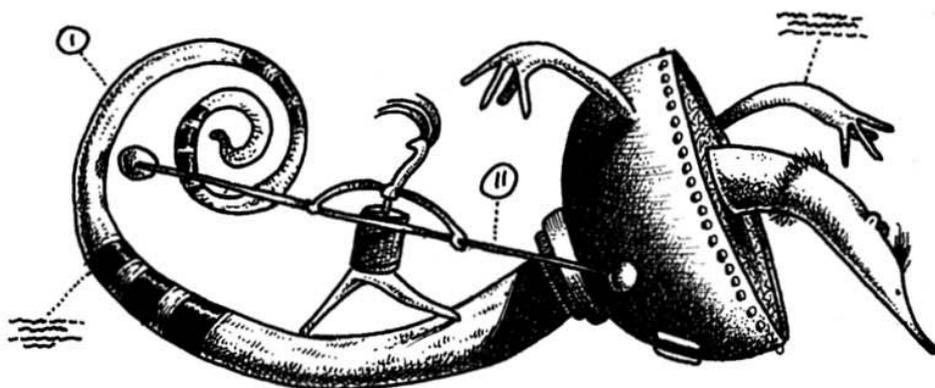


Il transito provocato delle idee antiche.

Appunti sulla poesia di Emilio Villa

di Lello Voce



Non è un caso che “Baldus”, all’inizio di una nuova serie, scelga di ripartire da Villa. E ciò non perché nulla sia cambiato nei presupposti teorici della rivista e nei contesti letterari – e non solo – in cui essa si trova ad operare, ché, anzi, molto – com’è naturale – è mutato in noi ed attorno a noi. Piuttosto, ciò che mostra di resistere, ostinato, è il testo villiano, che, col passare di un altro quinquennio, ha rafforzato le sue ragioni, lavorando proficuo a produrre senso e non solo nell’esegesi di quei – pochi – critici e artisti non affetti da strabismo ideologico che hanno saputo cogliere l’importanza di Villa nel secondo Novecento italiano, ma nelle poetiche stesse di tutti quei poeti che hanno tentato di mutare le coordinate del dibattito letterario italiano. Villa c’è... immobile continua ostinatamente ad essere al centro della discussione e della prassi letteraria italiana, spostandosi con esse, costantemente al cuore di molti degli snodi decisivi.

Ma, Villa, per altro verso, non c’è... *maximus ghost* del nostro ultimo Novecento, Villa è ignorato (e per sua parte ignora di essere ignorato), annullato in una cartografia storico-critica in cui *tertium non datur*, rigidamente divisa com’è tra “avanguardisti” e “tradizionalisti”, tra Sanguineti e Fortini, Giuliani e Raboni, tra – reciprocamente – buoni e cattivi, mi si passi la *boutade*, tra indiani e cow boys... Destino forse prevedibile questo per un autore che in un testo del 1950 già appariva proiettato oltre ogni gretto bipolarismo Avanguardia – Tradizione, intento, piuttosto, a sostituire le origini con il loro transito: “Non c’è più origini / (...) / Né si può sapere se. / se furono le origini e nemmeno. / E nemmeno c’è ragione che nascano / le origini / (...) / No non c’è più origini. No. / Ma / il transito provocato delle idee antiche – e degli impulsi.” (*Linguistica*). Ma non per questo si tratta di rimozione maggiormente accettabile. Esiste, insomma – e si vuole qui, apoditticamente, affermarlo con chiarezza – un “caso Villa”. Che forse tarda ad esplodere, ma che prima o poi lo farà. Ed allora nessuno potrà far finta di nulla...

Nato ad Affori (MI) nel 1914, Villa è una delle figure più complesse ed affascinanti non solo della poesia, ma, più in generale, della cultura italiana di quest’ultimo scorcio di secolo: traduttore raffinato dalle lingue antiche (*l’Odissea*, il *Genesi* e – dall’accadico – l’

Enuma elish) e critico d'arte (già nel 1949 teorico della "pittura come azione"), poeta lineare e visivo, autore di testi plurilingui, spietato distortore in italiano come in provenzale e milanese, in portoghese come in francese, latino e inglese (basti qui solo pensare alle fantasmagoriche *Diciassette variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica* che, nel 1955, a due anni di distanza da quanto lo stesso Villa preconizzava in *Comizio Millenovecentocinquantatré*, alludendo a "l'era nuova, / l'era bicipite, delle diavolerie fonetiche", si inseriscono magistralmente in un'epoca di sperimentazioni plurilinguistiche che avrà nel *Laborintus* sanguinetiano uno dei suoi più conosciuti capi d'opera), egli si è confrontato con intelligenza con molte delle problematiche più importanti dell'arte del secondo Novecento.

Un referto breve come quello che qui si offre non può, ovviamente, proporsi né velleità d'analisi globale, né approfondimenti troppo insistiti. Occorrerà, dunque, limitarsi al Villa poeta lineare e anche in questo caso rinunciare al disegno dei particolari, limitandosi ad offrire alcune generali coordinate interpretative, mescolate alle linee di una necessaria presentazione che forse non sempre saprà resistere alle lusinghe del tramutarsi in "medaglione". Va poi detto che qualsiasi tentativo di ricostruzione del percorso poetico di Villa deve fare i conti con la "clandestinità" della maggior parte della sua produzione in versi, dispersa in centinaia di rivoli, pubblicata in pochissimi esemplari, spesso come viatico o accompagnamento a cartelle di artisti sodali (da Burri a Nuvolo), cosa che impedisce ad oggi, ed almeno fino a quando non saranno pubblicati i risultati definitivi della paziente opera di ricostruzione portata avanti da Tagliaferri, in uno con la cura della pubblicazione delle *Opere poetiche* complete, tuttora ferma al primo volume, di offrire coordinate filologicamente certe e complete all'eventuale ermeneuta.

Il primo periodo della produzione villiana – individuabile nel lasso 1936-1950 – si sviluppa con movenze che, se da una parte risentono dell'influsso di certo tardo ermetismo e delle poetiche del giovane Sereni, della loro "commozione così infinitamente lombarda", dall'altra già all'altezza di *Adolescenza* dichiarano sensibilità per le parole "disumanate" poi "ché in bocca de l'eternità / S'è accesa la parola del mio tempo" (*Parole silenziose*, 1934). La successiva raccolta *Oramai*, del 1947, squaderna, comunque, un armamentario retorico e stilistico nettamente più ampio, raccogliendo testi che – circa tra il 1936 e il '47 – utilizzano dialetto e idioletti, neologismi e spericolatezze sintattiche e che, ritmando un verso sempre più lungo e denso, trovano in *Pezzo 1940* (1939) una loro eloquente dichiarazione di poetica: "Che imparo una fonetica accanita; ma non torna: / le lingue delle mucche sull'uncino nei macelli / non senza una indispensabile malinconia; e quell'adorna / maniera di sentire ciò che accada nei mastelli; dentro l'occhio destro, senza che il sinistro nel suo sogno / veda (...)". Il mastello villiano, schizoide quanto basta per lo strabismo di una percezione critica del reale, si riempie così di tensioni e torsioni stilistiche spesso declinate sui toni di un pessimismo aspro e risentito: "e che siamo restati senza ordine e senza rivoluzione, / magnanimi e caduchi, e sembra bello / aver sbagliato in molti, in tutti" (*Pezzo 1943*, *Comizio*, 1943), temperato da accensioni utopiche ("poi ripartire verso una certa quale / qualunque parte d'universo: // in mani la cambiale, e una candela per vedere / i sassi, e mista a larga confusione qualche strofa."; *ivi*), o dallo sberleffo ironico della tiritera popolareggiante: "tenendo sulla nostra dritta e canzonando: / "Ohè Americ america mmerica / ma che cos'è questa Merica?" (*ivi*). La lingua di Villa si fa ibrida di un pasticcio che mescola barocco sontuoso e *sermo humilis*, dialetto ed idioletti tecnici e misteriosofici. Si pensi al già citato *Pezzo 1940* ("Quale diocesi tra il bruito delle brianze e cieli d'indaco, / o sotto il fogliame dei dialetti, quali parrocchie / mireranno l'erba buona scintillare

delle nostre / tibie (...) ?”; “S’impara e didici. E desso che ho potuto / baciare sotto i polsi malinconico profondo / il figlio dell’adultera, laddove Augera fresca / finta al nevischio d’alti turbini si nutre / il caldo in sogno dell’avida poiana, / si radunarono di prescia trasalendo le tendine”), o si rammentino alcuni versi di *Ambiente*: “O lombard, corp lombard, bel corp lombard, di sedia / di sedia in sedia, quasi come / in croce, un guscio di noce / pesta, un cognome, o lombard”, o, ancora: “e arriva la mattina e i coniugi / mi fanno: “un vischi, / o un scerri, o un gin?”. Parimenti serrata è la ricerca di effetti sonori, di intonazioni, di una struttura ritmica che declini la “pronuncia” orale del testo, anche grazie ad un utilizzo, tanto discreto, quanto libero, sapiente e composito delle rime e delle assonanze interne che resterà per molto tempo una caratteristica costante della sua testualità. Si va dall’uso più “classico”: “le notti / in cui predicavo: “Venga, / deh, che venga all’uomo bianco, / sempre in piedi dentro il manco / gluteo la vecchia legge del Menga!” (*Il dopoguerra*, 1942-43), fino alla preziosa, dantesca, tmesi: “e il peggio fosco, nel volubi- / le fasceggio dei Caduti, / son quei pioppi d’aria muti / in gola a un tempaccio e a troppe nubi” (*ivi*). Ma, non è evidentemente possibile tentare in questa sede il catalogo della strumentazione retorico-stilistica, davvero enorme, di Villa. Andrà, piuttosto, rilevata una certa enfatica e particolare commozione che pervade praticamente tutti i testi, una “sentimentalità”, non intesa come esperienza del turbamento, quanto come archeologia delle passioni e delle commozioni, tentativo di individuarne i legami con le radici stesse della ragione (bastino qui, esempio di un atteggiamento diffuso, due brevi schegge: “ (...) i boccali fulvi / tra le dita, colmi, che infuriavano a memoria / di tanto meridione; / del vino non trabocca che una goccia / di baldoria, e i vecchi ragionano coi gomiti.”, *Esvoto per le signorine di Corsico e Missaglia*, 1938; e “Sì, la storia, la storia, / la storia s’oscura: / quel lacero nel lobo? / la mamma dove tiene le boccole / che rilucevano al di là del paese?”, *E lascia che vada*, 1941).

Quando Villa dà alle stampe *Oramai* ha, comunque, già composto anche una serie di testi in latino tra il ’30 e il ’40 (raccolti poi, nel 1981, in *Verboracula*) e, nel 1941, uno dei suoi *chef d’oeuvre*: *Sì, ma lentamente*, che vedrà la luce solo nel 1954, in una *plaque* contenente disegni di Nuvolo. E’, forse, proprio l’eccezionalità e la particolarità del poemetto che suggeriscono a Villa di non includerlo, nel 1947, in *Oramai*. Pur avendo notevoli comunanze semantiche e stilistiche con quanto contenuto nella raccolta, il poemetto trova modo di esprimere appieno tutto il ventaglio di potenzialità stilistiche e tematiche villiane, raggiungendo esiti di particolare pregnanza. Lingua alta e bassa (“(...) quando un’italia / animale molta nelle costole passerà (...) / (...) un’invenzione colta, generata / di aspetti buoni e parapiglia (...)), tiriterie e scioglilingua (“piazza dei cinisèi / ohi romboli / ohi rombolà”, “col ciondolo lerà / col ciondolo lerera”), idioletti e acrobazie retorico-sintattiche si integrano nel testo, definendo una dominante semantica che mescola scettico e, a volte, tragico pessimismo (“non abbiamo torrenti / se non quelli bruttati dal tannino, pozzi / non abbiamo che sciutti, che foppe / basse (...) / (...) / non abbiám ricchezza, né armi che i vegetali / né canzoni insigni, né bellezza / noi di qui: non abbiám qui non abbiám là / e nemmeno povertà: / non abbiám ragione né pietà, / (...) / (...) cosa diremo quali / e quali vangeli decimali predicare? (..) / (...) / chi insegna / il comunismo agli animali sulle soglie?”) insieme ad improvvise accensioni fosforicamente utopiche (“diremo insieme le creazioni, le cose scarnite / e scottanti”; “un po’ alla volta ma un po’ piano capiremo / il dritto e il torto, i vani / nitriti sul filo trepidante, delle redini, / e l’unità e lo spirito, credi / (...) e sentiremo / le spalle più leggere sotto maglia”), o a dichiarazioni di poetica e giochi balbuli (“chi che aspetta di sentire le parole? o voi / aspettate di sentir le cose

tra le cose? o qui si aspetta / di udire le cose e le parole? ma chi cose / e parole chi dice , dove sono? / (...) / “cambia voce” disse allora una sagoma dal chiaro / fosco, disse: “cambia disco! le idee / le abbiamo consumate mate tutte!”“), costituendosi in frana, diluvio linguistico che non disdegna – pur nella polverizzazione diffusa degli enunciati – la ricerca di effetti semantici intensi quanto embricati, resi più “accattivanti” grazie alla sapiente mescolazione di toni più lievi, magari declinati sulle note di una canzonetta popolare. Testo di tensione espressiva enorme, sostenuto da una beffarda e spietata enfasi, tendenzialmente “parlato” ed interiettivo, *Sì ma lentamente* è caso assolutamente unico nella produzione letteraria coeva e mostra senza ombra di dubbio quanto Villa – con tutti gli svantaggi conseguenti dal punto di vista della sua “spendibilità” sul “mercato delle lettere” – giocasse d’anticipo rispetto alle scelte testuali degli altri autori italiani allora operanti. Non sarà forse inutile ricordare che negli immediati dintorni del 1941 l’anagrafe letteraria registra le *Occasioni* montaliane, nel 1939, e, per restare ad autori coetanei di Villa, l’*Avvento notturno* di Luzi, nel 1940, l’esordio poetico di Sereni con *Frontiera*, nel 1941, il secondo testo caproniano *Cronistoria*, nel 1943: la disponibilità sperimentale di Villa è, da questo punto di vista, assolutamente “inaudita”.

Di un settennio successivo (1948) è un altro importante testo: *La tenzone*, grottesco e macaronico quadro sulla guerra appena conclusa in cui, con raffinato gusto per la contaminazione, la popolare parlata dell’Opera dei Pupi siciliana si mescola a quella colta e raffinata di Ciullo d’Alcamo e dei rimatori della corte normanna, schiacciandole sulla contemporaneità da *satura* dei contenuti enunciati. Se ne offre di seguito un gruppo di citazioni, quasi cronistoria-collage della storia bellica italiana di quegli anni, dalla dichiarazione di guerra al piano Marshall: “In camba in camba ciovene aiello, / nimico meo balzan t’eletto, / et pasco octo miliona becicetto!”; “Orsù in cambe, ciovenotto inghilese / myricano o risso, ch’io te picco tuct’en botto!”; “pfu! Itaglia squaldrana, m’han fututo, te sculacia! / uarda el tuo ducio che s’impizza da piedi sul travone.”; “E avanti, avanti! durlindana de Marshall / et el latte contenzato wintamminizzato.”.

Nel 1950 Villa pubblica, in un’ottantina d’esemplari, *E ma dopo*, una *plaque* contenente nove testi, tra cui corre l’obbligo di ricordare almeno quella *Linguistica* già citata all’esordio, impegnata alla ricerca di “qualsivoglia ambiguo che germogli intatto / dalle relazioni / dalle traiettorie / dalle radiazioni”, e *Contenuto figurativo*, dove di nuovo la commistione di registri ed idioletti raggiunge effetti memorabili: “se con la lingua dei vangeli semitici il vento lecca / i cardini gli stipiti e nelle filiture / le uova della polvere disseppe liscia e una secca / luce e le semenze scure nelle crepe qua là là / e dappertutto”, per chiudersi su una desolata quanto cosciente assunzione della limitatezza dell’uomo-artista e della sua “lingua”: “(...) Noi giochiamo / solo con le conseguenze e con la inane / logica inane delle manifestazioni impulsive.”

Di pochi anni successivi sono altri due basilari testi del percorso di ricerca villiano: *Comizio 1953*, vergato nel medesimo anno citato dal titolo, e le *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, del 1955. Il primo, valendosi di versi smisuratamente lunghi, che spesso aprono al loro interno il varco di larghi spazi vuoti, rende sempre più mescolati i registri, con spericolate contaminazioni e brusche *variations*: si va dal fantasmagorico, stringente “se ghe scapa la caca de sgnapa ghe se scepà la ciapa del bus del cù, del peritoneo!”; all’intenso “più nisciuno in questa scura foppa sa più bene se la pietra permansiva / e immemore in immemore equilibrio starà sopra la pietra”; all’imprevedibile e beffardo “L’Uccello di apollo e le cosce di santa Creatura, maschia o femmino”. Pur se la tendenza a frantumare, quasi a “frullare” la dimensione semantica degli enunciati si fa

sempre più evidente, in un'embricazione sempre più accentuata, va detto che questo percorso di Villa verso la glossolalia è tutto tranne che una rinuncia a significare. Come notato da Tagliaferri, egli intende la glossolalia nel suo senso etimologicamente originario, come "scelta di un linguaggio di cui, a rigore, non si conosce il senso, e che tuttavia significa", e non a caso A. Spatola nel suo pionieristico saggio dedicato a Villa avrà modo di notare come il suo utilizzo dei *calembour* sia teso non a "sconvolgere" il senso comunemente accettato, quanto a "proporre" un senso nuovo. Accade così – *per aspera ad astra* – che infine i "viandanti-lettori smarriti (...) arrivano, toccano con mano l'oggetto della loro ricerca, *capiscono*". Certo, è processo questo che richiede impegno al lettore, pretende che si metta in gioco egli stesso. Per dirla con parole di Villa ne *Le laurier qui descend*, uno dei testi inediti che, grazie alla cortesia dell'autore e di A. Tagliaferri che ne ha curato l'edizione, possiamo pubblicare in questo numero di "Baldus": "Or, il ne tient qu'à vous de faire le miravle / et trasnpercer le pur acide du réve du laurier.". Ciò a sommessamente dubitare del supposto "nominalismo" villiano che, pur presente, non mette mai in discussione la ricerca di un senso esperita dall'autore, né la sua convinzione che l'opera d'arte vada giudicata in base alla sua capacità di essere gesto (in questo caso linguistico) necessario. Non c'è posto per le estetiche nel fare villiano, né per il bello, nemmeno per quello ludico-automatico-formalistico; il suo è cosmo di poetiche, di fattualità, appunto, necessarie: tutto il resto, a dirlo con parole di Villa "è infantilismo: l'infantilismo inesperto e solennemente orbo delle estetiche". Preciserà qualche tempo dopo, introducendo alcuni *flippers* di C. Costa e W. Xerra: "la parola non si scherza, si pronuncia sovraccarica di precessioni discrepanze di sottrazioni e distrazioni: la parola è ricatto controvivente. (...). Tenete a portata di meningi tutte le successioni omologhe: avverse o converse che siano. In senso di onnivocità". E questa *onnivocità* dei *verba* villiani pare più frutto deliberato e perseguito di un progetto, che è anche progetto di senso, che risultato di qualsiasi automatica casualità.

Le *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica* vengono edite in un centinaio di esemplari accompagnati da disegni originali di Alberto Burri. Testo capitale della produzione villiana, le *Variazioni* sono un lungo poema diviso in diciassette lasse, eterogenee sia per quanto riguarda la/le lingua/e utilizzata/e (si va dall'italiano, al francese, al provenzale, all'inglese, a scampoli di latino e di spagnolo) che per ciò che concerne le scelte stilistiche e semantiche praticate. Ad apertura sta una prima lassa-protasi, macaronica quanto basta per introdurre la materia residuale e fonicamente scintillante che da questo momento in avanti occuperà il testo: "imprestami una battaglia di suggestioni tassative, di zanzare di / allegrie di classiche maniere (...) / (...) / e concentra gli ultimi frammenti di umano intelletto / in un cavo inaccessibile d'improperi". Essendo in questa stringata sede inaffrontabile un'analisi puntuale del testo, si preferisce piuttosto utilizzarlo come punto di osservazione privilegiato per sviluppare alcune veloci osservazioni a proposito del plurilinguismo villiano che ha caratteristiche affatto particolari. La presenza di lingue differenti nelle *17 variazioni* costituisce una delle principali particolarità del testo. Pur essendo presente, all'interno delle singole lasse, la volontà di mescolare questa a quella lingua, ciò non può far dimenticare una tendenza assai più accentuata ad alternarle, a praticare una di-tri-pluri-glossia. Così, al lettore è evidente ogni volta la presenza di un "*background*" su cui risaltano le scelte allotrie ed egli potrà, volta per volta, distinguere le lasse "italiane" da quelle "francesi" o "inglesi" e potrà così accadere che, conficcato al centro di una materia linguistica francese, sia l'italiano o addirittura il dialetto lombardo a far scattare lo scarto che dà sempre l'incontro con la lingua "altra". E' il caso della tredicesima variazione:

“agacez la hiérarchie mécanique [et] déhiscente / des chaos assemblés / comme qui / les turbines et les bielles et les cames / c. à. d. e l'è bel e l'è bun e l'è gram / e l'è gram come un curial / viva la machina del gias artificial”. L'esperienza di Villa come traduttore potrebbe aver giocato a questo proposito un suo ruolo, e lo gioca sicuramente nella undicesima variazione in cui a una prima sezione in antico provenzale ne segue un'altra che ne è la traduzione in italiano: “eu te dic en son latin / rent el sangr di longbard / comt el cor de bastard / ma el penser di omnadge fin”; “io ti dico in suono latino, / così simile al sangue lombardo, / e con un cuore di bastardo / ma con pensiero di fine umanità”. La tendenza a trasferire a livello macrosegmentale lo scarto plurilinguistico è, d'altra parte, confermato dal successivo *Tre ideologie da piazza del popolo senza l'imprimatur* (1958) che, pur spruzzando di termini stranieri un testo sostanzialmente “italiano”, inserisce al suo interno una lunghissima sezione in francese. Va detto che poi le lingue scelte da Villa come temporanee lingue madri (veri e propri uteri linguistici in “affitto” temporaneo) vengono tutte trattate e distorte ugualmente grazie a una violenta e costante escursione di timbri e registri, ad un'alternanza frenetica di idioletti e socioletti differenziati, tendenza, questa, davvero basilare – più del plurilinguismo stesso – all'interno della ricerca di Villa, per il quale pare proprio che già una sola lingua sia abitata da tante differenti lingue. Che la tendenza villiana sia più inclinata all'eteroglossia che a vero e proprio mescolante plurilinguismo, può forse essere confermato dalla decisione – caso più unico che raro nella nostra storia letteraria – di abbandonare l'italiano e di eleggere il francese come mezzo di espressione linguistica, decisione che le quattro lasse in francese delle *17 variazioni* annunciano con qualche anticipo. Momento fondamentale della “tenzone” di Villa con l'“Ytalya subiecta”, sintomo della coscienza di un esaurimento delle possibilità di sperimentazione in italiano – già da un ventennio saccheggiato e bistrattato con ineguagliata sagacia ed attenzione –, snodo cruciale di una tutta personale, inestinta polemica con la società nazionale delle lettere, con i suoi usi, costumi, ipocrisie e convenienze, allegoria – forse – nel suo rifiuto della lingua madre, dell'ineliminabile letterarietà dell'italiano, che rischiava – in epoca pre-televisiva – di non esser lingua madre per alcun parlante, e, comunque, dell'ineliminabile letterarietà di ogni lingua letteraria, il rifiuto che Villa perpetra nei suoi confronti, pur restando uno dei punti criticamente più difficili da analizzare, è comunque testimonianza di un'inesausta voglia di sperimentare, di cercare, di ricominciare ogni volta il discorso, *ab imo*, di ricrearsi la lingua, tappa ulteriore e mai conclusiva di un'accanita ricerca del silenzio. Vale la pena, al proposito di citare qualche riga di un intervento pubblicato, anni dopo la svolta linguistica, su “EX” (1965) in cui almeno alcune delle ipotesi suesposte trovano qualche conferma: “assez, il faut fermer; je me suis aperçu que: on ne doit pas donner son sucre aux ânes si les ânes se refusent à suivre et regimbent; mieux vaut rentrer, sans reserve, dussions-nous prolonger dans la tête; faut donc se cabrer à nouveau, retirer ses yeux nus au dedans, pousser l'échec, chercher demeure possible, demeurer déça: la vacuité toute italienne, des professionnels en “poésie moderne”, “intégrés” au pape aux éditeurs à la madone aux décrets-lois, et le spectacle mièvre d'histrionisme qu'ils exhibent ici, son trop lourds pour que nous donnions l'appui (le nous de ce text est le je qui brise son témoignage et n'occupe les références d'autre personne) de notre présence, l'après de notre préhistoire, l'aide d'un appel ayant une profondeur bien autrement naturelle, un tégument à casser vite, pour se conspirer, pour s'essuyer: personne il n'y a eu dans ce marécage péninsulaire qui ait voulu s'en prendre, qui ait su répondre, se répandre; personne avec qui changer une fuite élémentaire, préjuger quelque paradoxe nutritif, quelque stigmaté, quelque cran, quelque mutilation, une cause quelconque d'ultrapensée, quelque

charade libre, quelque petite puissance de prodige bouché; avec qui changer un os, des cendres; bien, nous confessons l'échec; bien, alors, assez; ailleurs, ailleurs, aria aria; notre timidité nous suffit bien pour rétablir une distance reconquise, pour réaccepter l'isolement du défi, pour prendre et rendre mesure imprévue définitoire à l'échec majeur; nous faisons retour au pas secret qui nous a mené, à notre subterfuge, à notre âme principale, où conniver les chances derobées, où la vie s'érige s'enfonce suscite menace épuisante et creuse source restreinte couche-gîte généreuse, où accélérer, où gager les tonsilles, les précipiter dans l'interminable consonne, où se chercer les, se deceler dans, déchirure-partage, perte absperion chute, d'ou remote le scarabée de l'incarnation, face au non-oubli au non-émprunt; où voix-traces tombent (les achever), voix-empreintes sifflent (les capturer, les écorcher) en langues-roues en langue-glaives, jusqu'au demain que la voix n'épargne." (*Force préante de congé de sans fin au-delà*).

Potrà forse stupire che la "conversione" linguistica di Villa, databile a metà degli anni Cinquanta, avvenga proprio pochi anni prima dell'affermarsi della neo-avanguardia in Italia, in anni già percorsi dalle sperimentazioni officinesche, e dunque teoricamente più favorevoli ad una ricezione della sperimentazione villiana; potrà ancor più meravigliare che egli senta la necessità di ribadire le ragioni delle sue scelte proprio due anni dopo l'affermarsi dei poeti nuovissimi.... Ma, tant'è, l'intempestività di Villa è proverbiale, il suo rifiuto di quelli che egli considera i "professionnels en poésie moderne" tanto aspro, quanto pressoché assoluto il disinteresse degli appellati: e anche questo è problema critico non di poco conto, e che prima o poi andrà affrontato.

E' del 1962 la prima raccolta di poesie eteroglosse di Villa, *Heurarium* che raccoglie testi in francese, databili dal 1947 in poi, insieme a qualche prova in portoghese, sedimento dell'esperienza brasiliana vissuta dal poeta all'inizio degli anni Cinquanta. Se i testi più tardi della raccolta segnalano con chiarezza una tendenza all'approfondimento dello iato forma-contenuto e lo svilupparsi di procedimenti sperimentali sempre più spericolati, d'altra parte Villa non rinuncia mai all'*anticlimax* di una beffarda ironia, basti qui citare la chiusa fulminante di *Ultimatum à la corrrée* (1953): "genre de couleur / I X I X I 2 I X I X / I X 2 I I X I 2 X / I X I I X JAUNE / et mais bref / andé davialcu tuti". Seguire la produzione di Villa dalla metà degli anni Cinquanta in poi si fa, se possibile, ancor più difficile. Prodotti in pochissimi esemplari, distribuiti praticamente in clandestinità, i testi villiani, ormai per la maggior parte in francese, costituiscono un territorio difficile da esplorare e da ricostruire sulla carte dell'eventuale critico-geografo. Ci si limiterà qui a citare qualcuno dei titoli maggiori: *Rho, dé roman* (1961), *Villadrome* (1964), *Traitée de pederasthie céleste* (1969), *La râge oblique* (1969), *Le Monde Frotté Foute* (1970), le *Floraisons* che qui di seguito si offrono per una loro parte al lettore.

Una smilza introduzione come quella che qui si è offerta deve, a questo punto, fermarsi. Può essere utile soltanto fornire qualche breve indicazione bibliografica, sia per quanto riguarda la produzione critica, che la possibilità di reperire testi di Villa. Per quanto riguarda raccolte di testi poetici è attualmente disponibile solo la *creptomazia* curata da A. Tagliaferri per la Coliseum (E. Villa, *Opere poetiche* - I), a cui è stato assegnato il Premio Mondello nel 1990, mentre, pur essendo da tempo annunciato non è ancora disponibile il secondo volume. Recentemente un testo villiano (*La me ga scritto III*, 1967) è stato compreso nell'antologia *Poesia italiana della contraddizione*, Newton Compton, a cura di F. Cavallo e M. Lunetta, 1989 ed altri tre testi sono stati ospitati nel numero 0 (1990) di "Baldu" (*Epistola a Corrado Costa*, *Le Monde Frotté Foute* e *Geometria Reformata*). Va poi segnalato che è annunciata presso Feltrinelli una imminente ristampa della traduzione vil-

liana dell'*Odissea*, apparsa presso il medesimo editore nel 1972. Per quanto riguarda la bibliografia critica andranno qui ricordati innanzi tutto i contributi di A. Tagliaferri, *Parole silenziose*, che funge da introduzione alla raccolta poetica curata dal critico stesso per la Coliseum, e *Occasioni villiane*, che accompagna i testi ospitati su "Baldus". Di Tagliaferri è poi appena stato pubblicato *Segno, materia e scrittura negli "oggetti di poesia" di Emilio Villa*, un lungo ed importante studio che apre il catalogo della mostra di opere villiane *Emilio Villa. Oggetti di poesia* che si tiene a Milano presso l' Archivio di Nuova Scrittura fino al 15 luglio di quest'anno. Di notevole importanza sono pure gli interventi di S. M. Martini, *L'"avanguardia permanente" di Emilio Villa*, di A. Spatola, *Cosmogonia pubblica e privata di Villa*, di F. Darbousset e I. Margoni, *Quelques remarques sur la langue villaine*, ora tutti riuniti nella sezione dedicata a Villa della *Letteratura italiana. 900*, vol. X, edita dalla Marzorati e curata da G. Grana in cui è compreso parimenti un ampio e circostanziato saggio del curatore stesso, *Babele e il Silenzio: l'utopia asemantica di Villa e l'estremismo dell'avanguardia in Europa*. Dell'opera di Villa si sono parimenti interessati C. Costa in *Inferno provvisorio* (Feltrinelli, 1970), L. Ballerini in *Scrittura visuale in Italia: 1912 - 1972* (Torino, 1973) e in *La piramide capovolta* (Marsilio, 1976), L. Caruso in *L'avanguardia a Napoli (1945 - 1972)* (Napoli, 1976). Vanno ancora ricordati il numero speciale a lui dedicato dalla rivista "Uomini e idee", a cura di L. Caruso e S. M. Martini (Napoli, 1976), e quello monografico recentemente consacrato a Villa dalla francese "La Main du Singe". *Last and least*, mi si permetta di citare il mio *Emilio Villa: la scrittura come "meccanismo dissidente"*, in "Allegoria", n° 8, 1991.