



CONFIGURAZIONI 4 (2024)

Poesia critica: “preistoria” degli *Attributi dell’arte odierna* di Emilio Villa

Luca Stefanelli

Università degli Studi di Pavia

Abstract ITA: Il saggio indaga la scrittura saggistica di Emilio Villa nella seconda metà degli anni Trenta, a partire da uno scritto su Lucio Fontana risalente al '37, e dai testi pubblicati su *Frontespizio* e *Corrente*. Mettendo a fuoco in particolare il dialogo con Betocchi, si tenta così di cogliere, nel decennio che precede i veri e propri esordi di Villa, elementi di continuità e discontinuità con la poetica matura, e soprattutto con la prosa d’arte/sull’arte degli *Attributi dell’arte odierna*.

Keywords: Emilio Villa; Letteratura Italiana del Novecento; Critica di poesia; Arte; Poesia Italiana del Novecento.

Abstract ENG: The paper investigates the essayistic production of Emilio Villa in the second half of the Thirties, starting from a writing about Fontana dating back to '37, and from essays published in *Frontespizio* and *Corrente*. Focusing in particular on the dialogue with Betocchi, an attempt is made to grasp, in the decade preceding Villa's real beginnings, elements of continuity and discontinuity with the poetics of his maturity, and especially with the prose of/on art of *Attributi dell’arte odierna*.

Keywords: Emilio Villa; Italian Literature of the 20th century; Poetry criticism; Art; 20th century Italian Poetry.

Luca Stefanelli, "Critical Poetry: 'Prehistory' of the *Attributes of Present-day Art* by Emilio Villa"
Configurazioni N° 4, 2024, pp. 11-29.
<https://riviste.unimi.it/index.php/configurazioni>
DOI <https://doi.org/10.54103/2974-8070/28147>



Attribution-ShareAlike 4.0 International License
ISSN 2974-8070



Poesia critica: “preistoria” degli Attributi dell’arte odierna di Emilio Villa

di Luca Stefanelli

1. 1937: il giovane Villa e il triangolo di Fontana

Malgrado la prolungata «clandestinità» (Tagliaferri 2014), la fisionomia multiforme di Emilio Villa è venuta delineandosi con una certa chiarezza negli ultimi vent’anni circa, grazie all’intensa attività scientifica ed editoriale dei suoi maggiori studiosi (tra gli altri Aldo Tagliaferri, Andrea Cortellessa, Cecilia Bello Minciaccchi): poeta in lingue antiche (in particolare il latino di *Verboracula*: Villa 1981) e moderne (Villa 2014); traduttore del poema accadico *Enuma Eliš* (Villa 1939), dell’*Odissea* (Villa 2005) e della *Bibbia* (Villa 2004); promotore, interprete e compagno di strada di alcuni tra i maggiori artisti contemporanei (Villa 2008).

Tralasciando la prima prova poetica, *Adolescenza*, giustamente relegata da Bello Minciaccchi in appendice al volume dell’*Opera poetica* (Villa 2014), e senza dimenticare le serie ipoteche che gravano sulle datazioni per cui non disponiamo di altri riferimenti all’infuori delle dichiarazioni, spesso depistanti, dell’autore, si può ritenere forse che Villa divenga quello che conosciamo a partire dal ’47: anno in cui esce la prima silloge poetica, *Oramai* (Villa 1947), dove confluiscono le liriche degli anni ’36-’45. Il ’47 segna anche il termine di composizione per le poesie della successiva e più esigua raccolta, *E ma dopo* (Villa 1950); e rappresenta il punto d’avvio degli *Attributi dell’arte odierna*, le prose-poiesie di critica d’arte scritte nel ventennio 1947-1967, pubblicate in volume nel ’70 (Villa 2008).



Il Villa per dire così maggiore e più noto nasce dunque nell'immediato dopoguerra; ma nasce alla macchia, occorre ribadirlo, in una condizione di 'randagismo' o se si preferisce 'nomadismo' culturale ed esistenziale che lo porta ad esempio a vivere senza fissa dimora, dopo aver abbandonato la famiglia, dormendo quando capita con l'amico artista Nuvolo al riparo dei ponti di Roma, oppure negli studi di altri più fortunati compagni di strada, come il pittore Giulio Turcato (Tagliaferri 2014: 65-66, 138-9; Perilli 1994: 48).

Non molto si è detto (e non moltissimo è dato sapere al momento) di quella che, in tal senso, potremmo definire la 'preistoria' villiana, se si escludono alcuni cenni di Tagliaferri (2014: 26-30, 44-47) e il volume di Fracassa (2014); dove si legge, oltre alle due lettere di Villa a Betocchi del settembre '38 (già in Parmeggiani 2008), una missiva di Villa a Contini del 21 maggio '82 (Fracassa 2014: 29-35).¹

Potremmo far risalire questa 'preistoria' a un decennio prima di *Oramai*, verso il '36-'37: quando Villa, come emerge da una lettera a Oreste Macrì del febbraio '39,² avvia i suoi tentativi (nel complesso infruttuosi) di allacciare rapporti con l'Ermetismo; compone le prime poesie che confluiranno in *Oramai*; nonché, fatto per noi di particolare rilievo, scrive la prima interessantissima prosa degli *Attributi*, precedente di ben dieci anni il termine cronologico indicato nel titolo (1947), e dedicata a Lucio Fontana (Villa 2008: I, 111-4).

Con movenze narrative che ritroveremo in altri testi dedicati ad artisti amici, come quello dell'ottobre '63 sul pittore cileno Sebastian Matta (Villa 2008: I, 37-38), o il *Poscritto* del testo per la mostra del '55 *I sette pittori sul Tevere* (tra i quali Mimmo Rotella e Mario Samonà; Villa 2008: II, 184-185), nella prosa del '37 su Fontana Villa racconta con entusiasmo di un incontro avuto con l'artista presso il suo studio milanese: «È uno studio scantinato, allucinato, da insolazione, affogato dal bianco altissimo: studio igienico, in via Farini, tutto calcinato [...]. Dal finestrone vengono giù a fascio radiazioni di luce pulviscolosa, lattiginosa, e polvere di nuvole» (Villa 2008: I, 111). Sul pavimento ci sono due tele di

¹ L'episodio dell'incontro con Contini è raccontato da Tagliaferri 2008: 255-257.

² Parmeggiani 2008: 327-329: «Carissimo Macrì, neppure sapendo se ti ricordi di me, mi permetto di scriverti, in memoria delle poche, e per me fruttuose ore trascorse con te, a Firenze, al tempo della mia inutile e svagata adolescenza. Quasi, ormai, tre anni. Poi una sera di fretta a Firenze».



Guttuso, passato di lì, che però non attirano l'attenzione del giovanissimo Villa, quasi stregato dalla «lastrina in gesso rosa» che Fontana ha esposto in vetrina alla Galleria Il Milione, «con un triangolo graffiti in bianco» (111). Fontana, prosegue Villa, «tanto per rompere» gli «domanda: "Tu sei uno che legge, che libri pensi si devono leggere oggi?"»; e lui, «senza un attimo di esitazione: "Uno, c'è uno solo, le *Meditazioni* di Arturo Martini [...]. L'ho visto al Milione [...]. Martini è una montagna. È il silenzio, ha scritto il silenzio, a grande paragone della stupidità verbosa che imperversa"». Per Fontana, gran bel pivello, devono essere state parole torbide», chiosa Villa, che si domanda amleticamente se «toccherà» a lui «far baluginare, vibrare il [...] triangolo» di Fontana,

recinto che si tiene dentro una campitura (campo?) in tre lati e gradi 180; triangolo [...] dedito così a una trama conchiusa, conclusa, accidentata, incantata, incessantemente ripresa su se medesima, e vittima dell'attimo, dello scarto, dello scarto fulminato, del *σύμπτομα* innocente, per tre volte e solo per tre volte, flagellata e non escogitata direzione; e anche, così, invenzione iterata di una nozione dell'artificio primario, lo svoltare [...], climax spezzato, costrizione disarticolata, padre generante del zig-zag, desolato somehow. (Villa 2008: I, 112)

E più avanti:

Anche un triangolo semplice, innocuo, stralunato, infantile, come quello di Fontana, levato alla sua quota isolante, al suo livello di isolamento, assorbe una doviziosa carica-scarica di illogicità, e si afferma come trauma esistente [...]: triangolo che stringa il sublime narciso, triangolo che possa crescere fino alla misura dello sloganico e del grottesco, e fino all'incanto cieco dell'invulnerabilità. (Villa 2008: I, 113)

Se prestiamo fede alla data, sorprende trovare già sostanzialmente configurato – sebbene a un voltaggio più basso – lo stile poetico-critico villiano; incluso quello che, per rifiuto della patria, o meglio forse per ripicca, Villa esprimerà a partire all'incirca dagli anni '50 nel suo francese deliberatamente sgangherato:



l'accumulo verbale in sequenze (diremmo quasi “scale”) etimologiche o para-etimologiche (in questo caso gli allotropi: *conchiusa*, *conclusa*); la paratassi martellata a colpi di parallelismi (*triangolo che stringa* : *triangolo che possa*; *fino alla misura* : *e fino all'incanto cieco*); le suggestioni sacrali (il *temenos-templum* del «recinto» triangolare), e quelle cosmogoniche, tra reminiscenze di motivi primordiali e infantilismo (Giove tonante come «padre generante del zig-zag»); squarci di intuizioni improvvise e ambigue (lo «svoltare» come «artificio primario»); gli inserti plurilinguistici, con divaricazioni diacroniche (*σύμπτωμα*) e diatopiche (*somehow*); ma troviamo soprattutto il piglio dell’ammiratore che non si fa scrupolo di trattare da «pivello» l’artista affermato, e di impossessarsi della sua opera, di fagocitarla nel proprio sistema linguistico-culturale; perché l’opera non «vibra» di per sé, ma del soffio vitale-sacrale che sa infonderle, come attraverso una formula incantatoria, il giovane sciamano.³

Nella *Didascalia* agli *Attributi*, Villa rivendicherà il merito di aver «restaurato» e anzi «inventato» quel «genere di fortuna» che è la «presentazione di mostra»; e di averlo inventato come «mediazione omiletica, vox clamantis in tenebris». Pur «avendo spesso tentato una lettura che contenesse, negandoli e sciogliendoli, gli esiti visivi», scrive, «ho sempre proposto l'avvio, l'inscenata di una avventura più remota che non la semplice incidenza visiva, esibitoria, e i tramiti di una cosmogonia del non-visibile» (Villa 2008: I, 171). Come per il gesso di Fontana, «levato» duchampianamente «alla sua quota isolante», in Villa l’opera d’arte è sempre un caso, in senso etimologico: la sua «incidenza visiva ed esibitoria», che ne indica l’effettualità ma anche l’accidentalità, viene evocata in una scrittura che ha l’apparenza di una «mediazione» consacrante, un tentativo disperato di persuasione («vox

³ Penso a questo proposito all’episodio, divertente e significativo, riferito da Tagliaferri 2014: 210-211: durante il viaggio negli Stati Uniti, nel 1970, Villa conosce grazie all’intercessione del figlio Francesco uno sciamano navajo presso Socorro, nel New Mexico. Il «pellirosse riconosce a Emilio la padronanza di un sapere superiore al proprio e [...] sentenzia: “il nostro maestro sa il fatto suo”».



clamantis in tenebris»);⁴ e che, all'opposto, persegue la «negazione» e lo «scioglimento» dell'oggetto artistico.

Se l'arte non ha a che vedere con il mondo nella sua datità figurabile e visibile, la critica, che è tale solo in quanto espressione della *krisis* o «scisma» dell'arte e *dall'arte*, come scrive Villa in apertura della *Didascalia* al volume del '70 (Villa 2008: I, 171), la critica non può raddoppiare la mimèsi artistica in una mimèsi di secondo grado;⁵ ma deve farsi creazione in atto nella creazione in atto, prima che le sistemazioni e le simbolizzazioni della storia dell'arte, della filologia e del mercato oggettifichino ciò che è intrinsecamente processo (ne facciano cioè, per dirla con Heidegger, una «semplice presenza», un «utilizzabile»).⁶ Non ci sono «opere d'arte», ma un operare, che cessa di essere tale nel momento stesso in cui mette capo a qualcosa che si è disposti a riconoscere come 'Arte' (di qui l'idea dello «scisma *dall'arte*»); e che richiede partecipazione, sprigionamento e alimento di energie attive. Per questo la *krisis* agita dalla critica d'arte villiana non può porsi come linguaggio sovraordinato, in termini di linguaggio *meta-* e di linguaggio-oggetto; ma come processo di dissoluzione creativa del linguaggio dal suo interno, sino a un «provocatorio, illimite, Niente» (Villa 2008: I, 173). Un «Niente» maiuscolo che non chiude, ma apre; che è grembo: pura condizione generativa.

2. Villa su Frontespizio: «canto» e «allegoria»

Nello scritto su Fontana, il dialogo prosegue poi con un secondo interlocutore, l'amico Giancarlo Vigorelli, che rifiuta l'arte astratta perché «non tocca l'umano,

⁴ Si noti la condensazione di *Mc* 1, 1-3 («vox clamantis in deserto») e *Gv* 1, 5 («lux in tenebris lucet»).

⁵ Su questi aspetti si vedano meglio Tagliaferri 2008, Cortellessa 1998, Stefanelli 2017.

⁶ Secondo il lessico inaugurato da Heidegger 1927: ma il punto di riferimento per Villa, ovviamente, come per tutta l'«estetica del negativo» secondo-novecentesca, è il «secondo» Heidegger (2002), quello ad esempio del saggio sull'Origine dell'opera d'arte, ben presente tra gli altri a Jacques Lacan.



non è toccante» (Villa 2008: 114). Villa riconosce la fondatezza del giudizio di Vigorelli; e tuttavia obietta, contaminando e amplificando il noto detto paolino (*Cor* 13, 12):

Ma io credo che bisogna scrivere, o dipingere, *in pectore, in ore, in aenigmate, in symbolo, in speculo, in vacuo*, le sole strade verso l'apertura, i soli strumenti di scandaglio. Un triangolo ha in sé il suo spasimo breve, diciamo "umano"? Io dico di sì, io sto con questo triangolo [...]. Sto con il triangolo, con l'unghiata su quel pezzo di gesso, con tutta la sua portata, tenua ma non impropria, rigida ma generata. 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. (Villa 2008: I, 114)

Una presa di posizione che già contiene tutta la tensione non regressiva, ma generativa del Villa maggiore verso il «chasma» luminoso che sta prima di ogni inizio. Tra questa prosa e gli scritti che Villa affida fra il '37 e il '43 al *Frontespizio*, a *Corrente* e a *Letteratura*, tra i quali molte recensioni ma anche interventi di un certo impegno teorico, c'è un abisso, che getterebbe non pochi dubbi sulla datazione d'autore. Ma occorre procedere più cautamente. Come ha visto anche Fracassa (2014: 43-44), in uno scritto villiano dedicato al poeta gaelico settecentesco Duncan Bhàin Mac Intyre, pubblicato su *Corrente* lo stesso anno della prosa su Fontana (Villa 1937d),⁷ si trova proprio il sintagma che darà il titolo al volume di scritti d'arte del '70 (Villa 2008), nel sorprendente contesto di una professione di poetica "anti-novecentesca" di chiara matrice betocchiana (corsivo nostro):

Bisognerà un giorno – quando si farà la storia delle simpatie e delle collaborazioni che fermano sulla carta la memoria del nostro gusto "moderno" per la poesia (*la parola "moderno" è brutta ed equivoca: ma se viene specificata nei suoi attributi, ci torna precisa come una stella*). C'è una poesia delle altitudini, delle luci, delle arie sottilissime e felici [...]: Dante, Goethe, Leopardi. C'è una poesia delle profondità, delle zone sottoluce, dolorose: Villon, Rimbaud, Baudelaire, Campana, Blake, Kafka, Ungaretti. E c'è, infine, anche una poesia sulle vie delle pianure, in luce

⁷ Per una ricostruzione puntuale dell'«affaire' McIntyre rinvio a Fracassa 2014: 46-50.



naturale [...]: sulle quali il punto di incantamento lirico è affidato spontaneamente [...] alla conclusione delle cose, come a un loro effetto naturale, e non ad una condizione di “veggenza” preordinata o preesistente [...]. La via meno pericolosa, e, per questo, meno facile, della poesia ci sembra la terza.

In tal senso, il lavoro villiano sull'arte, nel ventennio '47-'67 e oltre, è inteso proprio a circoscrivere un'idea precisa e non generica del 'moderno-odierno', fornendola di «attributi» che saranno da interpretare anche, come per primo ha suggerito Macrì,⁸ in termini virilistici (ma direi più che altro in senso goliardico e insieme simbolico, con rinvio alla sfera della generatività); e in cui tuttavia si dovrà vedere soprattutto il rifiuto di un'accezione generica della 'modernità', che per Villa non possiede il valore intrinseco che le aveva riconosciuto il *voyant* Rimbaud.

In questi anni, proprio tramite il Vigorelli interlocutore del testo su Fontana, il giovane Villa aveva preso come si accennava i primi contatti epistolari con Betocchi, e attraverso il suo magistero stava tentando di introdursi nella vita letteraria e culturale di allora.⁹ Come scrive Langella (1989: 239), «Betocchi era

⁸ Macrì 2002: 781-782. Vale la pena riportare il brano per esteso: «Giacché Emilio (ma sì, Emilio Villa al suo primo libro a 56 anni presso grosso editore, *Attributi* [di certo testicolari] dell'arte odierna 1947-1967), è, come fu Atanasio, un povero (non dell'“arte povera”) che ha pagato, paga sempre di persona. Ad esempio, Sinisgalli si veste in barocco, ma poi s'apparta [...] e fa poesia; Bigongiari si diletta di consimili scritture sulla pittura informale, ma poi si ritira nel suo lindo studiolo sull'Arno e fa poesia. Emilio non si ferma mai. Trasforma (da Duchamp il maestro a De Kooning, da Fontana a Burri, da Pollock a Cagli) mimetizza anaforizza poliptotizza gallicizza (rampollo focomelico del Promarchese Apollinaire), ecc., ma non si trasforma mai, non si mimetizza mai, non si analogizza mai, ecc., perché non è mai se stesso, è sempre l'altro, l'altra cosa, anche anzi soprattutto quando è se stesso. È trasparente ottimo tenero amico ridente [...] (lo ricordo fantasima di fantaccino in fuga quando venne a trovarmi ai tempi della Resistenza a San Michele di Tiorre, con le tasche piene di fogli unti e palpeggiati; a Roma l'incredibile contubernio con Sebastiano, altro povero non dell'“arte povera”; le inverosimili riviste; le lasse alluvionali; l'eretismo progettistico; il Brasile tentato da altro ermetico e avanguardista allo sbaraglio, Ruggero [Jacobbi]; [...] credo che mi sia apparso non più di 5 volte nella vita, ma quanto dialogo continuo nell'assenza».

⁹ Cf. Fracassa 2014: 41: «a Giancarlo Vigorelli, che con Villa aveva condiviso gli anni del seminario a Seveso e Venegono, è facile attribuire il merito di aver introdotto in redazione [del Frontespizio], probabilmente attraverso Betocchi, lo studente del Pontificio Istituto Biblico, per il quale, d'altra parte, la giovanile ambizione al sacerdozio cattolico poteva costituire la più solida delle referenze». Eppure l'«eclettismo» di Villa, «sebbene non ancora esteso ai domini dell'arte dal primitivo all'odierno, non mancò di suscitare sospetti presso quel ristrettissimo comitato di redazione costituito dal direttore, Piero Bargellini, e dall'amico Carlo Betocchi»; che in una lettera



venuto maturando una sua poetica» ‘oggettivistica’ per vie autonome; «e un anno prima che Praz [1937] richiamasse, su *Letteratura*, il sistema espressivo rimesso in auge da Eliot», ossia il famigerato correlativo oggettivo,

ne aveva già ravvisato dei precedenti negli stilnovisti e nello Shakespeare del *Sogno di una notte di mezza estate*. [...] La strada indicata da Betocchi non era quindi, genericamente, quella di un «ritorno all’oggetto», secondo la formula proposta, in prima battuta, da Emilio Villa [Villa 1937a e 1937c] [...]; ma era propriamente quella di un «ritorno all’allegoria», cioè all’«oggetto» esemplare per eccellenza [...]. Su queste basi Villa poteva portare sul terreno fondamentale del rapporto con l’oggetto il confronto tra «poesia allegorica» e «poesia simbolista», avviato da Betocchi in margine al tema controverso dell’oscurità ermetica. A giudizio di Villa, il limite del simbolismo era stato proprio quello di arrestarsi davanti all’oggetto, quando invece era gioco-forza attraversarlo, se si voleva giungere davvero alle Madri della conoscenza, come avevano tentato di fare i poeti voyants.

Tra il maggio e l’agosto di quell’anno *Il Frontespizio*, diretto da Bargellini, aveva ospitato «gli interventi di Betocchi e Villa [1937a] sul tema del “ritorno al canto” e sull’allegoria [Betocchi 1937a e 1937b; Villa 1937a e 1937c]». A innescare il «dialogo» era stato proprio Vigorelli (1937), che aveva presentato sul fascicolo di aprile del *Frontespizio* Alfonso Gatto come il principale artefice di un «ritorno al canto», assieme a Betocchi, Petroni, Luzi (Fracassa 2014: 42).

Nella prima lettera a Betocchi, Villa parla di una poesia intitolata *Romanza*, che uscirà sul *Selvaggio* circa un anno dopo (Villa 1939b) e che per quanto mi risulta non è più stata ripubblicata. Alla missiva, Villa doveva aver accluso una selezione di testi, i cui titoli non sono in grado di ricondurre con certezza a testi noti. «Io vorrei consigliarle», scrive Villa tentando di guidare l’occhio dell’interlocutore,

a Bargellini «del luglio 1937 azzarda: “Carissimo Piero [...] non è il nostro, uomo che – soprattutto per l’enciclopedica attività – non suscita qualche dubbio sempre” [Bargellini-Betocchi 2005: 110]. Non per questo l’autore di *Realtà vince il sogno* faceva mancare al novizio una certa umana simpatia, al punto di intercedere per un dignitoso emolumento» (ivi, 40).



di iniziare la sua lettura dal *Salmo per i miei morti* e *Quoniam*, e poi tutto il resto, nell'ordine che vuole. Tenendo presente che certe cose d'una estrema preziosità (*Romanza*: dove vedrà che io avrei avuto anche del “mestiere” e certe, ma superficiali, doti di canto) o d'una apparente falsità [...] sono necessarie e assolutamente intenzionali. (Parmeggiani 2008: 325)

«Doti di canto» con cui Villa tentava evidentemente di accreditarsi presso Betocchi, e che si rinvengono qua e là in *Oramai*, soprattutto nei bei testi in dialetto.¹⁰ Il piccolo componimento, in due strofe di undici versi brevi e irregolari, incornicate dal *refrain* «Fiori di Guadalquivir», orecchia invece con un certo impaccio le forme popolari (romanze e/o gitane) messe in auge dai poeti spagnoli del Ventisette, in particolare da Lorca, assai apprezzati dagli ermetici. L'ambientazione, non a caso, è andalusa:

Fiori di Guadalquivir
per i sobborghi dilettoni
di me ad invocare
amore sempre fermo
ad un volto segreto,
vidi tre fiori molto pregiati,
onesti, e misurati
a sì chiaro splendore,
che quasi più non oso nominare
se la memoria attendo,
fiori di Guadalquivir.

Fiori di Guadalquivir
a una veranda; una donna
passava innamorata
d'amore, per il corso
infiorato e muto,
e una carrozza d'aver saluto
vaneggiava per l'aria
a sì lungo silenzio,

¹⁰ Oltre che in Villa 2014, i testi sono pubblicati in Stefanelli 2022, con testo critico lievemente rivisto, introduzione e commento.



come cuore che oda il suo partire
da un calunniato amore,
fiori di Guadalquivir.

Rispetto alla questione del «ritorno al canto», il tema dell’«oggettività» e dell’«allegoria» offriva a Villa un terreno senz’altro più congeniale, anche nella prospettiva della scrittura d’arte a venire. L’allegoria, sosteneva Villa (1937c), «ci si conferma, in sostanza, come una *superoggettivazione*, ed è anteriore o superiore all’oggetto poetico, il quale, nel caso, si assoggetta ad una funzione di medialità tra due piani discosti per natura». Si tratta, in questa dimensione «superoggettiva», di recare «alle cose una possibilità di superamento che permetta di cogliere, al di là di sé [...] e delle cose, quella forza o quel senso di archetipia, che [...] garantisca» a soggetto e oggetto una «realità reciproca». Questa «superoggettivazione» è dunque l’«attributo» che oppone l’arte moderna di Villa a un certo surrealismo, al simbolismo, e all’ermetismo che si riconosceva nel non-programma laico e pascaliano di Carlo Bo, contrastato dal gruppo ‘oggettivista’ che faceva capo a Betocchi; e infine, all’astrattismo prima maniera, idealmente rappresentato nell’ambiente milanese dal volume *Kn* di Carlo Belli (1935), a proposito del quale era sorto lo scambio con Vigorelli di cui si racconta nella prosa su Fontana: ben altra cosa era il triangolo ‘unghiato’ su gesso di Fontana; e ben altro saranno i sacchi, le plastiche, i materiali consunti di Burri e di Nuvolo, le ferraglie di Ettore Colla, le stratigrafie pop nei *decollage* di Mimmo Rotella, di cui Villa non fu ammiratore ma istigatore e interprete; per non parlare, successivamente, dell’espressionismo astratto americano, dalle campiture tragico-dionisiache di Mark Rothko alle colature di Jackson Pollock (cf. Tagliaferri 2016b).¹¹

Per Villa, avverso tanto al meccanicismo-matematismo di certi esiti dell’arte moderna, quanto a ogni specie di riflusso soggettivistico-intimistico, e che in

¹¹ Cf. De Luca 2007: 133-134.



questo si rivelava influenzato anche da quel tanto di neo-tomismo maritainiano¹² che derivava da Betocchi, il soggetto non poteva prescindere dalla sua reciprocità con l'oggetto: da una dimensione ‘transizionale’,¹³ in cui il conseguimento dell’«archetipia» avviene *in re*, e giunge *ultra rem* solo attraversando l’oggettività bruta della materia, mediante un processo che qui per suggestione eliotiana e poundiana viene ancora definito «allegorico». Riconnettendosi a Praz 1937 e a Betocchi 1937b, in *Oggetto e allegoria* (Villa 1937c) Villa scriveva:

A noi l’oggetto della poesia non appare più – come appariva al simbolismo e al decadentismo [...] – come una *stéresis*, come negatività (secondo il termine di Platone), ma come potenza di poesia: disposizione a ricevere il sentimento [...] come forma che lo sollevi dalla vessazione della potenza e lo porti alla gerarchia dell’atto.

Formula di smaccata ispirazione aristotelica e anti-mallarmeana, quest’ultima, che approssima la «dicitura» di cui Villa rivendica la paternità nello scritto su Matta del ’61, e secondo la quale un «quadro è l’agire» (Villa 2008: 38).

Sia chiaro, non si vuole qui suggerire in alcun modo che questi primi vagiti villiani contenessero *in nuce* la poetica matura: si tratta invece di indagarne meglio alcuni presupposti, che aiutano a comprendere gli sviluppi ulteriori.

¹² Cf. Villa 1937b e il breve articolo sugli “Ottant’anni di Bergson” (Villa 1940b), maestro di Maritain. E si veda più in generale il capitolo *Maritain, Bo, Betocchi. Il dibattito sulla poesia negli anni Trenta* in Langella 1989: 221-290.

¹³ Molto pertinente al contesto, e teoreticamente appropriato alla questione dell’oggettualità artistica in Villa, è il riferimento di Tagliaferri (2016: 40-41) alla nozione winniciottiana di oggetto *transizionale*: «L’oggetto transizionale, identificato da Donald Winnicott come ponte di graduale passaggio dall’odio per l’oggetto alla sua compatibilità con l’originaria indifferenza rispetto al soggetto, può offrire una immagine adeguata della funzione restitutiva dell’arte: semplicemente, infatti, la transizione inverte [...] il senso [...] del percorso, perché mentre prima l’effetto era quello di favorire il passaggio dall’onnipotenza narcisistica infantile al mondo degli oggetti e delle pulsioni, ora ciò che viene indotto nell’opera d’arte è il ritorno, attraverso oggetti opportunamente elaborati e privilegiati, al godimento dello stato elazionale dell’atemporalità che questo comporta, l’“eternità” villiana».



Torniamo dunque ancora un momento al dibattito-scontro tra ‘oggettivisti’ ed ermetici,¹⁴ e in particolare alle *Opinioni cristiane su Carlo Bo* (*Corrente*, III, 5, 15 marzo ’40), forse il saggio più impegnativo di Villa, pubblicato all’uscita degli *Otto studi* (Bo 1939). Si commette un errore, a mio avviso, se si prendono per buone le critiche villiane: chiunque abbia letto i testi di Bo non può non rilevare in Villa l’eco un po’ supina (finanche nella terminologia) delle posizioni di Betocchi. Ad ogni modo, la presa di posizione ‘cristiana’ di Villa manca perlopiù il bersaglio. Il punto più debole, per fare solo un esempio, è quello in cui Villa rappresenta il discorso di Bo come caratterizzato da un «procedimento apoftegmatico, tassativo, autoritario, o con l’ostentazione di un bisogno di conoscenza, di cui ci sembra che conosca egli le linee e gli schemi, il nome e la voce, il moto e la traiettoria, prima della sua garantita sperimentazione» (Villa 1940a: 1). Basti, a questo proposito, ricordare che invece è proprio la professione laicissima (si direbbe quasi neo-kantiana) di Bo in “Letteratura come vita” a scatenare nel ’37 la polemica di cui sopra, determinando la rottura con il gruppo cattolico del *Frontespizio*. Non si tratta ovviamente di prendere le parti di Bo, ma di dargli ciò che è suo; e di osservare, almeno di passaggio, come si sia perlopiù trascurato quanto dei lieviti negativi, ‘a-teologici’, pascaliani, che circolano (autonomamente) in tanta letteratura secondo-novecentesca, da Caproni a Zanzotto, da Sciascia a Satta, abbia un precedente e una coerente formulazione proprio nell’estetica di Bo, ben prima che inizi a spirare da oltralpe, e certo con ben altra forza, il vento della *Kehre* heideggeriana. E del resto quando Bo parla di «mettere in sospetto ogni realtà», dividendo «la parola dalla forma della parola»; quando si fa promotore di «un’algebra fondata sull’impossibilità d’esaurimento dell’incognita» (Bo 1939: 25), e scrive che il testo ha «una necessità assoluta e che si riprende a ogni movimento: per sé è inesauribile mentre può rimanere utile nella caccia per cui viviamo» (Bo 1939: 14), non sta enunciando principi ben più vicini alla ‘gnosi’ villiana del «ritorno al canto» di Betocchi? Va da sé che il radicalismo di Villa porta da tutt’altra parte che alla poesia pura; e, lo abbiamo

¹⁴ Per il quale rinvio complessivamente a Langella 1989: 233-60, e alla bibliografia lì censita.



visto, può concepire l'espressione del moto interiore solo come attraversamento del mezzo nel suo spessore oggettuale, sia esso fonetico o materico.

Dove Villa contesta quello che secondo lui è il rigido schema platonico implicito nel metodo di Bo, facendo corrispondere alla sua «notizia» (evangelica) e alla sua «memoria», rispettivamente, l'«idea» e la «reminiscenza» di Platone, sembra inoltre contraddirsi da un lato l'ispirazione vagamente gnostico-neoplatonica che percorre tutta la sua produzione, e che Tagliaferri ha riconosciuto (2014: 35-37); ma anche anticipare, dall'altro, quell'esigenza di una emancipazione «concreta» del «tema» dal «funzionamento dell'idea» che si esprime in un bellissimo scritto su Ettore Colla del '53, e che costituisce anche il presupposto anti-umanistico della poetica villiana. Vale la pena di leggere questo passaggio:

La presenza di un tema in una manifestazione espressiva non è necessariamente determinata da una idea: questo vogliamo asserire, e per noi è un lemma prezioso, che può essere in procinto di diventare principio di lavoro [...]. Per noi [...] il tema, che è appunto lo scatto umano in senso definitorio e altamente espressivo, e l'idea, sono due sostanze eterogenee [...]; la natura del tema è la natura della natura, al di fuori di ogni spazio ambiguo, al di là di ogni tempo a due fasi: è natura esterna all'irrazionale come al razionale. Il tema costituisce e fonda una "unità di azione" pura, un quantum [...]. Tocca alle manifestazioni espressive, all'arte attiva, operante come libera sconfinata lacerazione [...], fondare i presupposti di un vario lessico, o di un sillabario la cui fonetica accanita sia la formulazione aperta su tutte le direzioni, da tutte le direzioni, in tutte le direzioni. (Villa 2008: 51)

Ci riconnettiamo così a *Oggetto e allegoria*, dove Villa aveva contrapposto alla *stéresis* platonica dell'oggetto la «disposizione a ricevere il sentimento [...] come forma che sollevi l'oggetto dalla vessazione della potenza e lo porti alla gerarchia dell'atto» (Villa 1937c).



3. Villa tra *Frontespizio* e *Corrente*: al di qua e al di là dell'Ermetismo

Lo scritto del '40 su Bo è interessante per noi anche come documento dei rapporti tra Villa e l'ambiente ermetico a quella data. Tre anni prima, all'indomani del dialogo a distanza sul «ritorno al canto» e sull'«allegoria», Betocchi si era lamentato con Bargellini di aver scritto a Villa senza riceverne risposta, e aggiungeva: «vedo che continua a corrispondere solo con te; può darsi che il suo dissidio non sia ancora sanato per quanto mi riguarda, ciò che mi dispiacerebbe».¹⁵ Il «dissidio» dovette tuttavia rientrare, se nel settembre dell'anno successivo Villa sottoponeva a Betocchi le poesie che aveva intenzione di pubblicare (tra cui la menzionata *Romanza*), nell'evidente e a quanto pare vana speranza di riceverne una benedizione.¹⁶ Nell'*incipit* della lettera successiva (19 settembre '38), Villa parla della responsiva di Betocchi come di una «lettera durissima» ma anche «tremante di [...] pietà»; e aggiunge: «dura per me poi [...] sul punto di una mia colpa – per di più duplice». Non possiamo dire con certezza quale «colpa» avesse attirato su Villa le ire di Betocchi. Secondo Fracassa (2014: 50-51), che ricostruisce la vicenda, la chiave starebbe nella già citata lettera dell'8 settembre 1937 (Bargellini-Betocchi 2005: 125-126), dove Betocchi esprime a Bargellini un giudizio negativo sulle «versioni fornite da Villa per l'antologia dei poeti "americani" moderni»: testi «in larga parte già tradotti in italiano [...] per altre riviste (in particolare per la genovese *Circoli*) che non sarebbero giunti a pubblicazione»: questo, assai probabilmente, il «libro» di Betocchi per cui Villa si dichiara «straziato e addolorato», manifestando «un'immensa pietà di questa» sua «colpa» (che però sembra non riconoscere sino in fondo: «voglia, la prego, la supplico, spiegarmi tutto il sentimento che le ha fatto scrivere»).

¹⁵ Lettera dell'8 settembre 1937 (Bargellini-Betocchi 2005: 125). Bargellini peraltro non nutriva grande stima né per Villa né per il sodale milanese Vigorelli, come rivela la lettera a Bo del 17 aprile 1938 (Bedeschi 1989, 239): «A Firenze seguitano le discussioni sull'oscurità [...] Il guaio è che i Vigorelli e i Villa sciupano tutto, rivelando la loro superficialità e il loro giuoco. [...] Vigorelli e Villa sono molto spesso sciocchi, questo sì, ma Bo, no. Bisognerà un giorno o l'altro rompere questo equivoco. Tu dovrà esser distinto dai pappagalli».

¹⁶ Lettera citata del 18 maggio '38 (Parmeggiani 2008: 325-326).



Nella lettera a Macrì del febbraio '39, Villa si mostra consapevole della propria condizione di escluso dal gruppo, cui pure «tenderebbe»,¹⁷ e lamenta di non aver potuto dare pienamente «prova» delle proprie qualità; anche perché, avendo inviato a Gatto «un insieme di scritti, di “paragrafi”, “sull’oggetto e sulla memoria”» da pubblicare su *Campo di Marte*, non ne aveva ricevuto «neppure [...] un cenno: niente» (Parmeggiani 2008: 327-8). Non conosciamo il contenuto dei «paragrafi», ma possiamo immaginare che il silenzio-dissenso di Gatto non riguardasse tanto «il nome» di per sé, come pensa Villa, quanto la linea di cui quel nome si era fatto sostenitore sulle pagine di *Frontespizio*. Proprio sulla «memoria», del resto, Bo aveva incentrato la sua «Polemica» di un anno prima (Bo 1938), dove «la distanza dei maritainiani dagli ermetici tornava incolmabile di fronte a formulazioni di categorico rigetto del mondo esterno»: terreno «sul quale non poteva seguirli non dirò un Bargellini, ma neppure un Betocchi» (Langella 1989: 236). Questo il quadro, sembrerebbe coerente, in cui si collocano le “Due opinioni cristiane” di Villa su Bo; dove si conferma, dissapori a parte, la persistente adesione alla linea di Betocchi, e la sostanziale distanza dal gruppo ermetico, malgrado la “tensione” di cui nella lettera a Macrì. Una posizione che appare, nella prospettiva del Villa ‘storico’ (ossia più maturo), arretrata rispetto alla tensione laica e ‘negativa’ degli scritti di Bo; avanzata, al contempo, per la valorizzazione dell’oggettività (non dell’oggettività) rispetto al soggettivismo metafisico della “Polemica”. Non meraviglia che Villa abbia trovato negli anni a seguire un interlocutore amichevole e simpatetico proprio in Leonardo Sinigaglia,¹⁸ il meno ermetico degli ermetici; e il più vicino, per altre vie, alla sensibilità di Villa per l’espressività della materia.

¹⁷ Parmeggiani 2008: 327: «So che, fino ad oggi, non sono ritenuto degno del gruppo letterario di cui partecipi, a cui io tendo, e a cui, fino a tempo fa, avevo accusato di non poter appartenere per insufficienza di prove».

¹⁸ Cf. Fracassa 2024.



4. Bibliografia

- Bargellini, Piero e Carlo Betocchi. 2005. *Lettere (1920-1979)*, a cura di Maria Chiara Tarsi. Novara: Interlinea.
- Belli, Carlo. 1935. *Kn*. Milano: Edizioni del Milione.
- Betocchi, Carlo. 1937a. "Premesse e limiti di un ritorno al canto". *Il Frontespizio*, 5, 327-330.
- Betocchi, Carlo. 1937b. "Nota e digressione sull'allegoria". *Il Frontespizio*, 7, 555-556 (poi in
- Betocchi, Carlo. 1985. *Confessioni minori*, a cura di Sauro Albisani. Firenze: Sansoni, 93-95).
- Bo, Carlo. 1938. "Polemica della memoria". *Campo di Marte*, 7, 1938, 1.
- Bo, Carlo. 1939. "Letteratura come vita". In *Otto Studi*. Firenze: Vallecchi (prima *Il Frontespizio*, 8, 1938, 476-477).
- Buzzi, Paolo. 1929. *El Navilj*. Milano, 4, 221-222 (poi in *Parole di legno. Poesia in dialetto del '900 italiano*, a cura di Mario Chiesa e Giovanni Tesio. Milano: Mondadori, 1984, vol. I, 117-123).
- Cortellessa, Andrea. 1998. "Una nuova scienza dell'occhio rovesciato. Emilio Villa scrive l'arte". *Il verri*, 7-8, numero monografico *Su Emilio Villa* a cura di Aldo Tagliaferri, pp. 87-104.
- De Luca, Aniello. 2007. "Emilio Villa: un poeta senza poetica?". In *Segnare un secolo. Emilio Villa: la parola, l'immagine*, a cura di Gian Paolo Renello, 109-128. Roma: DeriveApprodi.
- Fracassa, Ugo. 2014. *Per Emilio Villa. 5 referti tardivi*. Roma: Lithos.
- Fracassa, Ugo. 2024. "Civiltà di Villa. Sulla collaborazione di Emilio Villa a «Civiltà delle macchine»". In *Parola di scrittore. Letteratura e giornalismo nel Novecento*, a cura di Carlo Serafini. 179-198. Roma: Bulzoni, in corso di stampa (si ringrazia l'autore per aver concesso una lettura anticipata del saggio).
- Heidegger, Martin. 1976. *Sein und Zeit*, Tübingen, Niemeyer Verlag, 1927, trad. it. *Essere e tempo*, a cura di Piero Chiodi. Milano: Longanesi.
- Heidegger, Martin. 2002. "Der Ursprung des Kunstwerks" (1936). In *Holzwege*, 1950, trad. it. "L'origine dell'opera d'arte". In *Sentieri erranti nella selva*, a cura di Vincenzo Cicero. Milano: Bompiani, 5-89.



Langella, Giuseppe. 1989. *Da Firenze all'Europa. Studi sul Novecento letterario*. Milano: Vita e pensiero.

Macrì, Oreste. 2002. "Un avanguardista a vista: Emilio Villa". In *La vita della parola da Betocchi a Tentori*, a cura di Anna Dolfi, 781-3. Roma: Bulzoni (prima in Grana, Gianni, a cura di. 1982-1999. *Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*. Milano: Marzorati, 9601-9603).

Parmeggiani, Claudio, a cura di. 2008. *Emilio Villa poeta e scrittore*. Milano: Mazzotta.

Perilli, Achille. 1994. *L'Age d'Or di Forma I*. Mantova: Corraini.

Praz, Mario. 1937. "T.S. Eliot e Dante". *Letteratura*, 3, 12-28.

Stefanelli, Luca. 2018. "La parola sfigurata. *Gli Attributi dell'arte odierna* di Emilio Villa come «teatro della crudeltà»". In *La modernità letteraria e le declinazioni del visivo*, a cura di Riccardo Gasperina Geroni e Filippo Milani. Pisa: ETS, t. II, 2, 143-150.

Stefanelli, Luca. 2022. "Emilio Villa". In *La letteratura dialettale milanese. Autori e testi*, a cura di Silvia Morgana. Roma: Salerno, t. II, 1355-1367.

Tagliaferri, Aldo. 2008. "La parola assoluta". In Emilio Villa, *Attributi dell'arte odierna*. Firenze: Le Lettere, 389-430.

Tagliaferri, Aldo. 2016a. *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, Milano-Udine: Mimesis (1a ed. 2004. Roma: DeriveApprodi).

Tagliaferri, Aldo. 2016b. "Emilio Villa e la riscoperta dell'America da Rothko a Duchamp". In Portesine, Chiara, Tagliaferri, Aldo. *Emilio Villa e i suoi tempi. Finestre per la monade*, 21-42. Milano-Udine: Mimesis.

Vigorelli, Gian Carlo. 1937. "Alfonso Gatto". *Il Frontespizio*, 4, 256.

Villa, Emilio. 1937a. "Sopra il ritorno al canto". *Il Frontespizio*, 6, 457-459.

Villa, Emilio. 1937b. "Ancora del 'monismo' martiniano". *Il Frontespizio*, 7, 556.

Villa, Emilio. 1937c. "Oggetto o allegoria". *Il Frontespizio*, 8, 593-596.

Villa, Emilio. 1937d. "Duncan Bhàn Mac Intyre". *Il Frontespizio*, 8, 617-621.

Villa, Emilio. 1939a. "L'Enuma Eliš", *Letteratura*, 4, 17-26.

Villa, Emilio. 1939b. "Romanza". *Il Selvaggio*, 5-6, 14.

Villa, Emilio. 1940a. "Due opinioni cristiane su Carlo Bo". *Corrente*, 5, marzo, 1-5.



- Villa, Emilio. 1940b. "Gli ottant'anni di Bergson". *Beltempo*, 1, 1940, 302-303.
- Villa, Emilio. 1947. *Oramai. Pezzi, composizioni, antifone, 1936-1945*. Roma: Istituto Grafico Tiberino.
- Villa, Emilio. 1950. *E ma dopo. 1943-1947*. Roma: Edizioni d'Argo.
- Villa, Emilio. 2000. "Verboracula". In *Zodiaco*, a cura di Aldo Tagliaferri e Cecilia Bello Minciachchi, 87-189. Roma: Empiria, 2000.
- Villa, Emilio, a cura di. 2004. *Proverbi e Cantico*, a cura di Cecilia Bello Minciachchi. Napoli: Bibliopolis.
- Villa, Emilio, a cura di. 2005. *Odissea*. Roma: DeriveApprodi.
- Villa, Emilio. 2008. *Attributi dell'arte odierna*, a cura di Aldo Tagliaferri. Firenze: Le Lettere, 2 voll. (1a ed. 1970. Milano: Feltrinelli).
- Villa, Emilio. 2014. *L'opera poetica*, a cura di Cecilia Bello Minciachchi. Roma: L'orma.