

BIANCA BATTILOCCHI

Diciassette variazioni senza pudore di Emilio Villa

A dieci anni dalla sua scomparsa, parlare in questa sede di Emilio Villa (1914-2003) significa evidenziare quelle principali componenti della sua poesia, quali sono la disinvoltura e la libertà d'espressione. Questi tratti, validi anche per definire la sua avventurosa e complessa vita, si possono ritrovare perfettamente rappresentati da una delle opere fondamentali della sua ricca produzione artistica, le *Diciassette variazioni proposte su temi per una pura ideologia fonetica*¹. La silloge si mostra a metà degli anni Cinquanta con orizzonti nuovi e di proposta neoavanguardista per il panorama poetico italiano. Per Villa stesso è l'inizio di una nuova fase che segue la prima, di aderenza più neorealista e di minore carico innovativo. Egli 'trasgredisce' al perbenismo della tradizione lirica e a quella dei 'poeti puri', proponendo una poetica in movimento – o apoetica – che nega alla propria versificazione qualsiasi affermazione in uno stile o forma precisa. Le sue variazioni si costituiscono di continui contrasti formali e concettuali. La lingua manifesta da subito la volontà di superare le barriere imposte dalla storia letteraria; essa diventa crogiolo di pronunce, ibrido di idiomi antichi e moderni che, con ulteriore antipetrarchismo, vede i registri variare da quello più sostenuto e invocativo a quello più basso, popolare e triviale. All'esercizio di dissacrazione linguistico, si unisce quello contro il 'pudore benpensante', attraverso libere associazioni di immagini in perpetuo e impudente dialogo tra sacro e profano, senza censure (né esclusioni sessuofobiche). La poesia villiana si svela dunque onnivora e desiderosa di oltrepassare i modelli del passato, facendo di ogni materia, anche la più umile, una nuova occasione artistica, senza vergogne né timori.

1. *Promiscuità e irriverenza linguistica. «Non erubescam! Cur erubescitis?»*

Le diciassette composizioni rappresentano un atto antipurista nei confronti della lingua della tradizione italiana e lo si può affermare osservando l'intensa promiscuità linguistica operante. Si ricorda che il poeta era un instancabile studioso e traduttore di

¹ Dopo la prima edizione dell'opera (Roma, Origine, 1955) che conta un centinaio di copie, la raccolta è ripubblicata interamente all'interno di *Opere poetiche I* (a cura di A. Tagliaferri, Milano, Coliseum, 1989). In questa si ha una versione che differisce leggermente dalla prima, per la posizione di alcune poesie e per l'aggiunta di qualche verso. I nostri studi vi si sono basati poiché più facile da reperire e maggiormente interessante per la sua più ricca lezione.

lingue, in *primis* del latino, del greco e di diversi idiomi semitici che lo porteranno a elaborare una traduzione di tutto l'Antico Testamento. L'interesse a queste lingue remote si legava a quello più ampio, riguardante le origini della lingua e della cultura occidentale. Parallelamente, Villa si dedicò allo studio delle lingue moderne, in particolar modo del francese, che dagli anni Sessanta diventa la lingua poetica più utilizzata assieme al latino. All'attenzione rivolta ai primi passi dell'umanità si univa infatti anche quella per la ricerca di nuove forme d'arte possibili e la sua curiosità per le avanguardie storiche del Novecento; da qui la sua frequentazione di numerosi artisti contemporanei, che interpretava, promuoveva e da cui senz'altro subì influenze nel corso della sua esperienza artistica. Egli sceglie allora di proporre una poesia che sfrutta il potenziale di differenti sistemi linguistici, superando i confini nazionali, lasciando convivere lingue moderne e antiche, e operando allo stesso tempo un'ibridazione interna ai singoli idiomi. L'italiano rimane la lingua più ricorrente nella raccolta, ma talvolta si contamina con tessere in dialetto lombardo², in latino o francese. Quest'ultima, che è la seconda lingua più frequentata, a sua volta si presenta in composizioni dove tra i suoi versi se ne interpongono altri in dialetto e latino. Anche l'inglese è protagonista di intere poesie e occasionalmente si mescola con l'italiano e brevi frammenti di latino. Vi sono infine lo spagnolo, che appare in qualche paragrafo della quattordicesima variazione (dove già coabitano italiano, dialetto, francese e latino) e il caso singolare del provenzale che occupa un'intera composizione e si accompagna ad una sua auto-traduzione. Questo si rivela però essere un falso antico francese poiché, ad una lettura più ravvicinata, si riconoscono innesti di francese moderno e di lombardo. La metamorfosi linguistica fa parte della natura della raccolta, mai obbediente a regole fisse e, come poi si vedrà, mai aderente a una forma o stile preciso.

Anche il registro linguistico dei testi è in perenne mutamento e ricorda i *collage* dell'amato Joyce nell'*Ulysses* (1922)³, in cui dalla scrittura parodistica si passa improvvisamente a quella dottrinale. Un prevalente tono serio e invocativo si alterna talvolta a uno più solenne e tragico, talaltra a uno giocoso e ironico, a tratti irriverente. La prima e più frequente tonalità pare interpellare una Musa o un'entità divina, rivolgendosi ad essa con ripetute richieste come nel caso della poesia d'incipit – «imprestami una battaglia di suggestioni tassative [...] spirami speculazioni apparenti [...] cedimi, prego, la fulminea consulenza [...] cantami i disastri accertabili [...]»⁴– e, al contempo, facendosi messaggera di rivelazioni sibilline di significato oscuro⁵, come nella quarta variazione in inglese «it is world of the back hune wone it is | it is world of the horse half heart

² Si tratta della lingua materna del poeta. Sul dialetto nella poesia di Villa cfr. F. Zinelli, *Emilio Villa lombardo*, in M.A. Terzoli, A. Asor Rosa, G. Inglese (a cura di), *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2010, vol. III, pp. 249-271.

³ Il modernista inglese fu senz'altro letto con attenzione dal poeta italiano che ne condivideva il plurilinguismo, gli attentati al sistema sintattico oltre che lo stile di vita anticonformista.

⁴ E. Villa, *Opere poetiche I*, cit., p. 200.

⁵ La forma della 'sibilla' in poesia fu molto praticata da Villa. Cfr. E. Villa, *12 Sybillae*, Castelvetro Piacentino (PC), Lombardelli, 1995.

head | it is world of the work work it is is»⁶. L'intonazione si abbandona al tragico, invece, nelle rovinose riflessioni e profezie, che diventano apocalittiche nel quinto poema: «nutriti della semenza alacre della genialità mortale [...] noi consumiamo insieme la Natura | e il Terrore fino a che una resurrezione qualsivoglia [...] taglierà l'ultimo colloquio e ne trarrà, invisibile | numero, illimitato ipogeo, in balia | del liquore solenne senza seme e senza cenere»⁷.

Questo registro, piuttosto sostenuto ed elevato, si contamina a volte con sintagmi o versi di sfumatura parodica, come quelli che tracciano l'immagine del paese natio:

*Dico, de te, Ytalya subjecta, dico
de te, smorto ambiente soleggiato,
turistico, schiava delle terre, gente
scarsa, gente acerba, e antico sobrio
tenore in ogni cetto, in ogni sesso, in ogni
senso, discreto*⁸.

L'italiano si mescola al dialetto e al latino nei primi versi, dove non può passare inosservata anche la scorretta grafia di «Ytalya»⁹. Le due *ipsilon* alludono, secondo Ugo Fracassa, «a una lingua tradita e traditora»¹⁰ e quindi «doppiamente biforcuta». *Traditora* perché aderente al progetto fascista di omogeneizzazione linguistica, e *tradita* perché il poeta la deforma e la declassa a una delle tante lingue di cui egli si serve. L'uso della parodia si mostra anche nella deformazione, poco ortodossa, del salmo 118 che da «Adhaesit pavimento anima mea; vivifica me secundum verbum tuum», muta in «[dia]thèmes sur l'air adhaesit anima, vivificafi secundum»¹¹. Se nei versetti salmistici l'orante chiede di essere salvato dalla morte¹² ed essere vivificato seguendo la 'parola divina', Villa ribalta l'invocazione attraverso un *pastiche* greco-franco-latino. Dopo l'inserito tra parentesi quadre del greco «dia» (attraverso), egli sostituisce «pavimento» con «air», gioca con il verbo latino *facere* («vivifica» diventa «vivificafi»), privandolo anche del possessivo ed eliminando l'accusativo legato a «secundum». Alla luce di una

⁶ E. Villa, *Opere poetiche I*, cit., p. 204.

⁷ Ivi, pp. 206-207.

⁸ Ivi, pp. 224-225.

⁹ Si veda anche l'irriverente imbarbarimento del termine 'Italia' e dell'italiano stesso nel lungo poema *Tenzone* (ivi, pp. 162-165): «Dico di te, Ytalya, dico de te | In mortem de cristo duce re», «Itaglia squaldrana», «padritaglia» ripetuto per 3 volte, o i piccanti esclamativi «Ahi ahi ahi! Ahi cazzarola d'ottone, | ahi potanacia miseria, potanacia! | pfu! Itaglia squaldrana, m'han fututo, te sculacia! | uarda el tuo ducio che s'impizza da piedi sul travone».

¹⁰ Cfr. U. Fracassa, *Villa in Ytalya*, in G.P. Renello (a cura di), *Segnare un secolo. Emilio Villa: la parola, l'immagine*, Roma, DeriveApprodi, 2007, p. 149.

¹¹ Ripetuto tre volte nell'edizione Coliseum, nelle variazioni 7, 9 e 13, e solo una in quella di Origine, nella numero 13.

¹² La morte è simboleggiata dal «pavimento» come 'terra', o 'polvere' nella trascrizione ebraica, correlativo oggettivo della 'tomba'.

nuova esegesi, dunque, il soggetto sembra essere già partecipe di un'elevazione e 'fluttuare tra temi nell'aria', senza il bisogno di essere vivificato dal Verbo.

Questi giochi verbali legati alla sfera religiosa si ripresentano in un più ampio *divertissement* nell'ottava variazione che mette a contatto un francese, piegato a continui neologismi, con alcuni sintagmi in latino. In un tessuto ripetitivo e allitterante, è chiara la destituzione del tono serio e lo scemare in una 'versificazione profana', attenta ai giochi di parole dissacranti. Lo si evince già dai primi versi: «deum deum deum dixit | mais rien ne prouvant que | a dit le a dit que le prêtre romon | pour égorger la pierre[re] | oxidiane sous la lune dernière | le pèpêtre va tromber trom trom».¹³ Successivamente il poeta dichiara in latino che non è il caso di provare vergogna – «no! non erubescam! cur erubescitis?»¹⁴ – e così continua una sequela di deliri verbali e immagini che sembrano contenere allusioni provocatorie alla sessuofobia ecclesiale, abbastanza 'svelate' nei versi finali: «les néophites obstrués | par l'hygiène sacramentale | des sexes des vieux-cesexes»¹⁵.

La penna di Villa diventa pungente in riferimento alla chiusa mentalità che può caratterizzare non solo alcune figure della Chiesa, con i loro dogmi, ma pure quelle degli uomini di scienza, «dementi verticaloidi | intelligenti perlomeno una volta | e mezza, rotolando un po' qua un po' di là sul terreno trebbiato»¹⁶, con la loro 'religiosità laica' che intende comprendere tutto mediante la ragione. Nelle poesie si incontreranno infatti, spesso, gli oggetti simbolo della 'Civiltà della Ragione', ovvero gli strumenti usati per dissezionare, misurare, classificare, proposti in liberi e divertiti accostamenti che ne evidenziano la loro sola utilità di meri utensili da lavoro. Gli ultimi due versi della prima composizione propongono ad esempio la sequela «forbice lesina | coltello punteruolo pece e spago»¹⁷, che riporta ad un piano prettamente materiale e terreno lo slancio trascendentale dei versi invocativi precedenti. In queste rappresentazioni di strumenti-metafore dell'avanzata società contemporanea interviene, inoltre, il gusto espressivo e surreale di Villa:

l'échelle ronde des grandes avions
transatlantiques, mamelles roulantes

[...]

le puits des conséquences oubliées
ou refoulées dans un baigne immémoriale

dans les pommes de terre dans les laves

¹³ E. Villa, *Opere poetiche I*, cit., p. 208.

¹⁴ Ivi, p. 209.

¹⁵ Ivi, pp. 208-209.

¹⁶ Ivi, p. 206.

¹⁷ Ivi, pp. 200-201.

d'éruptions dans des dollars couverts
d'une pâte subtile de démente algébrique
dans les fulgurations sexuelles
dans les opacités successives¹⁸.

Il poeta ridicolizza gli oggetti-culto di questo 'mondo minore', mostrandone la 'demenza algebrica' che ne è alla base, ovvero una 'ragione' che ignora ciò che le ha dato origine e ciò che seguirà: le *conseguenze dimenticate o rimosse in un ergastolo senza memoria* e le sue *opacità successive*¹⁹. Proseguendo la lettura, si potranno trovare, disseminati un po' dovunque, altri riferimenti parodici alla scienza e al suo linguaggio tecnico, con tinte sempre colorite e grande libertà di scrittura, come nella tredicesima poesia: «communion des communions des gros sexes anonymes et | tous les sexes de genre x y z ... n ... et | de genregenre -x -y -z ... -n et!»²⁰.

Il registro diventa infine palesemente basso quando vi sono riferimenti alla dimensione privata, a situazioni domestiche, che occupano ad esempio l'intera terza variazione o che si inseriscono, con effetto di contrasto, all'interno di una versificazione di tono più elevato. Si veda, nel primo caso, la descrizione di una moderna palazzina in cui si fa uso di un italiano ricco di termini gergali come «bagnarola», «sguercio», «sbadataggi-ni», di dialettismi come «freguglie»²¹ e in seguito, più riconoscibili poiché in corsivo e tra parentesi, i misteriosi «(*lume morto e fum ki dura*)» e «(*al disco ki stravaca la scuidella*)»²², fino al parossismo orale e triviale:

ma che vacca di una signora, ma che vacca di una,
(ma che vacca) [...]
nelle adiacenze e in tutta la nazione mera (mamma
se fosse mamma capirebbe, se lo fosse!) che palpitazioni²³.

Allo stesso tempo, lo sguardo del poeta diventa atto impudico, *voyeurismo*, in quanto svelamento di un mondo celato e privato, che rende pubblico con irriverenza il quotidiano e, insieme, le sue 'oscenità'.

Come accennato, infine, questo scrivere più disimpegnato e canzonatorio si mostra anche in inserzioni provocatorie e dispersive, ad esempio nella quinta variazione in forma di finte didascalie, «(come si dice oggi)», «(supponiamo)», «(qui si dice)»²⁴, o

¹⁸ Ivi, p. 207.

¹⁹ Indico in corsivo la mia traduzione.

²⁰ Ivi, p. 220.

²¹ 'Freguglia', o 'freguja', è un termine tipico del ferrarese e rovigoto, con probabile ceppo anche nel varesotto. Il suo significato è quello di 'briciola'.

²² E. Villa, *Opere poetiche I*, cit., p. 202.

²³ Ivi, p. 203.

²⁴ Ivi, p. 206.

nella quattordicesima in una ludica espressione dialettale «*quinto dato ricevü | quindes donn fann quindes cü*»²⁵.

2. Corporeità del testo. La parola messa a nudo

Nella raccolta poetica non è solamente la lingua a subire continue mutazioni e mostrarsi assente di una logica d'uso. L'elasticità linguistica' fa parte dell'anti-stile' o 'apoetica' villiana, che non presta attenzione a dettami o norme stabili da conferire alla propria versificazione. Se si guarda alla struttura dell'opera, è subito chiara la sua natura polimetrica in cui rimane solo una sottile ombra degli schemi metrici tradizionali²⁶, poiché nelle poche poesie in cui essi si presentano, sono alterati e rimodulati secondo linee imprevedibili e personali. Si tratta di un esercizio della diversificazione continua – non a caso si parla di variazioni – in cui la lunghezza delle strofe e dei versi, a volte interrotti da spazi bianchi, a volte incolonnati a blocchi o a gradini, è in continuo mutamento:

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 cume un cural
*viva la machina del gias artificial*²⁷.

La pagina villiana ama disporre con creatività del proprio spazio tipografico, modificando talvolta l'interlineatura, assegnando senza regolarità il maiuscolo, il corsivo, e provocando continue fratture visive. I versi villiani continuano a mutare architettura, come investiti da un movimento centrifugo che restituisce un'unione confusa di oggetti poetici, difficilmente 'afferrabile' nella forma come nel contenuto. Si tratta infatti, dice Lorenzini, di una parola nemica dei formalismi, «tutta tesa a una asciuttezza e insieme a una corporeità che danno scandalo nel perbenismo della nostra tradizione poetica»²⁸. Villa vuole evidenziare il potenziale creativo della sua poesia, che si percepisce come un 'corpo' – e cioè un'entità viva – grazie al suo mutamento, alle sue trasformazioni.

Oltre alla struttura globale dell'opera, come si è detto mai definita in uno stile unico, anche la parola stessa è indice di questa manipolazione e 'vivificazione'. Tentando

²⁵ Ivi, p. 223.

²⁶ Cfr. p.es. la dodicesima variazione: essa pare costruirsi tutta per terzine dantesche, ma oltre alla scomposizione costante in segmenti di tre versi, non è rispettato né l'uso dell'endecasillabo, né la rima incatenata.

²⁷ E. Villa, *Opere poetiche I*, cit., p. 219.

²⁸ N. Lorenzini, *Emilio Villa poeta dell'oltranza*, in C. Parmiggiani (a cura di) *Emilio Villa. Poeta e scrittore*, Milano, Mazzotta, 2008, p. 357.

un'analisi più ravvicinata, si possono distinguere tre stadi differenti alla base della scrittura villiana.

Il primo elabora versi di intensa portata enigmatica, che si aprono spesso a plurisignificazioni e sono di lettura scorrevole, di pronuncia quasi litanica:

Ululavano monosillabi ossificati, sillabe
plurali al cloro, e mascelle-caverne,
e le meningi esorbitanti di curiosità

c'è un oceano ignoto, e di colore, in qualche modo,
molto chiaro? e sentenze e nascite e precipizi
di luce, e doni capricciosi, e gorgheggi aerati²⁹.

Se qui sono le terzine a suggerire il ritmo ripetitivo della litania, altrove si può percepirla nelle soventi invocazioni e nella terminologia attinta da lessici religiosi o mistici. Si noti, al contempo, quello che può essere in questi versi un riferimento metapoetico dell'autore. Egli pare evocare le prime pronunce umane, o come dirà Spatola³⁰, la 'litania primitiva', con un movimento tipico villiano, rivolto alle origini dell'umanità, dove le prime voci dovevano assomigliare a monosillabi ululati o «gorgheggi aerati».

Il secondo stadio intensifica la disaffezione a un chiaro arrivo dei contenuti, prosegue l'attenzione al suono e vi aggiunge quella all'immagine verbale. Il caso più eclatante è la sedicesima composizione, in cui si esibiscono pochi lemmi in inglese, disseminati sul bianco della pagina:

matter and egg eyes
and egg eyes jewels and
crammings egg eyes jewels and³¹.

Questa disposizione tipografica conduce il lettore a non considerare più il testo come unione armonica di proposizioni che si susseguono, ma come autonome unità significanti, associate tra loro senza il cruccio di una logica globale e con gusto quasi più decorativo e iconico. Villa lascia letteralmente spazio alla focalizzazione della parola e alla sua pronuncia. Si vedano anche i tre versi iniziali della poesia che segue, dedicati interamente a quattro «ecco»³², ben spaziati tra loro e a introduzione di un testo che riprende la normale spaziatura per poi diluirsi nuovamente in due versi, ciascuno consacrato alla ripetizione del lemma iniziale. Quel flusso più regolarmente cadenzato del

²⁹ E. Villa, *Opere poetiche I*, cit., p. 216.

³⁰ A. Spatola, *Un'arte totale della parola*; e cfr. G. Grana, *Genio orfico di Emilio Villa. L'apoesi europea da Mallarmé a Pound*, Milano, Marzorati, 1992, p. 585.

³¹ E. Villa, *Opere poetiche I*, cit., p. 226.

³² Ivi, p. 227.

primo stadio, è dunque interrotto da un nuovo ritmo ancora più evocativo grazie allo strumento iconico.

Vi è infine un ultimo livello di intervento sulla parola poetica, ed è quello più innovativo e sperimentale della ‘scomposizione e ricomposizione’. Villa disseziona la parola, la sveste, per mostrarne la radice etimologica e crearne poi una nuova, spesso d’invenzione o in *pastiche* linguistico come nel seguente caso:

les morphèmes vi-vides
les théorhèmes avides
les miephèmes midides
les choeurs épidermiques
du stéatopyge
du mélampyge
du yacintopyge,
du leucopyge,

pyge pyge pyge sur les épaves du rohoeurpyge³³.

Dopo l’accenno metapoetico ai *morfemi vividi o vuoti*, egli dà vita a nuove combinazioni partendo dall’ammiccante «stéatopyge», (dal gr. ‘grasse natiche’), trovandone una sua variazione in «mélampyge» (dal gr. ‘nere natiche’) e ideandone neologismi. Si noti che il morfema in comune «pyge» è rivelato dopo il primo blocco di versi in autonomia e infine in una nuova composizione – «rohoeurpyge» – che, con la figura onomatopeica ne svela insieme l’interesse fonetico. Fa notare Solinas che il potere riproduttivo della ‘ripetizione’ è una strategia di ricchezza segno-semantica, dove contemporaneamente si producono nuove parole e nuovi possibili significati³⁴. Villa stesso lascia trasparire questa ‘tecnica generativa’ proprio all’interno dei suoi versi:

par des axes figurals par des saxes *ensemencés*
par des sexes honogénéisés par des astrolabes
récitals par des doigts par des stygmates
minérales par des dagues par des excès numerals
par des dès per des *itérations germinales* par des plaies³⁵.

L’«ensemencés» iniziale sembra riferire della disseminazione di lessemi da cui egli fa germinare continuamente nuovi composti verbali, ovvero le «itérations germinales». Come osservava Renello³⁶, in relazione al testo villiano di *Genesi*³⁷, per il poeta «ogni

³³ Ivi, p. 221.

³⁴ Cfr. G. Solinas, *Modèles et fonctions de la répétition dans la poésie de Emilio Villa*, in J. Lindenberget, J.C Vegliante (sous la direction de), *La répétition à l’épreuve de la traduction*, Paris, Chemins de tr@verse, 2011, p. 74.

³⁵ E. Villa, *Opere poetiche I*, cit., p. 221, corsivi nostri.

³⁶ Cfr. G.P. Renello, *Il labirinto della Sibilla*, in Id. (a cura di) *Segnare un secolo*, cit.

parola è contemporaneamente punto sorgente e abisso di ogni altra, punto di accumulo e dispersione, centro di raccolta, utero, ma anche vera e propria eruzione di significanti e significati». Lo studioso compara i procedimenti villiani con quelli della scrittura sumera, oggetto di studio e interesse del poeta, secondo la quale da logogrammi esistenti potevano crearsene nuovi, mutando ordine o direzione del segno grafico, ma anche combinandoli insieme e sfruttandone il loro nuovo valore fonetico. In effetti, Villa pare ritornare allo stato iniziale del linguaggio, soffermandosi sulla nuda materia di suono, ritornando a una cruda fonetica per poi cominciare a creare parole, come in un tempo remoto i nostri antenati. Spesso questo intervento è condotto dalle sue libere associazioni mentali, come se ci facesse spiare i meccanismi inconsci del suo io:

oh là là! chaosagète bascogne!

chaosagète bascogne	ouest gond
guascogne	vache blonde
gascoke	quartz de gomme
euzkon-con	gouache chome
euzkara	oeufs de gland
hache de sonde	
culdequelconque	
bascule oignon	
arche de carogne ³⁸ .	

Dagli esclamativi si generano, come in eco, plurime associazioni di senso e di suono, piene di ibridi ortografici. La rima in *-ogne* ad esempio è in parole ricalcate sull'italiano, morfologicamente scorrette in francese. «Bascogne» è un ibrido tra il francese *basque* e l'italiano 'Bascogna'; mentre «guascogne» si crea dall'unione di 'gascogne' e 'guascone', e «carogne» è un'italianizzazione del francese *charogne*. Si noti il *pout pourri* di richiami fonici, che si dimostrano essere l'unica logica sottostante, perché è chiaro che a parte i riferimenti ai baschi e guasconi i sintagmi equivalgono a puro *non sense*.

Questa attitudine villiana al gratuito fluire di significanti, assenti di un chiaro contenuto, può derivare in parte dall'influenza di Bréton e della lezione surrealista che spalancava le porte all'inconscio, all'immaginazione e alla visionarietà. Prima ancora, Villa aveva senz'altro assorbito la poesia di Dino Campana e la sua portata innovativa, di un uso libero della sintassi e di un verso denso di suggestioni orfiche. Aldo Tagliaferri indica inoltre che questo 'perenne *non-sense*' nell'opera villiana è coscientemente creato – anche se in gradi diversi nell'opera, più intenso nel delirio verbale dei giochi fono-visivi –

³⁷ Il testo di *Genesi* si costruisce come per la poesia inglese sopra citata con pochi lemmi fluttuanti nella pagina, in ricreazione di suoni originari, di forme gutturali apparentemente insignificanti ma tra cui si celano svariate formulazioni della presenza divina, p.e *christ, chrest, crux, kris e kres*. Cfr. E. Villa, *Zodiaco*, a cura di C. Bello Minciocchi, A. Tagliaferri, Roma, Empiria, 2000, p. 161.

³⁸ E. Villa, *Opere poetiche I*, cit., p. 220.

«come rimedio alla falsità fondamentale del discorso retto dalla pura ratio». Contro la stupidità verbale contemporanea, la penna poetica reagisce ritornando alle basi stesse del linguaggio, alla sua nascita e alla sua ‘personalizzazione’ in un «enunciato del tutto individuale e soggettivo»³⁹.

3. *Spiare dalle fessure. Poesia che copre e scopre*

Così come dal punto di vista linguistico e formale le diciassette variazioni mettono in evidenza la loro ‘creatività’, anche dal punto di vista dei contenuti, esse interpellano di frequente alcune metafigure attinenti alla ‘generazione’ e alla ‘riproduzione’. Si tratta dei riferimenti al *semen*, al contempo principio etimologico del linguaggio e principio fecondante alla base dell’Essere. Nel corso dell’opera esso dà vita a plurimi sviluppi e allusioni, non da meno quella attinente al campo della sessualità. Per la prima volta il *semen* compare nella seconda poesia – «seme era il vento» – in cui, secondo Tagliaferri⁴⁰, esso rimanderebbe all’«antenato naturalistico del *lógos spermatikós*» (il seme della verità secondo i greci) e al seme come metafora dei vangeli cristiani. Nella quarta variazione esso fa parte dell’ibrido verso finale, «a world in intumo semine»⁴¹, in cui Villa pare riferirsi all’origine ‘naturale’ dell’uomo, o più precisamente alla nascita della cristianità, viste le tante allusioni al *Genesi* che lo precedono. È tuttavia la quinta a mostrare il più ampio sviluppo del termine e a rivelarne una ricca gamma di varianti. Si trovano «seme», «semente», «semenza», «grano» e come ulteriori ‘quantità indivisibili’ del mondo racchiuso in potenza «protone», «quantum», «isotopo», «bacillus» e ancora «briciola (o freguglia)», «goccia» e «proteina»⁴². Questa catena metonimica si lega alla simbologia dell’origine, al germe che ha dato vita all’universo⁴³. Si osservi inoltre la declinazione in negativo del tema:

nutriti della semenza alacre della genialità mortale, di noialtri
chi e per quale mai festività ha piantato nelle crepe questo
seme morbido in un luogo di non attenzione, dov’è fiato
che viva e serpeggi nel popolo delle foglie la Giustizia
analitica?⁴⁴

Villa, con eco dantesca⁴⁵, invita a voltarsi alle proprie radici per poi ragionare sulla «genialità mortale» dell’uomo, sul motivo della sua precarietà terrena. Questa era già

³⁹ Cfr. B. Corà, A. Tagliaferri (a cura di), *Emilio Villa. Opere e documenti*, Milano, Skira, 1996, p.18.

⁴⁰ Cfr. A. Tagliaferri, *Parole silenziose*, in E. Villa, *Opere poetiche I*, cit., p. 15.

⁴¹ Ivi, p. 206.

⁴² Ivi, pp. 206-207.

⁴³ Cfr. A. Tagliaferri, *Parole silenziose*, ivi, p. 16: «Il connubio uomo-natura qui esclude ogni forma di dominio e instaura un fascino proveniente dal germoglio, o dal seme, risalendo al senso originario della *phýsis* greca come germoglio, scaturigine, getto di divenire, e non come regno ordinato degli esseri già esistenti e noti».

⁴⁴ Ivi, cit., p. 206.

stata suggerita dall'immagine del seme-«goccia [...] dentro il lavabo»⁴⁶ che, come osserva Grana⁴⁷, può essere il germe del tempo che fa nascere e poi deperire le cose; o ancora dal «bacillus», come germe in negativo, in quanto microscopico parassita che invade l'organismo e ne provoca la proliferazione di malattie proprie del «VIRUS»⁴⁸, nella sedicesima variazione. Come particelle di assoluto si possono intendere anche, nella dodicesima, l'«uovo»⁴⁹, lo «Zero» e gli «atomi» della suddetta variazione. L'«uovo bianco alto come la luna, il puro | zero aumentato dal silenzio» e «la caduta | obliqua immortale degli atomi»⁵⁰ rimandano all'idea di ciclicità del corso naturale della vita. Nella stessa poesia vi sono pure nuovi luoghi in cui ritrovare l'allusione all'origine, e questa volta quella più esplicitamente umana e carnale, dal grembo materno:

nascite e precipizi
di luce, e doni capricciosi, e gorgheggi aerati
di balsami venerei, e spazi gelosi
di salsa, vigili, flessibili?
[...] scenario larvale di estasi liquide

[...] caldo rumore dei tempi⁵¹.

La variazione successiva prosegue il concetto di fecondità riferendosi e a quella umana e a quella del testo poetico stesso. Si osservi, a inizio poesia, l'«archetipo deliberato nel tema della calcificazione» come indicazione alla radice e alla formazione della parola, o il ricco vocabolario germinativo che si ramifica in tutta la composizione: «sperme», «organsme» (*organe-orgasme*), «floraisons», «en fleur», «ensemencé», «itérations germinales», «engendré», «puissance n», «blé blonde»⁵².

Bisogna però notare che queste disseminate metafore del generare sono contraddette dal loro rapporto con altre di segno opposto che sembrano negare e oscurare il discorso dinamico della creazione. Grana lo definisce «chaos della neg-azione entropica»⁵³, e porta in evidenza i binomi della «vélocité negative», «énergie négative», «lu-

⁴⁵ Cfr. Dante, *Inferno* XXVI, vv. 118-120: «Considerate la vostra *semenza*: | fatti non foste a viver come bruti, | ma per seguir virtute e canoscenza». Corsivo nostro.

⁴⁶ E. Villa, *Opere poetiche I*, cit., p. 206.

⁴⁷ G. Grana, *Genio orfico di Emilio Villa*, cit., p. 514.

⁴⁸ E. Villa, *Opere poetiche I*, cit., p. 226.

⁴⁹ L'uovo è un simbolo che ritorna spesso, nella sedicesima p.es. è presente nella sua versione inglese di *egg*.

⁵⁰ E. Villa, *Opere poetiche I*, cit., p. 215.

⁵¹ Ivi, pp. 216-218. A evocare il concepimento e la venuta al mondo dell'essere vivente erano già alcuni sintagmi nella sesta variazione, con suggestive e piccanti immagini – «mamelles roulantes», «notre chair inattendue ou multiple», «extase sinistre et secret», «laves d'éruptions», «les fulgurations sexuelles» – incastonate all'interno di un discorso più ampio sulle differenti fasi dell'antropogenesi.

⁵² Ivi, pp. 218-223.

⁵³ Cfr. G. Grana, *Genio orfico di Emilio Villa*, cit., p. 525.

mière négative»⁵⁴. Ad essi si possono aggiungere i «noirmère noirpère» o «noirnoyau», «noirsouffle»⁵⁵, se si considera il nero come colore coprente e annichilente rispetto le proprietà generative appartenenti alla madre e al padre, così come rispetto quelle simboleggiate dal nocciolo e dal soffio (vitale).

Questo annichilente nero si lega a un secondo spunto d'indagine fondamentale nelle variazioni e in generale nella poetica villiana. Nel caotico intreccio di significanti presi a oggetto dall'autore, è possibile scorgere costantemente delle figurazioni di buchi neri o fessure. Già dalla variazione d'incipit ne sono presenti molteplici e, come per il seme, in continuo ampliamento e variazione tematica. Si trovano il «cavo», i «tagli», il «lacero», e questo anche come «squarcio sui fianchi del sudario»; a cui si legano probabilmente le «plaies» ('piaghe') e le «stygmates»⁵⁶ della tredicesima poesia. Queste ultime con chiari riferimenti alle ferite del cristo, sembrano alludere ad una più universale ferita insita nell'essere vivente, che possiamo intendere come quel Mistero che gli ha dato vita, l'Enigma più profondo che rende l'uomo «strabico», «sguercio», come affermano già i versi iniziali dell'opera. Il «cavo» come 'cavità', similmente, rimanda al concetto di 'abisso' che si ritroverà spesso in seguito in differenti varianti. Nella quarta vi è lo «snake-abys»⁵⁷, dove l'allusione è al serpente del *Genesi* e comporta un ennesimo invito a voltarsi alle origini; queste sono però difficili da ritrovare poiché si connotano come «dark oblivions» e dunque 'oscuri oblii', verso cui l'uomo è impossibilitato a 'penetrare'; già nella prima poesia, d'altronde, si indicava la sua cecità. La riflessione sulle origini nascoste e dimenticate è ripresa esplicitamente nel sesto poema, dove si amplia la questione della temporalità umana: «puits de conséquences oubliées | ou refoulées dans un baigne (trad. 'ergastolo') immémoriale [...] dans les opacités successives». La variante di *puits* come 'pozzi', che si ritroverà anche nella decima, accompagna una più specifica annotazione, ossia che la modalità e il perché della nostra apparizione sulla terra ci sono sconosciute, poiché coperte dalle opacità successive, dimenticate in un «pozzo senza memoria»; la ferita di cui prima si parlava. Tra i testi dedicati ai *Trous*, scritti negli anni Ottanta, Villa riprenderà lo spunto del 'buco' come mancanza di memoria: «Trous figés | au fond de la mémoire | au bout du vide | ceux qui cachent | le miracle | évolué | en manque en défaut en perte»⁵⁸.

Proseguendo, nella quinta composizione si trovano nuove metafore delle origini, caratterizzate sempre da luoghi reconditi e di arduo accesso, quali le «crepe» e il «crepacio celestiale», dove si sottolinea l'elemento aereo, estraneo all'uomo. Un loro impudico correlativo è l'«orifizio anale della balena», declinato nel non meno velato «trou de cul» della tredicesima e nel gioco di parole «recessi zenitali» della quattordicesima; questa valenza scatologica-sessuale si ritroverà anche nelle composizioni successive di *Trous*.

⁵⁴ E. Villa, *Opere poetiche I*, cit., p. 219.

⁵⁵ Ivi, p. 220.

⁵⁶ Ivi, p. 221. 'Stimmate' in francese è 'stygmates'.

⁵⁷ Ivi, p. 205.

⁵⁸ E. Villa, *Trous*, Belluno, Proposte d'Arte Colophon, 1996.

Si vedano ad esempio questi tre versi di tono piuttosto colorito: «trou de tout foutre | in mi la naitre | va davi alcu»⁵⁹.

Gli abissi, da pozzi diventano a loro volta ‘oscuri labirinti’ nell’undicesima, in cui il poeta si indirizza alla musa-divinità chiedendo di ‘fare luce’ su questi ‘spaventosi buchi’:

o mia dolce alta preda
delle foreste di oscurità
o sorgente di tutte le foglie
dove tu hai posto il tuo recapito

e dove custodisci le viscere labirintiche [...]»⁶⁰.

Anche nella tredicesima si prosegue l’idea di cavità sotterranee, questa volta come ‘tunnel’ e ‘spugne’: «parcourir les tunnels ananalyser les éponges urbanistes | pincer les shrapnells enterrés | entrainer sur les bancs du noir du zéro tous | les mostre-rameaux du blafard»⁶¹. Lo ‘zero’, già incontrato precedentemente, collega la potenzialità creativa del seme con il perire di questo a fine ciclo (azzerare/si). Come osserva Minciacchi⁶², inoltre, lo zero o il buco villiano (ma come pure l’uovo) rimanda al linguaggio nelle sue forme archetipali. Tagliaferri aggiunge che esso rappresenta anche la bocca, in cui ogni suono nasce⁶³. Nella dodicesima il simbolo numerico è accompagnato da altri riferimenti all’origine e alla fine dell’Essere, sempre attinenti alla forma chiusa del cerchio: «occhi labili», «pozzi», «fossi» e «squarcio», congiunti nei sintagmi poco rassicuranti «occhio e malocchio», «tra l’occhio e il lacero fondo delle trame è una miniera», «genio imperituro della catastrofe e della nudità». Il cerchio è simbolo della perenne ciclicità, dell’eternità che Villa rappresenta come vuoto, nulla primordiale e costante, di colore nero. Nella tredicesima variazione lo si evince chiaramente dalle associazioni cromatiche con l’idea del ‘nulla circolare’, come il «*noirnoir* des voixons subtilisées | jusqu’au *NUL* qui est bien l’oultre ou l’autre»⁶⁴.

Due ultime citazioni chiariscono, infine, la sola conclusione a cui secondo il poeta è dato raggiungere, quella dell’«umano rovinoso parere, dal nulla al nulla, liquido tragitto»⁶⁵ dell’uomo che nasce, cresce inconsapevole e timoroso «fino a che una resurrezione qualsivoglia | nella trama degli abissi e dei fiorami [...] taglierà l’ultimo colloquio e

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ E. Villa, *Opere poetiche I*, cit., p. 213.

⁶¹ *Ivi*, p. 219.

⁶² C. Bello Minciacchi, *Ribellione e seduzione nel latino ‘deimagnativo’ di Emilio Villa*.

⁶³ Cfr. A. Tagliaferri, *Introduzione*, in E. Villa, *Trous*, cit.

⁶⁴ E. Villa, *Opere poetiche I*, cit., p. 221, corsivi nostri. Cfr. C. Bello Minciacchi, *Ribellione e seduzione nel latino ‘deimagnativo’ di Emilio Villa*, cit. ‘Oltre’ è polisemicamente sia ‘otro’, dal latino ‘uter, utris’, che ‘oltre’ dal latino ‘ultra’, e in rapporto omofonico con ‘autre’, ovvero ‘altro’, che viene invece da ‘alter’.

⁶⁵ E. Villa, *Opere poetiche I*, cit., p. 228.

ne trarrà, invisibile | numero, illimitato ipogeo, in balia | del liquore solenne senza seme e senza cenere»⁶⁶. L'unica verità è dunque la ferita originaria dell'essere, che il linguaggio, afferma Tagliaferri⁶⁷, cerca di rammendare coprendola con la «parola piena». Tuttavia, in questa trama linguistica, specchio di quella esistenziale, traspaiono i 'fori' che, in ultima analisi, costituiscono il tramite tra l'essere temporaneo e l'eternità che l'avvolge. Si forma così il binomio 'verità e assenza', che Villa suggerisce nel *calembour* della raccolta *Trous*: «true mots» o «trous mots», parole vere o parole del buco. In analogia con i *trous* e i tagli degli amati Vautier, Burri e Fontana, la poesia villiana copre e al contempo svela le sue ferite, attraverso una parola che evoca e che diventa opaca quando giunge all'«indicibile».

Come la fluidità evocata dal «liquore solenne» o dal «liquido tragitto» in cui, secondo il poeta, l'uomo è nato e in cui si dissolverà, così i suoi versi si fanno essi stessi materia plastica, ed escono dai loro normali confini, espressivi e comunicativi. Mirando alla decostruzione della cornice estetica tradizionale, come l'esperienza dell'*happening* nel teatro contemporaneo, Villa lascia che i suoi versi 'scorrano' e si disperdano, nell'instabile forma e negli imprevedibili significati; poiché il fine è l'«accadere di qualcosa» e questo «accadimento non può che cadere nell'abisso del senso»⁶⁸. Egli fa della sua poesia un corpo reso percepibile dalla sua perenne mutazione, ambiguo o 'androgino' per gli amati polisensi, per il continuo mutare delle lingue, dei registri e della forma. Il poeta vuole assicurare un libero fluire del senso dell'opera così come naturalmente scivola inesorabile l'esistenza umana, dalle sue origini alla sua fine.

bianca.battilocchi@studenti.unipr.it
(Università di Parma)

⁶⁶ Ivi, p. 207.

⁶⁷ Cfr. A. Tagliaferri, *Introduzione*, in E. Villa, *Trous*, cit.

⁶⁸ Cfr. B. Corà, A. Tagliaferri (a cura di), *Emilio Villa. Opere e documenti*, cit., p. 18.