di un momento folgorante.

È a una simile attesa che risponde l'escata del sacrificio; ciò che attendiamo fin dall'infanzia è questo alterarsi dell'ordine entro cui soffochiamo. Nel sacrificio un oggetto deve essere distrutto (distrutto in quanto oggetto e, se possibile, in quanto «separato»); noi ci introduciamo nella negazione di questo limite della morte, che affascina come la luce. Poiché l'alterazione dell'oggetto – la distruzione – ha valore solo nella misura in cui ci altera, in cui altera al tempo stesso il soggetto. Non possiamo eliminare direttamente in noi stessi (il soggetto) l'ostacolo che ci «separa». Ma possiamo, eliminando l'ostacolo che separa l'oggetto (la vittima del sacrificio) partecipare a questo rifiuto di ogni separazione<sup>31</sup>.

#### Proprio l'arte rappresenta questo rifiuto trascendentale:

la festa infinita delle opere d'arte ha la funzione di ricordarci che, a dispetto di una volontà ben decisa ad attribuire valore soltanto a ciò che è durevole, un trionfo è promesso a chi osa saltare nell'indecisione dell'istante. Perciò non è mai troppa l'attenzione che si presta a quell'ebbrezza moltiplicata che attraversa l'opacità del mondo con lampi apparentemente crudeli, in cui la seduzione si lega al massacro, al supplizio, all'orrore. Non stiamo facendo l'apologia dei fatti orribili, né augurandoci un loro ritorno. [...] Un'emozione che non sia legata all'apertura dell'orizzonte ma ad un qualche oggetto ristretto, l'emozione nei limiti della ragione, ci propone solo una vita stipata, compressa. Carica della nostra verità perduta, l'emozione viene gridata nel disordine, così come la sogna il bambino che commisura la finestra della sua camera alla profondità della notte. È indubbio che l'arte non è affatto tenuta a rappresentare l'orrore, ma il suo movimento la mette senza fatica all'altezza del peggio, e reciprocamente la raffigurazione dell'orrore ne rivela l'apertura a tutto il possibile. Per questo dobbiamo soffermarci sull'accento che essa riesce a raggiungere quando si trova nelle vicinanze della morte.

Se anche non ci invita, crudele, a morire nell'estasi, ha almeno il merito di votare un istante della nostra felicità all'eguaglianza con la morte<sup>32</sup>.

Come si vede, all'arte si chiede letteralmente l'impossibile. E d'altronde in un altro testo – dedicato pochi anni prima, nel '46, all'amico e sodale André Masson – innervato dal motivo gnosticeggiante del «desiderio di “esistere totalmente” e non

più “al servizio”», desiderio riguardo al quale concludeva che «tutto quel che possiamo fare è di accettare che ci porti all’estremo della tensione», Bataille chiudeva così: «non ci resta che permanere nell’impossibile»<sup>33</sup>. (“L’impossibile”, è il caso di ricordare, è il titolo dato all’ultimo libro licenziato e uscito appena postumo nel ’62.)

Nelle ultime parole pronunciate prima dell’*ictus*, a Perugia, dal canto suo Villa si spingeva a dare, rispondendo a uno studente, questa estrema definizione dell’arte:

non ti riempirà il vuoto, ma l’arte è essere sotto pressione. Essere in pressione. Il giro diviene tutto completo se pensi che l’essere sotto pressione comporta, da una parte, l’impressione del mondo che hai davanti, che ti batte contro, che dovrebbe saltarti fuori traversandoti, e, dall’altra, l’espressione. L’arte si chiama espressione, no? Tutto questo produce ciò che sta producendo in te, cioè depressione, stanchezza di sentire questo vuoto risuonare e risuonare senza risposta. C’è, al di sopra di tutto questo, un’altra vicenda: l’oppressione. [...] L’arte finché è oppressa non è niente, è vuoto e non funziona. [...] Ora, [...] l’arte fa una pressione sulla tua mente o ancora è nel vuoto? Cioè, questo operare per essere, questo fare comunque una cosa, una figura del mondo, dato che il mondo è una figura, una figura impossibile in se stessa, vedi quant’è difficile fare dell’arte, anzi il mondo addirittura è la figura dell’impossibile. E l’impossibile non è il vuoto<sup>34</sup>.

#### NOTE

- <sup>1</sup> Cfr. ALDO TAGLIAFERRI, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, Roma, DeriveApprodi 2004 (di séguito le citazioni da questo volume saranno date direttamente a testo, con la sigla C seguita dal numero di pagina relativo). La pubblicazione ha destato numerose attenzioni giornalistiche; segnalò PINO CORRIAS, *Un poeta eccentrico sempre in cerca di assoluto*, «la Repubblica», 7 gennaio 2005 e lo speciale *Villadrome* di «Alias». Supplemento del «manifesto», 22 gennaio 2005.
- <sup>2</sup> Cfr. EMILIO VILLA, *Attributi dell’arte odierna 1947/1967*, Milano, Feltrinelli 1970 (di séguito le citazioni da questo volume saranno date direttamente a testo, con la sigla AO seguita dal numero di pagina relativo). Rinvio al mio *Una nuova scienza dell’occhio rovesciato. Emilio Villa scrive l’arte*, in *Su Emilio Villa*, numero monografico del «verri», XLIII, 7-8, novembre 1998, pp. 87-104.
- <sup>3</sup> Cfr. EMILIO VILLA, *Da L’arte dell’uomo primordiale*, in *Su Emilio Villa, op. cit.*, pp. 26-42. Quindi Id., *Sette frammenti da L’arte dell’uomo primordiale*, a cura di Aldo Tagliaferri, con sette calcografie di Arnaldo Pomodoro, Milano, Cento amici del libro 2004 (edizione di 130 copie numerate); EMILIO VILLA, *Sette frammenti da L’arte dell’uomo primordiale*, a cura di Aldo Tagliaferri, *ibidem* 2005 (testo identico all’edizione precedente, privo però degli interventi di Pomodoro); infine EMILIO VILLA, *L’arte dell’uomo primordiale*, a cura di Aldo Tagliaferri, *ibidem* 2005 (di séguito le citazioni da quest’ultima edizione saranno date direttamente a testo, con la sigla UP seguita dal numero di pagina relativo).
- <sup>4</sup> Cioè quella, «sulle pendici del monte Circeo», di «resti fossili (una mascella inferiore, con alcuni denti) di un bambino, anzi di un piccolo ominide, decenne, della razza Neandertal» (UP 92).
- <sup>5</sup> Rinvio al mio *Una scienza nuova dell’occhio rovesciato, op. cit.*, pp. 99 sgg.
- <sup>6</sup> Il “doppio legame” al quale ci condanna il contraddittorio rapporto avuto da Villa con la propria opera è oggetto della mia conversazione con Aldo Tagliaferri riportata in questo stesso fascicolo.
- <sup>7</sup> Prende in considerazione anche il volume più svelto, ma riccamente illustrato, di HANS-GEORG BANDI e JOHANNES MARINGER, *L’Art préhistorique*, Paris, Massin 1952.
- <sup>8</sup> I due scritti si leggono in GEORGES BATAILLE, *L’aldilà del serio e altri saggi*, a cura di Felice Ciro Papparo, traduzione sua e di Cesare Colletta, Napoli, Guida 2000, rispettivamente alle pp. 359-77 e 379-82.
- <sup>9</sup> FELICE CIRO PAPPARO, *Per desiderio d’infinito*, in GEORGES BATAILLE, *L’aldilà del serio op. cit.*, pp. 7-23: 11.
- <sup>10</sup> GEORGES BATAILLE, *Terra invivibile?* [1960], *ibidem*, pp. 501-4: 502.
- <sup>11</sup> GEORGES BATAILLE, *Il passaggio dall’animale all’uomo e la nascita dell’arte* [1953], *ibidem*, p. 360.
- <sup>12</sup> Così si legge in un curioso scritto del ’56, *Che cos’è la storia universale?* (*ibidem*, pp. 421-41: 427):

- «La preistoria è per eccellenza storia universale: ha immediatamente senso planetario e non regionale e, fin dalla prima determinazione, è in causa l'avvenire tutto dell'uomo. L'interesse *per noi* della più antica pietra tagliata sta nel fatto che essa apre il mondo che designiamo quando diciamo noi [...]. È l'oggetto che annuncia il soggetto, che annuncia l'*io*, che annuncia il *noi*».
- <sup>13</sup> GEORGES BATAILLE, *Il passaggio dall'animale all'uomo e la nascita dell'arte*, op. cit., p. 362.
- <sup>14</sup> Il collegamento a quest'altra grande parte dell'edificio concettuale di BATAILLE è esplicito in un passaggio del testo del '56, *L'eroticismo o la messa in questione dell'essere* (cfr. *ibidem*, pp. 403-20: 404).
- <sup>15</sup> GEORGES BATAILLE, *Il passaggio dall'animale all'uomo e la nascita dell'arte*, op. cit., pp. 362-3. O, con maggiore slancio, nell'altro testo del '53: «Per dirla tutta, Lascaux ci propone di non rinnegare più ciò che noi siamo. Noi denigriamo l'animalità che non abbiamo smesso di prolungare attraverso l'uomo di quelle oscure caverne, il quale dissimulava l'umanità sotto maschere animali» (GEORGES BATAILLE, *All'appuntamento di Lascaux, l'uomo civilizzato si ritrova uomo di desiderio* [1953], p. 382).
- <sup>16</sup> Anche se subito precisa: «intendendo l'elemento *iero-* non come "sacro", ma come veemenza, secondo l'etimo naturale della voce» (*ibidem*).
- <sup>17</sup> GEORGES BATAILLE, *L'arte primitiva* [1930], in Id., *Documents*, a cura di Sergio Finzi, Bari, Dedalo 1974, p. 222.
- <sup>18</sup> Cfr. GEORGES DIDI-HUBERMAN, *La Rassemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula 1995; YVE-ALAIN BOIS-ROSALIND KRAUSS, *L'informe. Istruzioni per l'uso* [1997], a cura di Elio Grazioli, Milano, Bruno Mondadori, 2003. La voce *Informe* del *Dizionario critico* esce sul numero 7 di «Documents», nel '29; la sua prima formulazione si deve però, nello stesso numero, alla voce *Sputo* di MICHEL LEIRIS (e mi pare che gli illustri pensatori dell'*informe*, oggi, sottovalutino alquanto la circostanza). Il termine, sulla rivista, era peraltro già stato impiegato nel primo numero da BATAILLE, nel testo *Il cavallo accademico* (*Documents*, op. cit., p. 29).
- <sup>19</sup> Il testo, a quanto mi consta mai tradotto in italiano, si trova nel primo volume delle *Œuvres complètes* pubblicate in dodici volumi da Gallimard fra il 1970 e il 1988 (alle pp. 152-8); lo segnala l'importante saggio di GIUSEPPE ZUCCARINO, *L'alterazione delle forme. Bataille e la pittura moderna*, postfazione all'edizione a sua cura di GEORGES BATAILLE, *L'arte, esercizio di crudeltà. Da Goya a Masson*, Genova, Graphos 2000, pp. 99-140: 123n.
- <sup>20</sup> GEORGES BATAILLE, *La mutilazione sacrificale e l'orecchio reciso di Vincent Van Gogh* [1930], in Id., *Documents*, op. cit., pp. 133-54: 153. Il testo è raccolto anche in ANTONIN ARTAUD - GEORGES BATAILLES, *Il mito Van Gogh*, a c. di Alberto Castoldi, Bergamo, Lubrina 1987, pp. 43-58. Il testo è ampiamente discusso da YVE-ALAIN BOIS, che trova nell'«eterologia» o «scienza di ciò che è tutt'altro» del coevo *Il valore d'uso di D.A.F. De Sade* (in italiano compreso in GEORGES BATAILLE, *Critica dell'occhio*, a cura di Sergio Finzi, Rimini Guaraldi, 1972) una prima teoria dell'*informe* (cfr. YVE-ALAIN BOIS-ROSALIND KRAUSS, *L'informe*, op. cit., pp. 42 sgg.).
- <sup>21</sup> GEORGES BATAILLE, *Van Gogh Prometeo* [1937], in Id., *L'arte, esercizio di crudeltà*, op. cit., pp. 53-4: 54.
- <sup>22</sup> EMILIO VILLA, *Conferenza*, a cura di Aldo Tagliaferri, Roma, Coliseum 1997, p. 33. Si tratta della registrazione dell'incontro avvenuto con Bruno Corà, Nuvolo e un gruppo di studenti dell'Accademia di Belle Arti «Pietro Vanni» di Perugia, il 27 marzo 1984.
- <sup>23</sup> *Ibidem*, p. 20.
- <sup>24</sup> GEORGES BATAILLE, *L'arte, esercizio di crudeltà* [1949], in Id., *L'arte, esercizio di crudeltà*, op. cit., pp. 7-14: 8-10. Il testo è compreso anche in Id., *L'aldilà dell'utile*, op. cit., pp. 231-7.
- <sup>25</sup> GIUSEPPE ZUCCARINO, *L'alterazione delle forme*, op. cit., p. 125. Va ricordato che il *Manet*, del quale esiste un'edizione italiana a cura di Alessandro Cartoni (Firenze, Alinea, 1995), è per Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss l'opera-chiave nella fantasmagoria dell'*informe* (cfr. YVE-ALAIN BOIS, *Introduzione. Il valore d'uso dell'informe*, in *L'informe* op. cit., pp. 3-4). In essa tuttavia troviamo anche questa frase (tr. it. op. cit., p. 95): «Le diverse pitture dopo Manet sono i diversi possibili incontri in questa regione nuova dove profondamente regna il silenzio, dove l'arte è il valore supremo: l'arte *in generale*, con ciò si intende l'uomo individuale, autonomo, distaccato da ogni opera (e dall'individualismo stesso). *L'opera d'arte prende qui il posto di tutto ciò che nel passato – nel passato remoto – fu sacro e maestoso*» (mio l'ultimo corsivo).
- <sup>26</sup> Per un'ipotesi di rapporto fondante col pensiero di Vico rinvio al mio *Emilio Villa e il demone dell'eti-*

*mologia* (nota di presentazione a *La nascita dei numeri*, 1956), «Antico Moderno», 4, Roma, Viella, 1999, pp. 177-81. Rievoca l'episodio della visita all'atelier di Fontana, Villa, anche nell'importante *Conferenza* cit.: «Fontana faceva delle lastre di gesso (bello, rosa, color porcello) e un triangolo. Per me era una meraviglia, mentre tutti si chiedevano che cosa fosse. Un triangolo, ma che coraggio per fare un triangolo! Quella è la libertà» (EMILIO VILLA, *Conferenza*, op. cit., p. 54).

<sup>27</sup> EMILIO VILLA, *L'ombra chiara*, in Id., *Critica d'arte 1946-1984*, a cura di Aniello De Luca, con uno scritto di ANGELO TRIMARCO, Napoli, La città del sole 2000, pp. 142-7: 145 e 147.

<sup>28</sup> Si pensi per esempio al noto passaggio di un testo dedicato nel '57 a Salvatore Scarpitta (AO 97): «la pittura, così detta, dei nostri anni si trova a crescere, nelle zone più energiche, come essere, una operazione di salvezza, cioè di "separazione" dal mondo: è quella intimazione di salvezza, cioè di scisma, che dovrà prevalere».

<sup>29</sup> Cfr. GEORGES BATAILLE, *Il basso materialismo e la gnosi* [1930], in Id., *Documents*, op. cit., pp. 93-103. Sulla presenza della Gnosi in questo repertorio cfr. GEORGES DIDI-HUBERMAN, *La Rassemblance informe*, op. cit., pp. 215-6.

<sup>30</sup> GEORGES BATAILLE, *L'arte, esercizio di crudeltà*, op. cit., pp. 8-9.

<sup>31</sup> *Ibidem*, pp. 11-2.

<sup>32</sup> *Ibidem* pp. 13-4.

<sup>33</sup> GEORGES BATAILLE, *André Masson* [1946], *ibidem*, pp. 73-9 : 79.

<sup>34</sup> EMILIO VILLA, *Conferenza*, op. cit., p. 21.

## Silvia Stucchi

### Emilio Villa traduttore di Omero

La versione che Emilio Villa ha saputo dare del testo dell'*Odissea* potrebbe venire letta non come mera *traduzione*, di quelle quasi esclusivamente usate da parte di studenti e studiosi, munite di testo originale a fronte. Il frutto delle sue fatiche, che senza dubbio devono essere state consistenti, possiede infatti il dono di una tale leggibilità e di una tale una carica comunicativa che, non a caso, la casa editrice Feltrinelli lo pubblicò anche senza testo greco a fronte.

Parlando in senso generalissimo, traduzioni di questo tipo, vive e pulsanti, sono proprio ciò che sarebbe più necessario per diffondere l'amore per i classici e, soprattutto, per far sì che essi venissero letti, finalmente, come testi letterari in se stessi, capaci di regalare ore di diletto, di godimento estetico e intellettuale, e non soltanto come repertorio di seriosa materia di studio o di consultazione, materia tanto più solenne e ponderosa quanto più, in privato, risulta respingente, secondo quel tipo di rapporto con i classici rappresentato dal Dottor Procurante di Voltaire: facciamoci caso, c'è sempre qualcuno che dichiara di stare "rileggendo" i classici (da quelli greci e latini, l'*Odissea*, l'*Eneide*, il *De Rerum Natura*, sino all'*Orlando Furioso*, a *Madame Bovary*, o a *Guerra e Pace*), mai nessuno che dica di essere, semplicemente, impegnato a "leggerli", quasi che fosse una colpa o un disdoro essere arrivati all'età adulta ancora con qualche curiosità letteraria da soddisfare, e, soprattutto, come se i classici fossero repertori di notazioni erudite da reperire, da "rileggere", appunto, non testi, romanzi, poemi, capaci di essere riscoperti da ogni lettore come nuovi e comunicativi. A ciò tenta di ovviare la versione che Villa diede dell'*Odissea*, una traduzione cui egli mise mano in Toscana a partire dal 1942, tentando di sottrarsi ai violenti turbini del pessimo momento storico: la prima ste-

sura venne pubblicata da Guanda nel 1964, mentre Villa considerò definitiva soltanto l'edizione edita per Feltrinelli nel 1972, di cui si disse soddisfatto anche perché essa venne inserita in una collana pensata e dedicata al grande pubblico, come ebbe a dichiarare il traduttore in un articolo apparso sul «Tempo» del 14 gennaio 1973.

Villa, semitista per formazione, cercò di congiungere nella sua azione, due fini: il primo era quello, come si è detto, di raggiungere il più vasto pubblico possibile, ma, al contempo, il suo tentativo mirava anche a fornire uno strumento che rendesse i lettori di Omero meno dimentichi dell'origine dell'*Odissea*. Non a caso, le corpose *Note del traduttore* che Villa fa seguire alla conclusione del XXIV libro, pur ricapitolando in maniera esauriente e completa i nodi fondamentali riguardanti la questione omerica, si soffermano anche – il che è più che naturale data la formazione di questo studioso ed erudito – su questioni attinenti alla storia della religione greca arcaica, inquadrata tenendo conto dei suoi legami con le altre usanze culturali del bacino del Mediterraneo orientale, oltre a riflettere, con dovizia di note a carattere erudito, etimologico e glottologico, sui problemi posti dall'arduo compito di tradurre Omero: si vedano, a puro titolo esemplificativo, le riflessioni sull'esatto valore dell'aggettivo *μέλας*, non semplicemente e sbrigativamente equivalente all'italiano “nero”.

Al di là di tali dotte questioni, è Villa stesso a dare dettagliatamente conto al lettore di alcune sue scelte traduttive, a cominciare dal gusto per la *reduplicatio* e per gli effetti di sovrabbondanza espressiva che questa versione di Omero sa utilizzare per far trasparire più vividi agli occhi dei lettori scenari e personaggi, ricreando quasi quello stupore, gravido di primitiva meraviglia, che doveva essere proprio degli antichi spettatori-uditori dei rapsodi, di quei poeti “cucitori di canti” che erano soliti allietare i banchetti degli aristocratici narrando in versi, con accompagnamento musicale, le gesta degli eroi e i loro *νόστοι*, ovvero gli avventurosi e sovente miserevoli viaggi di ritorno in patria da Troia.

Per meglio renderci conto delle peculiarità di questa insolita traduzione omerica, nulla di meglio che mettere a confronto alcuni tra i più noti passi dell'*Odissea* nella versione di Villa (Feltrinelli 1972, come s'è detto) con la traduzione, ormai divenuta pressoché canonica, di Rosa Calzecchi, Onesti ancora oggi reperibile nella collana dei tascabili Einaudi, a partire dal proemio e dall'invocazione alla Musa.

Con fedeltà strenua all'originale, la traduttrice di *Iliade*, *Odissea* ed *Eneide* scrive:

L'uomo ricco d'astuzie raccontami, o Musa, che a lungo  
errò dopo ch'ebbe distrutto la rocca sacra di Troia;  
di molti uomini le città vide e conobbe la mente,  
molti dolori patì in cuore sul mare (...) (I, 1-4).

Qui «ricco d'astuzie» riformula, con diversa immagine, il *πολύτροπον* (letteralmente “che si sa volgere in molti modi”, ovviamente a seconda dell'opportunità delle circostanze) del testo greco, mentre la struttura del periodo, all'inizio del quale è posto il complemento oggetto, seguito dall'imperativo a sua volta seguito dal vocativo riferito alla Musa, è mantenuta pressoché identica.

Un'idea di traduzione completamente diversa è, invece, quella che sta alla base

della versione radicalmente diversa che Villa dà di questo breve passo, peraltro piuttosto elementare nella sintassi, a voler guardare criticamente al testo originale:

Era un grand'uomo, straordinario, giramondo:  
espugnata la sacra rocca di Troia, era andato  
pellegrino, ramingo, correndo palmo a palmo  
il mare: scopri città, conobbe l'indole di genti  
e nazioni. Ora, o Musica dea, ora ispirami  
su costui, sulle inaudite sofferenze ch'egli, solo  
con il suo coraggio, ebbe ad affrontare  
per porre in salvo la propria vita.

Già da questi pochi versi, il lettore si rende conto che la scelta di radicale fedeltà ad un'idea di incontrare il lettore sul terreno a lui più familiare parte, per esempio, dal fatto di non voler, consapevolmente, indicare i numeri dei versi perché il ritmo, che diventa così spezzato e fratto, non consentirebbe comunque un riferimento verso per verso con l'originale greco. Per prima cosa, l'epiteto *πολύτροπος* che abbiamo visto poco sopra viene spezzato, forte delle suggestioni con il cotesto in cui è inserito, e riformulato come «grand'uomo, straordinario, giramondo» (in quest'ultimo attributo, – e se ne noti la finezza – il concetto di “volgersi” viene declinato unitamente al concetto delle peregrinazioni), ed Odisseo diventa il soggetto e non l'oggetto della proposizione. La Musa, invece, viene invocata nel periodo successivo, in cui la si esorta a concedere la sua ispirazione, ed è chiamata non Musa, ma Musica dea: si ricordi, del resto, come la letteratura latina stessa, nel III sec. a. C., nasca proprio con una traduzione artistica, e cioè con l'*Odusia* tradotta da Livio Andronico in saturni, adattando al sentire più tipicamente romano alcuni concetti ed epiteti, primo tra i quali il nome della Musa, diventata Camena, dal nome di un'antica divinità delle acque e delle fonti, associata per paraetimologia al termine *carmen*.

Osserviamo però ora anche un altro celebre passo dell'*Odissea*, quello dell'incontro tra Odisseo e Nausicaa nel libro VI, cercando di scavare entro le scelte traduttive di Villa: qui la giovane principessa esorta le ancelle a recarsi sulla spiaggia per lavare le proprie vesti sporche, vesti che, nella dinamica resa di questo originale traduttore, diventano «sozze» (p. 91), impiegando un aggettivo dalla forte pregnanza, che gli deriva dall'essere attinto dal registro colloquiale. Di contro, però, lo stupore di Odisseo davanti all'incantevole visione costituita da Nausicaa viene ricreato in termini modernissimi e pulsanti di vibrante incanto:

A tale vista, il mio cuore ebbe un sussulto, era  
colmo di sacro stupore, perché mai era venuto su  
dal suolo un fusto d'albero siffatto: e così adesso  
o donna, io sono qui in estasi, preso da sacro stupore,  
e non oso abbracciarti le ginocchia: vedi quale crudele sofferenza! (p. 93),

mentre Rosa Calzecchi Onesti, in una corrispondenza biunivoca tra dettato originale e traduzione, aveva preferito offrire un testo fortemente caratterizzato da inversioni, che privilegiasse l'aspetto di aulica solennità, di quieta grandezza e magnanimità promanate dalla figura della principessa, incantevole e insieme piena di nobile riserbo:



Così, ammirandolo, fui vinto dal fascino  
a lungo, perché mai crebbe tal pianta da terra,  
come te, donna, ammiro, e sono incantato e ho paura tremenda  
ad abbracciarti i ginocchi: ma duro strazio m'accora (VI, 166-169).

Di sapore antico, quasi a volersi adeguare, nel suo stile alto e scabro, alla crudeltà ferina dei fatti narrati, è il racconto, nel canto IX, dell'avventura di Odisseo con il Ciclope. Odisseo, in primo luogo, è definito, nell'*incipit* del canto, come *avventuroso* (e non "accorto", come sceglie di rendere Rosa Calzecchi Onesti in *Od.* IX, 1, riformulando il termine greco πολύμητις), mentre quando l'eroe parla della sua patria, afferma: «Mio paese è Itaca, un'isola così bella, panoramica» (p. 125). Quest'ultimo aggettivo, "panoramica", rende, in modo forse moderno e sorprendente sino all'eccesso (per i puristi, *bien entendu*) il greco εὐδείλιον, che, in tono aulico, potrebbe venir riformulato con l'aggettivo «aprica», che a sua volta, però, per noi lettori d'oggi potrebbe suonare poco espressivo se non irrimediabilmente datato: Villa provvede, pertanto, a far sentire come palpabile l'entusiastico amore del protagonista per la sua isola natia, come dimostra l'aggiunta di «così bella», unitamente al punto esclamativo.

Altrove, nel suo tentativo audacissimo di avvicinare il lettore al testo o, meglio, di portare ad ogni costo il testo omerico in direzione del lettore, Villa mette in bocca a Polifemo queste parole:

E voi, forestieri, chi siete? Le vostre scorribande  
per nave, hanno uno scopo (...) oppure  
andate per gusto di ventura (...)  
come *filibustieri*? (p. 132).

Secondo questa logica, del resto, anche gli epiteti maggiormente connotati vengono adattati al gusto e alla sensibilità moderni: Poseidone Enosictono (così sceglie di tradurre Rosa Calzecchi Onesti in IX, 253) diventa «Poseidone Maremoto», e Odisseo, rivolto al Ciclope, si esprime in un tono che nulla ha di solenne, ma è volutamente denso di espressioni colloquiali:

Che vuoi, Poseidone Maremoto mi ha sfasciato la nave  
sbollandola contro gli scogli pietrosi,  
verso il promontorio; senonché, dopo, un vento  
venuto dal mare ha portato via tutto (p. 135).

Sempre in quest'ottica, non deve stupire che i «compagni» di Odisseo, divorati orrendamente dal mostro figlio di Poseidone, siano indicati da Emilio Villa con il termine «gregari», mentre il periodo che riporta (IX, 303-305) le lucide riflessioni di Odisseo viene espresso in maniera più fratta e moderna di quanto non appaia in altre versioni da Omero.

Innumerevoli sono le osservazioni che si potrebbero riportare in questa sede, sia nell'ottica della discussione delle scelte sintattiche, sia per quanto concerne il lessico: particolare è che, in luogo di «con cuore spietato», diventato familiare proprio sulle traduzioni della Calzecchi Onesti a generazioni di studenti liceali e universitari, si preferisca qui «con espressione crudele»: del resto, diversa era la percezione e la modalità di indicare le sedi dei sentimenti e della sensibilità, (e anche, in verità,



del coraggio), variabili dal mondo greco a quello latino alla lingua italiana.

Ancora, l'aristocratica società omerica è stata definita, con espressione divenuta proverbiale, «società di vergogna», perché il senso della dignità personale e il conseguente timore del disdoro sono il pungolo migliore per spronare all'azione che sia nobile e lasci buona fama di sé; si tratta, però, di un concetto difficilmente condivisibile in questi tempi, per cui, in IX, 317, a fronte della fedelissima resa della Calzecchi Onesti («Ah, m'avesse dato Atena quel vanto!»), Villa ha scelto di sacrificare il termine «vanto» (εὐχος), optando per una traduzione più vivida e immediata alle nostre orecchie, anche se per qualche grecista di rigorosa osservanza essa potrebbe sembrare banalizzata: «Ah, se Atena mi avesse ascoltato!».

Molto altro vi sarebbe da dire su questa bizzarra e insolita traduzione, *extravagante* nel vero senso etimologico della parola e capace di brillare per i suoi grandi meriti di acutezza e intelligenza: l'invito ai lettori, monotono, forse, ma non scontato, è quindi quello di non dimenticare di leggere (non di "rileggere") i classici, e, soprattutto, di mettersi in cerca di questo insolito e sempre più raro libro curato da Villa, vera delizia per i bibliofili, fonte copiosa di tante lucide intuizioni e scoperte interessanti.

*Giovanni Tuzet*

### **I soli dadaisti in Italia**

Chi sono stati i soli dadaisti nella poesia italiana? Emilio Villa (1914-2003) e per primo Julius Evola (1898-1974). Di Villa non è nota la vicenda umana e poetica, se non presso i suoi cultori, data la ritrosia dello stesso ad apparire in vesti ufficiali, a pubblicare canonicamente, a promuoversi. Di Evola è ancora meno nota la vicenda poetica, dato che si limita ad alcuni anni giovanili dell'autore e a una produzione piuttosto esigua. Certo lo spessore letterario di Evola non è paragonabile a quello di Villa. Ma segnalare le somiglianze fra i due non è privo di interesse, se può aggiungere un tassello alla storia delle Avanguardie italiane e riproporci la domanda sul "che fare" oggi in poesia.

Alcune composizioni dadaiste *avant la lettre* sono in verità le poesie parigine di Palazzeschi risalenti al 1914, in cui l'autore fiorentino elide i nessi logici e narrativi e comprime la sua precedente discorsività<sup>1</sup>. Ad esempio: «Un gran mazzo di candidi gigli è sbocciato / dal nero calamaio, / non è il coraggio di tuffare» (*Ghiacciato*). Forse, se non dadaiste, si possono dire composizioni astrattiste. O magari si può dire che Palazzeschi abbia avuto, se non altro, uno *spirito* dadaista. La celeberrima *E lasciatemi divertire!* basterebbe a dare questa convinzione. Ma in Palazzeschi manca un vero intento eversivo e rimane una discorsività che è estranea ai dadaisti doc. Evola e Villa ne sono una prova.

Ci sono almeno tre somiglianze notevoli fra Evola e Villa: 1) l'anarchismo linguistico, 2) la sperimentazione visiva, 3) l'evocazione del principio. Le vedremo qui di seguito, pur nel modo stringato che impone questo breve contributo. Ci sono altre somiglianze meno interessanti – come il fatto di avere vissuto a Roma – che però

sotto qualche profilo non sono del tutto trascurabili (se ad esempio si vuole dare rilievo al contesto in cui si sviluppano le rispettive opere). Pure ci sono delle differenze, come è ovvio; ma qui ci occuperemo più che altro delle somiglianze<sup>2</sup>.

### 1. *L'anarchismo linguistico*

Evola e Villa, i soli dadaisti in Italia, sono agitati da un temperamento iconoclasta che si esprime in varie direzioni. Poeticamente si traduce in un anarchismo linguistico, di forme e significati, giocato sui registri della sconnessione, del *remix* arbitrario, dell'assurdo, della bomba e della capriola, della rivolta. Naturalmente gli esiti non sono gli stessi e in Villa sono segnati da una maggiore radicalità. Il mistilinguismo che in Evola rimane un abbozzo diviene in Villa un ostinato, da eseguire e praticare a fondo, non con la civetteria del conoscitore di idiomi, ma con la consapevolezza dello studioso delle lingue umane e dei loro intrecci remoti. (Si rammenti il Villa traduttore). Non secondarie sono inoltre le influenze surrealiste in Villa, che invece mancano in Evola se non altro per motivi cronologici.

Qui il riferimento va alle opere di Villa composte a partire dagli Anni Cinquanta (discorso a parte andrebbe fatto per il più canonico *Oramai* del 1947)<sup>3</sup>. Prendo come esempio *Imprimatur* (1958), un testo di oltre 250 versi in strofe di varia lunghezza, con inserti in francese e latino, scandite da uno ieratico *ibi et ubique* e popolate di immagini eterogenee, presenze contraddittorie, affondi vari contro il Terrore Moderno<sup>4</sup>. Un poema mistilingue di particolare presa e vivacità, ma non senza delicatezza in alcuni passaggi. Eccone un brano:

è come un qualunque respiro l'ululato che ti scardina,  
il fiato energico della sopravvivenza simbolica,  
descritta nel sup-tellurico delle crude anatomie  
dell'accaduto del decaduto del coinvolto  
*ibi et ubique*

che segnala gli uragani di cui si compone il cervello  
policromo della tellina, dell'acino d'uva, del grano  
di pepe, del serpe giustiziato in loco,  
e come accoglierai, sermone genuino, universale fuoco  
del perdono, questa talmente e così così sfogata  
proprietà della ragione spesso plebea e libera?  
e perfino in altre vigne d'inferno, sperperata  
nei lunghi sorrisi di piogge avare, vermino-autunnali?  
o in un burrascoso  
vino di compassione di grazia di memoria di abbracci  
e di vergogne alacri, a due volti? oh, i'm go  
per cui (i and go)

Non c'è bisogno di insistere sulle peripezie e sull'attitudine libertaria che caratterizzano la lingua di Villa. Aggiungo solo che lungo il testo si palesa la figura di un Demolitore, o "Démolisseur méprisant", che di tutta evidenza mi pare identificarsi con l'eversore dadaista. Per venire invece alla produzione di Evola, si tratta di poesie composte fra il 1916 e 1922, successivamente raccolte con il titolo di *Raâga Blanda. Poesie dada*. L'autore dice di praticarvi un tipo di composizione "astratta e

dadaista” in cui parole e frasi sono «usate non secondo il loro contenuto oggettivo corrente ma secondo le loro valenze evocative, associate anche a fonemi inarticolati, e accordate in modo vario»<sup>5</sup>. *Voilà* un esempio da *Due canzoni dada*: «egli passa / il cielo era carbonizzato / il dio si era aperte le vene / metalli accorati / metalli accorati / che il ponte arco si schianti / le comete / le comete / e l'eclisse rovente / (il grande serpe Ea si srotola fra i sommergibili) / tam tapapapa / glein daa»<sup>6</sup>.

Oltre a tali poesie, di Evola si può ricordare un poema in francese a quattro voci, *La parole obscure du paysage intérieur* (1920), che in questa sede acquista ulteriore significato se si considera che il francese è una lingua prediletta da Villa<sup>7</sup>.

Ciò che in Dada attraeva Evola era la «visione generale della vita in cui l'impulso verso una liberazione assoluta con lo sconvolgimento di tutte le categorie logiche, etiche ed estetiche si manifestava in forme paradossali e sconcertanti»<sup>8</sup>. In sintesi, l'anarchismo linguistico era il riflesso di un corrispondente spirito teso alla “liberazione assoluta”, da ricercare a spese di forme, regole e canoni della tradizione. Dada è il microbo vergine, dice Evola nella sua *Parole obscure*. Ciò trova riscontro nei vari scritti Dada e in particolare di Tristan Tzara con cui Evola fu in contatto diretto<sup>9</sup>. Quando questi si pronuncia sul senso delle sue composizioni, egli parla di un autodissolversi dell'arte in un superiore stato di libertà<sup>10</sup>.

Come ha rilevato Gianni Grana, «in Dada l'azione trasformatrice futurista si ripercuote e si propaga, sul versante franco-tedesco, con la radicalità nichilista della distruzione anarchica»<sup>11</sup>. Su questo vanno spese alcune parole aggiuntive. In primo luogo, Evola non manifesta affatto simpatia per il Futurismo. «In esso mi infastidiva il sensualismo, la mancanza di interiorità, tutto il lato chiassoso e esibizionistico, una grezza esaltazione della vita e dell'istinto curiosamente mescolata con quella del macchinismo e di una specie di americanismo, mentre, per un altro verso, ci si dava a forme scioviniste di nazionalismo»<sup>12</sup>. Ma non sembra negabile che, almeno sul piano del debito letterario, le composizioni dadaiste in cui si esercita Evola siano riconducibili all'alveo aperto da Marinetti. Proprio lo strapotere del Futurismo nel nostro Paese, peraltro, spiega plausibilmente perché altre Avanguardie come il Dadaismo e il Surrealismo non vi abbiano mietuto granché. In secondo luogo, non è così certo che Dada perseguisse una politica “nichilista”, se è vero che Tzara, ad esempio, insiste a più riprese sulle sue connotazioni spontaneiste.

Ad ogni modo, le motivazioni che spingevano Evola verso il Dadaismo sembrano essere le stesse che muovono Villa. Ancora secondo Grana, Villa manifesta la propria attitudine libertaria e iconoclasta percorrendo in un baleno il tragitto che va da Marinetti alle Avanguardie del Secondo Novecento: «figlio non riconoscente del futurismo [...] Villa rifaceva di colpo il tragitto intermedio dalla pagina nera alla pagina bianca, che il futurismo aveva percorso a balzi, frantumando sintassi lessico e grafia, esaurendo già tutto quanto i pronipoti seguenti, i “poeti visivi” cancellatori di parole o righe o paginette, tenteranno di rifare giocherellando con carta e penna, e poi offrendo mostre di sé per la posterità»<sup>13</sup>. Forse questo giudizio è ingeneroso nei confronti dei più giovani “poeti visivi”, ma è fuori di dubbio che la radicalità espressiva e la profondità culturale di Villa non siano state eguagliate. Proprio il riferimento alla poesia viva ci conduce alla seconda somiglianza fra i soli dadaisti in Italia.

## 2. La sperimentazione visiva

Entrambi gli autori hanno coltivato l'arte (astratta per l'Evola degli Anni Venti, informale o *action painting* per il Villa degli Anni Cinquanta e seguenti)<sup>14</sup>. E per entrambi i poeti la collocazione delle lettere e delle parole nello spazio della pagina non è canonica: vi è piuttosto una loro dislocazione, una spazializzazione dei testi. In questo senso si può parlare di sperimentazione visiva: i loro testi non hanno solo una valenza semantica e uditiva, ma anche spaziale e visiva. Spaziature, caratteri diversi, grandezze variabili delle lettere, sperimentazione iconica di dinamiche sonore o movimenti, calligrammi: sono soluzioni già sperimentate da Mallarmé, rinnovate da Apollinaire, massicciamente impiegate da Marinetti e dai Futuristi, riprese dai Dadaisti, poi dalla poesia visiva in senso stretto, dalla poesia concreta ma anche dalla Neoavanguardia<sup>15</sup>. Non tutte sono presenti allo stesso modo in Evola e Villa; ma è indubbio che i nostri soli dadaisti vi abbiano attinto a piene mani. Dei due, per temperamento o necessità storica, anche sotto questo profilo Villa è più radicale: la sua sperimentazione si spinge molto più avanti di quella evoliana, con maggiore ardimento e fantasia, fino a includere libri-oggetto, opere materiche, "azioni" poetiche. Ma su un punto ancora i due poeti sono in continuità: le sperimentazioni non sono fini a se stesse, rispondono a una logica interna ed espressiva, a un'esigenza le cui radici affondano e non si prestano a una dottrina da applicare in adorazione o per passatempo. Con ciò rimane da vedere la loro terza somiglianza.

## 3. L'evocazione del principio

In Evola e Villa muove la suggestione del principio, la sua evocazione tramite il riferimento a miti, archetipi o misteri iniziatici di antichissima data. Gli studi e le traduzioni dei due autori vanno in queste direzioni. Spiccano le traduzioni dei testi biblici in Villa, che appartiene al filone dei semitisti; conta il recupero della spiritualità estremo-orientale in Evola, unitamente allo studio delle tradizioni esoteriche occidentali (ben prima che diventassero una moda involgarita nei nostri sottoboschi culturali). Si aggiunge in Villa l'interesse per i reperti preistorici e l'arte dei primordi.

L'evocazione del principio, del mistero dell'inizio, sublima la ricerca delle origini in Villa e il suo costante uso di immagini bibliche o religiose<sup>16</sup>. È come se il demolitore spregiudicato non possa esimersi dall'evocare quanto è anteriore a tutte le posticce costruzioni che si appresta ad abbattere, come se il demolitore fosse mosso da un'irrinunciabile fedeltà a un inafferrabile *primum*, perduto ma pur sempre evocabile. Scelgo ancora un esempio da *Imprimatur*, dove si chiede che «nella voce marmorea» venga segnato

il più tenue spiraglio Messianico, la nostra  
impenetrabile creatura Verbale, il termine,  
scalfito dall'oracolo in diorite, la sillaba, la fiammata

O sempre dallo stesso testo:

eh, carognate e coseturche che succedono sulla basletta

dei terreni irrigui in lombardia in umilia a poma  
a malano e in drianza, sulle cunette  
sotto la schienadasino del maldivento  
della scigheria che fischia nelle carregge  
nelle folate indigene di polvere rossa che rompe  
qui dalla Siria, le buriane della cultura sportiva  
e della maledizione sulla vigna canadese  
e tutti ma tutti gli archetipi di procelle che se io  
fossi per avventura un meteorologo ammodo, qui, Agirei!

Dopo una serie di pseudonomi che alterano i toponimi di località esistenti e prossime («umilia», «poma», «malano» e «drianza») appare a «folate indigene» una «polvere rossa che rompe / qui dalla Siria», quasi un vento di significati smarriti che fra tante «buriane» fischiano con nettezza la loro remota provenienza; indi è la volta di «tutti gli archetipi di procelle» che il parlante vorrebbe poter interpretare e conoscere, qui, per agire. Questo tipo di evocazione si intensifica in opere più recenti, opere degli Anni Ottanta come le *Sibyllae* o *le mûra di t;éb;é*, divenendo un tratto caratteristico dell'opera villiana.

Maggiore profilo speculativo ha lo studio della Tradizione in Evola (che, ricordiamolo, ha pure pubblicato dei libri strettamente filosofici verso gli Anni Trenta); ma anteriore a tale studio è la corrispondente suggestione in poesia. Ancora in *Râga Blanda* trovo un esempio da *La fibra s'infiama e le piramidi (poema da leggere tre volte)*: «la filosofia si dilata freneticamente / ohenohenohenohen / io sono molto elegante / lei è molto elegante / fuochi d'artificio in fox trott Shiva culla gli ufficiali / azzurro / il fiore miracoloso nella seconda sfera / aga»<sup>17</sup>. Dopo una formula all'apparenza vuota e misteriosamente ripetuta («ohenohenohenohen»), dopo una declinazione che sembra girare altrettanto a vuoto («io sono molto elegante / lei è molto elegante»), compare uno Shiva circondato di miracoloso. Nel testo citato più sopra (*Due canzoni dada*) compare il serpente Ea, presenza che ricorre in varie composizioni di Evola compresa la *Parole obscure du paysage intérieur*. Ea, ci insegnano le enciclopedie, è una divinità mesopotamica, della sapienza e delle arti (o delle acque secondo alcuni, da cui un corpo di pesce o serpe misto a uomo). È come se il dadaista non potesse esimersi dall'evocare il principio da cui muovono i viluppi delle nostre esperienze, credenze e cadute, come se la sua rivolta, forse ancora inconsapevolmente, fosse solo un mezzo per attingere all'incorrotto.

Queste tre somiglianze provano una forte continuità fra Evola e Villa, figure peraltro isolate. I soli dadaisti in Italia sono soli in quanto unici e come fonti di luce. Ma dove arrivano le loro radiazioni? Credo, per concludere, che il peggior modo di rendere omaggio ai libertari sia quello di consacrarli, di imitarne i modi e le forme, di volerli applicare fuori contesto, di seguirne la lettera anziché lo spirito. Il miglior modo di seguirli, paradossalmente, è tradirli. Chi ammira Villa, non dovrebbe provare a scrivere come Villa. Chi ci prova, non ne ha capito il gesto. Le Avanguardie hanno aperto il campo. Spazzare via, ripulire: questa era la loro vocazione. Ora il vero punto su cui confrontarci è un altro: una volta ripulito, cosa facciamo?

Mantenere vergine il microbo, per quando ci saranno nuove dottrine da infettare, non sembra una cattiva idea. Ma ci basta oggi per fare poesia o almeno cultura?

NOTE

- <sup>1</sup> Cfr. ALDO PALAZZESCHI, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori 2002, p. 340 ss. Vedi specialmente le poesie *Ghiacciato* e *Boccanera*. Cfr. *ibidem* il commento di ADELE DEI alle pp. XLII-XLIV.
- <sup>2</sup> Non occorre occuparsi qui dei discussi orientamenti politici di Evola e della collaborazione di entrambi, ma a diverso titolo e da linguista per quanto riguarda Villa, alla infausta rivista «Difesa della razza» verso la fine degli Anni Trenta. Ciò che in questa sede rileva è la solamente la continuità espressiva fra i due.
- <sup>3</sup> Sul percorso di Villa, v. specialmente ALDO TAGLIAFERRI, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, Roma, DeriveApprodi 2004. Per un insieme di testi e contributi critici, cfr. «il verri», n. 7-8, novembre 1998 (numero intitolato *su emilio villa*).
- <sup>4</sup> Lo si può leggere nel citato numero del «verri», alle pp. 44-50. Un suo commento si può trovare in GIANNI GRANA, *Realismo e Avanguardia dall'800 al 900. Genio "orfico" di Emilio Villa*, Milano, Marzorati 1993, pp. 500-506, 727-728.
- <sup>5</sup> JULIUS EVOLA, *Raâga Blanda. Poesie dada (1916-1922)*, Amsterdam, Edizioni del Sole nero, s.d., p. 7. Dopo tali composizioni, Evola non scriverà altra poesia; circa il loro significato nell'attività complessiva dell'autore, cfr. *Id.*, *Il cammino del Cinabro*, seconda ed. accresciuta, Milano, Scheiwiller 1972, pp. 22-27 (si tratta del capitolo *L'arte astratta e il dadaismo*).
- <sup>6</sup> JULIUS EVOLA, *Raâga Blanda. Poesie dada, op. cit.*, p. 35. (Si noti che qui citiamo in forma lineare ma i versi originali hanno una spaziatura varia).
- <sup>7</sup> JULIUS EVOLA, *La parole obscure du paysage intérieur (1920)*, Milano, Scheiwiller 1963.
- <sup>8</sup> JULIUS EVOLA, *Il cammino del Cinabro, op. cit.*, p. 22.
- <sup>9</sup> «Nous voulons vivre sans loi, sans règlement [...]. Notre rôle est de détruire ce qu'on a fait jusqu'à maintenant en art, en religion, en littérature et en musique» (TRISTAN TZARA, *Conférence sur Dada au Club du Faubourg (1920)*, in *Œuvres complètes*, I, Paris, Flammarion 1975, p. 571). Peraltro, Tzara negava che Dada fosse una sorta di nichilismo, sottolineandone piuttosto le connotazioni spontaneiste.
- <sup>10</sup> JULIUS EVOLA, *Il cammino del Cinabro, op. cit.*, p. 23. Che cosa poi debba intendersi per "liberazione assoluta" sarà oggetto di successivi libri filosofici e speculativi dello stesso Evola, anche se a chi scrive pare che essi soffrano di qualche pompa e fimosità.
- <sup>11</sup> GIANNI GRANA, *Le avanguardie letterarie. Cultura e politica scienza e arte dalla Scapigliatura alle Neo-avanguardia attraverso il Fascismo*, vol. I, Milano, Marzorati 1986, p. 755. Su Dadaismo e Surrealismo come eredità futurista, vedi *ibidem* pp. 755-762; nonché GIANNI GRANA, *Realismo e Avanguardia dall'800 al 900. Genio "orfico" di Emilio Villa, op. cit.*, pp. 81-89, 694-710.
- <sup>12</sup> JULIUS EVOLA, *Il cammino del Cinabro, op. cit.*, p. 17.
- <sup>13</sup> GIANNI GRANA, *Le avanguardie letterarie*, vol. III, Milano, Marzorati 1986, p. 694. Il passo è tratto dal capitolo *Babele e il Silenzio: l'utopia asemantica di Villa, ibidem* alle pp. 693-743. Sulle affinità di Villa con Dada cfr. *ibidem*, p. 695.
- <sup>14</sup> Sono presenti entrambi in ACHILLE BONITO OLIVA (a cura di), *Dadada. Dada e i dadaismi del contemporaneo (1916-2006)*, Milano, Skira 2006. Cfr. ALDO TAGLIAFERRI, *Scrittura e matericità negli ultimi testi viliiani*, «il verri», n. 7-8, 1998, pp. 134-143.
- <sup>15</sup> Cfr. fra gli altri il brasiliano AUGUSTO DE CAMPOS, *Viva Vaia. Poesia 1949-1979*, São Paulo, Ateliê Editorial 2001. Non è privo di importanza il fatto che Villa abbia trascorso un periodo in Brasile negli Anni Cinquanta.
- <sup>16</sup> Cfr. ANDREA CORTELLESA, *Una nuova scienza dell'occhio rovesciato. Emilio Villa scrive l'arte*, «il verri», n. 7-8, 1998, p. 88.
- <sup>17</sup> JULIUS EVOLA, *Raâga Blanda. Poesie dada, op. cit.*, p. 43.



## NOTIZIE BIOBIBLIOGRAFICHE

**Cecilia Bello Minciocchi**, nata nel 1968 a Roma, vive a Firenze. Collabora all'Archivio del Novecento dell'Università di Roma «La Sapienza» e alla redazione del «Bollettino di Italianistica», alle riviste «Avanguardia», «Istmi», «Poetiche», «Il verri», «Semicerchio» e «L'immaginazione», nonché ad «Alias», supplemento del «manifesto». Ha pubblicato studi su Ungaretti, Marinetti, Cacciatore, Manganelli, Porta, Volponi e Sanguineti. Di Emilio Villa ha curato *Zodiaco* (insieme ad Aldo Tagliaferri, Roma, Empiria 2000), e *Proverbi e Cantico. Traduzioni dalla Bibbia* (Napoli, Bibliopolis 2004). Insieme ad altri critici ha curato *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani tra due secoli* (Roma, Sossella 2005). Di recente ha curato e introdotto il volume di Vittorio Reta, *Visas e altre poesie* (Firenze, Le Lettere 2006). Attualmente lavora alla pubblicazione della sua tesi di dottorato sulle scrittrici futuriste.

**Davide Brullo** (1979) ha pubblicato due libri in versi (*Annali*, Borgomanero, Atelier 2004; *Annali.Lustro*, Milano, Mimesis 2006). Dall'*Antico Testamento* ha tradotto nove Salmi e tre profeti minori (*Scanni*, Rimini, Raffaelli 2003) e *Il libro della Sapienza* (Milano, Medusa 2006). Fa parte della redazione del trimestrale «Atelier» e del settimanale «il Domenicale». Collabora come articolista a «Libero» e a «Poesia».

**Andrea Cortellessa** è nato a Roma nel 1968. Insegna Letterature Comparete alla Terza Università di Roma e collabora ai programmi culturali di RAI-Radio Tre. Del 1998 è *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia di poeti italiani nella prima guerra mondiale* (Milano, Bruno Mondadori); del 2000 la monografia *Ungaretti*, corredata da video (Torino, Einaudi Tascabili-RAI Educational); del 2006 *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi* (Roma, Fazi). Ha curato diversi volumi fra i quali di Giorgio Manganelli *La favola pitagorica. Luoghi italiani* (Milano, Adelphi 2005) e *L'isola pianeta e altri Settentrioni* (ivi 2006) nonché il numero monografico di Riga sullo stesso Manganelli (con Marco Belpoliti, Milano, Marcos y Marcos 2006); di Giovanni Raboni *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004* (Milano, Garzanti 2005), di Elio Pagliarani *Tutte le poesie 1946-2005* (ivi 2006). Inoltre, in collaborazione con altri sette critici, l'antologia *Parola plurale. 64 poeti italiani fra due secoli* (Roma, Sossella 2005).

**Federico Francucci** (1974) è redattore di «Atelier» e insegna per contratto Storia della critica letteraria all'Università del Molise. Si occupa prevalentemente di letteratura secondonovecentesca.

**Luca Stefanelli** (1978) si è laureato presso l'Università di Pavia dove vive e frequenta attualmente il corso di dottorato in Filologia moderna. Oggetto principale dei suoi studi è l'opera poetica di Andrea Zanzotto, alla quale ha dedicato la tesi di laurea e due saggi, l'uno pubblicato sul n. 12 della rivista «Oltrecorrente», l'altro di prossima pubblicazione negli «Atti del Convegno internazionale "Andrea Zanzotto: un poeta nel tempo"» tenutosi a Bologna il 23 novembre 2006.

**Silvia Stucchi** è laureata in Letteratura Latina all'Università Cattolica di Milano, dove tuttora collabora con l'Istituto di Filologia Classica insegnando Lingua Latina. Dottore di ricerca in Filologia Classica, si è occupata prevalentemente di età neroniana (Seneca e Petronio), e di retorica; attualmente si occupa della ricezione del *Satyricon* in ambito francese.

**Aldo Tagliaferri** (1931), Commonwealth Fellow della Fondazione Harkness (1957-58), è noto per i numerosi saggi dedicati a Beckett, di cui ha anche tradotto la Trilogia (Torino, Einaudi 1996), a questioni di estetica e di teoria dell'arte (*L'estetica dell'oggettivo*, Feltrinelli, Milano 1969; *Il Taoismo*, Newton Compton, Roma 1996; *La via dell'impossibile. Saggio sulle prose brevi di Beckett*, Roma, Edup - Hacca 2006) e alle arti africane. Ha curato molte edizioni di testi di Emilio Villa in Italia e all'estero. Con Giorgio Barbaglia ha pubblicato *Uno e due. Indagini sul teatro dell'onnipotenza* (Milano, SIPIEL 1998).

**Giovanni Tuzet** (Ferrara, 1972) è laureato in Giurisprudenza all'Università di Ferrara e dottore di ricerca dell'Università di Torino in Filosofia del diritto e dell'Università di Paris XII in Filosofia della conoscenza e Ontologia. Ha svolto attività di ricerca all'Università di Losanna. Insegna Filosofia del diritto all'Università Bocconi di Milano. Ha pubblicato numerosi scritti a carattere filosofico e letterario, tre raccolte di poesia: *Suggestioni di poesia* (S. Matteo della Decima, Grafica S. Matteo, 1993), *365-primo* (Ferrara, Liberty House 1999), *365-secondo* (Ferrara, Liberty House 2000), la silloge *Logiche e mancine* nell'antologia *Nodo Sottile 4* (Milano, Crocetti, 2004) e un'altra silloge dallo stesso titolo nell'antologia *La coda della galassia* (Santarcangelo di Romagna, Fara, 2005). Con Antonio Melillo e Claudio Sciaraffa ha pubblicato la *plaqueette San Giorgio e il Drago* (Como, LietoColle, 2005). Ha curato il volume *Simboli in versi* (Trieste, Editreg, 2004). È redattore di «Atelier», rivista di letteratura.



# Interventi

## L'editoriale del n. 44

*Risposta di Stelvio Di Spigno*

Sono difficili da decifrare i dati emotivi (e non) che mi provengono dalla lettura del numero 44 di Atelier, e mi è francamente difficile fare ordine nella mente. La cosa che me lo impedisce è l'accurato appello, nell'editoriale, a non lasciare solo Roberto Saviano, ultimo Portantino del Verbo, ultimo "intellettuale dissidente" che sconta sulla sua pelle quanto sono dure le controindicazioni di una campagna mediatica che lo ha portato ad essere minacciato da quello stesso fenomeno che per metodiche dinamiche editoriali ha deciso di cavalcare, con tempistiche davvero strategiche. Solo che si parla di Camorra, e venderci dei libri oltre che immorale è molto pericoloso. Mi spiego. *Gomorra* è un buon libro di *marketing* camorristico. Fornisce dati, mescola biografia e lucidità poliziesca, fa intravedere persino quanto potrebbe essere bello il territorio campano se il cancro di Gomorra non lo devastasse da secoli. È un giornalismo dettagliato, che gioca in modo abilissimo tra il luogo comune (il dato spaventante) e la documentazione scientifica, che è chiamata a suffragare lo spavento. Un libro diventa quello che è con un abile manovratore dall'interno.

E qui viene il punto. Per chi è scritto *Gomorra*? Non certo per i Napoletani. Sono nato a Napoli 31 anni fa e aprendo *Gomorra* per carità di patria, volevo cinicamente vedere fino a che punto eravamo sprofondata in bestialità, ammazzamenti, carneficine, cadaveri carbonizzati sulla circonvallazione, bambini che giocano a pallone tra montoni d'immondizia, febbre tifoidee e vibrioni di colera scaturiti da quella latrina a cielo aperto che è il Fusaro (e magari scrivere anche una bella elegia sul Casotto del Vanvitelli che cade a pezzi, puzza di urina, ha perso il suo naturale colore di rudere riverniciato sotto le scritte dei teppistelli flegrei). E invece sono rimasto come stordito... pieno di una felicità idiota che non provavo forse dal giorno della Prima Comunione: non c'è niente di nuovo sotto il sole e neanche sotto il Vesuvio: si parla di Cutolo, della camorra che ha il PIL di non so quanti stati africani, di Casal di Principe e dei mitologici clan che dall'interland nord-orientale fino a

Salerno spadroneggiano, anzi, meglio, danno prova di una raffinatezza criminale che permette di aggirare le normative più vessatorie e gli strumenti di prevenzione più innovativi. Ma i Napoletani questo lo sanno già. Lo sanno a Palazzo San Giacomo, alla Prefettura, al Palazzo di Giustizia, nelle scuole, alla Provincia, alla Regione. Forse gli unici a ignorarlo sono una nuova specie di ninfee impiantate dal grande botanico Gianni Aliotta nel famigerato Real Orto (anch'esso, peraltro, taglieggiato e sfregiato a più riprese, oltre che abbandonato a se stesso per la cronica mancanza di fondi per la ricerca). Ma questi vegetali, si sa, mai che si aggiornino.

Quello che forse i Napoletani fortunatamente non conoscono, perché non l'hanno ancora sperimentato di persona, è la ricca casistica sulle svariate modalità di taglieggiamento, omicidio, riciclaggio, espropriazione e appropriazione di licenze, appalti blindati, traffici illeciti di ogni tipo, tratta di esseri umani interi o in organi, interrimento di liquami radioattivi che la centrale di Cellole (vicino Caserta), che elettricità non ne ha pressoché prodotta, ha scaricato su tutto il litorale domizio fino alle coste del basso Lazio e del Sud Pontino. Magari non sanno che sulla Salerno-Reggio per anni rapinatori e rapinati si davano appuntamento per poi mettere su una fiera del salame o del provolone o del *bricolage* (a seconda delle merci e delle ditte di trasporto) a pochi chilometri dalla presunta rapina. E che poi i soldi finivano in parti uguali tra organizzatori rapinatori rapinati e i *goodfellas* della zona. Non sanno degli ovuli di cocaina infilati nelle mortadelle al posto del gustosissimo cerchietto di grasso (chissà ogni mortadella quanto veniva all'etto). Non sapranno che per due anni due delle più importanti mense scolastiche napoletane hanno servito ai loro piccoli utenti (età massima 13 anni) merluzzo del baltico pescato Dio sa dove e trattato a Castellamare di Stabia. E che alla Asl sapevano tutto, e al Provveditorato pure. E non sapranno neanche che in molti casermoni di Scampia, i condomini hanno due ore al giorno di libera uscita, perché l'accesso alla scala è murato per evitare *bliz* della polizia e poter spacciare senza troppi rischi attraverso un buco nel "bunker". Possono ignorare molte cose i miei cari Napoletani e *Gomorra*, su questo elenco, è persino divertente da leggere. Ma chi scrive del "caso Saviano" non può ignorare quello che sto per dire ora, che queste notizie io lo apprese seduto in poltrona, guardando il Tg regionale delle 19.30. E che tutte le nefandezze narrate vedono come protagonista o comprimaria con ampia partecipazione Sua Maestà Imperiale la Camorra.

Dieci collezionisti un po' caustici e di spirito, ritagliando le nostre cronache locali, sempre ben nutrite e rimpolpalte di minuto in minuto, possono scrivere dieci *Gomorra* all'anno, e magari farsi una barchetta di soldi con la quale fare ciao ciao con le manine ai veri e propri panfili dei nababbi del crimine, che appaiono misteriosamente in aprile e misteriosamente scompaiono a ottobre sotto gli sguardi allucinanti della Capitaneria di Porto e degli altri diportisti. Allora ritorno alla mia domanda primordiale. Per chi è scritto *Gomorra*? Non certo per i Napoletani. Forse per i Leghisti, per i Padani, per le schiatte del Nord Italia. Sono loro, alla fine, che ne hanno fatto un caso. A Napoli queste notizie rappresentano un buon consuntivo di decenni di attività criminale, magari utile per le scuole secondarie, ma niente di

inedito. Magari a Milano o a Torino non sapevano, magari neanche a Roma nessuno ne sa niente, come sempre, perché *Gomorra* vota, fa votare, fa eleggere, fa cadere e batte cassa puntuale come il panettone a Natale. Prima, magari, si imbarcava in imprese sicure come il voto di scambio, le coperture, gli appalti facili, i fondi della Comunità Europea. Oggi risparmia sui preliminari. Vota direttamente senza chiedere né far sapere nulla. Chiuse le urne, si presenta dal prescelto, magari ignaro, e dice hai vinto grazie a miei voti. Tu magari non li hai chiesti, ma adesso fai quello che dico io. Ma tra il sapere e il non sapere dei miei concittadini passa la vita di Giancarlo Siani, un vero cronista, crivellato di piombo a poco più di vent'anni perché ficcava troppo il naso, roba di vent'anni fa, e lui la scorta non l'aveva. Passa il degrado di una città intera che sta letteralmente sprofondando nell'immondizia, perché la Camorra ha ottenuto col massimo dei voti il monopolio dello smaltimento abusivo dei rifiuti, e assolda famiglie e quartieri per mettere in piedi *sit-in* e impedire la costruzione degli inceneritori.

Ci passa l'onestà intellettuale di uno scrittore che nel momento più propizio (per Saviano sarà stata una coincidenza, per Napoli è stata ed è una calamità) ha pubblicato un libro sul sogno paranoide di criminali in gran parte già in carcere. Oggi Saviano è sotto scorta perché essendo interno a Rifondazione Comunista, che è forza governativa, non poteva che finire così. Amato in persona gli ha rappresentato tutta la solidarietà che il cerimoniale richiedeva. Napoli e la Camorra avevano proprio bisogno di un altro martire per sentirsi ancora più legittimate a continuare a convivere, perché di tutta questa vicenda un po' urticante, una cosa è certa: il Tg regionale non lo guardo solo io. Almeno mezzo milione di persone vive di Camorra, altrimenti dovrebbe ricorrere all'antropofagia per sopravvivere. Un altro quarto di Napoli con la Camorra fa affari d'oro e molti partono proprio dai Palazzi, dai pc dei Palazzi, voglio dire. Microcriminalità, degrado urbano, panico nel mettere il naso fuori di casa, tutto si tiene in un saldo equilibrio governato dalla Camorra e corroborata dalla leggendaria avversione della cittadinanza per tutto ciò che è legale e civile. E poi ci sono quelli che subiscono e non sono poi tanto convinto che sia questa oceanica maggioranza. Intanto Saviano rende edotta l'Italia sui nostri becchini e, poiché la gallina dalle uova d'oro qualche volta fa anche i biscotti d'argento, la ciliegina sulla torta ce la dà quel cruccio satanico e livoroso di Giorgio Bocca, che da quel misantropo montanaro che è, sforna la sua condanna a morte su Napoli, e purtroppo ha anche ragione, perché la Camorra smetterà di distruggerci quando a Napoli spunteranno le Dolomiti, e questo lo sanno anche i sassi. Lo sappiamo tutti, qui nell'inferno.

Quello che proprio non capisco è come mai due intellettuali avvertiti come voi, Marco Merlin e Giuliano Ladolfi, vi accodate in modo tanto solenne a questa lugubre parata di ipocrisia con parole da inno nazionale: «Saviano che ha avuto il coraggio di denunciare l'ingiustizia, la violenza e l'oppressione ecc». Sarà anche stato minacciato, come tantissimi uomini onesti a Napoli, ha diritto a tutto il nostro sostegno, ma non stiamo parlando di Mandela. Penso che un dibattito su questioni del genere non possa partire da un caso editoriale, perché un libro, anche eroico, a suo modo, come *Gomorra*, non sposta di una virgola l'andamento delle cose. E a

Napoli non possiamo certo vivere di queste utopie. Si dovrebbe ripartire da storie e vicende personali, purtroppo drammatiche, di chi senza la fanfara mediatica e senza carabinieri al fianco, cerca di fare quel poco che può fare, combattendo col proprio corpo più che con la penna. Dissidente o no penso che un modello intellettuale possa essere questo: non indulgere al pessimismo ma assumerlo come dato di realtà, e partire da questo per affrontare le cose. Io sulla mia città ci ho provato. Tornando all'editoriale di «Atelier», proprio non capisco cosa centri in questa storia il vivere "con naturalezza senza compiacimento" questa o altre dimensioni intellettuali. Amici miei, a Napoli non c'è il tempo per interrogarsi su come solfeggiamo con la nostra anima, né per compiacerci né per rassegnarci. Se lo facessimo, ci accoppierebbero ancora prima di uscire di casa. E questo è quanto.

*Sulla "questione Saviano" la rivista non ha intenzione di aggiungere altro rispetto al dibattito (come tale ricco di spunti interessanti, di equivoci, di interferenze, di opportunismi, di interessi devianti ecc.) che si è sviluppato in numerose sedi. Ci limitiamo qui a ribadire che l'editoriale del numero precedente ci sembrava un "atto dovuto" nel momento in cui sulle nostre pagine si disquisiva sul tema dell'intellettuale nel mondo contemporaneo. In quella stessa sede si esprimevano due concetti fondamentali: primo, la necessità di non elevare Saviano al ruolo di eroe o martire, secondo, quello di evidenziare un esempio eclatante della potenza che conserva ancora la nuda parola nel nostro mondo. Nel complesso, per quanto riguarda quest'opera, che resta di assoluto rilievo anche in considerazione del fatto che si tratta di un libro di esordio e ancor più per l'intrinseca capacità di scardinare i generi e le griglie interpretative più stantie, rimandiamo alla recensione di Gianluca Didino inserita in Letture, sottoscrivendo, per quel che concerne i "contenuti" sociali del libro, il pensiero del pm Raffaele Cantone pubblicato sul web a questo indirizzo: <http://www.carmillaonline.com/archives/2007/01/002108.html>.*

## **Flavio Santi**

### **Modesta proposta per impedire che i libri diventino di peso a chi li fa...**

In questi ultimi mesi vari segnali ci invitano a riflettere sull'editoria moderna. Un romanzo (*Il primo* di Gaetano Cappelli, Marsilio 2005), che racconta come un *editor* trasformi in oro tutta la «roba infame» che riceve; alcune dichiarazioni di Carla Benedetti dalle pagine dell'«Espresso» («ci sono nell'aria inquietudini e vibrazioni che urtano contro i formati impoveriti della narrativa, oggi spacciati per i soli possibili»); le riflessioni di Antonio Moresco e altri (Giuseppe Caliceti, Gianni Biondillo, ecc.) sul sito di Nazione Indiana. Una volta tanto parliamo del sistema che produce anziché dei prodotti, sembrano suggerire questi segnali. Un consumatore vuole sapere cosa c'è dietro una bottiglia d'olio, una confezione di mozzarelle, una scatola di acciughe ecc.: non varrà lo stesso per un lettore? In soldoni: un mercato come il nostro che libri produce? Si può partire da un'impressione molto prossima alla certezza (già sottolineata da Moresco in un suo intervento in rete): oggi gran parte della letteratura dei secoli passati verrebbe rifiutata dai comitati editoriali delle case editrici. Si pensi soprattutto al secolo per eccellenza del romanzo, l'Ottocento, a capolavori inarrivabili. I romanzi di Balzac sarebbero giudicati troppo

lenti e involuti da qualsiasi direttore di collana, così *Anna Karenina* («plot troppo lento, manca di dinamismo, sviluppa in ottocento pagine ciò che potrebbe economizzare in cento») o i *Fratelli Karamazov* («troppi fili lasciati sospesi, trama eccessivamente divagante»), per non parlare di gente come Proust. Ci si trova in una situazione strana e ipocrita (aveva ragione Gramsci a dire che è il vizio italiano per eccellenza): si continua a legittimare – giustamente – la grandezza di questa letteratura, ancora in questi anni si è sentito parlare di nuovo Proust per Alessandro Piperno (!), senza però svelare l'ipocrisia che oggi un'opera come *La recherche* (che già all'epoca faticò non poco a trovare un editore) verrebbe rifiutata da chiunque. Eppure la collana della «Repubblica» dei classici dell'Ottocento ha funzionato bene. Quindi? Quindi forse il problema è nelle case editrici, ormai troppo atrofizzate in certi parametri, e non nei lettori che sono molto più svegli e intelligenti di come vogliono farceli passare. Tutto questo per ribadire che il lettore vuole libri necessari, e non preconfezionati da furbi (ma fino a che punto poi?) *broker* editoriali.

Un recente successo, *Gli Schwartz* di Matthew Sharpe (Einaudi), è stato rifiutato in patria da ventitré editori. Anni fa in Francia una casa editrice aveva bocciato un libro di... una sua autrice di punta, Marguerite Duras. Era successo che un buon-tempone avesse inviato in lettura a nome suo un romanzo della Duras e che fosse calata inesorabile la mannaia degli *editor*. Ma si potrebbe andare indietro negli anni: che dire di André Gide che boccia senza appello *La recherche* per poi fare marcia indietro qualche anno dopo? Certo, si dirà: «Sono fatti naturali, importante che alla fine siano usciti!». Verissimo, ma non si può nascondere che tutto ciò significa che *standard* di giudizio troppo bassi e omogenei – solitamente quelli di molti attuali comitati editoriali – possono portare a errori madornali, quelli stessi che stanno condannando la televisione italiana alla ripetitività mortale. Come sarebbe bello se solo si evitasse, almeno in letteratura, di toccare il fondo! Navighiamoci a vista, di quel fondo, ma per favore evitiamo di toccarlo! Quello che si legge è il risultato di una scrematura arbitraria, di cui non ci si può che fidare (ma a volte con che brividi...). Su questa vita di limbo dei libri c'è una bella ma tremenda considerazione di Antonio Franchini in *Cronaca della fine* (Venezia, Marsilio 2003): «Così anche delle grandi opere si finisce con l'averne un giudizio diverso, quando le si è seguite nel loro farsi, come se, visti dattiloscritti, anche i futuri capolavori portassero sempre con sé le stimmate della debolezza, l'inerme fragilità che accompagna ciò che non è sempre esistito, ma un giorno è venuto al mondo, è nato». Questa riflessione rende bene lo stato di incertezza che non risparmia niente e nessuno in quel lasso di tempo in cui, in effetti, un libro è ancora un «niente» gettato su una scrivania di radica di noce, che sia Tolstoj, Balzac o Bruno Vespa.

A volte, insomma, si ha il terribile sospetto che siano gli *editor* a fare la letteratura anziché gli scrittori. Quindi, per semplificare le cose, ed evitare atroci dubbi futuri, ecco una soluzione: basta con gli autori! che siano gli *editor* d'ora in poi a firmare i libri! O che comunque si riconosca all'*editor* non più uno statuto secondario e all'ombra, ma di primaria rilevanza. Tanto per essere chiari: che risulti in copertina con l'autore e non negli stitici ringraziamenti finali.

## Voci

### Rino Cavasino – *Acqua Pia*

Che un nipote di cittadini austroungarici introduca i versi di un trapanese può sembrare bizzarro e lo è. Che un poeta la cui linfa succosa risale al Regno delle Due Sicilie venga presentato da chi intende a malapena i suoi titoli, può sembrare inopportuno e forse lo è. Ma grazie a Dio e in barba all'ignoranza, l'autentica poesia prevale sulle dogane.

Rino Cavasino scrive in dialetto trapanese e in lingua. Alcune notevoli scelte di sue poesie sono già apparse in sedi non minori. Qui se ne raccoglie una campionatura recente, da cui emerge, assieme alla duplice punta del suo dire, il carattere unitario che questo incorpora.

C'è nei suoi versi una fine tessitura e una grande pazienza d'osservazione e riflessione. Si misurano in essi, vorrei dire, la calma di chi sa e la licenza del fantasticare, dove però una condizione dell'esercizio di quest'ultima è l'averne gli occhi ben avvinti a quanto mirano. Certi stilemi di gusto barocco non impediscono infatti l'emersione di un'intensa sensualità, mai scontata nelle forme e negli accenti. In sintesi, c'è il fascino di un'osservazione quieta ma partecipe. E tanto acuto si fa lo sguardo quanto è torbida la materia che lo provoca.

Le poesie più recenti non sono avare di novità. I temi, sempre scelti con cura personale, si aprono a spunti narrativi, a pizzichi di racconto che conferiscono un più vario movimento alla precedente postura, barocca e contemplativa. I dialoghi suggestivi, a volte al limite del surreale, si incastonano in un ventaglio di scene che ne sono animate e di cui, non privo di malizia, il poeta è a un tempo autore e osservatore posato.

Sulla lingua, come ho lasciato intendere, evito di avventurarmi in sortite maldestre, ma sarà chiaro ad ogni sensibile lettore che la sua qualità è molto alta, capace com'è di ritmi, colori e costruzioni, nonché di reggere in uno la libertà dell'autore e il suo omaggio alla tradizione da cui proviene.

*Giovanni Tuzet*

a Stefania

Spinnata sugnu, 'na pignata  
vacanti 'ncapu l'àstracu pi' cògghiri  
tutta l'acqua ri 'n celu.

*Bramosa sono, una pentola  
vuota sul tetto per raccogliere  
tutta l'acqua del cielo.*

COME TUA NONNA TEME

Rimarginati i lunghi, rossi graffi  
di rovo sui polpacci,  
resistono tenaci spine ancora  
incerte sulle dita a fior di pelle  
se scendere nel sangue ed affondarsi,  
come tua nonna teme,  
se darsi alla corrente fino al cuore.

PELLE

Pelle veste pelle, sui carnati  
fondigli deponendo, spoglie e veli,  
tuniche, pellicole,  
tinture di correnti e venature,  
febbricole e fermenti  
di luce, tanto che  
leggiamo in nuda carta mattutina  
ogni amorosa muta  
svestita rivestita,  
scambiata nei lenzuoli.

Che dita hanno toccato questa notte  
ciò che di lei toccavano  
ieri le mie?

Pelle lava pelle,  
se grava sulla pelle un cieco odore  
che lascia pelle a pelle,  
lo stesso odore cieco  
del sonno sui tessuti.



LA FERITA DELL'ORECCHIO

Se breve guerra, pure non toccati  
che da parole, sulle guance falcia  
pallide lunule di graffi come  
un'acqua benedetta su una pelle  
indemoniata, è sfregio di parole  
la ferita che di notte rimargina  
i labbri sul tuo lobo, ed inacerba  
di giorno quando salgono le unghie,  
asciutta nel mattino la saliva  
d'ogni ospitata bocca e lingua amante,  
con febbre di bulino al nido infetto,  
al letto insanguinato della voce,  
coagulando in stimate la fiamma  
che ti lecca nel cavo dell'orecchio,  
finché il notturno seme del silenzio,  
versato nel cocente padiglione,  
di sordità fecondi la tua sete,  
di muta, benedetta acqua degli occhi.

MUSA

Distaccati da me in quel modo lento,  
morbido e vile che tu usi  
con le persone e con le cose,  
come la marcia del podista,  
che un piede ancora tocchi  
terra mentre l'altro è già in volo.  
Ciò che mi lasci, sangue  
morso alla tua lingua, seme  
alla tua carne, l'ho strappato  
come una donna strappa  
un figlio ad un uomo non suo.

MIRMIDONI

– Mi sono addormentato con le tue  
parole in mano. Ad ognuno il suo male  
è il maggiore. Ma quando  
ne avremo abbastanza di questo  
amore vampiresco? quando l'alto

dio da nere, prone file  
trarrà uomini e donne?

– Agosto truffaldino.  
Le uccidevamo una per una dentro  
le bolle di sapone  
con le cannuce colorate  
e il detersivo per i piatti verde  
nei bicchieri di plastica,  
fin sopra l'orlo, dentro  
la buca del profondo formicaio.  
Nel petto che pulsava alle lucertole  
protese al sole sul muretto  
sparavamo piombini ad aria  
compressa, in giravolte  
cadevano e le interravamo,  
il tumulto ogni giorno scoperchiando  
per saggiarne la decomposizione.

– Respingi il pugno nello stomaco,  
dalle viscere caccia  
l'aria non tua, riscatta al sole  
la pelle che hai svenduto a un'ombra,  
i tuoi estivi sensi  
a pendere da labbra mute, tutto  
di te tradito nell'attesa,  
eredità del sole la tua pelle  
novella, la tua spoglia.

#### VATTIÙ

Tutti l'occhi scurciati  
r'i mura, l'occhi sbarrachati  
r'i vitra 'a vittiru pisciari  
d'arrè 'a munnizza, d'arrè 'u Santu Spìritu,  
'a vittiru pisci ri negghi lenti  
lenti, pisci r'ova ô sulì, ddà ghiusu  
calata vattiari, cummigghiata  
r'i so' cianchi, accuppunata r'a zàzzira,  
vittiru scinniri p'u Chiassu  
Pirdutu 'ddu vattiu,  
all'ùmmira r'i varvacani  
'ddu càuru ciumiceddu ô ciumi.

*Battesimo.* Tutti gli occhi scalcinati / dei muri, gli occhi sgranati / dei vetri l'hanno vista  
pisciare / dietro l'immondizia, dietro il Santo Spirito, / l'hanno vista pesci di nuvole lenti /  
lenti, pesci d'uova al sole, laggiù / chinata battezzare, coperta / dai suoi fianchi, avvolta  
dalla zazzera, / hanno visto scendere per il Chiasso / Perduto quel battesimo, / all'ombra  
dei barbacani / quel caldo fiumicello al fiume.

RUSSU CÙBBULA

Anzi ch'ù scuru ammutta  
'stu vèspiru abbuccatu,  
'sta siritina giusta giusta  
ri màchini r'èpuca scuppunati,

anzi ch'ù ventu scira  
'sta cummedia ri strazzi giarni,  
e fumu e cinniri sbacanta  
'nê chiazzi ri stigghiola càura,

anzi ch'ù iocu focu r'a staciuni  
astuta l'acqua pigghiata ri 'mmiria,  
d'arrè â cala, sutta  
'i lampadini a passuluni 'n mezzu

l'àrvuli, 'na 'ddu iardineddu  
ri piddusinu e di basiricò,  
ri gersuminu ch'arrimodda  
e di cannedda russu cùbbula,

'na 'dd'agghiacciata vuccirìa r'a mari,  
anzi chi squagghia, a idda  
ci vulissi cunnùciri,  
cu' idda ci vulissi dimurari.

*Rosso cupola.* Prima che il buio spinga / questo vespro pendente, / questa serata in bilico /  
di macchine d'epoca decappottate, // prima che il vento strappi / quest'aquilone di stracci  
giallognoli, / e fumo e cenere rovesci / sulle piazze d'interiora calde, // prima che il gioco  
di fuoco dell'estate / spenga l'acqua presa d'invidia, / dietro la cala, sotto / le lampadine  
penzoloni in mezzo // agli alberi, in quel giardinetto / di prezzemolo e di basilico, / di gel-  
somino che rammollisce / e di cannella rosso cupola, // in quel ghiacciato mercato di mare,  
/ prima che si sciolga, lei / ci vorrei accompagnare, / con lei ci vorrei abitare.

*Cummedia*, oltre che "commedia", può significare "aquilone", forse da *cumeta*,  
"cometa".

*Stigghiola* sono le interiora di vitello, agnello o capretto, cotte alla brace e ven-  
dute per le vie di Palermo.

La Cala è anche un'insenatura della marina di Palermo.

*Passuluni* si dice di frutti appassiti e secchi: fichi, prugne, olive...

"Giardinetto" è anche un pezzo di gelato a più gusti e colori.

La Cùbula (o Cùbola) e la Cuba, dall'arabo *qubba*, "volta", "edificio a volta" (latino *cupa*, "botte"), sono anche architetture arabo-normanne di Palermo, con le cupolette rosse di stile orientale.

La *vucciria* (da *vucca*, "bocca", francese *boucherie*, "macelleria") è un mercato palermitano.

#### SER'I RICOTTA

Stanotti 'a mezza luna sdivacata,  
'ucca 'nall'aria e minni  
sutta, mi parìa 'na naca  
vacanti, oppuru china:  
c'u nasu 'nviddanutu  
sintìa ciàuru ri fimmina  
licca, ma accusì nica ancora  
ch'a 'ucca ci sapìa  
ri latti e 'i minni ittàvanu  
'rassu lustru, giarnu ser'i ricotta,  
ar ogni pezzu strata  
iò ci taliava e l'addisiava,  
'ddi quattru rami nuri  
e tisi 'n mezzu 'i cosci  
r'a chiazza la 'ncagghiaru.

*Siero di ricotta.* Stanotte la mezza luna stravaccata, / bocca all'aria e tette / sotto, mi sembrava una culla / vuota, oppure piena: / col naso invillanito / sentivo odor di femmina / ghiotta, ma così giovane ancora / che la bocca le sapeva / di latte e le tette buttavano / grasso lume, pallido siero di ricotta, / ad ogni pezzo di strada / io ci guardavo e la desideravo, / quei quattro rami nudi / e tesi fra le cosce / della piazza l'hanno incagliata.

#### VIRDI MAIÒLICA

Assira l'ugna pittati ri l'acqua  
àuta s'àppiru appinnicari  
p'i vitra r'aria 'nfinu  
'n'a cùbbula, 'ncapu 'a iureca  
addurmisciuta,  
pirchì 'nè matinati, asciuddicannu  
'dda pèula, fuennu  
r'a palummara l'ali,  
ci avianu arrisirutu

filini r'arghi, comu  
spunnati arch'i Nuè  
'mpizzu â muntagna 'ranni,  
e ô celu 'i maruneddi ri maiòlica  
'raperu l'occhi viridi fràriciu,  
spirtati com'un funnu ri piscina.

*Verde maiolica.* Ieri sera le unghie tinte dell'acqua / alta devono essersi arrampicate / per i vetri d'aria fin / sulla cupola, sopra la giudecca / addormentata, / perché verso il mattino, scivolando / quella pergola, fuggendo / dalla colombaia le ali, / vi si erano posate / ragnatele d'alghe, come / sfondate arche di Noè / in cima alla montagna grande, / e al cielo le piastrelle di maiolica / hanno aperto gli occhi verde fradicio, / spiritati come un fondo di piscina.

*Arch'i Nuè*, oltre che “arca di Noè”, può significare anche “arco di Noè”, cioè arcobaleno.

#### UN PURPU RI 'N'ON SCOGGHIU

'Un ti 'ngustiarì, Gina, 'un ti pigghiari  
còllura, a nirvatuni  
'ncapu 'i rini 'u Signuri  
ti castiàu e t'acciuncàu, ricìa  
'a nonna, tintu aviri  
bisognu r'àutru, Diu  
vi scanzi e libberì, cu 'ammi  
e vrazza r'a seggia vacanti  
a ciancu r'u telèfanu, cu' tutti  
'i 'ranfi com'un purpu  
ri 'n'on scogghiu susènnusi,  
vuciannu p'u 'rinali.

*Un polpo da uno scoglio.* Non ti angustiare, Gina, non ti prendere / dispiacere, a nerbatone / sulle reni il Signore / ti ha castigata e ti ha sciancata, diceva / la nonna, triste avere / bisogno d'altri, Dio / vi scansi e liberi, con gambe / e braccia dalla sedia vuota / accanto al telefono, con tutte / le branche come un polpo / da uno scoglio alzandosi, / gridando per l'orinale.

#### PANI CUNZATU

Cu' 'dda larma, 'dd'ugnu ruttu, 'dda giarna,  
vili munita ri spacchimi  
'nô biddicu, stanotti t'accattài,  
caruta luna, fàuci

chi ti mitiu r'ù lettu e fici chiànciri  
l'uredda arricriati, mòriri  
d'u rìriri, aunciata  
'ustedda càura m'a sunnài,  
accuppunata c'ù linzolu,  
di 'ràpiri ch'i manu e di cunzari  
cu' l'ogghiu stamatina.

*Pane condito.* Con quella lacrima, quell'unghia rotta, quella pallida, / vile moneta di seme / nell'ombelico, stanotte t'ho comprata, / caduta luna, falce / che t'ha mietuta dal letto e ha fatto piangere / le budella deliziate, morire / dal ridere, lievitata / pagnotta calda me la sono sognata, / coperta col lenzuolo, / da aprire con le mani e da condire / con l'olio stamattina.

ÒPERA PUPI

– 'Sta manu l'àiù difittusa  
iunta.  
– Sunnu dulura  
ri giuvintù, romàntici.  
– Romàntici!  
Mi pari ch'àiù sèculi.  
– Rumani  
si n'emu 'nô ferraru pi' canciàricci  
'u ferru filatu.  
– 'Sta testa  
mi va firriannu a muzzu.  
– Tu si troppu  
cusiriteri, 'i sconzaiocu  
trarimintusi tutti  
'n patta sunnu.  
– Agghiurnàu.  
– Scurari avi.  
– Ìrita longhi  
r'ù puparu, r'ogni ciancu vardàticci.

*Opera dei pupi.* – Questa mano mi è diventata / difettosa. – Sono dolori / di gioventù, romantici. – Reumatici! / Mi pare che ho secoli. – Domani / ce ne andiamo dal fabbro per cambiarci / il fil di ferro. – Questa testa / mi va girando a caso. – Tu sei troppo / curioso, i guastafeste / traditori tutti / d'accordo sono. – S'è fatto giorno. / – Annottare deve. – Dita lunghe / del puparo, da ogni fianco vegliateci.

ACQUA PIA

– 'St'iornu ivi all'Acqua Pia r'ù Munti Vagu.

– 'St'iornu pigghiaru  
ô zu Binnu 'u tratturi.

– Iò  
priava all'Acqua Pia, 'n'a 'rutta 'n funnu  
all'olivastri e 'i pigna  
maritimi, quann'u pigghiaru.

– 'Ugghìa  
cicoria a Corliuni, 'ncapu 'a tàula  
ricotta e meli, vinu  
pi' còciri 'nô stòmmacu 'u manciari.  
– C'èranu un cintinaru ri currenti  
all'Acqua Pia, comu 'nô Strittu  
anneavarchi.

– Chiancianu  
a cori ruttu armuzzi  
santi e addannati.

– Ci mancava  
a 'dd'acqua scuru e focu  
e sali, fangu e sùrfaru  
r'a terra chi si 'rapi e sbota,  
mancava mari a 'dd'acqua  
marcia, p'assufficari l'occhi  
russi sbampati.

– Ora  
va' vèsticci 'stu pupu,  
ora va' mètticci 'na màscara,  
traggiriaturi, supra 'sta vriogna.

*Acqua Pia.* – Oggi sono andato all'Acqua Pia del Monte / Vago. – Oggi hanno preso / lo zio Binnu il trattore. – Io / pregavo all'Acqua Pia, nella grotta in fondo / agli olivastri e i pini / marittimi, quando l'hanno preso. – Bolliva / cicoria a Corleone, sulla tavola / ricotta e miele, vino / per cuocere nello stomaco il mangiare. / – C'erano un centinaio di correnti / all'Acqua Pia, come nello Stretto / annegabarche. – Piangevano / a cuor rotto animucce / sante e dannate. – Ci mancava / a quell'acqua buio e fuoco / e sale, fango e zolfo / dalla terra che si apre e rivolta, / mancava mare a quell'acqua / marcia, per soffocare gli occhi / rossi avvampati. – Ora / va' a vestirci questo pupo, / ora va' a metterci una maschera, / tragediatore, sopra questa vergogna.

L'Acqua Pia è una sorgente termale nei pressi di Montevago (Agrigento), tra i paesi rasi al suolo dal terremoto del 1968 nella valle del Belice.

'U zu Binnu 'u tratturi è Bernardo Provenzano.

Vèstiri 'u pupu, "vestire il pupo", vuol dire camuffare, dissimulare qualcosa, o sé



stessi, sotto mentite spoglie.

*Mèttiri 'na màscara*, “mettere una maschera”, vuol dire coprire di vergogna, sé stessi o altri, ovvero coprire la vergogna con una maschera.

'NA SPÌNGULA C'UN PARPAGGIUNI

Scrissi 'n'a lingua ri me' matri, e mancu  
idda capìu, ma quannu 'ntisi  
ci parsi àrabbu, turcu, germanisi.  
Ogni littra, ogni stizza chi sazzài,  
ch'arricughivi r'a so 'ucca,  
r'a mia niscìu babbeli siccitusa,  
mutàngula, orva e surda. Idda  
taliàu senz'accanùsciri  
un figghiu straviatu,  
anniatu, arrivisciutu. Ogni littra,  
ogni vîrgula era  
'na spìngula c'un parpagghiuni.

*Uno spillo con una farfalla.* Ho scritto nella lingua di mia madre, e nemmeno / lei ha capito, ma quando ha sentito / le è parso arabo, turco, tedesco. / Ogni lettera, ogni goccia che ho assaggiato, / che ho raccolto dalla sua bocca, / dalla mia è uscita babele siccitosa, / mutastra, cieca e sorda. Lei / ha guardato senza riconoscere / un figlio smarrito, / annegato, redivivo. Ogni lettera, / ogni virgola era / uno spillo con una farfalla.

'STU SULI SCORDATILLU

'U pitturi Carmelu Morreali,  
r'ogni quattru chi ci niscìu  
ri 'n manu e siminàu,  
“Ammàtula! Va' èttalu!”  
ci rici cu' 'na scaccaniata  
omèrica, si vota e si ni va,  
'n'a calzamagghia a usu  
rinascimentu, limòsina pisci  
â chiazza, addinucchiuni o stinnigghiatu  
pi' strati e marciaperi, quannu pàssanu  
senaturi nasu ri corvu, “Chissu  
lassàu a so mogghi e ora è  
plongé dans les plaisirs,  
amanti amanti ittatu”, “Questo  
è il Cristo, il Santo”, du' facci paraggi  
addisignannu, “Questo

è il diavolo, Leonardo  
da Vinci”, Carmelu rormi 'nê sali  
r'aspettu r'u spitali, urtimamenti  
ci capitàu di ròrmiri  
ô cimiteru, futti còppuli  
e fasciacoddu, “Â fari  
Michelànciulu”, 'na matina  
(casi casi, famigghi  
famigghi, tutta Tràpani  
'stu fattu s'u cuntàu), di rintra  
a 'na nicchia vacanti 'mpizzu, mezzu  
addurmisciutu, 'u pusu  
trantuliatu r'a scala, ciuciuliàu  
“Ti rissi 'un 'a tuccari”,  
“Ti rissi 'un 'a tuccari”,  
du' voti ciuciuliàu a 'na cristiana  
spirtata chi vulìa acchianari,  
priari â nicchia china r'u maritu,  
'i beccamorti s'u purtaru  
com'un mortu arrivisciutu, mi rissi  
“‘Stu sulì scordatillu, 'u sud cà è”.

*Questo sole scòrdatelo.* Il pittore Carmelo Monreale, / d'ogni quadro che gli è uscito / di  
mano e ha seminato, / “Inutile! Va' a buttarlo!”, / gli dice con una sghignazzata / omerica,  
si volta e se ne va, / nella calzamaglia all'uso / del rinascimento, elemosina pesci / alla  
piazza del mercato, in ginocchio o disteso / per strade e marciapiedi, quando passano /  
senatori naso di corvo, “Questo / ha lasciato sua moglie e ora è / plongé dans les plaisirs, /  
d'amante in amante gettato”, “Questo / è il Cristo, il Santo”, due facce uguali / disegnan-  
do, “Questo / è il diavolo, Leonardo / da Vinci”, Carmelo dorme nelle sale / d'aspetto  
dell'ospedale, ultimamente / gli è capitato di dormire / al cimitero, frega coppole / e sciar-  
pe, “Debbo fare / Michelangelo”, una mattina / (di casa in casa, di famiglia / in famiglia,  
tutta Trapani / questo fatto se l'è raccontato), da dentro / un loculo vuoto in cima, mezzo /  
addormentato, il polso / riscosso dalla scala, ha sospirato / “Ti ho detto non la toccare”, /  
“Ti ho detto non la toccare”, / due volte ha sospirato a una cristiana / sbigottita che voleva  
salire, / pregare alla tomba piena del marito, / i beccamorti se lo sono portato / come un  
morto risorto, mi ha detto / “Questo sole scòrdatelo, il sud è qua”.

#### LINGUA ALLITTICATA

Lingua ri lettu e di capizzu,  
allitticata lingua ri me' nanna  
allitticata e sdilliniata,  
rirennu campa e mori cu' la sapi  
e cu' la parla, a me' nanna ri iornu



**Alessandro De Francesco** – *sosta nel sottopasso, in dormiveglia*

Il duplice esergo premesso alla silloge del giovane De Francesco fornisce una linea di intelligenza di un testo complesso e polimorfo: se con l'attività riflessa della coscienza ci creiamo costantemente muri crono-topici, nei quali ci chiudiamo lasciandoci determinare da essi (le «indebolite luci e moti e forze delle cose», di cui parla Campanella), nell'inconscio, dove non esiste il principio di non contraddizione, ci è data la possibilità dell'infinito, la facoltà di rendere illimitata la realtà, giacché, ivi, «la parte è necessariamente identica al tutto» (Matte Blanco).

Secondo l'autore, dunque, alla poesia va delegato un vero e proprio compito maieutico, capace di aiutare l'uomo a portare alla luce questa fondamentale parte di sé, guidandolo all'esterno della caverna platonica. Una simile impostazione induce ad interpretare la scrittura poetica non più o, meglio, non solo come documento, testimonianza, necessità di oggettivazione lirica, perché diviene essa stessa percorso conoscitivo nel suo catalogare, nel suo definire, nel suo proporzionare parole e situazioni, suoni e simboli, registri e tematiche.

Ma – ci si vede domandare – in che consiste questa luce, di che si sostanzia questo percorso? Sarebbe un'imperdonabile deviazione interpretativa duplicare il dettato poetico in simbolo e in significato, perché il testo vive di un'inscindibile unità: il fine non è il risultato, ma l'esperienza del cammino.

Nel "sottopassaggio, in dormiveglia", come recita il titolo, si aggirano «larve»: il poeta può solo percepire «scaglie di luce». L'entrata in scena di un «elettricista», colui che può accendere un bagliore artificiale, spalanca orizzonti di speranza. Prevale, tuttavia, l'angoscia di presenze inquietanti, quasi ombre dechirichiane, atte a suscitare problemi piuttosto che a indicare una strada. Ci troviamo ancora al centro della caverna.

A questo punto, però, la poesia inizia a sciogliere le catene e ad imboccare una via esperienziale, la quale – si noti bene – si configura diametralmente opposta a quella tradizionale, platonicamente finalizzata all'ascesi verso il mondo ideale, il regno delle idee. Lo scrittore, invece, si addentra nella trita e banale quotidianità («spacca i soprammobili»; «squilla un telefono»; «lettone di metallo»), circoscritta dalla "consistenza" materiale di suoni, di gesti, di pesantezza, di apparizioni oggettuali. Domina l'incertezza, non un tragitto preordinato, non si dà una via di fuga, una parola, una visione: «La figura dietro di lei / sta ferma non dice e non vuole niente si limita / forse ad osservare ma senza occhi»; il ventaglio di possibilità non offre criteri di scelta; incombe l'opacità e con l'opacità il grigiore del «liquido pentelico / che univa al cielo», perché la realtà, come «una mamma» condivide «due corpi»; il poeta si trova invischiato nel dualismo categoriale occidentale e trova ostacoli insormontabili a scoprire la "cosalità" dell'esistente. Ne derivano situazioni controverse, contorte e conturbanti: «Il bagliore della macchina accesa» buca il buio, ma non lo rischiarà; inghiotte gli oggetti (*Sparizioni*) e ne riporta alla vita solo alcuni, producendo un senso di smarrimento e di ignoranza, perché oggi «il tempo mangiato / dai chiari del paesaggio / svanisce e ricompare / in

un gran movimento di fuga»: l'impulso alla provvisorietà, al divenire, all'accelerazione tecnologica, proprio della Età Globalizzata, non permette che frammentate e parziali visioni, al punto che mancano modelli epistemologici in grado di fornire coordinate intellettive.

Di fronte alle tenebre gnoseologiche prodotte dalla crisi culturale contemporanea il poeta si rivolge al futuro (*Esercizio elegiaco del tempo futuro*); non si chiude in novecentesche *recusationes* nichiliste di stampo montaliano né fugge in un barocco gioco metaverbale enigmistico, come le Avanguardie, ma si accinge ad operare un vero e proprio "lavoro di scavo", intraprende un'azione "decisiva" (nel senso etimologico di "taglio netto") e varca d'un balzo la condizione negativa: «ti cercherò nelle aperture della materia / nelle bolle che s'incanalano tra gli attimi / mi costruirò la tua presenza». A questo punto l'intera tensione poetica di De Francesco si rivolge all'"edificazione" di una qualche verità, esile senza dubbio, ma sempre verità, in un'istanza morale cui non può sottrarsi: «Si presenta come necessità / decodificare quel gesto»; non basta più registrare il negativo, occorre trapanare la "muraglia". Ma, per guardare oltre, è richiesta una rinnovata fede in un oggetto com-preso e in un soggetto com-prendente, quali elementi fondamentali della riflessione e della poesia.

Il poeta non giunge alla luce, si trova in «*sosta nel sottopasso, in dormiveglia*», non ha ancora lasciato la caverna, sta ancora cercando «la spia verde dello schermo», ma, anche se «il sole resta fuori prospettiva», sa che «si mostrerà quasi soltanto il cielo opaco / un pezzo di una casa gialla bassa». Se per Montale «l'azzurro» «a pezzi» si poneva come emblema della crisi gnoseologica novecentesca, per De Francesco questo "si dà" come gradino-obiettivo di una prima, concreta conoscenza, simbolo (nel senso etimologico di "mettere insieme" e cioè di supporre una parte non ancora visibile) di un'altra realtà che per il momento l'uomo occidentale non riesce ad inquadrare. In ogni caso, «siamo tutti in corridoio»; la cultura odierna non si è arenata con il nichilismo né con il relativismo, perché questa «non è l'entrata di un teatro / ma porta sulla strada».

È giunto il momento in cui l'io poetante, «spoglio davanti alla cabina della doccia» «gir[a] nudo in erezione», quasi emblema di un'umanità che, trascorso il periodo dell'opacità, ritrova il coraggio di osservarsi nella sua miseria e nella sua grandezza, senza esaltazione, ma anche senza abiezione, perché «la luce pomeridiana / filtra dalle tapparelle semichiusse // tra noi il sonno e la realtà / è una specie di resina / che incolla, ma attutisce».

Poesia vigorosa, dunque, poesia che apre squarci di intelligenza sulla contemporaneità, capace di fondere la quotidianità del linguaggio parlato e l'uso di termini tecnici con la forza di un linguaggio metaforico senza lasciar trasparire crepe o suture, in grado di fondere registri stilistici differenti, aperture personali con reminiscenze letterarie; poesia simmetrica e lineare, consequenziale e autonoma, che nell'individualità soggettiva reca tutta la ricchezza e il respiro di una coralità culturale.

**Giuliano Ladolfi**

*Indebolite luci e moti e forze  
delle cose, che batton la muraglia  
del carcer che n'abbaglia,  
sentiamo noi, non le possenti e dive;  
perché sfarian la nostra fragil maglia.*  
T. Campanella

*Possiamo chiamare questo principio "principio di simmetria". [...]  
Quando si applica il principio di simmetria non può esserci alcuna  
successione. [...]*

*Quando si applica il principio di simmetria la parte (propria) è  
necessariamente identica al tutto.*  
I. Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti*

*bolle nel tempo    srotolamenti  
di coscienza                    senza esserci*

*è quell'odore tipico  
di tutte le cucine  
tra prosciutto e sapone    in scorrenze*

#### DOPO LA PRESENTAZIONE DELLE LARVE

*il mattino si apre a scaglie di luce  
sugli eventi appostati nel telefono*

*davanti a un sole d'inverno  
incastonato accanto al disco rigido  
si connettono i cavi al tempo  
nell'impressione di una struttura in scorrimento*

*il dato precipita dal nastro trasportatore  
si spacca nella stasi    e scatta l'interruttore  
dietro allo sportello*

*della ventola resta    dentro al sonno  
il rumore del moto                    costante*

\* \* \*

*di quel saluto di notte* a marina di pisa  
ricordo tutto

mi è concesso forse citare qui  
il muricciolo lo sciabordio  
degli scogli la giacca  
e il fatto che piangevi

preme la finestra una sequenza d'inverni

mi ha seguito nell'armadio  
forse nel sottopasso

trovo nella lampada  
l'odore del legno

\* \* \*

*il s'agit de suivre un couple  
dans le métro.  
ils marchaient devant moi,  
les portes étaient ouvertes.  
je ne pouvais ni voir leurs visages  
ni les rejoindre pour les examiner.*

*si trattava di un elettricista* probabilmente colombiano che  
tornando a casa  
in metropolitana leggeva la sera

un manuale nelle pagine usurate schemi di circuiti

la barba biancogialla come l'assenza  
di copertina

i vetri sono ovatta  
raffiguriamo quest'uomo proiettato nelle stelle



\* \* \*

*mentre discendendo*

al di sotto del ponticello si trova verso due figure  
al bordo dell'acqua non si volgono

in diagonale sul letto dentro ai battiti del sudore

ci è ricordata la retromarcia verso il bosco  
la notte al di là della casetta piena di birra e adesivi  
partivamo dal parcheggio

dal grido in lingua straniera pronunciato nel sonno  
il braccio sul ventre nell'oscurità

\* \* \*

*gli sorride immobile*      come sempre

accanto allo scivolo nella neve  
ma non capisce se è lei

mentre inconsapevole entra da una finestra  
svolazzando a giro spacca i soprammobili bisogna prenderlo  
lo getta nell'aria ma non può accettare  
di sentirlo scendere

in cucina squilla un telefono    nella strada deserta  
accanto al duomo                    percorre il corridoio  
sotto al lettone di metallo vede articolarsi la bocca  
con gli occhi sgranati cerca di risponderle  
emette un brusio i battiti aumentano  
alle prime ombre del mattino  
in una stanza vuota d'albergo    nel letto di neve

\* \* \*

*nell'oscurità fuori* piega il pigiama per la notte  
mentre lui si addormenta cammina in giardino

voltando le spalle uno spostamento nella percezione  
sblocca la figura dietro di lei

sta ferma non dice e non vuole niente si limita  
forse ad osservare ma senza occhi

raccoglie nei contorni tracciati dai capelli  
la presenza di tutti  
nel sonno che allontana

OPACO

*«retromarcia contro il muricciolo. vado a piedi.»*

*tutto rimbomba nel letto vuoto  
giunto al bordo dell'acqua  
si volge indietro e torna in strada*

opaco dietro al cavo di fibra

d'un tratto gli dicono del falso ostacolo  
agganciato in un'espiazione

intravede il liquido pentelico  
che univa al cielo

finalmente granulare  
sente all'indietro tirarsi la pelle

è accecato

\* \* \*

*la condivisione* di due corpi in una mamma  
discute nel vuoto in fila indiana allontanandosi  
dal capannone nero  
per attendere l'autobus  
nello slargo dove ti chiedo che cosa abbiamo fatto  
si intravede un bambino nella neve nei tuoi corpi  
a lato della strada deserta

\* \* \*

*mancano quattro minuti e ventotto* la rosa di opzioni  
in rilievo sullo schermo arancione non possiede il punto ricercato  
la poltrona di pelle scuote

ha i mustacchi bianchi arriva la scopa in mano fa intendere  
l'oscurità bisogna partire  
rimane solo il bagliore della macchina accesa

SPARIZIONI

viene dentro

forse negromanzie dai tubi del deumidificatore  
ai piedi del letto di neve

tessuto organico      si dilata  
nella stanza            occupa spazio

DAL TRENO

qui nel compartimento  
si va scolpendo una vuota scorrenza  
di processioni mute  
di rami

il tempo            mangiato  
dai chiari del paesaggio  
svanisce e ricompare  
in un gran movimento di fuga

ottusi dal vetro  
nel rendere struttura l'attesa    guardiamo trasudare  
la brinata degli elettrodi

chiama dagli alberi un bruco e racconta  
la grata del dopo  
e preme al sedile la scatola

ESERCIZIO ELEGIAICO AL TEMPO FUTURO

I

è predicato della notte informe  
il dissolversi dell'albero della certezza  
quasi i pensieri fossero steli  
che cedono al vento d'autunno

ma ti cercherò nelle aperture della materia  
nelle bolle che s'incanalano tra gli attimi  
mi costruirò la tua presenza

II

si presenta come necessità  
decodificare quel gesto dormendo non lasciavi la mia mano  
non mi potevo muovere quasi  
e di giorno che tra di noi era un fibroma di gomma

nel ricordartelo ci troviamo nel vagone gli occhi puntati addosso  
la fine dell'orgoglio marcata dal vederti gentilmente allontanare  
resta la cattiveria della tua dimenticanza come quando sveglia  
la mano staccata

ancora spontaneamente la cabina all'angolo di rue saint lambert squilla  
con la gola spaccata dal pus  
aspetto alla cornetta che una voce qualsiasi mi risponda  
dallo stesso luogo purché per me sia tu  
che forse non mi hai mai risposto

III

addormentarsi alla sera nel timore  
che forse il giorno dopo non potremo piú vedere  
giocare già nel letto tra la mano e il buio  
cercando la spia verde dello schermo  
per stabilire se ancora è là per noi

(il frigo si ricarica)

le televisioni accese in lontananza  
l'effetto doppler di un motorino  
l'urlo di un uccello vicino alla finestra  
che apriremo al risveglio

nell'afa azzurra di un mattino di giugno  
si mostrerà quasi soltanto il cielo opaco  
un pezzo di una casa gialla bassa  
con una selva di antenne sopra il tetto  
appare giusto appena sulla destra      il sole resta fuori prospettiva

\* \* \*

*siamo tutti nel corridoio*      l'illuminazione dei lampadari  
cercando l'entrata del teatro  
tende nere ma non ce ne accorgiamo

però quando restiamo in due      ci guardiamo  
e ci guardiamo intorno      crediamo gli altri inghiottiti

qualcuno bussa alla vetrata  
i volti di prima sorridenti  
gli amici che scherzano      dall'altra parte  
ci invitano a passare  
e non è l'entrata di un teatro  
ma porta sulla strada

uscendo nel freddo un manipolo di gente guarda in alto  
da una finestra di un palazzo una tv  
trasmette il filmino girato quell'estate  
quando saremo tutti insieme      a casa

ci sono io che mi spoglio davanti alla cabina della doccia  
mi giro nudo in erezione qualcuno applaude      ride  
guardo l'obiettivo rido anch'io poi un qualcosa      offusca la ripresa  
al momento del varco

ASCESA

tec.Z tec.Z tec.Z  
non è buio

si sale sull'angusta scaletta di metallo  
racchiusi e scaldati dalle pareti gialle

tutto era già iniziato  
scorriamo quest'ascesa eternamente  
non c'è un prima

\* \* \*

*la luce pomeridiana*  
filtra dalle tapparelle semichiusa

tra noi il sonno e la realtà  
è una specie di resina  
che incolla ma attutisce

#### NOTIZIE BIOBIBLIOGRAFICHE

Alessandro De Francesco è nato a Pisa il 29 settembre 1981. Ha compiuto studi in filosofia, letteratura, musica e arti digitali a Pisa, Firenze, Siena, Parigi e Berlino. È attualmente dottorando al Centre d'Études Poétiques dell'École Normale LSH di Lione. Ha pubblicato testi poetici sulla rivista fiorentina «Caffè Michelangiolo» e nei *Quaderni della Biennale di Poesia di Verona*. È stato finalista al Premio di poesia Lorenzo Montano 2006. Ha realizzato inoltre varie installazioni e *performances* basate sulle sue poesie (*o.m.*, Berlino 2005, *:poesia:suono:spazio*, Pisa 2005, *sosta#1*, Berlino 2006, *sosta#3*, Lipsia 2006 ecc). Nel 2007 è invitato per nuove produzioni in Francia, Olanda ed Estonia. Le poesie qui pubblicate faranno parte di una raccolta di prossima pubblicazione nella collana "Opera prima", edita da Cierre Grafica di Verona.

## Edoardo Zuccato - *I bosch di Celti*

Questa silloge di Edoardo Zuccato si apre con un richiamo alla precedente raccolta *La vita in tram* (Milano, Marcos y Marcos 2001). Il poeta è in un tram, imprigionato in una folla di sudori e profumi, di calci e gomitate, in una massa infernale, di gente ammicchiata a fare non si sa che cosa e non si sa perché, come se si trovasse sulle rive dell'Acheronte: tutti sono pronti ad andare di là (ma dove, poi?); è un'anima in pena, che sconta il proprio contrappasso già qui in terra e qui, tra i tanti povericristi che lo circondano, e fatica a riconoscere qualcuno, e ciò che è lontano è vicino e ciò che è vicino è lontano, distante e sconosciuto: «come siamo tutti / lontani qui, non conoscendo nessuno». Ciò che l'autore rappresenta è un affresco collettivo, dantesco (si veda qui il calco nel titolo *Yalta ci fe'* e, altrove, nella *Vita in tram*, il riferimento a Brueghel), sul quale campeggia una ressa di tanti anonimi figuri, impegnati nella vita di tutti i giorni (la vita in tram, appunto), già come salami appesi. La gente di Zuccato ha facce bislunghe, sbiadite, slavate, senza allegria: è un mondo di automi, inconsci del proprio destino, pronti ad uscire nella vita come mucche che vengono mandate al pascolo e prima o poi saranno macellate. C'è in questa rappresentazione un grigiore tremendo, che fa venire in mente qualche opera di Grosz o Dix, un grigiore senza ironie, un grigiore drammatico.

Già Lui additava come uno dei propri di Zuccato (e si veda, nel libro già citato, *Guardo le radiografie della mia testa*) il tema dell'inconoscibilità, in ultimo del proprio destino, tema che ritorna quindi in questa silloge, anche quando il poeta immagina di vedere il proprio io sdoppiato, moltiplicato in verticale, vivente o rivissuto o morto in tutti gli uomini di un condominio, piano dopo piano fino al cielo. *Chi l'è quel fiö ch'al ma fa segn* è la poesia che segna continuità e passaggio dall'ultima raccolta alle poesie che precedono la pubblicazione del nuovo libro. Infatti questa disposizione in verticale degli *io*, che rientra per l'appunto nella raffigurazione collettiva (non diciamo corale, perché qui non c'è armonia fra le parti né unisono: ognuno canta per sé) dell'umanità, è la spia di una ricerca che il poeta compie, di una storia che egli indaga, a ritroso e in avanti. Quindi fisso due punti fermi: Zuccato fa poesia come ricerca, come bisogno di cercare, e questa ricerca sfiora i cerchi della Storia. Queste composizioni sondano il sovrapporsi delle generazioni, con lo scopo di tornare indietro a scoprire dov'è che tutto parte, dov'è che tutto ha origine, il bene e il male da dove partono e dove risiede l'originario essere dell'uomo, se c'è mai stato, prima che tutti si diventasse, appunto, grigi e diafani come fantasmi.

Questa idea delle storie sovrapposte, che ha chiari segni heaneyani, è centrale nel testo *Ul temp al passa anca paj mort* dove Zuccato ipotizza, paradossalmente, una lunga vita dei morti, che ancora vengono svegliati dall'ansia di memoria dei vivi: resti umani, necropoli («indirizzò di scorta / dove abitiamo già tutti») sui quali l'uomo ha sovrapposto altra vita, prima o poi tornano alla luce, e i morti sono disturbati, perché anche la morte per compiersi ha un suo corso, lento, lungo, paziente. È come se la stessa morte fosse soggiogata al nemico per antonomasia, il



Tempo, che è quindi il vero nome della Storia cui ci riferivamo prima. È il susseguirsi inevitabile del Tempo (inevitabile anche per lui, per il Tempo) a provocare la sovrapposizione verticale di cui si parlava poc'anzi. Il Tempo non dà pace nemmeno ai morti. E a partire da questa consapevolezza si muovono gli ultimi quattro testi che qui presentiamo. Nel primo, *Incö la lüs e 'l mar l'é in cumbinös*, Zuccato suggerisce che per poter resistere consapevolmente a questa certezza, che è una stretta mortale, bisogna tornare a pensare al mondo, alle cose, al destino, senza pensarci, cioè spontaneamente, come da bambini, e allora recuperare l'abbraccio dei cari; invece pensare ai pensieri, cioè allontanarsi dalla spontanea accettazione del tutto, significa mischiarsi all'onda blu della fiumana di peccatori che va al lavoro o a scuola, tutti uguali tutti anonimi. Questo ritorno alla propria origine bambina passa per le rovine di Castelseprio (già protagonista del primo lavoro di Zuccato, *Tropicu da Vissevar*) che, seppur non sottoposte, come altrove, nel mondo, alla furia dei cicloni, sono destinate alla distruzione, rotolano verso la fine, come dadi di una roulette. Dico *destinate*, ma il destino che il Tempo modella è casuale, frutto di un gioco sconosciuto, nel quale anche il battesimo a Castelseprio (verrebbe da riparfrasare: *Vissevar ci fe'*) è iscritto, e quello che segue, segue, e *rien ne va plus*. Bisogna, per l'appunto, accettarlo, aderirvi spontaneamente e provare a credere che l'evocazione dei morti, la riesumazione delle memorie e dei resti umani («una bella eredità / due gemelli da camicia e una cipolla d'oro, / le ore col vestito della festa, / oppure una casa di pietra e una d'aria») possa in qualche modo far da contrappunto consolatorio alle drammatiche scoperte cui il poeta è giunto. È l'inquietante immagine della seduta spiritica il cui tavolo è il mondo, sul quale da sempre sono giunti i morti, cioè i vivi che sono fantasmi e non sanno di saperlo. La memoria, quindi, è azione e pensiero spontanei, la memoria è fisica in quanto origina da oggetti, non deve essere mai sforzo intellettualistico (memoria è un pensare «tutto senza pensarci») dell'uomo sul Tempo. L'ultimo testo, in questo senso, è rivelatore. Un piatto in cui si mangia, una bocca che si bacia (l'amore aveva già nel precedente libro la grande funzione di resistenza al destino infame), un campo seminato sono il tramite fisico del dialogo con la Storia, con il Tempo. È la conclusione di questa sequenza, un *vademecum* per il poeta, che questo solo compito ha da svolgere e poi sentirsi redento.

Non mi soffermo sul dato linguistico in sé. Flavio Santi ha già spiegato altrove (*Sotto la superficie*, Bocca, Milano 2004) le caratteristiche del dialetto altomilanese della poesia di Zuccato, e così pure la necessità di rappresentare e comunicare con verità ciò che è sotteso a questa scelta linguistica, che è quindi l'unica percorribile per raccontare il proprio mondo. Vorrei invece mettere in luce un dato retorico che pare emergere in questi nuovi testi e che mi pare segni un cambiamento rispetto alle prove precedenti. Le nuove poesie di Zuccato sembrano più aperte all'uso di immagini, metafore e similitudini («il sole vispo è un orefice per tutti», «le altre stelle, / mescolate al buio come farina e lievito», «forno del sole», «nella pancia / dell'aria, nel culo del cielo», «l'occhione del campanile che non ha mai sonno» «come il buio è la fodera della luce / e la luce la fodera del buio», « il mondo sem-

bra un tavolo / su cui l'aria appoggia sempre le mani», « la testa in un'acquasantiera / come una pallina nella roulette», «Oggi la luce e il mare è in tuta blu»). Ci vedo un legame con quelle che sempre Santi chiamava le «più moderne maestranze inglese ed irlandesi»; ci vedo un poeta che tenta di sottrarsi all'idea – un po' troppo invalsa nella nostra tradizione e nella nostra critica – che non si possa, mi si passi il termine, essere un po' magniloquenti; ci vedo insomma ( e finalmente) lo sforzo di non essere prudente nella scrittura, ma di pigiare l'acceleratore, senza ossequi, per dare più corpo a quanto si dice.

*Riccardo Ielmini*

Carcâ dent in d'un tram ai cinch e mezza  
cun la pesciâ d'un sciur in d'un garón,  
i gómbat in daa schena, l'udur  
da südür e profümm ca ta va sü  
in dul nâs, tacâ ai manett 'me salamm  
tacâ sü a stagiunâ, cume semm tücc  
luntan chichinsci, a cunùss nissön.

E pensa d'altra part 'ma l'é visina  
la mè murusa ca l'é 'ndaj in Cina  
par un mes, o 'l mè nonu ca l'é mort  
vint ann fa; e pensa ti se chî a dü pass,  
al bar, ho da truâ ul Dante e 'l Tass,  
e semm staj lì 'n bel pu a cüntàla sü.

Semm in gir tücc temé i ambasciadur  
d'un paes ca cunussum menga ben  
nanca nön, e n'emm faj da desert  
e da strâ par rivà chî e di dumâ  
“alùà, 'ma l'é?”

Purtum in gir la faccia  
cume 'na lètera da cunsegnà  
a sa sa no chi l'é, ma pal mument  
femm la guera e la guera e pö la guera  
e pö la pâs in dul cisten dul Re.

Stipati in un tram alle cinque e mezza / con un calcio di un signore in uno stinco, / nella schiena i gomiti, l'odore / di sudore o di profumo che si arrampica / nel naso, aggrappati alle maniglie come salami / appesi a stagionare, come siamo tutti / lontani qui, non conoscendo nessuno. // E pensa invece come è vicina / la mia fidanzata che è andata in Cina / per un mese, o mio nonno che è morto / vent'anni fa; e pensa un po' se a due passi da qui, / al bar, devo trovare Dante e Tasso, / e siamo rimasti un bel po' a raccontarcela. // Siamo tutti in giro come ambasciatori / di un paese che non conosciamo bene / neppure noi, e ne abbiamo fatto di deserto / e di strada per giungere qui e dire solo / “allora, come va?” // Portiamo in giro la faccia / come una lettera da consegnare / a non si sa chi, ma per intanto / facciamo la guerra e la guerra e poi la guerra / e poi la pace nel cestino del Re.

Se 'na volta, ma da bon, 'na riünión  
cundumignal o in d'un uffizi o a scola  
la finissaiss pü, ca pâr agià ch'i finissan mai  
e i bucc di gent ca parla o ca sbavàgia  
sa verdan cume i fiur di mort sùj tomb  
di facc e 'l ciel e la tera hinn luntan,

eccu, l'infernù l'ha da vess inscì,  
la vus d'un diubüròcrate e nagótt  
d'ol da scultà, una vus senza corp,  
un ragn turtiâ den' daa sò ragnera.

Ma chela mort chì la finiss, a vemm  
temé i vacch quan' ca ga verdan a stala  
e 'l su viscur l'é un urévas par tücc,  
cuj sò man al fa vignì bell tüsscòss,  
epür an' lü, culur sì o culur no,  
al pó fà pocch par qui facc slavagiâ  
e bislongh ca pâr ca g'hann mungiiü föa  
tüta la vita e l'alegria.

Se una volta, veramente, una riunione / condominiale, d'ufficio o a scuola / non finisce più,  
che pare già che non finiscano mai / e le bocche di chi parla o sbadiglia / si aprono come  
crisantemi sulle tombe / delle facce e il cielo e la terra sono lontani, // ecco, l'inferno deve  
essere così, / la voce di un dio burocrate e niente / altro da ascoltare, una voce senza  
corpo, / un ragno impigliato nella sua ragnatela. // Ma questa morte finisce, andiamo via /  
come le vacche quando gli aprono la stalla / e il sole vispo è un orefice per tutti, / con le  
sue mani fa bella ogni cosa, / eppure anche lui, colore sì o colore no, / può far poco per  
quelle facce slavate / e bislunghe che pare gli abbiano munto via / la vita e l'allegria.

#### YALTA CI FE'

L'era 'l mument di pesciâ in dul ventar  
a l'aria, di calcacü al ciel,  
di gran cuzón in piazza ca balava  
di ball mai vist, sufegâ dentar  
in daa tera di penser  
sa sgavezava la cuscienza.

L'é 'na scatola nera la memoria  
impienî da strafójj, oss da paroll  
suterâ sota aj ann pesant 'me tera.  
Che i can vann drê giràgh in gir  
parché g'hann no da rost.

Istamatina 'l mond s'é dissedâ  
'me pena faj, in di man da la lüs,

e mi e ti semm levâ sù  
cald da sogn e da vita  
in dul prestén dul su.

E adess gh'é föra j àltar stell,  
trüsâ sù den' dul scür 'me farina e levâ,  
e sent 'ma la lapa la nött bèla ciara  
cun mila lengui da fögh  
par chi j a sculta anca capì nagótt,  
i stell che inamura, par mi e par ti  
che adess a fiadum cumé 'na piazza.

*Yalta ci fe'* - Era il momento delle pedate nella pancia / dell'aria, nel culo del cielo, / di testoni calvi che ballavano / balli mai visti, soffocando / nella polvere dei pensieri / si slo-gava la coscienza. // La memoria è una scatola nera / piena di frasi confuse, ossa di parole / sotterrate in anni pesanti come terra. / I cani continuano a girarci attorno / perché non hanno polpa. // Stamattina il mondo si è svegliato / come appena fatto, nella mani della luce, / e tu ed io ci siamo alzati / caldi di sonno e di vita / nel forno del sole. // E adesso sono uscite le altre stelle, / mescolate al buio come farina e lievito, / e senti come chiacchiera la notte limpida / con mille lingue di fuoco / per chi le ascolta anche senza capire, / le stelle che fanno innamorare, per te e per me / adesso che respiriamo come una piazza.

Chi l'é quel fiö ch'al ma fa segn  
da la finestra in faccia chì? Sum mi.

Quanta gent in inscì pocch spazi,  
un specc, un öcc, un sbagàsc...

Tütt i mi che mi sun staj  
— bon, cativ, bamben, fiulett, baüscia —  
e che uramaj hinn andâ in pension  
hinn chì ammó tücc a stà dentar da mi.  
Macché riviera lagh e Baleari,  
al fa 'n quajvön da quej  
ca cascia för' ul có ogni tant  
quan' che mi ga pensavi propi pü.

Mi disi che pocch pocch gh'avaró quindas pian.  
Ma trenta hinn menga 'ssé  
pa' j inquiett ch'iann dré 'ndamm fö' dul có,  
qui che la cà l'hann faja sù  
e par di ann n'hann faj 'na pell,  
i magütt, i mè gent da mi  
e pö i parent, i cantinn, i fundazion...

E pö gh'é sciâ j amis, qui da cà  
e qui da passagg, i cunuscent

e i facc vidüü una volta sula  
che però m'hinn restâ in ment –  
ragazzi, chichinsci vemm in lett pü  
a la prima riüniön dul condominio.

Anca parché uramaj sun püssé alt  
d'un gratacielo da Nüyork,  
sa da no in du ca vó a cascjàj  
Sant'Ambrös ul Tisen e 'l Mutarón?  
E i dunnénn da quintal da scür e vöj  
ca gh'é in ciel istanött?

E adess ca semm chî tücc a guardà giò  
dul mond 'me da 'n pugiö,  
ognön cuj öcc di ol in di sò öcc,  
adess l'é ura da tiràss a pûs,  
da serà drê i palpér e i gelusij  
e lassà 'ndà dumâ l'urulogg,  
l'ugiön dul campanen ca 'l g'ha mai sogn.

Chi è quel ragazzo che indica verso di me / dalla finestra qui di fronte? Sono io. // Quanta gente in così poco spazio, / uno specchio, un occhio, uno scarabocchio... // Tutti gli io che io sono stato / – buono, cattivo, bambino, ragazzino, sbruffone – / e che ormai sono andati in pensione / abitano ancora dentro di me. / Macché riviera laghi e Baleari, / fa uno di quelli / che mettono fuori la testa ogni tanto / quando io non ci pensavo proprio più. // A dir poco avrò quindici piani. / Ma non ne bastano trenta / per gli inquilini che stavo dimenticando, / quelli che la casa l'hanno costruita / e hanno sudato sette camicie per anni, / i muratori, i miei cari / e poi i parenti, le cantine, le fondamenta... // E poi ecco gli amici, quelli di casa / e quelli di passaggio, i conoscenti / e le facce vista una sola volta / che mi sono rimaste in mente – / ragazzi, qui facciamo notte fonda / alla prima riunione di condominio. // Anche perché sono ormai più alto / di un grattacielo di New York, / altrimenti dove li metto / Sant'Ambrogio il Ticino e il Mottarone? / E i quintali e quintali di buio e vuoto / che ci sono stanotte in cielo? // E adesso che siamo tutti qui a guardare / dal mondo come da un balcone, / ognuno con gli occhi degli altri nei suoi, / adesso è ora di mettersi al riparo, / di chiudere le palpebre e le imposte / e lasciar funzionare soltanto l'orologio, / l'occhione del campanile che non ha mai sonno.

Ul temp al passa anca paj mort  
e hinn no la stessa roba  
i gent c'hinn drê discür tacâ 'na tomba nöa  
e pena den' dul cimiteri i tomb  
che nissön gh'é bon ammó da légg 'na faccia  
in di sò nomm.

Prest o tard al sera sü anca 'l cimiteri,  
piant, fiur e erbasc vegnan sü a la zanafasana,  
i quètan sü la sabia 'me la tera e 'l marmu,

e a fà 'na ciciarada sa tröan dumâ j üselitt.

Chel sciur ca 'l cred da stà chî da sumenza  
e la mett giò inscì düra  
pena föra da chî  
al sa no che la sò villa  
l'é propi in du che a tempi gh'era 'n cimiteri;

e capita da légg che a 'n paisàn  
in mezz ai pun da tera ca l'éa drê tià sü  
gh'é burlà föra 'na crapa da mort,  
e inscì gh'é vignî ultra magütt e prufessur,  
gh'é saltâ föra 'na necropoli,  
che pö 'l vör dì ul paes di mort,  
chel indirizz da scorta  
in dua che nön stemm tücc da cà.

Inscì di mort ch'i stean da papa sota tera,  
in d'una boza, in d'una tomba d'acqua o in dul desert  
venn a finì in carpion in d'un museo  
cun di facc che 'sa ga disan al semm no.

I facc di mort ca credum da vidé  
hinn la födra d'un védar, un specc  
di abitudin, 'me j etrüschi o j egizian  
ch'i vurean purtäss adrê 'na vita intrega imbalsamâ,  
o in muntagna qui bej cimiteritt  
cut i mort tiâ pûs  
'me i vacch o i cavar in di stall,  
o in India 'l fögh  
par passigà lassà andà l'anima.

La mort l'é vegia, pora dòna,  
l'é bona pü da cùr,  
la sa inzapela dent in di paroll,  
in di ricord, i vus di amis, i facc e i erbasc  
e inscì sfulàrmass no che par murì  
quan' te sê mortu ga vör ul sò temp.

Il tempo passa anche per i morti / e non sono la stessa cosa / la gente che sta parlando  
presso una tomba nuova / e appena dentro il cimitero le tombe / nei cui nomi / nessuno sa  
più leggere una faccia. // Prima o poi chiude anche il cimitero, / piante, erbacce e fiori  
crescono a casaccio, / coprono la sabbia come la terra e il marmo, / e a chiacchierare si  
incontrano gli uccellini. // Quel signore che crede di restare al mondo come semente / e la  
mette giù tanto dura / appena fuori di qui / non sa che la sua villa / sta proprio dove ai  
tempi c'era un cimitero; // e càpita di leggere che a un contadino / fra le patate che stava  
raccolgendo / è saltato fuori un teschio, / e così sono arrivati manovali e professori, / è  
venuta alla luce una necropoli, / che poi vuol dire una città dei morti, / quell'indirizzo di  
scorta / dove abitiamo già tutti. // Così dei morti che stavano da papa sottoterra, / in una

palude, in una tomba d'acqua o di deserto / vanno a finire in carpione in un museo / con facce che nessuno ne sa il nome. // Le facce dei morti che ci sembra di vedere / sono la fodera di un vetro, uno specchio / delle abitudini, come gli etruschi o gli egiziani / volevano portarsi dietro una vita intera imbalsamata, / o in montagna quei bei cimiterini / con i morti messi al riparo / come capre o vacche in un recinto, / o in India il fuoco / per sbri-garsi a liberare l'anima. // La morte è vecchia, poveretta, / non può più correre, / inciampa nelle parole, / nei ricordi, le voci degli amici, le facce e le erbacce / e perciò non affannarti che per morire / quando sei morto ci vuole il suo tempo.

Incö la lüs e 'l mar l'é in cumbinös  
e i fiö sa bütan dentar cume mi  
saltav' in brasc al mè nonu, al mè pâ  
quan' ch'a vott ur ian pront andà laurà  
e mi pensea tüsscöss senza pensàgh.

E 'dess ca pensi, e pensi al mè pensà,  
vó drê anca mi a onda di bej gent  
ca va scola, a butega, a stabliment  
e j ond e 'l ciel hinn menga püssé facil,  
te i tucat e hinn luntan, in chel mar chî  
mai fermu e indurmentâ daa terogna,  
e i matinn hinn lì spiciàmm 'me vistî  
dul laurà bütâ lì in sü 'na cadrega.

Oggi la luce e il mare è in tuta blu / e i ragazzi ci si tuffano come io / saltavo in braccio a mio nonno, a mio padre / quando alle otto erano pronti per il lavoro / e io pensavo tutto senza pensarci. // E adesso che penso, e penso ai miei pensieri, / vado anch'io nell'onda della gente / che va a scuola, in fabbrica, a bottega / e le onde e il cielo non sono più facili, / le tocchi e sono lontane, in questo mare / del sud mai fermo e addormentato, / e le mattine ci aspettano come vestiti / da lavoro buttati con incuria su una sedia.

VISSÉVAR — GLEANN DÁ LOCH — VISSÉVAR

Ul prâ verd e muasén cume 'n taul dul casinó.

Paes vecc cume l'erba,  
cuj cà, i butégh, i ges tütt a tocch,  
spantegâ in gir a la griglia di fundazion.

Mi ma rigordi che pena nassüü  
ho miss dent ul có in d'un acquasantén  
'me 'na baleta in d'una rulètt.  
*Rien ne va plus.*

Cume 'dess in gir ai rest dul batistér  
o i türista ca gh'é in gir par l'Europa.



Chiscì 'l gh'é no 'l giùgh di ciclón  
ch'a equatùr bütan in aria i tecc di cà  
'me ciucatuni risiàtt bütan là i cart sül taul,  
pican i pügn e tiran giò anch i sant dal paradis  
epür che giùgh a l'é cheschì,  
che chi sass chì tajâ giò d'artista  
un pu par vólta hinn burlâ bass  
'me di dadi cun sü menga da nümer?

*Castelseprio – Glendalough –Castelseprio – Il prato verde e morbido come un tavolo al casinò. // Paesi antichi come l'erba, / con le case, le chiese, le botteghe a pezzi, / sparse attorno alla griglia delle fondamenta. // Appena nato mi ricordo / di aver messo la testa in un'acquasantiera / come una pallina nella roulette. / Rien ne va plus. // Come adesso intorno alle rovine del battistero / o i turisti in giro per l'Europa. // Qui non c'è il gioco dei cicloni / che all'equatore buttano in aria i tetti della case / come ubriacconi rissosi buttano via le carte sul tavolo, / picchiano i pugni e tirano giù anche i santi dal paradiso // eppure che gioco è mai questo, / che questi sassi tagliati alla perfezione / un po' alla volta sono rotolati via / come dadi con le facce senza numeri?*

Sa sent la vus di mort in di paroll  
che nön emm truâ chì in sùj labar  
'me cunchigli in sü 'na spiaggia.  
I mort iànn già rivâ  
prima da mètt i man sül taul e smurzà 'l ciar;  
ti verd la bucca, la finestra  
e da föra ul mond al pâr un taul  
che l'aria la ga pogia sen' sù i man  
e nön gürum in gir 'me i sò fantasma.  
Hinn 'na bèla eredità  
dü mansción e 'na scigula dora,  
i ur cun sü 'l vistî daa festa,  
opür 'na cà da sass e vüna d'aria  
parché nön a stemm da cà in di paroll  
c'hinn vignüü chì a stà dentar da nön.  
E 'l savaremm mai  
quanti ann l'hann lassâ lì in cantina  
chel ven chì  
che nön par vùv vemm drê travasà  
da 'na bucca a 'n'altra.

*Si sente la voce dei morti nella parole / che abbiamo trovato sulle labbra / come conchiglie su una spiaggia. // I morti erano già arrivati / prima di mettere le mani sul tavolo e spegnere la luce; / aprì la bocca, la finestra / e fuori il mondo sembra un tavolo / su cui l'aria appoggia sempre le mani / e noi siamo in giro come i suoi fantasmi. // Sono una bella eredità / due gemelli da camicia e una cipolla d'oro, / le ore col vestito della festa, / oppure una casa di pietra e una d'aria / perché noi abitiamo nelle parole / che sono venute a stare dentro di noi. // E non sapremo mai / quanto tempo è rimasto in cantina / questo vino / che noi per vivere continuiamo a travasare / di bocca in bocca.*

Süj piatt in dua te mangiat  
gh'é sü 'na storia pitürâ sü;  
la vegn föra dasi dasi  
(un pess, 'na facia, un fiur ca l'é no 'n fiur)  
e quan' te rivat in fonda t'ê menga finî  
e 'l piatt l'é lüstar 'me 'n specc.

Sü la boca ca te basat  
gh'é 'na storia che 'l fiâ 'l ta cüntra sü  
e lilinsci, in fond al silenziu  
la vita morta la turna a viv  
quan' sa sent a cantà ul sentiment.

Sot' ai piann sumenâ gh'é 'na storia  
che nissön uramaj a sa pü;  
i piant ga cascian dent i man,  
i radis, e tranquil passa via  
sü la tera i mort e i paisàn.

Sot' a la vita ca te vivat  
gh'é 'na storia mai sentüü,  
gh'é la storia da tütt i stori,  
temé 'l scür l'é la födra daa lüs  
e la lüs l'é la födra dul scür.

Sui piatti dove mangi / è dipinta una storia; / emerge piano piano / (un pesce, una faccia, un fiore che non è un fiore) / e quando arrivi in fondo non hai finito / e il piatto è lucido come uno specchio. // Sulla bocca che baci / c'è una storia che il fiato ti racconta / e lì, in fondo al silenzio / la vita morta rivive / dove si sentono cantare i sensi e il sentimento. // Sotto i campi seminati c'è una storia / che nessuno ormai sa più; / le piante ci affondano le mani, / le radici, e tranquilli passano / sulla terra i morti e i contadini. // Sotto la vita che vivi / c'è una storia mai sentita, / c'è la storia di tutte le storie, / come il buio è la fodera della luce / e la luce la fodera del buio.

#### NOTIZIA BIOGRAFICA

Edoardo Zuccato (Cassano Magnago, 1963) ha pubblicato le raccolte di poesie in dialetto altomilanese *Tropicu da Vissévar* (Milano, Crocetti 1996) e *La vita in tram* (Milano, Marcos y Marcos 2001). Ha tradotto le *Egloghe* di Virgilio (Milano, Medusa 2007) di prossima pubblicazione e, con Claudio Recalcati, una scelta delle ballate di François Villon, *Biss, lüsèrt e alter galantomm* (Milano, Effigie 2005). È caporedattore del semestrale di poesia e traduzione «Testo a fronte» e ha curato edizioni bilingui di opere di poeti inglesi romantici e contemporanei. Insegna letteratura inglese all'Università IULM di Milano. Le poesie qui presentate sono tratte dalla raccolta *I bosch di Celti* (Il bosco celtico), anch'esse di prossima pubblicazione dall'editore Sartorio di Pavia.

## Letture

POESIA

*Almanacco dello specchio 2006*, a cura di **Maurizio Cucchi** e **Antonio Riccardi**, Milano, Mondadori 2006

Usiamo l'unico aggettivo disponibile sulla tavolozza: inutile. Sì, l'*Almanacco dello specchio*, modello 2006, che si specchia e rispecchia facendo l'occholino a se stesso con mosse alquanto civettuole, cambiandosi d'abito e facendo la ruota, a metà tra il pavone in gabbia e la miss che sfodera il proprio repertorio di gonne, è pressoché inutile, nel senso che a sfogliarlo e a ingolfarcisi dentro non si trova né da bestemmiare né da urlare al miracolo. Gelidamente si denuda questa ragazza-almanacco che né schifa né ingrippa, ma, va bene, se un caffè lo vuole glielo offriamo, la ammiriamo purché non apra bocca. In soldoni, è l'epoca del "politicamente corretto", del siamo felici e contenti nel migliore dei mondi terreni, le poesie son rose che spuntano nel praticello sempre più verde (e un poeta è ben meglio che un assassino, no?, è socialmente inutile, perciò utilissimo), e la major editoriale, il transatlantico a quattro stelle d'Italia, in voga con la moda del momento, crede che la poesia sia una pernacchia piuttosto che uno

squillo di tromba – angelica o meno è altra storia.

Ergo: c'era bisogno con rombo di fanfara e scrivani in divisa di risuscitare il glorioso *Almanacco* se poi il risorto è messo peggio di prima? Uno che è morto in santa pace, quando gli dai il pizzicotto che lo risolveva tra i vivi, ti molla uno scapaccione da mandarti te all'altro mondo, caso mai ce n'è. Insomma, siamo chiari: l'*Almanacco* è bellissimo, folgorante, interessante. No, non ci siamo divorati un venerdì né abbiamo la stoffa di Amleto. È così: ci sono tanti bravi poeti – tra i 21 schierati in trincea ci sono piaciuti assai Pier Luigi Bacchini e Alessandro Ceni, Stefano Raimondi e Maria Grazia Calandrone, oltre al potente guaito di Vladimír Holan nella traduzione a braccetto di Giovanni Raboni e Marco Ceriani – e tante belle rubriche – l'intervista di Mary Barbara Tolusso ai direttori d'orchestra Stefan Anton Reck e Ottavio Dantone spicca per acutezza-. Insomma, c'è tutto quello che già c'è nelle molte, oneste, prestigiose, utili riviste letterarie del nostro Paese, con l'aggravante che qui, nel pittorresco almanacco, probabilmente per scelta scenica, non ci sono affondi critici o extracri-

tici di peso, non c'è, in sostanza, quel pensiero che metta in chiaro ora e sempre – con aperture alla provocazione e alla mischia – quel dato bersaglio o preda di caccia o quel che vi pare.

Nella fattispecie, ad esempio, ci pare un po' campata per aria l'idea de *Il giro del mondo dei poeti*, quasi che un ipotetico "sguardo lirico" possa, per il presunto fatto di esistere, tramutare il piombo in oro e la merda in papaveri. Cosa "simpatica" anche questa, per carità, da passare simpatici momenti mentre si maciulla un panino, ma dopo un po' sembra di leggere uno speciale di «lo donna» più che un "almanacco" annuale di poesia. Persino il *Diario critico del 2005* non ci risuona in modo rotondo. E non solo per il consueto tono mediocre della recensione, difetto congenito dell'italietta dei letterati per cui la recensione si fa non si sa più per soddisfare chi, il recensito o il recensore o terzi, ma l'importante è scrivere qualcosa, qualsiasi cosa, che stia tra la leccata e la stupidaggine, malaria tipica, ancor più, dell'Italia accademica, in cui t'insegnano a fare il riassunto di un testo piuttosto che affondarci dentro, sconfitto e frastornato da tali sabbie mobili. La rassegna critica, infatti, prende in considerazione pressoché tutto ciò che è stato pubblicato dalle grandi case editrici; spicca Mondadori, con cinque recensioni – niente di male, per carità, sarebbe da stupidi non premiare chi si è pubblicato ritenendolo meritevole – con sporadiche indagini altrove – emerge Lietocolle, a farla da signorotta con quattro recensioni. È tutta qui la poesia contemporanea italiana? Non si può sondare ogni palude e stanare ogni scoiattolo, è ovvio, contiamo sulla buona fede dei curatori. Che poi, e la finiamo di rosicchiare ora qui ora là, Lucrezia Lerro e Fabrizio Bernini siano i laureati "giovani dell'anno", presentati criticamente da Alberto Bertoni, due delle peonie sbocciate in quel «vivaio fertile» che è l'antologia *Nuovissima poesia italiana* (Mondadori 2004; niente di male, per carità,

sarebbe da stupidi non premiare chi si è pubblicato ritenendolo meritevole), ci pare un po' come scavallare una collina con piccozza e ramponi, visto ciò che fermenta e ha fermentato in giro (dal momento che se pronunciamo i nomi di Federico Italiano e Alessandro Rivali rischiamo di sembrare partigiani, si guardi al lavoro di Andrea Di Consoli, di Isacco Turina, di Salvatore Scafiti). Opinione nostra, per carità, liberi di ritenerci dei cani.

L'*Almanacco dello specchio* è, così, più che altro uno specchio per le allodole che però non inghippa alcuno, se non, per l'appunto, quelle allodole, quei gonzi tacchini che sono i poetelli d'oggi – senza, per carità, fare di tutta una fascina legna buona da ardere –, che scorrono con foia il volumone pensando chissà se ha citato di striscio e strafoto il mio nome, chissà se mi ha scritto una recensione, chissà se mi hanno affiliato nella loggia, e via di questo passo, perché, signori e signore, lustratevi gli occhiali: siamo nell'epoca dello spettacolo, e anche il poeta, che arriva sempre per ultimo, vuole la sua fetta di successo o anche solo qualche briciola, e più che pensare all'opera, cioè a rimboccarsi le maniche, cosa che chiede cristallina pazienza, cristallino sforzo e cristallina solitudine, guarda nell'elenco dei vip se c'è anche il suo nome, o il nome del suo vicino o il nome del suo amico, per poi poter dire: «Ah, quello lo conosco, non fosse stato per me, io sì che ero dotato», come sa chiunque abbia giocato al pallone e si sia sorbito le fregnacce del «Se non fosse per il menisco a quest'ora...».

In soldoni, non ci si riesce a stappar via a suon di cavacervella il pensiero che l'*Almanacco* stia a metà tra un *magazine*, affratellato ogni fine settimana a qualche quotidiano di lusso, pieno di lustrini per farci passare in serenità il *week-end*, e un elenco telefonico che fa la lista della "Repubblica dei Poeti", specie di repubblica delle banane in cui tutti sono felici e spensierati. Ecco, l'idea che ci tuona dentro è che non possia-

mo permetterci di squalificare questo bel volumone con una scrollata di spalle, come, per l'appunto, si liquida una dicendo che è "simpatica". La cosa sarebbe troppo semplice e dopo tutto innocua, cosa che in fondo vuole essere la pubblicazione mondadoriana. No, è urgente chiedersi perché la più importante casa editrice in Italia, che ha anche la più importante collana di poesia in Italia pubblica un orsacchiotto di questo tipo: una bella scorpacciata di poesie varie che pure in quattro, io lui e chi so io, riusciremmo a mettere in piedi con un po' di passione e incoscienza in più. C'è da interrogarsi, insomma, se è questa la poesia, se è questa la letteratura, perché, al di là delle belle intenzioni da anime sante, da vogliamo bene alla poesia — che è come dire sbattersene altamente —, al di là dei testi tutti seri, corretti e interessantissimi, qui c'è una resa incondizionata della letteratura di fronte al mondo. Qui la poesia si è calata le braghe in attesa dei cerberi che la vadano a dilaniare. Anzi, magari ci fosse questa vocazione al martirio, qui c'è la poesia che offre quarti di bue a tutti i molossi del quartiere, si china su quei crani immani e li coccola fischiettando la ninnananna.

Ecco, c'è, dietro questo bel paravento, un'idea misera della poesia, l'idea, cioè, che ci sia un club dei poeti dove tutti allegramente si sbevazzano dei *cocktail*, che c'è spazio per tutti, purché nessuno sia fuori tono. Vai alla festa, presentati in giacca e cravatta e non rompere troppo le palle. La poesia come affare tra compari della bocciofila che neppure han più voglia di competere per la coppa del nonno, che leggono le notizie del giorno ben sapendo che tanto non cambierà mai nulla, che tutto è già deciso, che i fatti, che non dipendono mai da noi, sono inalterabili, ammaestrati da uno spregiudicato e folle giocatore di biliardo. A questo punto, la poesia, tanto vale smettere di scriverla.

**Davide Brullo**

*Dentro il paesaggio. Poeti e Natura*, a cura di **Ritrovato Salvatore**, Milano, Archinto 2006

Paesaggio non (solo) come elemento di contemplazione, di riflessione letteraria e lirica, ma categoria che profondamente affonda le radici nella politica e verso questa ne protende propaggini e rami. Questo è quanto passa in mente alla lettura, a cominciare dalle prime righe dell'introduzione, della breve ma curatissima antologia *Dentro il paesaggio*, uscita lo scorso ottobre per Archinto nella collana *Quaderni di poesia*, diretta da Umberto Piersanti. Non è un caso che le primissime righe in esergo siano estratte dalla relazione al disegno di legge presentato nel 1921 dall'allora ministro della Pubblica Istruzione, Benedetto Croce. Quella che è un'esortazione risalente a ottantacinque anni fa a preservare il paesaggio dalla distruzione, trova subito un'attualissima risposta di allarme, che Salvatore Ritrovato lancia ricordando la recentissima legge delega sull'ambiente (308/2004), che permetteva di estinguere i reati connessi alla violazione dei vincoli paesaggistici commessi entro un certo termine cronologico. Ecco che l'occasione di stesura di una simile antologia, che il curatore colloca in una serie di lezioni tenute in scuole e sedi universitarie, si fonde con un percorso schiettamente italiano attraverso il tempo (e tutto il secondo Dopoguerra) e il territorio. Ritrovato premette immediatamente che non si tratta di uno studio sistematico, ma concerne letture personali e lezioni «intese in una prospettiva non specificamente letteraria». A fronte di premesse ed avvertimenti, ne emerge però un lavoro preciso e documentato che, se è vero non ha ambizione di coprire un esaustivo panorama letterario e poetico sul paesaggio, produce però un testo che legge (ed esegue, verrebbe da dire) la poesia degli undici autori raccolti richiamandone la funzione etica e conoscitiva, recuperandone con una buona testimonianza critica, la «forza» civile.

Là dove il paesaggio diventa poesia, cioè «dentro», luogo della metamorfosi linguistica della realtà, si traccia la rotta di un percorso non consequenziale, organico né continuo, ma «puntiforme, discreto, ritmato sulle emergenze», che si tende nelle espressioni più genuinamente etiche e culturali (e quindi politiche) della presenza del poeta e della sua testimonianza di «comunione» con ciò che osserva. Tutto questo si manifesta nel percorso di segno uguale attraverso il tempo, le mutazioni del paesaggio e della società italiana, così come del linguaggio della poesia del paesaggio.

Ritrovato si appoggia sulle principali letture del Secondo Novecento e nell'introduzione ben include di proprio una carrellata di autori che stanno a monte o tra le pieghe degli esclusi dall'antologia, per tracciare una mappa più completa del territorio della letteratura paesistica. Se Zanzotto è presente come «massimo paesaggista in versi del Novecento italiano», citando Cortellessa, la trattazione non trascura, almeno negli aspetti decisivi della comprensione del paesaggio Luzi e Bertolucci. Se sono inclusi Pusterla e Piersanti, non ci si dimentica di Magrelli e De Signoribus. E se ci sono Orelli, Guerra e Bacchini, non si prescinde da Pasolini, nel suo richiamo alla trasformazione della difesa del paesaggio in «lotta politica», in un periodo in cui, tra '60 e '70, l'interesse di cui gode il paesaggio è crescente, minacciato e messo a rischio dalla progressiva riscrittura della geografia stradale, dei trasporti, dell'energia, a danno della natura che subisce l'estensione delle città, dilatate a scapito delle campagne che si riempiono di periferie popolari. Nonostante però la moda della sensibilità ecologica, da mostrare anche per comodità, la poesia non trova un traguardo oltre le derive della mitizzazione rurale del paesaggio.

Contrapponendo l'attuale sentire, «più virtuale che vero, più artificiale che naturale», ad un «sapere sentire» della poesia che rifiuta ormai la qualità del sentire assoluto,

questa antologia percorre diverse generazioni di autori, sbucando però in un'area a-spaziale e a-temporale che si mescola da un lato con il presente, nel quale «torna a riaffacciarsi il paesaggio, tra rovine, musei, non luoghi, fra le quinte aprospettiche e smemorate della postmodernità» e dall'altro nella memoria, che è unione di spazio e di tempo e che si fa ugualmente, nell'estinguersi, profezia di un *essere* contrapposto alle speculazioni dell'*avere*.

La selezione degli autori, a nostro parere è significativa degli intenti del curatore. Come però spesso accade per le antologie, di cui questo ultimo periodo ha visto una notevole proliferazione concentrata nel dibattito sul tema del *canone*, anche qui il numero di testi è spesso esiguo per autore e le parti introduttive (come in Ceni e in Gibellini) a volte non consentono di penetrare a fondo il percorso di un autore e della sua scrittura: va però considerato in questo senso che l'antologia in questione è, appunto, di genere ed è comprensibile che la focalizzazione percorra, come detto, per punti, le varie direzioni creative, senza tendere alla trattazione esaustiva di un'opera poetica da un lato o alla costruzione di categorie strutturali della poesia paesistica dall'altro.

Ecco che allora, dal tentativo di «forare lo schermo percettivo sul quale si depositano le prospezioni baluginanti del paesaggio come "spettacolo"» di Zanzotto, dalla scrittura «vegetale» su una natura vissuta da dentro di Bacchini, attraverso i brani significativi di «sogno e incanto» di Conte, fino alle effusioni intrise di «tenera creaturalità» di Damiani, allo scavo lacerante ed ostinato «nelle pieghe delle parole» di Antonella Anedda, questa antologia rende conto del paesaggio come modo di abitare la storia attraverso il testo: modo, addirittura, di «ripensare politicamente» una regione e di «esplorare l'assenza e la latitanza della vita vera». Si fa cioè portatrice di un'idea di Storia di cui spesso manca la consapevolezza condivisa e profonda, constatabile in un col-

loquio con un qualsiasi membro delle giovani generazioni: se è vero che questa consapevolezza era già persa e non ha evitato lo scempio del paesaggio e dell'ambiente, oltre che degli equilibri ecologici *tout court*, è anche vero che la letteratura ha il preciso dovere di contenere istanze che la liberino dalla più profonda autoreferenzialità nella quale sembra sopravvivere nelle bolle spesso autoisolate delle riviste, della rete, dei *blog* e dell'accademia. In questo senso va l'antologia di Ritrovato è meritoria di lettura, non fosse altro che per questo intento, insieme però alla notevole precisione di un lavoro che, nonostante le caratteristiche e l'evidente uso di strumenti esperti, lascia la testimonianza di una poesia inscritta nella nostra esperienza immediata e nella nostra esperienza della Storia.

**Massimo Orgiazzi**

**Martino Baldi**, *Capitoli della commedia*, Edizioni Atelier, Borgomanero (No) 2005, pp. 64, euro 7,50

Mi piace il titolo di questa raccolta, *Capitoli della commedia*, che allude, senza celarsi ma senza insistenza, a un'idea unitaria, integrale della poesia, che forse ha in sé anche una matrice toscana (come toscano, di Pistoia, è il suo autore, nato nel 1970). C'è insomma l'idea che la poesia non sia meno della totalità o, meglio, del tentativo di inseguirla: e qui è il punto.

Tutto il secolo poetico che abbiamo alle spalle è stato un tentativo di aggirare ostacoli per dire ancora qualcosa, per non ammutolire o apparire appendici sbiadite di qualcuno o qualcosa che un tempo brillava. In questo libretto ci sono come le polveri depositate, i resti, le falde incenerite di questa lunga, sorda battaglia, incenerite, perché Baldi, pur con un assillo simile, viene *dopo* di esse e le sogguarda un po' assorto e un po' curioso. Il pensiero corre al più geniale e scaltro "dissimulatore" dell'inizio del secolo scorso: dico Gozzano, il quale, alla fine di una tradizione gloriosa che non

poteva avere più continuazione, oppose non, come altri suoi compagni di strada, la rottura, l'abbassamento, ma la dissimulazione appunto, la dissoluzione e corrosione interna come per vivere quel poco di vita che di poeta aveva da vivere, in un prolungamento fittizio, schernevole, fallace, eppure abitabile da lui e dalle sue maschere: ci stanno le intellettuali gemebonde e la signorina Felicita, il poeta-poeta e il Totò Merùmeni; insomma l'ironia e insieme il suo rovescio, perché a volte il rovescio dell'ironia può portare al cuore di sé, se la via diretta è occlusa.

C'è in Baldi qualcosa di quell'onesto dissimulare, essere e non essere quel che si dovrebbe e forse non si può più essere, vestendo maschere e svestendole fino a che nel giro di volti si possa riconoscere, fulminati, il nostro, e il lettore riconoscere il suo. Siamo di nuovo all'inizio di un secolo che è anche una fine, come cento anni fa: il girare a vuoto della storia? la ripetizione della mimesi senza perché? Farebbe un po' impressione: non a caso Montale, che all'operazione di Gozzano è debitore, cercava l'anello che non tiene, la smagliatura nella rete.

Fatto sta che in questa raccolta c'è la nebbia del celarsi sorridendo, della mascheratura, e c'è il taglio, il fuoco sotto le ceneri che si finge con noncuranza di riattizzare per scherzo. Baldi gioca con la letteratura e anche — Gozzano poteva farlo di meno — con la sua fine (per Gozzano era la fine di una tradizione, non *della* letteratura). Così all'inizio (*Il giorno che uccisi mio padre*) l'autore comincia a spargere indizi e a dipistare, raccontando un parricidio che è la storia, anche, del Novecento, della nostra letteratura, giocandoci su (o facendo finta di farlo?). Poi, nella sezione *Lattine*, enumera (per confonderci? per introdurci alla verità?) tutto quanto di iper-contemporaneo può esserci, insieme giocando a dadi con la letteratura («è fatta la tua volontà?» è insieme Schopenhauer, Hemingway ed altro ancora). Quando staremmo per convincerci che



l'autore non crede alla poesia altamente intesa, ecco che in *Scripta volant* (altra sezione) troviamo dei bravi omaggi a Penna, a Sereni, al serissimo e tragico poetare filosofico di Roberto Carifi (il dedicatario del libro). Ma a questo punto, quasi ricreduti, ci imbattiamo in un arguto, divertito, ironico contropiede a Milo De Angelis (è la poesia *We are the champions*), che bene rappresenta l'essere antico, "sacerdotale", alchemico della poesia. Allora, e solo allora, dopo averci ben confusi, dopo aver messo sottosopra le nostre idee, ecco i *Capitoli dal romanzo*, dove ancora si affollano, però, segnali contrastanti e, certo, si fa presente la necessità di reinventare, di rifar nuovo, come si dice nella poesia *Piazza Indipendenza*. Non a caso nel seguente *Explicit* si cita Marino Moretti e il suo proverbiale «Piove. È mercoledì. Sono a Cesena» sulla sorella sposa bambina, all'interno di una serissima storia di fallimento vitale (che è il contraccolpo al grigiore della vita che si avvera: qui il grigiore della vita che *non* si avvera). Ecco poi la serie *La casa gialla*, dove è una dolcissima matta, quasi campaniana, a smascherare il gioco, a svelare il dolore («con lei non si nasconde il vero / dietro mezze frasi, niente si può celare / quando dall'erba alta dell'infanzia eterna / spalanca gli occhi nebbiosi / all'improvviso feriti e intelligenti / e al tuo dolore chiede "Perché sei triste?"»). Siamo qui all'inferno o forse al purgatorio di questa "commedia", che si conclude nella sezioncina *Esodo*: il segno delle vite vinte, cancellate, o delle vite, lo si suggeriva sopra, irrealizzate, come la piccola non-nata Martina, che accende la gioia della *rêverie*.

La verità è che occorre forse a Baldi tutta questa "commedia" per ridire qualcosa, per riparlare, come faceva Gozzano, ma in un altro senso. Gozzano poteva vergognarsi perché la poesia aveva voluto essere troppo; Baldi può magari vergognarsi perché a tratti la poesia ha voluto essere troppo poco e, per ripartire, bisogna venire a patti, cedere qualcosa, rimetterci magari, come la lucertola inseguita, la coda. La verità (allargando

un poco lo sguardo, parlando di una situazione complessiva) è che nel secolo scorso tutto quello che si poteva disfare è stato disfatto: che cosa rompere ancora? Ci sarebbe da rammentare, da ricucire il filo di un discorso tessuto con lo spago, un canticchiare appena per la Musa che dirige un quartetto di cannuce di Montale. Ma non è facile, forse non è possibile, ricucire, mentre ancora brucia dentro di noi una parte delle ragioni dell'incendio. Allora si prova a rimodulare un tono, quasi assorti, senza essere riconosciuti da troppo occhiuti cuori.

Saba, tanti anni fa, disse a un giovane Giudici di augurargli per il bene della sua poesia un grande dolore. Molti di noi, e gran parte del secolo che ci ribolle alle spalle, veniamo da questa contrazione, dal gelo dell'*anánke*. Mi verrebbe da dire che c'è da augurare a Martino Baldi, per il suo compimento di poeta, una grande gioia, una gioia feroce e semplice, ché sembra esserne capace, come il suo titolo auspicante dice. Come le canzoni a mezza voce del suo inizio suggeriscono.

**Daniele Piccini**

**Davide Brullo, *Annali. Lustrò*, Milano, Mimesis-Il Cobold 2006**

Siamo consapevoli che non è buona cosa recensirci fra di noi e specialmente su queste pagine (esercizio che del resto abbiamo per lo più evitato), siamo però anche abbastanza sani da essere sinceri, e tanto fanatici da vivere la letteratura come una sfida totale, e siamo ormai vaccinati e svezziati, senza cordoni ombelicali che ci tengano appesi alle parole che ci danno alla luce; siamo disillusi e sfrontati di fronte ai commerci letterari, e abbastanza scaltri da beffare con una piroetta iniziale ogni inibizione e rovesciare la nostra deontologia della lettura in un virtuoso assalto — anche e soprattutto agli amici, ai congiunti, a tutti coloro ai quali dobbiamo lealtà. Così, dopo una disintossicante vacanza di un paio d'anni, dimessi ormai i panni del critico, rieccoci a parlare di un libro di

poesia.

Il seguito degli *Annali* apparsi per i nostri tipi è un mostro che ci ossessiona e ci respinge, una Balena da inseguire e da temere. Chi si crede di essere questa sorta di Saint-John Perse redivivo che va riscrivendo, anno per anno, una propria Bibbia personale e senza dio? Non lo sa che da queste parti la sua voce non è percepibile, troppo alta per le teste piegate su una poesia che è ridotta a gioco di incastro fra belle tesserine, così docile da potersi insegnare nelle scuole sui rotocalchi, nei laboratori di scrittura, così incattivita e rabbonita da farsi sbocconcellare senza guaiti da tutti i critici allineati, pronti alla marchetta per ogni ufficio stampa? Questo divoratore di giganti, questo assatanato delle letterature di ogni latitudine, questo invasato eretico non lo ha ancora capito che la sua scommessa è assurda, perché tanto in caso di riuscita quanto di sconfitta nessuno potrà accorgersene, dal momento che la sua capriola o il suo tonfo nell'abisso non scalfirà che di un nonnulla la bonaccia oceanica? Ma certo che lo sa il nostro folle avveduto, lo sa così bene da far saltare ogni calcolo, perché lui scrive per i soli che sappiano veramente ascoltare: i morti. Meno male, mi dico allora da poeta, perché ci sarà ancora tempo per inseguire e azzannare questo fratello che parte esattamente dagli antipodi — io che cerco di concentrare come un laser la luce dentro il solco del verso, lui che smangia ogni margine a furia di similitudini, di iterazioni, di immagini che s'innestano l'una sull'altra e generano una sintassi furiosa, delirante. Peccato soltanto che questo libro che non si farà addomesticare da nessuno anche se è capace di attraversare un lustro di vita trasmutandolo in un'epopea assoluta, in cui si alternano fondazioni e distruzioni di civiltà, violenze e legiferazioni nella drammatica compresenza dei tempi all'interno dell'unica epoca in cui vive la poesia, ovvero l'era e l'attimo della creazione — peccato, dicevamo, che questa allegoria totale viaggi su una scialuppa difficilmente ravvisabile da

qualsiasi radar, se è vero, come pare, che la collezione di poesia diretta da Ettore Bonessio di Terzet esali già respiri esiziali alla terza uscita.

Bello sarebbe, a questo punto, se i pochi, ma lungimiranti lettori di poesia capitati su queste righe si impegnassero subito a recuperare e salvare, in qualche modo fortunoso, una copia del libro, non oso dire per tentare di leggerlo dall'inizio alla fine, ma per deporlo almeno come una sacra reliquia accanto al proprio giaciglio, consapevoli che dentro vi arde il fuoco della madrepatria, da custodire, da tramandare, finché la stirpe non sarà in grado, mutato finalmente il panorama, di risollevarne la fronte, di tendere l'orecchio, di riprendere il largo.

**Marco Merlin**

**Luciano Erba, *Remi in barca*, Milano, Mondadori 2006**

In questo agile volume Luciano Erba ha riunito, insieme a qualche recupero giovanile inserito *In limine*, la sua produzione poetica dal 2001 ad oggi. Il risultato è racchiuso in sessantasette pagine, che ben rappresentano la parsimonia di questo poeta: il suo ultimo libro risale a sei anni fa, se si esclude la silloge garzantiana *Poesie 1951-2001*, e l'altra antologia, *Il nastro di Moebius*, era uscita nel 1980. Un libro di poesie ogni cinque anni, a conti fatti, e un'antologia ogni venti. Ogni sua opera è un lavoro pensato, meditato, e costituisce un ulteriore capitolo di un più ampio *Libro poetico*, segnandone una nuova, più avanzata tappa. In quest'ottica *Remi in barca* si offre al lettore come la possibilità di un «altro viaggio» (p. 7), e, come sottolinea l'*Avvertenza* finale, il titolo «non intende suggerire una figura di conclusione di viaggio, un ammainare le vele, ma piuttosto l'immagine di un tempo di pausa favorevole ai ricordi (*In limine*), alla riflessione (*L'altra metà*), all'attesa (*Westminster*)» (p. 69).

In questa raccolta si nota un legame forte tra esistenza quotidiana e luoghi poetici che

si aprono allo smarrimento e alla tensione spirituale, animati da un'interiorità di immaginazione e speranza: «Basterebbe un piccolo passo, di misura, / una luce appena intravista / allora il silenzio sarebbe un altro / sarebbe l'altra metà» (*L'altra metà*, p. 57). Tuttavia il poeta non abdica al mondo esterno, non si cala mai completamente nella trascendenza: qui il condizionale sta appunto ad indicare un moto incompleto dell'anima, un desiderio, qualcosa che rimane in potenza, senza che si realizzi compiutamente nell'abbandono.

Lo spazio e il tempo sono vivificati da quel surrealismo lieve e delicato che ha accompagnato Erba negli anni e che qui registra gli scatti, i movimenti, gli slittamenti della mente di fronte all'*Assenza* (p. 67), generata da un infinito che, lungi dall'essere quel leopardiano trampolino della finzione poetica, «strazia», «asciuga» l'inchiostro sulla penna e lascia il foglio bianco. Sono tempi nuovi e ardui per la poesia, se anche «La neve / non è più quella di una volta / diventa notizia» (*New age*, p. 26): di fronte a questa mancanza, il poeta si pone nella condizione di perplessità di chi sta in ascolto, per cogliere i minimi segnali di una lingua altra, che gli permetta di superare il nulla di una situazione altrimenti indefinita, pur rinunciando a trovare una spiegazione a tutti i costi: «è già tanto se sento il mormorio / dell'acqua che qui vive d'attorno / se rinuncio a capire la sua voce / forse per dare inizio / ad un altro viaggio» (p. 7). La lingua della natura non va capita: va esplorata. Erba ne coglie alcuni segni minimali e marginali, senza voler raggiungere uno sguardo totalizzante: «Accontentati di queste nuvole / isolate nel cielo di Roma / un segno che svanisce» (*Nuvole informi*, p. 29), ma nello stesso tempo si intuisce anche che «*there are more things / between heaven and earth...*» (*I piccioni in città*, p. 12). La *medietas* è un elemento fondante della poetica di Erba, e l'accettazione di questo spazio scentrato, sospeso tra concretezza e astrazione, garan-

tisce una sorta di inalterabilità rispetto alla crisi che caratterizza i nostri tempi politici e poetici.

A questo sguardo parziale e dimesso (ma anche protettivo) egli arriva per successive approssimazioni esistenziali, che si condensano in immagini in cui l'io poetico scopre se stesso in cammino con il tempo e con la natura: «Mi fai andare per labirinti impossibili / tra corridoi di specchi senza uscita / tentare varchi, passaggi invisibili / rimbalzare contro il guard-rail della vita. // Mi sento sabbia e vetro di clessidra / pioggia che scende alla finestra» (*Homo viator*, p. 46). Sebbene questo sentimento di partecipazione sia del tutto provvisorio e di breve durata, imperfetto come una smagliatura, tuttavia per il poeta esso è tutto: per quanto impossibili, i labirinti sono fatti per essere attraversati, per andare oltre la superficie del mondo e delle cose e coglierne la profondità. L'elemento ironico o la componente malinconica, dunque, vengono accompagnati da un necessario confronto con la dimensione esistenziale di un camminare che è ben presto un perdersi «tra gli stati e imperi del turchino» (*Compleanno a Milano*, p. 53), e il poeta si trova «via col pensiero, quasi assente» (*Homo viator*, p. 46). Tuttavia è soltanto perdendo qualcosa di noi che possiamo rinnovare il *conosci te stesso* socratico, soltanto predisponendoci allo smarrimento, alla viananza alle periferie della mente e del mondo, possiamo avvicinarci maggiormente alla conoscenza di ciò che siamo: «se vai nel bosco trovi i sentieri / se guardi intuisce, se sorridi / è lo spirito che è vicino a se stesso» (*Caterina*, p. 41).

In questa naturale predisposizione alla marginalità esistenziale, che entra nelle pieghe di una lontananza continuamente sfiorata da versi che «rincorrono le cose / ma alla fine incontrano se stessi» (*Il moscerino*, p. 56), di pensieri che incontrano il senso nel luogo dello spaesamento, la poesia è qualcosa che sfugge, che non si lascia afferrare: «*poesia sei come uno scoiattolo / resti in*

*letargo per parecchi mesi / quando ti svegli salti in mezzo al verde / vedo appena la tua coda folta / prima che scompaia dentro gli abeti»* (p. 33). Nella prospettiva scorciata dei versi, mossi da brevi folgorazioni naturali, si esprime un razionale senso del limite, in cui la periferia e i luoghi anonimi sono fonte di astrazione e di poesia, perché riescono a dar forma a quel poco che si oppone al nulla, nella misura in cui confina con quello: «È in queste sere della Vergine / guardando il cielo in periferia / che il pensiero viaggia e si smarrisce / tra gli stati e imperi del turchino / intravede due linee, dei tracciati / punti rombi quadrati / tutto qui? / dici poco... non chiedere di più!» (*Compleanno a Milano*, p. 53). Vale la pena di indugiare su questo punto. In un volume curato da Giacomo Spagnoletti e intitolato *La poesia che parla di sé*, l'autore stesso chiarisce un nodo fondamentale della sua poetica: «Nelle apparenze del quotidiano, nelle sporgenze del reale, mi capita di ritrovare le Forme al più alto grado di astrazione, di incontrare ancora una volta le dimensioni primordiali: diagonali, parallele, triangoli, cerchi, lunghezza, larghezza. [...] Lungi dagli spazi definiti, amo frequentare i territori di frontiera, i paesi contraddittori, le contrade incerte, i territori poco chiari forse, ma per ciò stesso, e in ragione del loro anonimato, favorevoli a certe astrazioni [...]. In questo universo impersonale, oggetti sino ad allora famigliari diventano d'improvviso nuovi: [...] una nuova vibrazione nasce da essi, tutto ciò che è trasale».

La poesia, che frequenta la periferia del pensiero e dell'esistere, deve saper cogliere certi particolari che sono sotto gli occhi di tutti e a cui nessuno pensa, nel deserto del nostro vivere quotidiano, come aveva scritto in una poesia contenuta nell'*Ipotesi circense*, «L'essere perentorio (*Dasein?*) / del tappeto o di un listello di parquet / mi fa dopo un po' pensare al nulla» (*Dasein*) e come diceva in un'altra sua poesia, sempre di quella raccolta, questi elementi, apparentemente privi di valore, «Forse meglio di altri / esprimono

una loro tensione / un'aura, si diceva una volta / verso quanto qui ci circonda» (*Un cosmo qualunque*). In bilico tra essere e non essere, prende forma quell'«altro viaggio», dichiarato all'inizio, alla ricerca dell'«altro verde», «un nuovo verde» (*Gli alberi*, p. 11), che rappresenta la possibilità di un destino diverso, in cui ritrovare un senso, e la poesia assume un valore emblematico attraverso la *Lotta col nulla*: «Per sfuggire al chiasso, alla piazza, ai comizi / ai più irritanti aspetti del nulla, / mi rivolgo a cose senza significato / a presenze senza niente da dire. / [...] / quanto più sono deboli i segnali / dei non luoghi, delle stazioni, delle periferie, / tanto più mi giungono i sussurri del silenzio» (*Lotta col nulla*, p. 27).

Se l'esistenza è minacciata e posta sotto assedio («ancora il nulla, ancora altri tamburi / dell'inesistente», *Lotta col nulla*, p. 27), il significato della poesia non è in funzione di ciò che viene rappresentato, ma di quella parte inesprimibile che alligna nella filigrana del reale e che lei a tratti fa percepire. Nello stesso tempo (è bene ribadirlo), non siamo proiettati in un altrove salvifico o verso una meta definitiva. Il viaggio è sempre *imperfetto*, mai compiuto: tra il *qui* e l'*altrove*, Erba preferisce quello spazio intermedio, che è proprio della sua poesia, in cui ogni uomo è un «viandante alpestre / giunto infine poco sotto la vetta» (il corsivo è mio), come aveva scritto nella poesia d'apertura di *Nella terra di mezzo*. Ciò che entra nei suoi versi è anzitutto un'emozione, che si traduce in pensiero e in riflessione esistenziale, talvolta anche attraverso la trasfigurazione surreale, perché ci sono «altre cose che non si capiscono / che non si riescono neanche ad immaginare» (*I piccioni in città*, p. 12) e il poeta deve cercare un'altra verità, un altro varco, uno «spazio intermedio / a metà strada tra scalo e *nulle part*» (*Chicago*, p. 19), per arrivare a cogliere «qualcosa di alto e di sospeso» (*Deh! Peregrini...*, p. 52). Tuttavia rimane sempre il sentimento della distanza, che non trasforma il sogno in visione e l'infinito in un altrove

estatico: «Si dice che il sogno / abiti nei dintorni dell'infinito / ti ho sognato stanotte su un viale / senza vetture, solo platani grigi / viali in curva, viali in città / eri infinitamente lontana» (*Non approfondire*, p. 55). In questa dialettica tra ciò che è visibile e ciò che non lo è, tra il poco e il nulla, la poesia si colloca a metà strada e ci lascia immaginare la trascendenza, «nei dintorni dell'infinito»: non è tutto, ma è già tanto.

**Andrea Masetti**

**Marcello Fois, *L'ultima volta che sono rinato*, Torino, Einaudi 2006**

L'italico atteggiamento dei poeti nei confronti dei narratori che si cimentano con la scrittura in versi più che di sospetto è di vero e proprio astio. Che ne possono sapere, loro, abituati alle campiture e alle depressioni della prosa, delle vertiginose alchimie della parola, della chitinosa consistenza del verso? Come se tanto nella prosa quanto nella poesia non esistessero infinite gradazioni, come se la seconda non nascesse, più spesso di quanto si creda, dalla prima.

Secondo uno stereotipo, si dovrebbe puntare il dito contro l'Ermetismo per individuare il punto di rottura novecentesco fra le due carriere. E sia. Certamente pensare in poesia e pensare in prosa non è la stessa cosa, tuttavia lo smottamento che espone la scrittura al dirupo del silenzio, allo scacco della logica, alla deflagrazione musicale, è esperienza multiforme e non preconfezionabile.

Così, di fronte a *L'ultima volta che sono rinato*, esordio poetico del narratore sardo-bolognese Marcello Fois, il giudizio complessivo deve avvalersi di un duplice punto di vista. Da una parte vanno annoverati tutti i difetti che l'occhio ipercritico del poeta ravvisa automaticamente: frequenti andamenti sintattici troppo rilassati, momenti di scarsa densità corroborati da ripetizioni, ricorso a strutture poetiche un po' banali (parallelismi smaccati, accumulo di definizioni a effetto), in definitiva un senso troppo fluido del verso

(che non trova una propria misura), fino alla smaccata, e sempre un po' pretenziosa, perdita di distinzione fra le due realtà, ché gli ultimi poemetti della raccolta, prima del finale a sé stante (ovvero *Un racconto del Lido* e «*La morte per acqua*») sono prosa: misconoscimento che, paradossalmente, invece di nobilitare depotenzia quelle stesse pagine.

Eppure, d'altro canto, non si possono tacere la suggestione e l'efficacia che complessivamente promanano i poemetti qui raccolti, che rilanciano la scommessa di una poesia capace anche di raccontare, e non attraverso la stitica collezione di tesserine di storie date per allusione, secondo il canone lombardo vigente: efficacia di una prosa sapientemente pausata che repentina si raddrizza come un serpente e morde; suggestione di un verso lungo che attinge ad antiche memorie, di una costruzione che cerca la propria misura nelle macrostrutture, nelle ampie evoluzioni scandite da ripetizioni di forme e da variazioni tematiche, da sfondamenti di registro e da una naturalezza lessicale inconsueta in poesia.

La sintesi fra i due punti di vista opposti va cercata nelle strategie che governano il libro. I poemetti sono (tranne l'ultimo che, si diceva, fa parte a sé, con funzione di chiusura) omaggi a scrittori amati: Esenin, Withman, Eliot, Nouveau, Delfini, Atzeni. L'afflato lirico è dunque retto dalla maschera presupposta, la varietà delle soluzioni giustificata dalla spinta imitativa, non di rado assai felice. La pretesa del verso sta tutta nella voce e nella teatralità che ne consegue. E, in questo modo, si finisce anche per portare nella nostrana le linfe di altre letterature, bene tutt'altro che trascurabile. Ecco perché, raggiunta la cima dell'opera da entrambi i crinali, si contempla il panorama della nostra poesia in perpetua decadenza con un piacevole senso di freschezza e di azzardo fruttuoso. Benvenuti i barbari, dunque.

**Marco Merlin**

Durs Grünbein, *Della neve ovvero Cartesio in Germania*, Torino, Einaudi 2005

Scrivere un poema dopo le poetiche del Decadentismo rappresenta sempre una sfida, perché dovunque sono in agguato le secche della retorica, della prosasticità, del minimalismo, della pura e semplice narrazione. Il frammentismo, nonostante illustri smentite da Bertolucci a Walcott per esempio, ha dominato incontrastato l'ultimo secolo. Del resto, un clima culturale, dominato dall'incertezza, dalle crisi gnoseologica, dalla "frammentazione", dallo sperimentalismo, non poteva che limitarsi a racchiudere in brevi impressioni la condizione di "disagio della civiltà".

In un simile panorama un'opera di 42 canti dedicati a Cartesio, il filosofo che si pone alle radici del pensiero moderno e contemporaneo, con tutta una serie di aperture di orizzonti e contemporaneamente con una serie di aporie ancora oggetto di riflessione, non può che presentarsi sotto l'insegna di una complessità ulteriore: qui non si affronta solo il problema della poesia come strumento per interpretare la realtà, ma il suo rapporto con il pensiero contemporaneo. Oserei persino affermare che in tale ambito Grünbein affronta la questione in mondo originale. Se i Presocratici, anche se in ben altri contesti culturali, si servirono della poesia per trasmettere la filosofia, se Lucrezio compose un poema sulla dottrina di Epicuro, il poeta tedesco non fissa la sua attenzione in modo preponderante sull'aspetto filosofico quanto piuttosto a lui preme lavorare sull'uomo-filosofo. Costui, infatti, viene ritratto in una situazione (anzi in due situazioni, quantunque la seconda rappresenti una derivazione dalla precedente) ben precisa, all'interno di una condizione esistenziale scandita da un tempo e da uno spazio, nell'intreccio di relazioni umane e in un determinato periodo politico e culturale: «In coincidenza con la Guerra dei trent'anni ci fu in Europa una "piccola era glaciale": la cittadina del sud della Germania dove si trovava nell'inverno

del 1919 il giovane Cartesio è difatti sepolta dalla neve e tagliata fuori dal mondo» (*Postfazione* della traduttrice Anna Maria Carpi).

L'*incipit* «Destatevi, Monsieur. Tutta notte che nevica» contiene le due chiavi essenziali del poema: la ricerca filosofica e l'emblema della neve, e presenta i due protagonisti: il filosofo nel letto e il servo Gillot in azione, il primo, simbolo dell'intelligenza speculativa, il secondo emblema del buon senso, quasi un altro filosofo, meno attrezzato nella logica, ma più esperto nel concreto. Tra i due si intreccia un dialogo serrato nel quale non sempre il padrone riesce vincitore: «Il filosofo è visto - / come un blocco di ghiaccio con dentro surgelata / la pianticella della vita: un logico di ferro, mai commosso - / strumento che sistema tutta la varietà della natura». La presenza del servo illetterato non è confinata al ruolo marginale di chi funge da cornice ad una trattazione alla maniera ciceroniana o a chi si pone come interlocutore per avviare e far procedere il discorso o a chi dibatte, avanza obiezioni, oppone una sua tesi, come avviene nei dialoghi platonici, Gillot si pone come un vero e proprio personaggio dotato di una psicologia originale, capace di ridurre i problemi del padrone entro precisi limiti e di opporre all'astrattismo una sana consapevolezza delle necessità della vita. Cartesio, tuttavia, non ne esce perdente. Siamo ben lontani anche dalla rappresentazione classica di Talete, sbeffeggiato da una serva tracia, il quale, per osservare i fenomeni celesti, era caduto nel pozzo. Il filosofo, invece, viene rappresentato nella sua umanità, nella sua pigrizia, nei suoi difetti e nelle sue portentose intuizioni. Il poeta, pertanto, riesce in modo brillante ad evitare le posizioni estreme sia di un contenuto unicamente filosofico e sia dell'astrattezza di ruolo dei due protagonisti, quasi incarnazioni fantastiche di un'idea.

L'esortazione del servo al padrone di "destarsi" è ripetuta in diverse parti del



lavoro quasi a suggellare la necessità di uscire da una condizione di verisimiglianza, quale è data dal sogno o dalla tradizione o dall'abitudine per sottoporre la realtà al vaglio dell'osservazione e della ragione.

Il secondo emblema, come suggerisce il titolo, è la neve, costante che accompagna pressoché tutte le pagine e la sua presenza può assumere diversi significati. «Algida come all'alba del creato, e severa / di forme è ora la terra, calcolabile, e accedi / a quel che lei sarebbe senza devastazioni, / guerre fra staterelli, diluvi e agricoltura»: la neve riporta il mondo ad una situazione primigenia, indistinta, unisce quanto gli uomini e la natura hanno diviso; si pone come simbolo, per alcuni aspetti, del pensiero cartesiano che fa *tabula rasa* della speculazione precedente e avvia la filosofia moderna sia dal punto di vista tematico sia dal punto dell'impostazione metodologica. Come avrebbe descritto nello *Studium bonae mentis* di quattro anni dopo e nelle *Regulae ad directionem ingenii* composte tra il 1627 e il 1628, Cartesio racconta di aver avuto una sorta di rivelazione intellettuale di "una scienza mirabile" al punto da far voto di andare in pellegrinaggio a Loreto. «La neve astrae [...] Lavagna ripulita è il paesaggio»: sulla «lavagna ripulita» si possono delineare i momenti della ricerca secondo i principi geometrici di chiarezza, di rigore, di evidenza. «La neve è un gioielliere. Dove cade modella. / Qua e là arrotonda, traduce in belle curve / per cui l'agile fisica trova al volo le formule / [...] Per voi, per voi tutta la notte ha nevicato»: l'intuizione di stabilire una corrispondenza fra i numeri e le costruzioni grafiche determina la nascita della geometria analitica, che risolve lo spazio in unità di misura spiegando la diversità delle forme geometriche con la diversità del movimento di un punto rispetto alle coordinate "cartesiane".

Nel testo vengono dibattuti pressoché tutti i temi affrontati dal pensatore: dalla critica alla filosofia alla logica tradizionale all'analisi del sapere matematico, dalle regole del

metodo di indagine («Monsieur, conoscete le donne?» / «Problema troppo grosso, suddividilo») alla futura scoperta del *Cogito* («Ho da guardarmi dentro») mediante il passaggio dal dubbio («Di chi fidarmi? Di me? Del mondo esterno?»); «E il dubbio nel pensiero è la traccia rovente / che indica la vita») fino alla certezza della verità («La certezza di sé va a radunare / ciò che i dubbi in te han mandato in pezzi»). L'intuizione sola permette di raggiungere certezze incrollabili («L'intuizione sola ci dischiude quello che mai vediamo»; «Che spazio e tempo sono — / come le idee — delle pure visioni. Dentro di noi, e qui / unicamente. / Sono concetti a noi connaturati...»).

Se Cartesio inizia in quel fatidico inverno ad impostare la sua speculazione sulla conoscenza, aprendo la strada a tutta la filosofia moderna, Gillet con un innato buon senso richiama il padrone alla scienza dell'essere non in senso aristotelico, ma pratico, con osservazioni sull'attrazione per Marie, sui problemi fisici, sulle necessità dell'esistenza e sull'evidenza del reale. Al servo che obietta «Voi scrivete di prismi, di lenti, ingrandimenti — / ma non sono che un *nomen*. Io sono un realista», il padrone risponde: «Devi solo capire: ciò che hai davanti agli occhi / è soltanto un effetto dei suoi sensi. Il mondo nasce, esiste / con la rapidità con l'afferri a misura dell'occhio». «Allora è tutto un sogno?» domanda l'altro. «Ciò che vedi è reale / come il sangue che cola da una lama di spada» e una tale conclusione induce il filosofo ad addentrarsi nel labirinto di un'interpretazione meccanicistica della *res extensa*, nettamente separata dal regno della *res cogitans*.

Ci troviamo di fronte ad un lavoro estremamente complesso, anche perché Grümbein propone praticamente l'intero sviluppo del pensiero del filosofo francese mediante anticipazioni, allusioni e intuizioni e non solo: sotto parecchi aspetti prospetta l'evoluzione della speculazione moderna attribuendo al pensatore tematiche e proble-



mi che sarebbero stati dibattuti nei secoli seguenti, come il lessico kantiano «Fenomeno è ciò che noi vediamo». La questione del “vedere” è centrale, come dimostra la frequente occorrenza del verbo: «“Che cosa vedi?”» domanda a Gillot, anche se il significato implicito supera l’accezione usuale del verbo, per il fatto che l’etimo di “vedere” è connesso attraverso la radice greca  $\nu\iota\delta$  /  $\iota\delta$  (vid / id) al vocabolo platonico “idea”, cioè all’evidenza che accetta come vero solo ciò che è tale per la ragione, anche se Cartesio non ha ridotto il mondo a parvenza, dal momento questo è estensione matematicamente misurabile. Ma l’impostazione, che tenta di condensare in un testo le grandi problematiche della modernità, induce il poeta anche ad anacronismi come quelli riportati nei seguenti passi: «Uno così, signore, a Versailles si sarebbe fatto un nome», «Nasce uno schiavo in Congo», «il pianeta ha come suo equatore / la latitudine, che taglia a metà il globo», «*Si massacri-no pure per trent’anni*», «Il gatto che fa moine che ne sa delle arti di Gracián?», «Sono iperboli... e curve sinusali. Ossia sono: funzioni — / ciò che vedete, linee da geometra»? Ma — e il grande Dante *docet* — la poesia spesso stravolge la cronologia della storia civile, artistica e scientifica, per incidere con maggiore forza nel settore della conoscenza.

Dalla disamina di queste tematiche si può intuire che una recensione non può rendere ragione della ricchezza e della profondità e della straordinarietà di un testo che richiederebbe un’analisi di ogni canto, anzi di ogni verso. La stessa varietà dei problemi affrontati ne è una eloquente testimonianza, senza dimenticare che di ognuno di essi Grümbein fornisce ipotesi diverse, a volte contraddittorie, come documentazione poetica del principio di provvisorietà al quale Cartesio si appella come condizione per giungere alla verità. Se poi riflettiamo che nel 1619 il filosofo ha avuto solo una “rivelazione” del futuro itinerario speculativo, si

dedurrà che l’intero poema va considerato come un vero e proprio “laboratorio”, nel quale presente e passato, possibilità e progettualità, ipotesi e verifiche si succedono con un ritmo dettato dall’ardore giovanile del neofita che vede dischiudersi di fronte una nuova strada speculativa. Pertanto, uno dei pregi del lavoro è costituito proprio della pause, dalle sospensioni, dalle reticenze, che inducono il lettore ad interrogarsi su un numero eccezionale di problematiche, tra le quali la libertà, la religione, la solitudine del filosofo, il sogno, l’amore, la guerra, la pace, la natura degli animali, la morte («E la morte elude conti / e logica»), la verità («La verità ti marchia»), il corpo umano, i sentimenti, la spiritualità della persona («Chi ci dice che esistiamo solo oggi / cronologicamente?» ) superando lo schematicismo della filosofia stessa e inserendo, come già si è documentato, il filosofo nel flusso della vita, della storia, dei sentimenti, delle debolezze e delle geniali intuizioni.

La guerra, si presenta come il basso “pedale” dell’intero lavoro: «Il raccolto che brucia, città e campi sommersi», è pausa forzata, è trepida attesa, è divisione, è morte. Solo nella seconda parte si tramuta nella pace di Westfalia. La condanna è totale e inappellabile e, sotto parecchi aspetti, più contemporanea che secentesca.

E il fatto che tutti questi temi siano trattati quasi solo mediante il dialogo di due persone rende questo poema un *unicum*. La voce narrante è presente, ma con una parte molto ridotta. E un simile risultato non poteva essere raggiunto se non attraverso una mescolanza di stili che vanno dal sublime della rappresentazione della neve fino al comico per mezzo del quale si descrivono le necessità fisiche di Gillot, passando attraverso un’acuta, persistente e garbata ironia, che serve a stemperare l’altezza delle discussioni filosofiche e scientifiche. Memorabile è il verso con il quale si chiude il capitolo dedicato a *Tre filosofi*: Cartesio, Gassendi e Hobbes si trovano a cena: «E

l'universo scema nel brago dell'arrosto».

Un'osservazione finale sulla metrica: Grünbein si serve dell'alessandrino, «un'esapodia giambica, vale a dire un verso di 12 o 13 sillabe, con 6 accenti sempre su sillaba pari e dopo il terzo una forte cesura, così che con questo 3 + 3 accenti si può creare fra le due parti o un parallelismo o un'antitesi di senso» (Anna Maria Carpi). La traduzione è stata, invece, modellata su un «ritmo elastico» con alternanza di settenari, endecasillabi e quinari.

E anche questo è indice che disciplina, rigore, possesso degli strumenti metrici, potenziamento, ordinano, assegnano rigore all'ispirazione e valicano il puro senso delle parole mediante il ritmo, la struttura e le corrispondenze interne. E siamo "oltre il Novecento"...

**Giuliano Ladolfi**

**Wisława Szymborska, *Due punti*, Milano, Adelphi 2006**

L'ultimo libro di poesie di Wisława Szymborska merita, a mio avviso, un approccio un po' funambolico. D'altra parte nel leggere la grande poetessa pesa l'ostacolo della lingua, che in poesia diviene un limite tanto soffocante da indurre il lettore a desiderare di imparare l'idioma del poeta. Si parte, dunque, da un ostacolo, anche se il traduttore italiano, Pietro Marchesani, è un fior di traduttore; pure, miracolosamente, i suoi versi ogni volta esercitano il loro magnetismo, quello della vera poesia. Leggere le sue liriche significa aprire uno spiraglio di verità proprio là dove tutto appare quotidiano, normale («l'anello che non tiene» di Montale?).

Talvolta lo spiraglio diviene una vera e propria finestra che, grazie alla poesia, apre la vita quotidiana agli spazi infiniti del mistero della vita e della morte.

Però la Szymborska non filosofeggia, non si erge a sommo poeta, no! Essa quasi sempre sorride, di sé, della vita e persino della

morte. La poetessa torna dalle profondità che la sua poesia apre ai nostri occhi e ci sorride nei gesti e nelle cose della vita quotidiana.

Ma, come mirabilmente dice nella lirica *Disattenzione*, proprio nella quotidianità è la possibilità di vedere oltre, di cogliere un senso al nostro esserci e al nostro non-esserci più. Dalle bellissime immagini colme di poesia, di riflessione sull'importanza di vivere sempre attenti la propria vita, la poetessa trae un finale ricco di ironia (p. 42): «savoir-vivre cosmico, benché taccia sul nostro conto, / tuttavia esige qualcosa da noi: / un po' di attenzione: qualche frase di Pascal / e una partecipazione stupita a questo gioco/ con regole ignote».

Ed ecco il funambolismo: a mano a mano che leggo, e gustavo, la raccolta sentivo un'altra presenza: dietro le poesie vedevo l'ombra del libro di Saramago *Le intermitenze della morte*. È funambolico accostare poesia e prosa, certo, ma molti elementi accomunano i due scrittori non ultimo l'età (lui 84, lei 83 anni); la vecchiaia, infatti, li porta ad affrontare con maggior coscienza il tema della morte. E proprio il modo di affrontare il tema li accomuna: l'ironia di entrambi insieme all'ottica di chi parla della morte amando molto la vita, nel suo scorrere, nelle sue bellezze. In entrambi la vecchiaia genera un nuovo modo di guardare alla vita, un modo che tenga in gran conto l'importanza e l'essenzialità dei diversi punti di vista (più intrisi di compassione nella Szymborska, più graffianti in Saramago).

Ancor più funambolico è aggiungere un terzo elemento, il bel libro di Rosa Matteucci *Cuore di mamma*: l'autrice è una quarantenne che parla di vecchiaia, di vecchi che, però, sono l'opposto dei due scrittori, perché non pensano alla morte, ma al loro piccolo e meschino universo di quotidiana sopravvivenza, di attaccamento, morboso e privo di sogni, alla vita. Ma anche in questa prosa graffiante entra la poesia della redenzione e della compassione che ci riporta alle liriche

della poetessa polacca.

Nella piccola raccolta (17 poesie) l'assenza e la fine sono visti dalle più diverse angolature: in *Assenza* c'è l'ipotesi di una non nascita; in *Monologo di un cane toccato dalla storia* c'è la morte di un animale; accanto in *Incidente stradale* ecco la morte traumatica e nel *Vecchio professore* è l'assenza che circonda i sopravvissuti.

La riflessione sulla morte culmina nell'intensità di *Labirinto* e nell'ironia dell'*Intervista ad Atropo* (la più vicina forse alla morte di Saramago). Se la vita è un labirinto, allora la vera fuga è dall'uscita. C'è una poetica rivoluzione copernicana: nessuno in realtà nel labirinto della vita cerca l'uscita, piuttosto: «è lei che ti cerca, / è lei fin dall'inizio / che ti insegue, / e il labirinto / altro non è / se non la tua, finché è possibile, / la tua, finché è tua, / fuga, fuga →». (p. 40).

Corollario al tema dell'avvicinarsi del termine dell'esistenza è il discorso, già citato, sui diversi punti di vista: quello "umanissimo" del cane che muore soffrendo, quello della poetessa che dall'alto, nella poesia *Prospettiva*, assiste a un incontro tra due estranei che però un tempo si sono amati e quello nel finale del *Vecchio professore*: «Quando la sera è tersa, osservo il cielo. / Non finisco mai di stupirmi, / tanti punti di vista ci sono lassù / — mi ha risposto» (p. 25).

Lo stupore introduce un terzo tema fondamentale: la riflessione sulla poesia. Due liriche in particolare sono dedicate proprio a questo tema: *L'orribile sogno del poeta* e *In effetti, ogni poesia*. In questa seconda composizione, che chiude la raccolta, l'autrice afferma che sia la vita sia la poesia al punto di domanda, che ogni istante pone, rispondono non con un punto fermo, ma con l'apertura dei due punti. Allora forse anche la morte non si chiude col punto fermo, ma si apre ai due punti. Né viene affermato né viene negato: lo stupore continua.

A conferma della riflessione costante sulla morte, le poesie spesso sono espresse come

negazione: assenza, incidente, pubblico di non-vedenti. Frequenti sono le anafore e le enumerazioni, non accumuli disordinati, ma un dire i diversi aspetti del reale, talvolta semplicemente accostati, talvolta in un *climax* come nella poesia *Avvenimento*.

Le numerose immagini squisitamente poetiche illuminano (e sono illuminate?) la vita quotidiana, un esempio per tutte è la metafora delle nubi indifferenti (leopardianamente verrebbe da dire) della lirica *Incidente stradale*, ma: «In effetti lacere e sparpagliate» (p. 15), come lo scenario d'un incidente stradale.

Alla fine si vorrebbe parlare del ritmo, delle scelte lessicali, dei suoni, ma ecco di nuovo l'ostacolo della lingua e l'impulso incoercibile a cercare una grammatica polacca!

**Maria Rosa Panté**

**Teresa Zuccaro**, *Al mondo*, Venezia, Sinopia 2006

Questa opera prima di Teresa Zuccaro nasce all'insegna della trasparenza, trasparenza di immagini, anche quando queste scortano un senso contraddittorio, trasparenza di sintassi, improntata a una scansione fortemente speculare: tutto è dichiarato, "scritto", nessuna vaghezza allusiva, nessun sospetto simbolico. Questa trasparenza, questa evidenza, si realizza tramite la perpicuità linguistica, il verseggiare breve e sciolto, l'esibizione, da subito, fin dalle prime righe, dell'oggetto di ogni poesia: ogni poesia consiste in un piccolo fatto, nella concentrazione di una parte di mondo, in un cuneo di attenzione. Una maniera esplicita che tuttavia non rischia di livellare i significati, di muoversi in assenza di *gravitas*, ma che opta per un loro centellinato dosaggio, «per amor di chiarezza», rigore cristallino.

L'ordine del dettato della Zuccaro, l'ostinato martello dell'assonanza, è calco dell'ordine del mondo, anche quando questo

rivela disarmonia, proporzioni sbagliate, pervicace stare in “anomalia”. Anzi, proprio l’anomalia, la stortura, il difetto, ciò che solitamente viene visto con inquietudine e diffidenza, diviene qui cardine, necessità, legge, elemento che obbliga ad addossarsi un po’ dell’imperfezione, ad adottare una posa di sbieco, a non fissarsi sulle apparenze (dato che ogni cosa «In realtà cela la sua natura»), che costringe, in una parola, a stupirsi: «Dici che sono strana / ma è in questa posizione / che il mondo è straordinario. / lo vivo nel contrario, / i frutti che tu cogli / per me sono peccato, / li vedo, ma mi nutro di radici». Il mondo illustrato dai suoi versi, le forme elementari, gli organismi, le costellazioni, è un mondo rivisitato dalla grammatica delle anomalie: mondo fisico che mostra la sua polpa nodosa e spinosa, irregolare, la sua fisionomia segreta; mondo infine interiore, perché il senso del “due”, il rapporto, l’accordo con la natura, sembra, in realtà, svilupparsi sulla linea di una monodia, che sia un albero, una stella, una medusa a prendere parola, tutto si esprime nel recinto di una privatissima voce, eco di un discorso personale.

È proprio questo modo di trattare l’esperienza che mi pare avvicinare il dettato della Zuccaro a quello della Zymborska, ricordandone diffusamente il timbro, l’uguale ironia, la stessa dote di perplessità che si fa giudizio — perplessità affermativa, affermazione della divergenza — un esercizio del dubbio che non diventa mai giogo paralizzante, rovello, fonte di lacerazione, ma che s’incarna in ogni particella di realtà, pronto a esaminarsi frontalmente. Scetticismo come alternativa, orgoglio della non conformità, sapienza della differenza: «io mi ravvolgerò più stretta / ti terrò fuori senza lasciar spiragli / coltiverò i miei vizi, resistente, / per dimostrare che i tuoi sono peggiori». L’io non subisce l’estraneità, ma ribadisce la propria appartenenza capovolta, rovesciata, con i suoi precisi confini, con la sua inconfondibile cadenza, e la impone. Come scelta, linguag-

gio, forza: «Sono nata incompleta, menomata, / la parte giusta rimasta sommersa, / assai poco funzionale / nella mia metà sbagliata. / Tentando di colmare la mancanza / mi sono poi da me ripartorita». La contropianificazione del mondo coincide con la contropianificazione di se stessi: aggiustamento e invenzione di un privato codice, di una via di fuga, di una conservazione, in ogni caso autonomia, autoreferenzialità, a cui risponde anche la figura del tu, del lettore/altro, non già interlocutore, supporto, termine di dialogo, ma bersaglio — spronato da continui stimoli, incalzato da continue raffiche — esserino infine disarmato, esautorato. In questo forse si rivela la qualità femminile, di una femminilità amazzone e per nulla venerea, della poesia della Zuccaro, là dove la poesia può diventare anche luogo di rivalsa e di riscatto, «intero sistema solare».

**Roberta Bertozzi**

NARRATIVA

**Albinati & Timi**, *Tuttalpiù muoio*, Roma, Fandango 2006

Autobiografia grezza: forse in questa espressione si cela l’essenza intima della capace narrazione, esclusivamente riservata quanto spietata nel denunciare il percorso umano di un’anima travagliatamente raminga, di un lo in crescita che al confine dell’adolescenza inizia a combattere con risolutezza le discutibili imposizioni a cui la vita, oltre che la natura, lo obbliga.

I cinque sensi giocano con il suo aspetto inadatto e lo costringono, nel corpo e nell’anima, a percepire unicamente dolore, perpetrandolo come costante per l’intera sua esistenza; la vita principia con una sensazione di sofferenza, è il dolore il primitivo stimolo della natura a spingerlo fuori dalla pancia, prima ancora degli sforzi maieutici della madre: «Sono nato a sette mesi, dopo un’ustione della mamma. Mi sono cacciato fuori, perché dove stavo non era sicuro come sembrava. Sono nato da solo, mi sono ribella-

to a un dolore che non capivo. Sono nato da un dolore». Questo presagio uterino legittimo, irriverentemente, la difficoltà drammatica incontrata da Filo nell'affermare in pienezza la sua complessa personalità e spiega l'energia di un'individualità esposta in prima linea che con vigore ha combattuto l'Uomo e le sue crudeli spigolature, senza lasciarsi scoraggiare.

Non è una storia di fantasia quella che si racconta, non un tentativo narrativo sostenuto da una fervida capacità immaginativa quello che porta Albinati a descrivere con così grande spessore interpretativo il compagno di lavoro, Filippo Timi, attore poliedrico, scrittore e protagonista; piuttosto è la possibilità di rubare ad un'esistenza complicata e turbolenta gli attimi più privati e felici, quelli insonni e logoranti, a sorreggere il tentativo di aiutarla ad affermarsi nella veloce asciugatura di un inchiostro che la cristallizza, fatalmente. Va scoraggiato qualsiasi approccio alla lettura che inviti a tuffarsi in una storia da invidiare, in amori favolosi o ambienti romantici poiché si potrebbe rimanere delusi nel trovare una violenta sciabolata di parole crude e feroci, arrabbiate e prepotenti che feriscono intelligentemente chi si concede il testo.

La collaborazione tra i due crea in questo senso un'efficace alchimia capace di combinare senza sbavature mimica e parole, amalgamare gesti e voce, sciogliendo su carta atmosfere, ambienti, climi che evocano perfettamente lo scenario degli Anni Ottanta; sullo sfondo si palesano i gusti dell'epoca, le mode e i comportamenti, la musica e la televisione. La totale omogeneità della narrazione deve il suo successo alla completa coesione umana e artistica dei due scrittori i quali riescono esattamente ad evitare, nei numerosi capitoli del libro, evidenti passaggi di testimone in cui una visione più propriamente personale soffochi quella dell'altro: pensieri, emozioni, visioni lavorano docilmente uno sull'altra per mescolarsi e infine annullarsi nella conclusiva realizzazione, come accade a

fragranze, aromi, odori, quando si abbandonano alla imperiosità dell'essenza che tutti li contiene. Nessuna logica di dominio intellettuale coatto vuole condizionare l'andamento della stesura e il conseguente compimento che, parola di Timi, non è più produzione a quattro mani ma a sei, perché toccata dalla miracolosa partecipazione di Dio.

Il sarto Albinati ripercorre la giovinezza di Filo, il sentimento di inadeguatezza che la balbuzie, il sovrappeso e problemi alla vista (è quasi cieco) gli infliggono, l'amore contorto e puerile per Sonia, il senso di soffocamento che la provincia umbra gli provoca quando capisce che oltre c'è il Mondo, l'ingenua esperienza omosessuale che lo inizia ad un amore tutto al maschile, la difficoltà di sopravvivere a se stesso e di essere totalmente se stesso una volta a casa; le ristrettezze economiche ed infine il matrimonio: tutto questo condensato e inscenato con lucida precisione.

Nell'ordine intrinseco della narrazione anche quando la storia sembra inciampare subito dopo l'attesa è colmata e l'andamento impiegato per riordinare i pensieri ricorda propriamente quello dell'animo umano, suggestionato da richiami olfattivi, da paesaggi già conosciuti, da colori e note, perché tempo e spazio, qui, non pretendono continuità ma procedono invece spezzati, come capita proprio nell'animo umano. L'incedere narrativo è per questo rigorosamente veloce, scattoso, rapido e i passi, vergati con la frusta, si servono di una scrittura altrettanto essenziale, scarna, diretta, fatta di frasi brevi e dialoghi serrati, incisa da virgole e soprattutto da punti (come i continui a capo di Filo per tirare avanti nell'esistenza). In tale impostazione il dialetto contribuisce a trasmettere energia, vitalità, giocando con i suoni e la potenza delle parole.

La pagina si fa ruvida e stride la vita reale ora intrappolata nello scorrere tra le righe da un linguaggio quanto mai fisico, impastato di dialetto, che la confeziona graffiante e autentica allo stesso tempo. Non c'è opera di

levigatura, quindi, ad ammorbidire le vicende di questa esistenza controversa e confusa, a scartavetrare le brutture che spesso l'hanno aggredita, a ridimensionare l'amore familiare, somnesso, vitale e genuino che l'ha sostenuta e riscaldata ad ogni ritorno, perché è proprio nel disinteresse della bella pagina, nella onestà di non voler romanzare materia respirante per esasperarla e drammatizzarla fino allo snaturamento, che il libro risulta piena espressione di uno scrivere franco che non censura e non tutela ma propone ed offre. La sua realizzazione è talmente corporea che trasmette sofferenza fisica là dove ce n'è (memorabile la descrizione del suo primo rapporto omosessuale: se ne esce doloranti e fisicamente provati), tragicità ma anche giovinezza allo stato puro, desiderio di non fermarsi al capolinea provinciale, così tremendamente destinato ma gagliardamente contrastato. La vitalità espressiva trova pienezza e vigore proprio nell'intima e complicata adesione al dialetto natale che con sapore duro regala al testo una cadenza marcatamente viscerale. Il suo uso, volutamente determinato e programmatico, crea un distacco su più fronti: demarca non solo la distanza fisica di Timi dalla piccola cittadina perugina, ma anche quella ideologica, poiché nell'apparente abbandono alla seduzione dialettale si nasconde l'ambizione di disconoscere i detriti di insofferenza mista ad ignoranza che esso porta con sé. Per questo il ricongiungimento sanguigno con la terra umbra è negato: il recinto linguistico costruito, in cui sono intrappolate le diversità manifeste tra lui e la provincia, pronta a sacrificare il suo bisogno di realizzarsi all'impaziente mania di tradizione, tradisce l'originaria lingua madre e la inganna con la lusinga di adoperarla, fino quasi a ridicolizzarla nella precisa memoria di conversazioni e di vissuto. Il trionfo dialettale rimbomba beffardamente nell'ultima scena, non a caso quella puramente inventata, in cui teatralmente si muovono amici e parenti per consacrare e glorificare l'avvenuta redenzione del

figlio scandaloso che trova nel salvifico sacramento la definitiva riabilitazione. Sono dimenticate e superate le passate controversie indecorose, le divergenze, la vorticosità e frenetica spirale urbana che ha offerto a Filo nuovi corrotti orizzonti e proposte alternative alle abitudini paesane da lui rinnegate ed avversate. Non più il ragazzo ma l'uomo si adegua ora alla colorita e pittoresca messa in scena, preparata nei minimi particolari, voluta elegante per non deludere la grossolana esigenza di decorazioni e addobbi a cui un buon matrimonio non deve rinunciare. Si traveste per un giorno la miseria quotidiana con lustrini e *paillettes*, la si agghinda per la festa imponendosi l'adesione al galateo e al rispetto delle buone maniere. Ponte San Giovanni non è più geograficamente collocata bensì diventa generico paese di periferia in cui quello che conta è l'opinione comune, il pensiero dominante si afferma tra le dicerie, le malelingue, il bigottismo misero, per cedere al più anonimo conformismo.

L'atto finale appaga il desiderio ipocrita di normalità coniugale aspirato dalla famiglia e dalla comunità che la circonda e conclude la storia del personaggio Filo, ma non quella della persona Filippo: nella sua natura apertamente non autobiografica diventa momento di massima discrepanza tra la scena effettiva e quella fittizia e, cedendo all'urgenza di consuetudine forzata, che può scontentare alcuni lettori, si fa gesto d'amore per la madre generosa la quale, nonostante gli sforzi, rimane terrorizzata da ciò che non conosce e non riconosce: qui si scontra con l'ambigua sessualità del figlio. Ma l'attenzione premurosa e tenera di Filo/Timi si scopre, ancora una volta, nella scelta del titolo (*Tuttalpiù muoio*): ricordo di giovanili incoraggiamenti materni che consigliavano di tentare anche le imprese più assurde perché nulla più che morire poteva succedere; in tal senso l'espressione audace smette di essere mera lanterna che vuole dirottare e incuriosire il lettore tra gli scaffali di una libreria per proporsi, invece, come ricordo vivido e



tangibile di un amore al femminile che fin dall'infanzia ha confortato e rinfrancato le incertezze e i disordini tipici di un giovane ribelle ed originale.

E allora il libro non può trovare titolo migliore: perché quando è solo il disinteresse a muoverci le gambe, quando le ragioni di vita non le scorgiamo più in noi stessi ma nell'Altro che ci affianca, quando ci si sente talmente stanchi di una vita che svuota invece di concedere allora, forse, morire è l'estremo cambiamento che può capitarci.

*Melania Tarquini*

**Marosia Castaldi, *Il dio dei corpi*, Milano, Sironi 2006**

Il romanzo di Marosia Castaldi porta con sé, dentro le sue pagine, un grande senso di soffocamento e di smarrimento. Si tratta di sensazioni abbastanza comuni per i nostri tempi: la fretta, la mancanza di riferimenti, le continue richieste su come essere, su come diventare: una corsa hobbesiana nella quale, come racconta il grande filosofo inglese, fermarsi significa morire. Ma ci sono persone, come il protagonista del romanzo *Il dio dei corpi*, che decidono di camminare sul bordo della pista mentre guardano gli altri correre, sgomitare, trascinarsi, soccombere. Camminano lentamente chiedendosi: «Possibile che questa sia la vita?». «Vivo e non vivo, faccio e non faccio, faccio tutto a metà e sono spezzato. Ho paura degli orologi sono quelli che mi uccideranno, del resto chi ha paura del lupo cattivo?». Questo è Alfredo Venti, un uomo che vive a metà tra le immagini del suo passato che tornano quotidianamente ad ossessionarlo ed un presente sgangherato, fatto di un bambino non suo di cui si prende cura (con una grandissima tenerezza), di un lavoro come insegnante che lo infastidisce come un dovere da scontare e una carriera da artista questuante che chiede e aspetta l'occasione giusta.

La paura degli orologi, ticchettanti nemici delle nostre libertà, costituiscono uno dei

tanti segnali che l'autrice lascia nel testo per indicare un'intersezione tra la sua vita e quella di Alfredo. Infatti, nell'introduzione al testo, Marosia Castaldi racconta la sua esperienza personale nella battaglia contro la depressione, una malattia che per lei si è trasformata in un modo per indagare su sé stessa e sulle sue paure anche attraverso la vicenda del protagonista. Una storia al maschile: è questo uno degli elementi che più colpiscono nel romanzo. Se distrattamente non avessimo letto il nome dell'autrice prima di avventurarci nella lettura del testo, ecco che, arrivati alla fine scommetteremmo che a scriverlo sia stato un uomo.

Rimane il fatto che il ritratto psicologico che l'autrice ci regala del suo protagonista è eccellente: Alfredo Venti stesso ci narra la sua vicenda in una forma di dialogo con il lettore nel quale però quest'ultimo non ha ruolo: deve ascoltare, capire, non giudicare. C'è anche un mondo parallelo nella vita di questo protagonista fatto di visioni e di simboli, di uomini girati di schiena, scuri, imponenti che improvvisamente si parano davanti al suo cammino mentre meno se lo aspetta: sta forse impazzendo? Quando domanda ai suoi interlocutori se anche loro vedono quell'uomo, essi rispondono affermativamente: è la pazzia che tutti abbiamo dentro di noi: «Infondo i pazzi visti da vicino non sembrano diversi da come sono io».

Un mondo parallelo, dicevamo, fatto anche di chimica, quella dei farmaci: dalla banale Aspirina agli psicofarmaci. Un armadietto, nel bagno, che rappresenta il corpo stesso di Alfredo, stipato di cure, di rimedi contro l'ansia, la paura, le visioni, la solitudine, contro le «domande pericolose». Sono le medicine le comprimarie sulla scena del *Dio dei corpi*, sono le compagne del protagonista, soprattutto il «Gasoline» nome che racchiude il significato stesso del farmaco per il protagonista: benzina, benzina per dare da vivere al suo motore psichico, benzina senza la quale ci si ferma, non si può più fare nulla. Non si possono incontrare persone, non



si può partecipare agli affollati *vernissage* a cui un aspirante artista deve essere presente, non si può parlare, non si può nemmeno amare.

Anche l'amore nella strana vita di Alfredo ha un ruolo importante, a partire da quello dei suoi genitori che appaiono nelle sue descrizioni quasi oniriche come persone che gli rivolgono domande continue e che gli ricordano il suo posto nel mondo, che lo educano a stare con la schiena dritta, lo mettono davanti a quel mondo dal quale vorrebbe fuggire: «Fatemi uscire! Fatemi uscire! Ma dove se non fuori dal mondo?». Già, dove se è proprio quel mondo che lo ingabbia, che gli impedisce di essere sereno, anche se è quello stesso mondo che egli sta cercando di mettere «in ordine» attraverso quella che crede essere la sua opera d'arte: *L'eternità*. Una stanza del suo appartamento nella quale ammassa senza un vero criterio, pezzi di realtà, fotografie, rifiuti, ritagli di giornale, bambole rotte, fotografie: Alfredo fotografa il mondo e prende come soggetti speciali cose comuni come scritte, insegne, impronte sulla strada: «Tengo lo sguardo fisso per terra. A tenerlo puntato in alto non si ricava niente. Solo per terra ci sono tracce di vita vissuta». La ricerca di punti di partenza, di certezze, di elementi da cui creare un ordine, che possa dare un senso alla vita, a quella vita che Alfredo sta affrontando giorno dopo giorno con un bambino non suo che pur non esprimendosi attraverso parole riesce a rapirci e a dimostrarci la sua grande forza. La madre lo ha lasciato solo e lui deve stare con Alfredo, l'unico essere che si prenda cura di lui, anche se, nel frattempo, sarà il bambino a prendersi cura del giovane, lentamente.

Inaspettatamente, infine, due donne entrano contemporaneamente nella vita del protagonista e rappresentano due mondi, due modi d'essere entrambi segnati dal dolore fisico. Sarà una delle due ad aprire una porta inaspettata al giovane artista: quell'armadietto dei medicinali, quella sorta

di altare dal sapore mistico che egli racchiude gelosamente nel bagno e sul quale ha attaccato la scritta *Il dio dei corpi*: è la sua opera d'arte: «“Ti rendi conto che questa è la tua opera?” “Quale opera?” “Il dio dei corpi. È questa che devi portare alla galleria, farà la tua fortuna”».

**Federica Giordani**

**Roberto Saviano, *Gomorra*, Milano, Mondadori 2006**

Esistono libri impossibili da recensire, libri la cui semplice presenza fisica impedisce il compiersi di un atto che si suppone obiettivo, come ancora oggi si suppone che debba essere la critica letteraria, libri che per il solo fatto di esistere impongono una scelta, un atto politico, l'esercizio del proprio diritto di voto intellettuale, libri che sono scomodi per tutti, per chi li scrive, per chi li legge, per chi ha il compito di parlarne. *Gomorra* è uno di questi libri. Questa non è una recensione.

Qualcuno ha detto che Lester Bangs è stato il più importante scrittore americano degli Anni Settanta, nonostante abbia scritto per tutta la vita di musica: recensioni a dischi, cronache dai concerti. Probabilmente aveva ragione. L'aneddoto raccontato da Forlani (alla Feltrinelli di Torino *Gomorra* è collocato tra i saggi) e poi arricchito da Saviano stesso (in una libreria di Roma lo stesso libro si trova nel settore “turismo”) è altamente indicativo. È sbagliato dire che *Gomorra* è anche un romanzo, e anche un *reportage* sul lato oscuro dell'economia capitalista, e anche una riflessione dai tratti epici sul potere, sulla miseria, sulla morte. Tradisce quella *forma mentis* tipicamente schematizzante che sociologi come McLuhan fanno risalire all'era industriale e meccanica dell'Occidente: frammentazione, specialismo, razionalizzazione fordista. *Gomorra* di Roberto Saviano non è niente di tutto questo, è un'opera complessa, un testo che

richiede una lettura in profondità, inclusiva, organica. Ogni tentativo di definirlo, di smontarlo nei suoi ingranaggi, è già tentativo di riduzione a cosa domestica, è già ammissione del suo carattere problematico. Il bambino smette di aver paura del buio quando comincia a comprendere che il buio è soltanto assenza di luce, e nient'altro.

Detto questo, è indubbiamente vero che quel contenitore chiamato *Gomorra* presenta al suo interno un romanzo di formazione, un trattato di macroeconomia, una rappresentazione tra l'epico e il mitico del sistema camorra, una riflessione quasi shakespeariana sul male, sull'uomo, sul potere. Ma non solo. La scrittura di Saviano funziona per strati, o per cerchi concentrici: tutto il libro può essere letto sotto chiavi interpretative molto diverse tra loro, nella misura stessa in cui ogni lettore è diverso dall'altro. Tanto per fare un esempio: se certamente non sbaglia chi vede in *Gomorra* un atto quasi titanico di denuncia al potere mafioso, non cade in errore nemmeno chi, in ottica diametralmente opposta, leggesse nelle parole di Saviano una sorta di fascinazione per questo potere.

È una scrittura fatta di cose, di materia. La parola stessa è materia: *Gomorra* parla di merci, di movimenti di oggetti nello spazio, del potere feticista e distruttivo degli oggetti. Non capita mai, in questo libro, nemmeno nei momenti più lirici (la lunga cantilena pasoliniana dell'"Io so e ho le prove" o l'incontro a Roma tra l'io narrante e un padre fatiscente) che la parola si stacchi, fisicamente, dall'oggetto fisico che identifica. Ogni termine ha un peso specifico enorme, perché ogni termine identifica un preciso fattore socio-economico e perché in ogni termine è contenuta la scelta precisa e cosciente della testimonianza, della denuncia. Ogni parola pesa, in *Gomorra*, perché ogni parola è un atto politico autosufficiente,

nello stesso modo in cui il solo parlare di mafia è (in Italia, nell'epoca del berlusconismo e della sommersione) violare un tabù.

Eppure *Gomorra* non è un trattato di storia contemporanea, Saviano non è uno storico, Saviano è uno scrittore. È importante ricordarlo. Tutto il libro è attraversato da una tensione lirica che assume di volta in volta sfumature epiche (l'albero genealogico dei clan, le faide, i grandi movimenti economici) o mitiche (seppure di mitologia moderna, a sfatare il luogo comune, reazionario oltre ogni dire, del mafioso in coppola e lupara).

Uno dei punti più interessanti a riguardo (forse il più interessante, come peraltro è già stato notato da diverse parti) è quello dell'io narrante. Il lettore medio (o il lettore assuefatto allo schema individualista che separa ogni singolo dal suo vicino) non può che trovare irritante la presenza di questo narratore onnisciente, eppure sempre presente, per così dire, sul luogo e al momento del delitto. È un narratore che c'è, che vive, eppure che sa troppo, e troppo lucidamente, per essere un semplice personaggio della *fiction*. Mi è capitato molto spesso di sentir muovere questa obiezione: ma è Saviano che racconta? Davvero Saviano ha visto tutte queste cose? Se, com'è logico, Saviano non ha visto (di persona) tutte queste cose, non è logico pensare che Saviano si stia inventando tutto di sana pianta?

Assolutamente logico. E assolutamente errato. Questo è forse uno dei tratti di maggiore novità (sostanziale e non semplicemente stilistica, sempre che le due cose possano essere ancora separate) che Saviano porta nella letteratura italiana e che fanno di *Gomorra* una grande opera artistica oltre che storica, politica e giornalistica. Per comprendere la vera natura di questo io-narrante è necessario smettere quell'atteggiamen-

to tipicamente razionale che porta alla creazione del concetto di individuo. Bisogna, in un certo senso, tornare alla filosofia presocratica, a Eraclito, a Omero, al mito, appunto: come non esiste una “personalità” di Ulisse nell’*Odissea* (Ulisse è al tempo stesso coraggioso e vigliacco, è furbo, ma si lascia ingannare, a volte è debole, altre volte forte), così non esiste una personalità dell’io-narrante in *Gomorra*. Il narratore è un personaggio che non esiste e nello stesso tempo sono migliaia di personaggi unificati sotto la stessa voce, è il chiacchiericcio del popolo, sono gli atti giudiziari della magistratura, sono trattati di storia della mafia. Saviano stesso, con la sua esperienza personale, è soltanto uno di questi personaggi. È il suo narratore colui che tira le fila, il denominatore comune, la chiave di lettura di un discorso complesso, impossibile da comprendere se la sua stessa presenza non lo traducesse in un linguaggio accessibile, lineare.

Anche per questo è necessario ribadire che Roberto Saviano è uno scrittore, e *Gomorra* è l’opera di uno scrittore. La sovrapposizione dei piani (letterario e civile, pubblico e privato) non può che generare confusione. L’attenzione febbrile, per certi versi morbosa, che l’opinione pubblica, la stampa, e parte della comunità letteraria hanno riversato sulle vicende personali dell’autore (le minacce, la scorta) è un gravissimo errore almeno da due punti di vista. Da un lato, ha generato un approccio spesso acritico all’opera, che viene confusa con il suo autore. Saviano si è dimostrato (non solo con *Gomorra*) un ottimo scrittore, stilisticamente molto maturo, nonostante i suoi ventotto anni; d’altra parte, proprio per i suoi ventotto anni, è certamente uno scrittore che può ancora crescere e migliorare.

Dall’altro lato, il clamore mediatico che ha suscitato il caso Saviano ha finito per fare dello stesso Saviano, e della sua opera, un grande simbolo (di legalità, di giustizia, di coraggio). Ne ha fatto un’icona e le icone possono essere molto pericolose. Se quella di

edificare simboli è una tendenza implicita ai *media* (a tutti i *media*, non solo quelli di massa, da *internet* alla parola umana), bisogna però fare attenzione che alla mitopoiesi non segua la tipica immobilità (per giunta pacificata) dell’uomo che si arrende al destino. Se una così grande attenzione mediatica per il caso Saviano ha indubbiamente risvolti positivi (grandissima diffusione dell’opera, sua penetrazione anche in fasce sociali e culturali non abituate a simili letture), bisogna stare molto attenti che l’attestazione di solidarietà non diventi (come succede in Italia almeno da quando l’Italia unita esiste) la scusa più comoda per conservare lo stato attuale delle cose. In altre parole, la lotta alla mafia non si fa con scrivendo articoli in sostegno di Roberto Saviano, non si fa con le condanne formali dei partiti, non si fa mandando l’esercito a presidiare i quartieri “caldi” di Napoli. Tutto questo va bene, ma non è sufficiente. E i toni spesso troppo enfatici con cui la questione Saviano viene trattata in certi ambienti culturali e politici fa pensare che si stia recitando, per l’ennesima volta, la milionesima nel nostro Paese, la solita commedia delle riforme (e delle rivoluzioni) che lasciano tutto inalterato.

C’è il rischio, concretissimo, che Saviano diventi l’ennesimo simbolo immobile (o immobilizzato) della lotta alla mafia. Ha ragione Wu Ming 1 quando scrive: «Saviano non deve diventare un martire. Questa è la cosa più importante».

Se il mondo della cultura può fare qualcosa per lui, è proprio questo: evitare di farne un martire, accostarsi alla sua opera senza sensazionalismi e senza preconcetti di sorta. Solo in questo modo è possibile parlare, criticamente, di un libro come *Gomorra*. E solo in questo modo si può fare un lavoro anche politico, oltre che culturale, che produca veramente dei frutti.

In questo senso, e solo in questo senso, anche questa è una recensione.

**Gianluca Didino**

# Le pubblicazioni di Atelier

## COLLEZIONE DI POESIA "PARSIFAL"

### Serie "BLU"

Riccardo Ielmini, *Il privilegio della vita*, 2000, 2002<sup>2</sup>  
Gianni Priano, *Nel raggio della catena*, 2001  
Simone Cattaneo, *Nome e soprannome*, 2001  
Nicola Gardini, *Nind*, 2002

### Serie "ROSSA"

Tiziana Cera Rosco, *Il sangue trattenere*, 2003  
Gabriel Del Sarto, *I viali*, 2003  
Federico Italiano, *Nella costanza*, 2003  
Massimo Gezzi, *Il mare a destra*, 2004

### Serie "NERA"

Davide Brullo, *Annali*, 2004  
Flavio Santi, *Il ragazzo X*, 2004  
Massimo Sannelli, *Santa Cecilia e l'angelo*, 2005  
Giuliano Ladolfi, *Attestato*, 2005

### Serie "VERDE"

Maria Grazia Calandrone, *Come per mezzo di una briglia ardente*, 2005  
Martino Baldi, *Capitoli della commedia*, 2006<sup>2</sup>  
Matteo Marchesini, *I cani alla tua tavola*, 2006  
Luigi Severi, *Terza persona*, 2006

## COLLEZIONE DI TRADUZIONI "MENARD"

Spyros Vrettós, *Postscriptum della storia*, traduzione di Massimo Cazzulo, 2005  
Johanna Venho, *Virtuosi incantesimi*, traduzione di Antonio Parente, 2006

## COLLANA DI CRITICA "900 E OLTRE"

Marco Merlin, *I nodi di Hartmann*, 2006

## ANTOLOGIE POETICHE

*L'opera comune. Antologia di poeti nati negli Anni Settanta*, a c. di Giuliano Ladolfi, 1999

## I QUADERNI DI ATELIER

Giuliano Ladolfi, *Vittorio Sereni: il prigioniero*, 2003  
Marco Merlin, *L'anello che non tiene. Poeti di fine Novecento*, 2003  
Tiziano Fratus, *L'architettura dei fari: 1990-2003 la nuova drammaturgia italiana*, 2003

## VOLUMI FUORI COLLANA

Andrea Temporelli, *Il cielo di Marte*, 1999  
Riccardo Sappa, *Manuale del cacciatore di temporali*, 2002

I volumi possono essere richiesti direttamente alla sede (Ass. Culturale Atelier, corso Roma, 168, 28021 Borgomanero No) mediante comunicazione telefonica o mediante fax (0322835681) o un messaggio di posta elettronica (redazione@atelierpoesia.it)