

Emilio Villa: lettura fonetica delle *Superfici* di Capogrossi

Davide Colombo

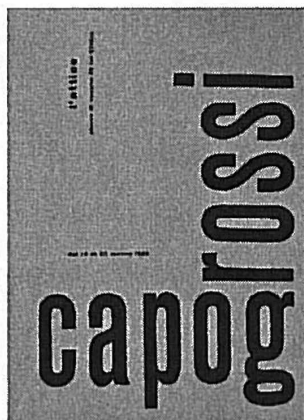
In occasione della personale di Giuseppe Capogrossi alla Galleria L'Attico di Roma dal 10 al 30 marzo 1962, venne pubblicato un catalogo ideato da Emilio Villa, con due suoi testi¹. Il primo, steso in occasione della mostra, presenta una seconda parte ideata e scritta in latino nei primi anni Cinquanta come lettura fonetica delle strutture segniche di Capogrossi e il secondo, in francese, datato settembre 1953, è anch'esso pensato come lettura fonetica.

Entrambi ben esemplificano l'estremizzazione dell'andamento paratattico e per accumulo immaginifico proprio di Villa attraverso una sperimentazione plurilinguistica che si radicalizza sempre più fino a una deflagrazione della parola, del significato, fino all'astrazione fonetica e semantica che raggiunge una delle più alte espressioni nelle *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, pubblicate nel 1955 con opere di Alberto Burri realizzate tra 1953 e 1954². I diciassette componenti poetici pluri-

linguistici sono presentati come variazioni per un "ideologia fonetica" che suona come precisa indicazione teorica e di poetica. Essa rivela l'alto grado di astrazione dalla realtà come punto di partenza e riferimento, nonché da un linguaggio significante³. L'operazione poetica di Villa è un'azione sul verbo che conduce a una nuova e originaria percezione della parola, del puro fonema, del *phonus* e che dovrebbe permettere di ritrovare l'autenticità e l'energia originaria e primitiva dei primi gesti grafici.

Villa ricrea verbalmente e visivamente le articolazioni segniche di Capogrossi. In tale operazione, da un lato ogni fonema, ogni *vox*, intesa come nucleo base del significante, corrisponde al segno grafico; dall'altro le iterazioni, articolazioni e deformazioni lessicali nella pagina riflettono la mobilità illimitata dei segni nello spazio della superficie pittorica. In entrambi il segno – verbale o grafico – è utilizzato con grande libertà come modulo spaziale all'interno di un'articolazione dinamica. Il segno di Capogrossi, nel suo

Fig. 1. E. Villa, *Capogrossi*, catalogo della mostra alla Galleria L'Attico, Roma, 10-30 marzo 1962, I e IV di copertina
Fig. 2. E. Villa, *Capogrossi*, p. 1

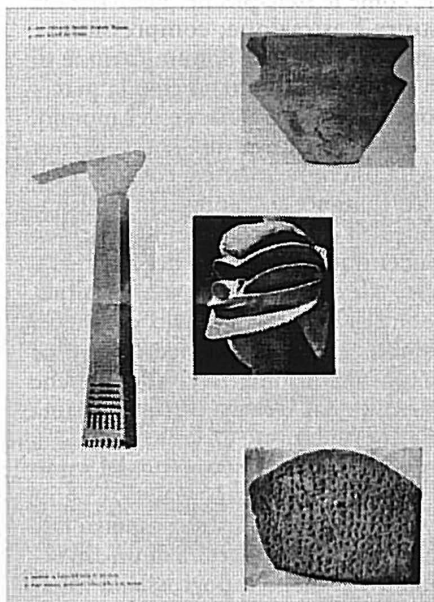




scie il discorso sull'andamento paratattico delle singole frasi che crescono l'una sull'altra, favorendo una sovrapposizione e moltiplicazione di immagini e significati: dalle incisioni preistoriche ai morfemi alfabetici, dagli oggetti contudenti e graffiati alle geminazioni cellulari e biologiche, dalle immagini religiose e filosofiche a quelle archetipiche, dai lemmi di staticità a quelli di movimento e interre-

Fig. 10. Calchi in gesso delle incisioni nella zona settentrionale della Rocca dell'Alone in Valle delle Meraviglie-Monte Bego, realizzati dallo scultore C. Conti e collocati nello scalone d'ingresso del Museo Pigorini alla fine degli anni Quaranta

Fig. 11. E. Villa, *Ciò che è primitivo*, "Arti Visive", I (4-5), maggio 1953



lazione spaziale. Nella lettura villiana il segno di Capogrossi si carica di significati e valenze talvolta anche estranei, ma che ne favoriscono lo svelamento allo spettatore.

Nel testo del 1962 Villa ricorda le immagini derivate dagli incontri e dalle discussioni tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta con Corrado Cagli e Sebastian Matta: l'*aleph-taurus* di cui Cagli parla nella presentazione della prima mostra di opere segniche di Capogrossi, alla Galleria del Secolo di Roma nel gennaio 1950¹⁰, e l'*io-je* proposto da Matta nel testo su Capogrossi nel numero di "Arti Visive" del novembre 1954¹¹. Cagli per primo, poi anche Matta, introduce nell'analisi del segno capogrossiano il riferimento all'analisi psicologica junghiana e agli archetipi collettivi: il segno sonda il fondo dei "nostri" primordi ed emerge dall'inconscio atavico dell'uomo grazie a una scoperta intima e soggettiva¹², che sembra trovare riscontro nella riletture di fonti antropologiche e arcaiche come le stele picene. Per Matta la pittura è astrazione, compressione e fortificazione della comunicazione di un'esperienza concreta, cioè la percezione diretta dell'uomo e del mondo, ed è capace di osservare con veggenza la vita psichica collettiva costituita dai miti. Il segno di Capogrossi è l'astrazione dell'*io*, del *JE*, cioè "una sezione concentrata del tempo del mio essere"¹³, e le sue variazioni sono le situazioni dell'*io* presente nello spazio del mondo. In questi concetti emerge una forte consonanza con le ricerche sostenute dal Gruppo Origine prima e dalla Fondazione Origine poi¹⁴.

Proponendo l'accostamento del segno di Capogrossi all'*aleph-taurus*, Cagli¹⁵ e Villa ne sottolineano l'aspetto e la funzione di prima lettera di un alfabeto: il forchettoni capogrossiano infatti ricorda la costellazione del toro, da

cui deriva la forma della prima lettera dell'alfabeto fenicio e da qui l'*aleph*, l'alfa, fino alla nostra A¹⁶. A ciò bisogna sovrapporre riferimenti e significati religiosi che caricano il segno grafico di un valore di nascita e origine divina.

Quest'interpretazione in chiave arcaizzante del segno di Capogrossi da parte di Villa e Cagli ha i suoi riferimenti culturali in "strumenti paleolitici, piceni anzi, e stele di Novilara; e più in là, lastroni di Monte Bego"¹⁷, cioè in fonti ideografiche preistoriche, che testimoniano l'interesse per un primitivismo e un concetto di origine in senso paleontologico, che coinvolge l'ambiente di Origine sotto la spinta di Villa. Questi si fa in un certo senso divulgatore di una cultura iconografica e scientifica diffusasi a Roma nel mondo intellettuale e artistico a cavallo tra gli anni Quaranta e i Cinquanta grazie agli sviluppi degli studi archeologici, etnologici e antropologici¹⁸.

I reperti preistorici che Villa e Cagli citano – la stele picena di Novilara, i lastroni di Monte Bego, la vertebra di balena, il cranio neanderthaliano e la Venere di Savignano – sono tutti conservati già nei primi anni Cinquanta al Museo Nazionale Preistorico ed Etnografico Luigi Pigorini¹⁹, allora con sede presso il Collegio Romano in pieno centro di Roma. Il museo – anche grazie alla sua intensa attività didattica, basata sulla ricerca scientifica – era frequentato da Villa, Cagli e altri artisti, tra cui quelli legati allo Studio d'Arte Palma. Villa frequenta assiduamente l'ambiente etnologico italiano gravitante attorno al centro scientifico del Museo Pigorini, e figure di spicco come Piero Barocelli, Rannuccio Bianchi Bandinelli e soprattutto Alberto Carlo Blanc. Nel 1947, in occasione della preparazione delle mostre didattiche del MASP da parte

del gruppo dello Studio d'Arte Palma di Roma (i cinque architetti di Metron, Calcaprina, Piacentini, Rodiconcini, Zeri, Briganti, Di Girolamo e Villa, e gli storici Pepe e Gigli, sotto la direzione di Monotti e Modestini), e soprattutto la seconda, preparata sempre nel 1947 ma allestita nel 1950, sulla preistoria – *Pré-historia e Povos Primitivos* – il Museo Pigorini è fonte essenziale di informazioni, materiale fotografico e originale²⁰.

Nonostante gli oggetti preistorici non siano una fonte diretta per le strutture segniche di Capogrossi, certamente costituiscono un sostrato culturale generale di grande stimolo per l'ambiente di Origine e per una figura come Villa, capace di assorbire, sovrapporre e metabolizzare *input* differenti, comunque rientranti nella sua "mitografia delle origini". In *Ciò che è primitivo*²¹ del maggio 1953 Villa attacca duramente il recupero del primitivo condotto sia dalle avanguardie, secondo la poetica estetizzante degli arcaismi, in quanto puramente formale, sia dalla critica dominante, che nega il

valore artistico di tali oggetti, considerati come semplici reperti etnografici. Se l'aiuto della scienza è necessario, esso dev'essere poi superato²² nel nome di un approccio artistico capace di recuperare

"l'evidenza e la continuità organica, biologica quasi delle umane azioni necessarie; e umano e necessario s'intende tutto che ha radice e documento espresso sul terreno di tutti i popoli nel tempo e nell'unità strutturale delle varianti e dei parametri"²³.

Per arrivare a una cultura nuova e umana, l'arte moderna deve recuperare l'atto iniziale, il gesto puro che ha condotto l'uomo preistorico alla comunicazione concreta con il mondo, alla presa di possesso del mondo. Il se-

Fig. 12. Tavoletta XI in caratteri cuneiformi dell'epos di Gilgamesh tradotto da E. Villa in *Navi mitiche*, "Civiltà delle macchine", III (6), novembre-dicembre 1955, p. 27

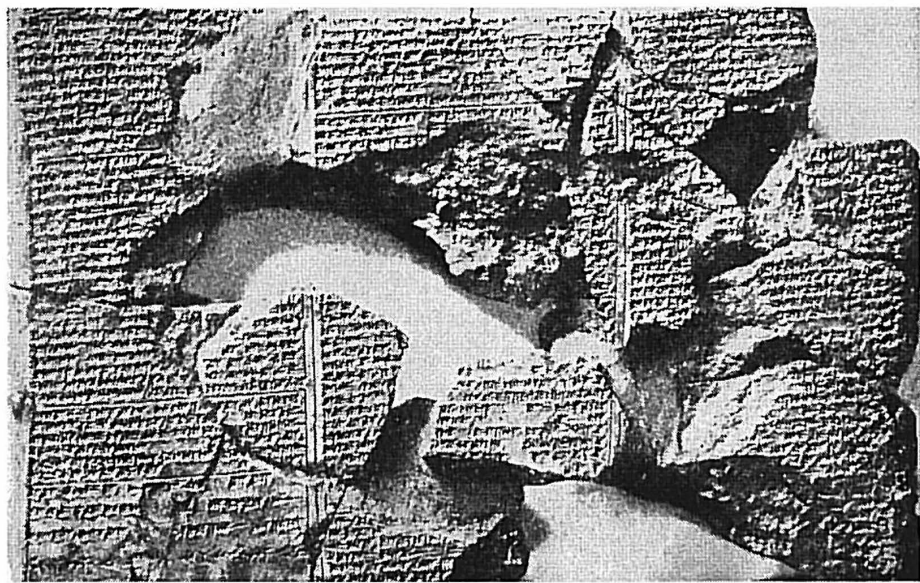


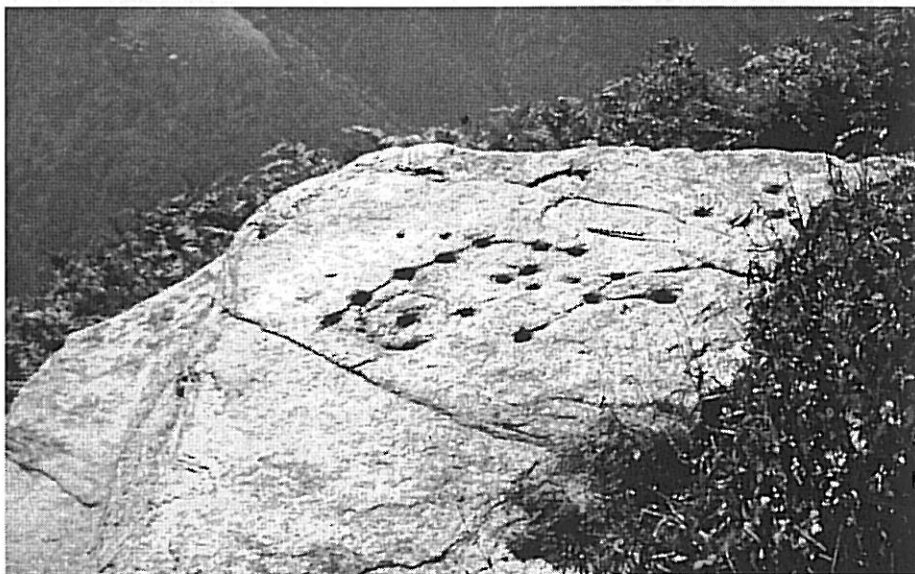


Fig. 13. Stele di Novilara (PID 343), VI sec. a.C.: fronte e retro

Fig. 14. Incisioni a coppelle su pietre tipiche della civiltà di Golasecca, IX-VI sec. a.C.

Alla pagina seguente:

Fig. 15. Incisioni a croci su pietre tipiche della civiltà di Golasecca, IX-VI sec. a.C.



gno ideografico contiene in sé ancora l'azione originaria, il sussulto improvviso dell'energia interna. Il gesto però non deriva da un'evocazione spontanea, da uno scatto personale, né è viziato dalla letteratura, ma è biologico, necessario. Quando l'artista raggiunge la profondità assoluta non identificabile e ineffabile intrinseca alla sua esistenza, allora l'energia emerge per necessità nel gesto. Il gesto è quindi germe, cenno, neuma, origine. È

"il germe di tutte le combinazioni, la combinazione rappresa nel fonema o nel simbolo; [...] notazioni sorgive, / neumi di forza lenta e ubriaca, gli itinerari della febbre senza tempo, le manifestazioni essenziali, / il panico e la certezza naturale dei primi moti e delle soste necessarie, / lo slancio degli assi primari, la sostanza profonda del pari e del dispari, dell'uniparo e del pluriparo"²⁴.

Più che il significato proprio del se-

gno ideografico primitivo, a Villa interessa l'azione del gesto creatore del segno che porta in sé uno o molteplici futuri possibili significati.

Parlando di Capogrossi, infatti, Villa afferma che la sua azione segnica consiste nel

"ritrovare in imo, *in intumo homine*, un segno di grado iniziativo, un *praesagium* allo stato di pura molecola. Ritrovare il *praeverbium* scabro, prezioso, secco, dove l'intera mente confluisce, con meraviglie e inganni, e di dove il nucleo si coglie: *episemon, apex, numerus, nota, gabex, neuma* di contesto illimitato, o tessera di un *opus dis certum*; timbri e sigilli a manciate, per una epigrafe senza clausula, senza esordio, senza stampo, senza genere"²⁵.

Una sequenza di parole e oggetti che indicano un segno inciso in una materia e su una superficie, e che assumono un valore distintivo ed emble-



arte astratta come percevitività

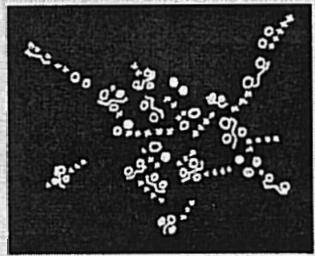
1. Motivazione delle vie delle superficiali irregolarità in modo di disegnare e di scolpire il col superinteso dentro consistere nel percorso in fatigosa e fessura dell'essenziale deve per essere una parte di crisi, che è il punto di passaggio al simbolo, tramite cruciale, all'idee, di ogni trascendenza; ma come (per altra via una immagine astrattiva, ma non ideologica) un trasvalle di lei sopra tipo speciale d'acqua, per un attimo.

2. Un'altra faccia il modo della natura moltiplice come la luce, la chiamata l'emozione di ciò che avviene in che è colta nell'atto ante natura (o cal o uolente), in percezione scieg di questa natura l'elemento essere, giovane, originario e geniale, e che non si realizzerà se non in un modo libero del lavoro suo. Riguarda. E allora l'elemento possibile, il quale non entra nel tutto, ma solo in quella sua linea di confine al limite la percezione la mente logica spontaneamente a cultura. Così la percezione potrà in qualche modo capire in parte di realtà, comprendete nel golo di fisica crisi, e cambiare espressionate a una debolezione differente da quella portata a dominata dell'ordine astratto.

3. È vero, anche la voce dell'incisione del possibile che è stata percepita e conseguentemente espressa nell'opera dell'artista, diventa una parte del mondo astratto. Ma, come tale dev'essere o cessare. Ma non il tratto di questa, non il tratto che è esplicito nell'atto, l'idea, il concetto, il tratto, ma lavor, il lavoro, lo sforzo che ogni cosa una volta diretta, mobile, e con dei suoi risultati dell'essenza invisibile, o ideale solo, in qualche caso è uno spati una tentazione lacerante e integrato, e scomoda il crescere della sua realtà in più, non solo idealmente testuale, ma intellettualmente accolta, rimproverata, cioè, appunto, dotata di una realtà possibile, la sfida del concreto non essere l'idea di ciò che è prima, o che è al punto di default o che, nel varco del caso, potrebbe anche non deturbarci determinatamente attraverso il per respirare spesso.

4. Nel dobbiamo porci nella rivelazione di chi crede assolutamente a questo o al diaccio e alla decomposizione di tutto il mondo attuale, fare di tutto, per qualità anteriore, solo ciò che è stato assunto nell'essere, con un tratto di questa, aperta alle distanze dell'ideale e l'astrazione del possibile, e si realizza una libertà intellettuale, creazione, vita. Nella rivelazione di valore una passione del mondo che andrebbe perduta.

5. Abbiamo vedere allora un significato, all'arte personale espressa-percevitività, questa cioè di composta come il materiale, originario, come esiste prima della percezione, o la numerata e i propri spazi correlati con la delimitazione dei momenti percettivi, o del modo a loro aderenti. A questo tipo rientrano forse i simboli e i volti più reali, e cioè più prodotti del mondo il che sono quelli liberi dalla narrazione traslata e pura del tempo, nel discorso trasparente. A questo tipo invece siamo il esempio di atteggiare nel l'unico questo è il momento facile, facile, con vederli, vergarli,



colla colla

come le urge sensibili, gli occhi e gli abbacati involontari e tutto lo drammatico espressionato "mantolito", elaborato ai bei lavori della natura, nei pericoli che sono sorta degli spiriti e del corpo e delle atmosfere.

6. La rivelazione generale in quel termine e il certe l'emozione e la percezione sembra essere dominata dalla legge rivelata, cioè del valore indifferente del soggetto percettivo; ma non nel nome della rivelazione caratteristica della sua della natura umana (razionale, amore, tempo, spazio) di contrasti, nel nome delle sfere che sono sempre ogni individuo dotato di qualità espressa per affare il proprio dei percettivo (che non sono sensibilità, o simili, e di elaborazione progressivamente la propria identità con la percezione e con le qualità percepite).

7. Così quest'arte diventa rivelata l'emozione si trasferisce la natura l'azione aperta e produce la forma interiore dell'azione, rimproverando alla sua natura di finalizzati e allora il senso dell'azione, ma non solo relazione di forza o di scambi con la realtà fatta in modo integrato, ed è di lo di l'idea dell'idea rivelata, possibile, ma, in crisi alla natura rivelata di sta, e non si rivela.

8. (Spiega anche che questa forma del percettivo è una natura, un'azione e l'azione come "scelta", una forma di azione allora, una regola di formazione morale, un modo di essere, questa legge della emozione e del luogo della emozione, cioè il luogo di tutto le grandi rivelazioni reali e ideologiche).

colla colla

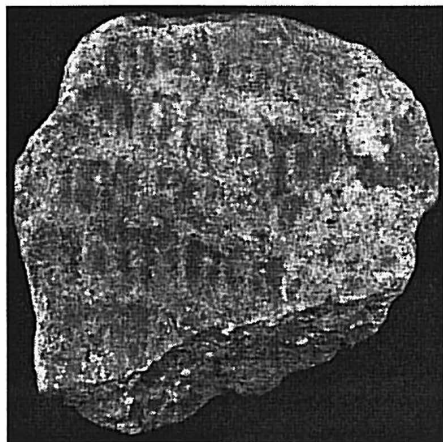
Fig. 17. E. Colla, *Arte astratta come percevitività*, "Arti Visive", I (8-9), primavera 1954

tatto, l'umano e incantevole trasalimento che offrono a un occhio esperto di sostanze evocate³⁰ – stimola un acceso dibattito all'interno di "Arti Visive", testimoniato dal testo di Ettore Colla *Arte astratta come percevitività*³¹, pubblicato nel numero della primavera del 1954, con un disegno a penna che richiama le incisioni rupestri e il modo di procedere del segno di Capogrossi. L'immagine della croce, che ha le sue prime manifestazioni nelle incisioni rupestri, ha per Villa la forza di unica

sillaba universale e perciò carica di molteplici valenze:

"timore e presenza, rito e asserzione, scrittura martirio e scrittura fede, trepidazione e slancio [...] una specie di slogan archetipico a carattere pronomiale anagrafico giuridico sociale"³².

Si sovrappongono riferimenti religiosi – la croce di Cristo – giuridici – la *sub-scriptio* nei documenti notarili³³ – e anagrafico-sociali – la firma degli anal-



Figg. 18-19. Dipinto schematico (con relativa trascrizione) del Paleolitico Superiore rinvenuto da A.C. Blanc nella Grotta Romanelli in Terra d'Otranto

fabeti³⁴. I rimandi religiosi sono evidenti anche nelle espressioni “sigla-stigmata” e “stigmates-je”: le stimate – in origine, marchio con ferro sul bestiame in segno di proprietà – sono le piaghe di Cristo, segno e impronta personale e permanente, fisica e psichica del dolore, della morte e della resurrezione. Il forchettone di Capogrossi è sigla e *signum*, cioè marchio, impronta, sigillo dell'io-je e sull'io-je: rivelazione della propria interiorità attraverso la penetrazione e lo scavo interiore. L'utilizzo di un lemma che nell'immaginario generale ha un'accezione religiosa e sacra – come manifestazione concreta di una verità divina e misterica – propone l'interpretazione del segno grafico come enigma e, in quanto tale, svelamento dell'enigma stesso: “stigmates-je / se dégager de l'énigme / par une postulation d'énigmes”³⁵. Il segno di Capogrossi, come la parola per Villa, ha carattere enigmatico, è contemporaneamente mistero e rivelazione, silenzio e comunicazione. Villa usa infatti il linguaggio con impeto divinatorio secondo un'e-

nunziamento enigmatica e oracolare, procedendo contemporaneamente sul doppio e ossimorico registro dell'esibizione e della reticenza, della rivelazione epifanica e dell'occultamento³⁶.

I segni sono considerati esseri intrinsecamente incompiuti, in bilico tra essere e non essere³⁷, tra “status firmus”, “atrofia” e “atarassia”, e “surprise dynamique”. Nella sua profusione verbale Villa snocciola serie di espressioni, immagini e oggetti indicanti interrelazioni – “famiglie”, “tribù”, “siepi”, “canneti”, “sciame”, “palizzate”, “diffusioni”, “spole”, “spirali”, “giri”, “geminazioni cellulari”, “muscolari ingorghi”, “noduli”, “allacci lamellari flagellari fibrillari”, “ragnatele”, “litanie”, “chaîne”, “queue”, “vertèbre”, “aphorismes”, “squelettes” – e attingendo a sfere lessicali sociali, antropologiche, biologiche, religiose, rituali, strutturali e grammaticali.

Ripetizione, incastro e articolazione nello spazio sono i concetti che Villa sottolinea nella lettura delle strutture segniche di Capogrossi: l'immagine della vertebra e dello scheletro hanno la loro fonte viva nella vertebra di balena ritrovata tra 1953 e 1954 da Blanc nella Grotta del Fossellone presso il Monte Circeo³⁸, di cui Villa parla in *Noi e la preistoria* nel numero

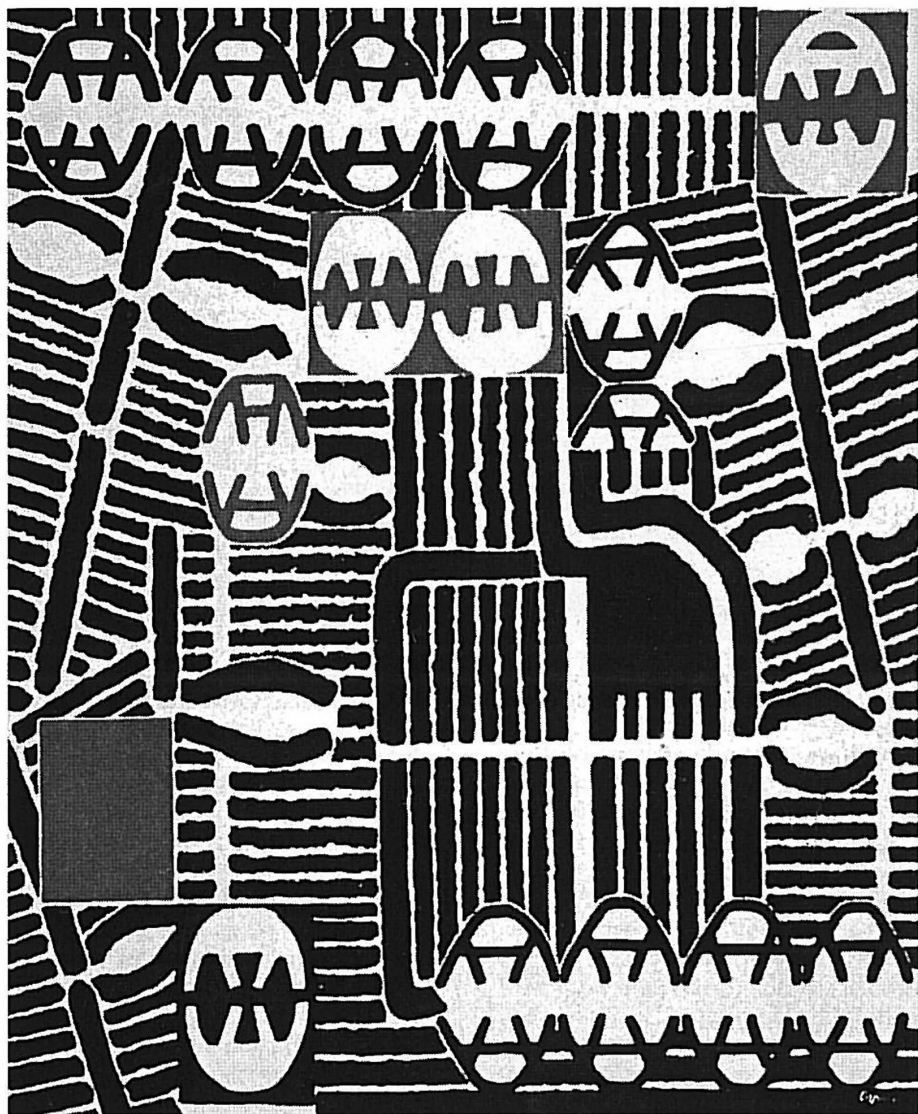


Fig. 20. G. Capogrossi, *Superficie 103*, 1954, Bruxelles, coll. Everaert (E. Villa, *Capogrossi*, p. 3)

di "Arti Visive" del novembre 1954. Ciò che a Villa interessa è la forma, la struttura, la continuità, l'iterazione e la variazione metrica e ritmica che l'uomo preistorico può aver colto in un oggetto naturale³⁹. Nell'indagine artistica moderna il fine ultimo e profondo non è la ricerca del bello –

perché bella è solo la Venere di Milo e non gli idoli dell'Isola di Pasqua o la Venere di Savignano sul Panaro⁴⁰ – ma la comprensione delle motivazioni che spingono un artista a realizzare le proprie opere e quindi il recupero dell'atto iniziale con cui l'uomo preistorico ha preso possesso del mondo.

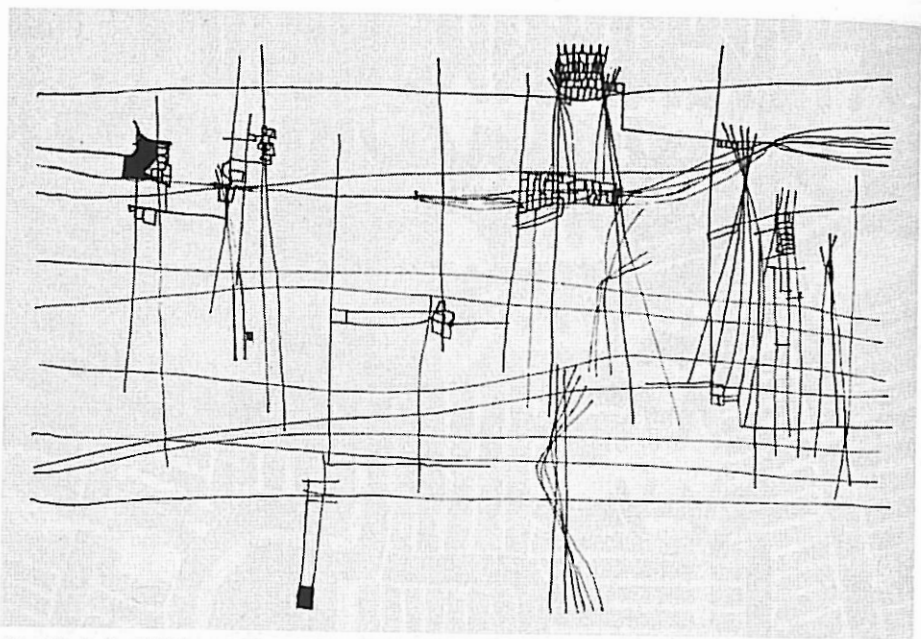
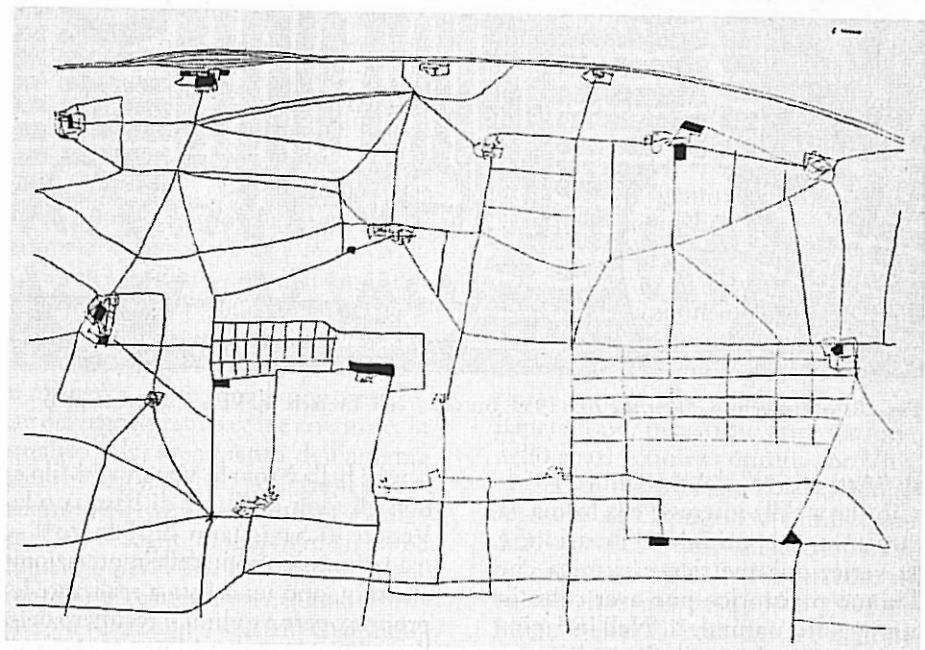


Fig. 21. A. Burri, Disegno dei pozzi petroliferi realizzato a Casalbordino nel 1955, in G. Cenza, A. Burri, *Il petrolio sotto le colline*, "Civiltà delle Macchine", IV (6), novembre-dicembre 1955, p. 49

Fig. 22. Nuvolo, Disegno della piana di Maccarese, in E. Villa, *Maccarese*, "Civiltà delle Macchine", VI (1), gennaio-febbraio 1958, p. 26



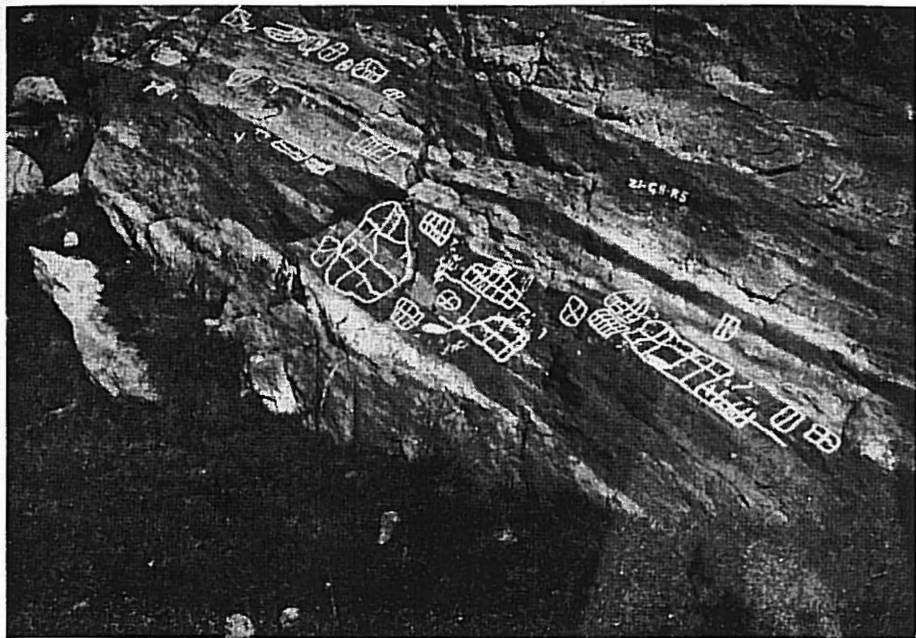


Fig. 23. Incisioni reticolate con rappresentazione topografica di villaggi e terreni in località Gias Sassone (Monte Bego), Età del Bronzo

Un'ultima immagine interessante da considerare è quella della ragnatela:

“è la saggezza mortale del ragno, che detiene, nei lucidi fili spermatici, nelle bave elettrizzate, un potere esplicito sopra gli abissi, e conosce leggi dell'assoluto acrobatico, e regola le sconfitte delle acrofobie, e predica l'indifferenza divina in cospetto del divino, della vita e della morte, e porge ai meandri del puro premito, del tumulto musicale impercettibile, i minimi trofei dell'agonia, dell'unanime. E come una ragnatela è, infatti, per lo più, inventato l'equilibrio folto e vitale di un percorso, di un viaggio, nel campo, nella superficie scritta da Capogrossi”⁴¹.

Il segno di Capogrossi – come appunto ben sa l'artista, dal momento che intitola le sue opere *Superfici* – è un

modulo spaziale che esiste solo nella relazione con lo spazio, con quello che Villa definisce “*extensa res*” o “campo”. Nel primo caso Villa afferma che i segni, intesi come “*typoi*” – cioè impronte, conii, sigilli, segni di lettere, immagini, modelli – vengono distribuiti in avvicendamenti graduati⁴² e quasi seminati nell'impenetrabile *extensa res*. Il riferimento filosofico immediato è la distinzione cartesiana tra *res cogitans*, il mondo spirituale, e *res extensa*, il mondo materiale. Quest'ultimo è dato da materia e movimento, estensione e movimento, spazio e movimento. Non esiste quindi il vuoto, ma si tratta di materia in movimento. Per Villa, nelle *Superfici* di Capogrossi pieni e vuoti, cioè segni e spazio tra i segni, si equivalgono, in quanto elementi in continuo movimento che possono variare e cambiare di ruolo. Nel secondo caso la superficie è un campo – reale o figurato – ca-

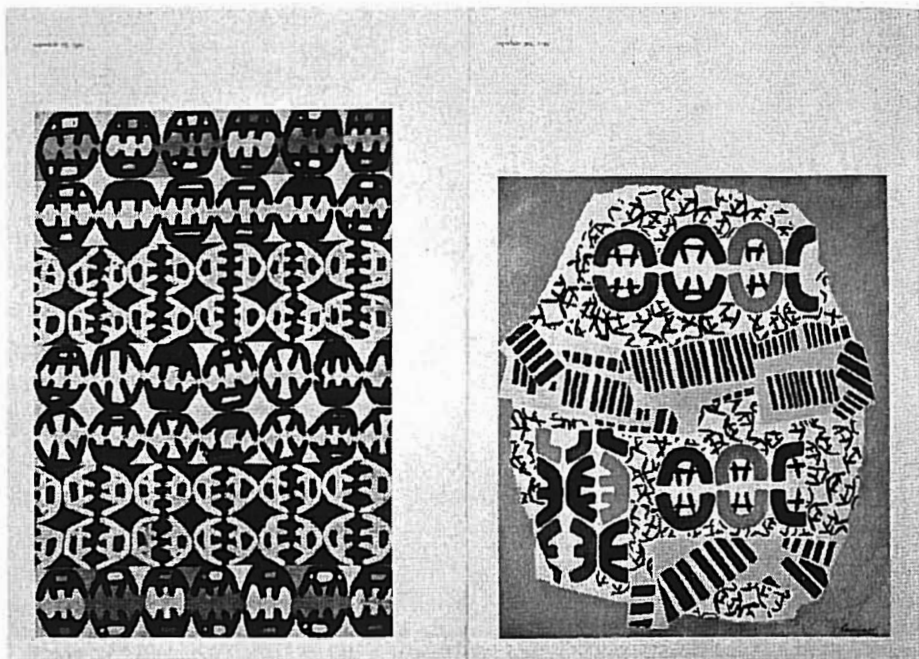


Fig. 24. G. Capogrossi, *Superficie 77*, 1951, Tokyo Gallery e *Superficie 303*, 1959, Milano, collezione Mazzotta (E. Villa, *Capogrossi*, p. 3)

rico di magnetismo, che attira o disperde gli elementi e viene visto dall'alto come carta topografica. È utile notare che Villa utilizza la stessa immagine per descrivere le opere di Burri⁴³ e la loro costruzione strutturale e spaziale. Nel numero 6 del 1955 di "Civiltà delle Macchine", a integrazione del reportage realizzato da Villa e Burri ai pozzi di petrolio di Casalbordino – e trascritto da Giuseppe Cenza – vengono pubblicate due combustioni su carta e un disegno di Burri raffigurante i terreni con i pozzi petroliferi⁴⁴. Sorprendente è anche la somiglianza con un disegno di Nuvolo realizzato per il testo di Villa sui vivai del Maccarese del 1958⁴⁵. Appare altresì inevitabile l'accostamento con certe incisioni di Monte Bego rappresentanti villaggi e poderi visti dall'alto. Torniamo infine al termine "magnetismo", che rivela come per Villa se-

gno e spazio siano attraversati da un'intrinseca forza energetica che li genera e rigenera:

"quel che il misterioso, grave 'magnetismo' del 'campo' [...] dove il suo *hapax* sta e spontaneamente si genera, proponeva di irradiante, di fonetico, si potrebbe definire 'battito' vitale"⁴⁶.

È quello che Villa chiama germe, cenno, neuma, nucleo da cui tutto ha origine.

Per le ricerche d'archivio si ringraziano per la preziosa collaborazione il Dott. Mineo dell'Archivio Fotografico del Museo Pigorini di Roma, la D.ssa Ivani Di Grazia Costa e la D.ssa Maria Stella Mendes dell'Archivio Storico del MASP di San Paolo.

1. La collaborazione di Villa con la Galleria L'Attico si concentra nel biennio 1961-1962.

Il 3 novembre 1961 presenta l'importante mostra di Sebastian Matta con due testi scritti tra settembre e ottobre 1961, tra cui un poema in francese intitolato *L'oeil de Matta*; e nel 1962, una dopo l'altra, la personale di Leoncillo, dal 17 febbraio al 9 marzo, con una *parafresi* in francese (traduzione italiana di M.T. Vivaldi), e appunto quella di Capogrossi. Uno stralcio del testo per Matta datato ottobre 1961 viene ripubblicato nel catalogo di una collettiva inaugurata il 6 ottobre 1962 con opere di Gotz, Mafai, Matta, Bendini, Bogart, Hoeme, Hiltmann, Canogar, Raspi e testi di Jaguer, Hirtspolci, Venturi, Villa, Barilli, Arcangeli, Dypreau, Calvesi, Grohmann, Apollonio. Anche nei primi anni Ottanta Villa presenterà altre personali all'Attico nelle nuove e sempre mutevoli vesti, prima, di Galleria Attico Esse-arte (*Quindici opere di Leoncillo*, dal 26 marzo al 18 maggio 1983, e *Vasco Bendini*, dal 18 aprile al 9 maggio 1984), poi, dell'Associazione Culturale L'Attico (*Sergio Ragalzi. Relitti sessuali*, nell'ottobre 1984). Fabio Sargentini in un'intervista rilasciata nel 1987 (in *L'Attico 1957-1987. 30 anni di pittura, scultura, musica, danza, performance, video*, [Spoleto, Chiesa di San Nicolò, 1 luglio-30 agosto 1987], Milano-Roma, Arnoldo Mondadori Editore-De Luca Editore, 1987), ricordando le personali presentate da Villa, sottolineava la sua grande attenzione per l'aspetto grafico dei cataloghi: "si diletta ad impaginare il catalogo, a disegnarlo con gusto personale, e questo rappresentò un cambiamento anche nell'aspetto grafico delle mostre. Riscoprire oggi i suoi cataloghi, riprenderli in mano, provoca veramente un piacere, perché sono diversi dagli altri, molto più estrosi" (ivi, p. 11). I due scritti di Villa su Capogrossi sono ripubblicati in E. Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, Milano, Feltrinelli, 1970, pp. 15-22.

2. E. Villa, A. Burri, *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, Roma, Origine, marzo 1955, con opere di Alberto Burri eseguite tra il 1953 e il 1954; 99 esemplari numerati da 1/99 a 99/99 e 5 per gli autori, siglati A-E. Burri interrompe la realizzazione delle copertine e dei fogli interni quando si rese conto che le opere contenute venivano vendute separatamente togliendole dal contesto originario. Nel catalogo sistematico della Fondazione Palazzo Albizzini-Collezione Burri sono catalogate 36 copertine (inchiostro, oro, vinavil, stoffa su tela) e 40 pagine (sacco, stoffa, acrilico, olio, carta, tela, pelle, oro, vinavil, combustione su

carta). Nel 1962 Burri completa l'edizione del 1955 realizzando presso la Stamperia 2RC di Roma tre nuove *Variazioni*, tre acquaforti: copertina (acquaforte, acquatinta e collage con foglia d'oro, 26x40cm), prima pagina-cretto (acquaforte e acquatinta, 26x40cm), seconda pagina (acquaforte, acquatinta e collage con foglia d'oro, 25,8x18cm); 75 esemplari numerati da 1/75 a 75/75 e 5 per gli autori numerati con numeri romani da I/V a V/V.

3. È soprattutto nelle variazioni in francese – nn. 6, 7, 8, 11 (in provenzale antico), 13 – e in inglese – nn. 4, 9, 16 – che la negazione apoetica si fa più evidente e incalzante. Villa utilizza tecniche di presenza lessicale – cioè iterazioni, anafore, analogie, assonanze, ricorrenze, rinominazioni, risillabazioni, neologismi – che danno vita a una cantilena, una litania ostinata, e tecniche di assenza lessicale quali imprevedibili interruzioni parentetiche, semantiche, visuali o ottenute tramite la sostituzione di una lingua a un'altra. In questo senso le variazioni più significative sono la n. 13 e la n. 16. Nella prima, in francese misto e contaminato, l'astrazione verbale villiana si avvale anche dell'uso matematico di lettere e simboli che raggiunge esiti estremi nella formula matematica del nulla; nella seconda, in inglese, l'isolamento visivo di ogni singola parola e l'andamento cantilenante nello spazio bianco sottolineano un approccio manuale e visivo al *phonos*. Per una lettura delle *17 variazioni* si veda E. Villa, *Opere poetiche I*, a c. di A. Tagliaferri, Milano, Coliseum, 1989, pp. 199-228.

4. Che ben conosceva, anche per il suo soggiorno in Brasile – durante la sua attività presso il MASP di San Paolo tra il 1951 e il 1952 – dove ebbe stretti rapporti con il Gruppo dei Noigandres, come ricorda Ruggero Jacobbi in *Un oceano di esperienza poetica*, nel numero monografico dedicato a Emilio Villa, a cura di Luciano Caruso e Stelio Maria Martini, di "Uomini e Idee. Rivista di Letteratura, Sociologia, Arte", XVIII (2-4), 1975, pp. 30-31.

5. Per Emilio Villa, formatosi nei seminari della diocesi di Milano, a San Pietro Martire presso Seveso, a Saronno e a Venegono, e poi nel Pontificio Istituto Biblico presso l'Università Gregoriana a Roma fra il 1933 e il 1936, il latino è una lingua quotidiana, usuale, forse anche più dello stesso italiano, forse al pari del dialetto milanese e poi del "suo" francese. Nel suo lavoro continuo e instancabile sulla parola, dal di dentro, nessuna lingua è morta, ma tutte hanno una loro potenzialità espressiva, linguistica e semantica. Il linguaggio è un concreto veicolo di stilemi o lacerti culturali e sopravvivenze

etimologiche tra una civiltà e l'altra, nonché una derivazione divina e sacra. Egli, quindi, rivitalizza le "lingue morte" come il latino e il greco antico dedicandovi con grande prodigialità soprattutto dagli anni Settanta fino alla metà degli anni Ottanta. Una buona selezione di testi villiani in latino e greco è raccolta in E. Villa, *Zodiaco*, a c. di A. Tagliaferri e C. Bello, Roma, Empiria, 2000. Nella prima metà del testo in latino Villa insiste particolarmente sullo spazio nella pittura di Capogrossi con soluzioni particolari sia a livello grafico tramite spaziature di varie entità tra le parole, sia a livello lessicale. Egli infatti usa in modo ossessivo preposizioni di moto a luogo, moto da luogo, stato in luogo come "ad", "usque", "ab", "de", "per", "in", "ubi", "ubiquam" e termini indicanti luogo, spazio, permanenza, movimento quali "locus", "area", "spatium", "infixum in", "media pars", "medium", "media portio", "statio", "campus", "ager", "agger", "manus", "stat", "jacet", "circumdare", "obsidere", "evertere", "claudere".

6. Questo scritto in francese, datato 1953, sia per la scelta della lingua, sia per le caratteristiche linguistiche e stilistiche, si inserisce all'interno della ricerca villana degli anni Cinquanta, accanto a testi in francese su altri artisti italiani e americani, alle 17 *variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, 1955 e alla raccolta *Heuarium 1947-1961*, Roma, Edizioni EX, 1961. La scelta definitiva del francese è data dall'esaurimento di tutte le possibilità dell'italiano, lingua della propria tradizione letteraria, ma mai amata, e quindi diventa liberatoria, in quanto il francese si rivela lingua tipo che permette infinite possibilità di giochi e variazioni linguistiche e fonetiche. Il francese di Villa è un francese particolare. Non è certo quello dell'Académie Française o di un cittadino francese; è piuttosto quello di un "negro di Dakar che fa la quinta elementare" – come sostiene Jacqueline Risset nel testo *Come un negro di Dakkar*, "Il Verri", XLIII (7-8), novembre 1998, pp. 66-72 – e che non si è mai preoccupato di migliorare. Il francese quindi risulta per Villa comunque una lingua straniera, estranea, tuttavia è proprio tale estraneità che gli permette quella distanza necessaria per aggredire in modo feroce la lingua. Il francese di Villa è anche una lingua profondamente conosciuta, di cui sfrutta le molteplici possibilità fonetiche e linguistiche.

7. E. Villa, testo su Capogrossi, 1962, cit.

8. Crispolti sostiene – in *Una personale di Capogrossi, alla Galleria del Secolo, a Roma*, in E. Crispolti, *Informale. Storia e poetica*, Roma, Carucci, 1971, vol. I, nn. 3, 9, pp. 324-325 –

che Capogrossi è forse l'unico pittore informale a essersi posto in modo lucido il problema di avanzare un'ipotesi di linguaggio, in cui una base grammaticale oggettiva si articola interiormente e soggettivamente in frasi e discorsi: "il risultato di questa duplice convergenza da una oggettività iniziale di linguaggio e da una soggettività intimamente recuperata, determina la caratteristica dell'opera di Capogrossi: la sua duplice veste di universalismo e di portato di una sollecitazione che ha origine comunque nell'inconscio, e comunque è a-logica, ed assolutamente sorgiva".

9. Il processo di distruzione delle parole avviene attraverso la cancellazione di alcune lettere di una parola come in "ist" invece di "istud", o tramite la divisione di un termine in unità sillabiche più elementari, significanti o no, che permettendo in realtà una moltiplicazione di significati come "im âge" (*image*, immagine, che viene posta in relazione con *âge*, età) o "stri dent" (*strident*, acuto, in cui viene messo in evidenza il termine dente, sottolineandone la capacità di incidere, come molti degli oggetti acuminati citati da Villa) oppure "out rances" (*outrances*, oltranze, viene diviso nel termine inglese *out*, fuori e in quello francese *rances*, cose rancide). Certamente il processo di creazione di nuovi termini – che può comprendere anche quello di mimetizzazione – è quello usato con maggior frequenza, e viene esplicito in vari modi: per semplice giustapposizione meccanica di due vocaboli come "texteracines" (*texte+racines*, restoradi); o tramite un segno grafico come "aphorismes-cryptes" (*aphorismes+cryptes*, aforismi-cripte) e "stigmates-je" (*stigmates+je*, stigmatteo). Questa creazione lessicale assume connotati di vera profusione e autogenerazione verbale in espressioni come "formafaciesoculusfronstempusoculusforma" (*formafaciasocchiofrontempiaocchioforma*) e "oculusoculusoculusoculus" (*occhioocchioocchioocchio*) che assumono quasi la valenza di cantilene e scioglilingua, e rendono in modo efficace gli agglomerati di segni capogrossiani. In alcuni casi la deformazione verbale giunge a rendere quasi iriconoscibili le parole originali, come avviene anche in alcune superfici di Capogrossi: "nsais cquecetai avant" (nonso checoserano) è la resa contratta e deformata di "ne sais ce que c'était".

10. Dopo la lunga esperienza tonale comune degli anni Trenta e Quaranta, Corrado Cagli tra il 1946 e il 1949 è per Capogrossi figura fondamentale all'interno di quel processo di ricerca progressiva di un segno come elemento base di un nuovo linguaggio. Come è stato

dimostrato da Maurizio Fagiolo dell'Arco nella monografia a cura di Giulio Carlo Argan, edita da Editalia nel 1967, e da Enrico Crispolti in *Una personale di Capogrossi, alla Galleria del Secolo, a Roma*, cit., la "svolta" astratta e segnica di Capogrossi, non è improvvisa, né superficiale, né facile e modaiola (almeno sicuramente per tutti gli anni Cinquanta), ma l'esito di un processo di meditazione sul linguaggio pittorico, come sottolinea Crispolti, non può prescindere dall'esperienza tonale come punto di partenza, e trova riscontro già in un'opera figurativa come *Le due chitarre* del 1948, e soprattutto nei disegni dei diversi cicli tematici – studi sul vuoto intorno ai nudi, studi di alberi, paesaggi dall'alto, finestre, cataste di legno, ingranaggi, simboli tipografici, flussi e sequenze di elementi – e nelle *Superfici* numerate da 01 a 024.

Capogrossi astrae dagli oggetti elementi e segni che vengono studiati nel loro essere strutture geometriche usate in senso costruttivo e formale, ma soprattutto nella loro interazione con lo spazio. In *Studi sul vuoto intorno a nudi* e in *Superfici 010, 011, 012, 013* in cui forme a pettine nascono dall'accostamento di virgole, punti e lettere tipografiche, l'artista lavora sullo spazio attorno agli oggetti, sullo spazio negativo che diviene poi positivo, e quindi segno, facendo intravedere la forma del forchettono. Ed è proprio il discorso spaziale che sta alla base del segno di Capogrossi, come viene ben notato da Villa. Crispolti giustamente sottolinea come la presenza di Cagli, nonché di Villa e la partecipazione all'ambiente della Fondazione Origine, sia stato per Capogrossi importante anche come supporto teorico e intellettuale.

Cagli presentò la prima mostra segnica di Capogrossi alla Galleria del Secolo di Roma nel gennaio 1950, suscitando forti polemiche e ironie. La mostra venne poi trasferita alla Galleria Il Milione di Milano dal 15 al 24 febbraio e alla Galleria Il Cavallino di Venezia nello stesso 1950.

11. Sebastian Matta, presente a Roma dal 1949 al 1954, per Villa e per tutto l'ambiente romano, soprattutto quello raccolto attorno alla Fondazione Origine e alla rivista "Arti Visive", è fonte preziosa di vicende, fatti, idee, problematiche, immagini delle nuove ricerche artistiche newyorkesi completamente sconosciute in Europa. Tra Villa e Matta si instaurò un sodalizio molto forte e proficuo, fatto di confronti, scambi, stimoli reciproci e continui in lunghe discussioni nelle trattorie romane. Difatti Villa nel marzo del 1950 presenta la personale di Matta alla Galleria del Secolo di Roma. Inoltre la consonanza artistica con Origine è attestata dalla partecipazione alla

mostra inaugurale della Fondazione Origine *Omaggio a Leonardo* nel 1952, e dalla riproduzione di due opere dell'artista in "Arti Visive" – *Vertu noire*, nel primo numero, del luglio-agosto 1952, e *Aburando* 1952, nel numero 4-5, maggio 1953 – ma soprattutto dalla pubblicazione del testo su Capogrossi nel numero 1, II serie, novembre 1954.

12. Per Cagli e Capogrossi la problematica del primordio non è una novità dell'inizio degli anni Cinquanta. Il tema del primordio aveva già acceso il dibattito nell'ambito della "Scuola Romana", con la pubblicazione del *Manifesto del Primordialismo plastico* il 31 ottobre 1933 in prossimità della mostra tenuta dal gruppo romano alla Galerie Bonjean a Parigi. Il manifesto è il risultato delle discussioni tra gli artisti Corrado Cagli, Giuseppe Capogrossi, Emanuele Cavalli, Roberto Melli e il filosofo Franco Ciliberti, ma è firmato solo da Capogrossi, Cavalli e Melli. Cagli ritira la firma a seguito di incomprensioni reciproche. La differente posizione di Cagli era già emersa in due articoli precedenti: un corsivo in "L'Ora" di Palermo, 19-20 settembre 1933 e *Anticipi sulla Scuola di Roma*, in "Quadrante", (6), ottobre 1933. Per Cagli ora come allora il primordio è una condizione di natura interiore e orfica che permette l'illuminazione e la comprensione intuitiva dell'uomo. Per la problematica del primordialismo nell'ambito della "Scuola Romana" si vedano *I percorsi di Cagli*, (Napoli, Castel dell'Ovo, 25 settembre-31 ottobre 1982), a c. di E. Crispolti, Roma, De Luca, 1982, pp. 30-36; E. Crispolti, *Cagli e la "Scuola di Roma" 1927-1938*, Milano, ELEC, 1985, pp. 31-33 e 77; *Emanuele Cavalli*, a c. di F. Benzi, Roma, De Luca, 1984, pp. 3-6 e 140.

13. S. Matta, *Capogrossi*, cit.

14. Il Gruppo Origine, composto da Mario Ballocco, Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi, Ettore Colla, compare ufficialmente nel panorama artistico il 15 gennaio 1951 con la prima e unica collettiva allestita presso l'omonima Galleria Origine aperta da Colla a Roma in via Aurora 41. In questa occasione viene pubblicato un piccolo catalogo con un testo programmatico divulgato poi come *Manifesto di Origine* (M. Ballocco, A. Burri, G. Capogrossi, E. Colla, *Origine*, Milano, Edizioni AZ, 1951), che viene in parte disconosciuto da Ballocco. Egli infatti già nel novembre 1950, nel numero 9 di "AZ Arte d'Oggi", rivista da lui fondata e diretta, aveva pubblicato un testo che dichiarava la nascita del gruppo e la sua poetica. Dallo scioglimento del Gruppo Origine nasce nel 1952 la Fondazione Origine, il cui organo ufficiale è la rivista "Arti Visive". Tra il luglio-agosto 1952

e il maggio-giugno 1958 vengono pubblicati 18 numeri di cui 5 doppi, suddivisi in 10 numeri della prima serie e 8 numeri della seconda. Il comitato direttivo nell'editoriale del numero 1 del luglio-agosto 1952 di "Arti Visive" afferma che lo scopo della rivista è "ricostituire l'arte alle sue profonde e necessarie ragioni della coscienza umana [e] alla coscienza della sua natura nel proprio tempo". Difatti l'arte solo se è umana, può esprimere la realtà contemporanea e lo spirito umano che le corrisponde, e perciò essere "moderna". L'arte è moderna rispetto al proprio tempo, rispetto alla propria realtà. L'attenzione per la natura interiore, morale, umana dell'arte è sempre presente in ogni editoriale di "Arti Visive" e risponde agli obiettivi della Fondazione Origine. Il *Manifesto di Origine* afferma che per reagire a un astrattismo sempre più orientato verso la compiacenza decorativa è necessaria una produzione artistica fondata "sul significato spirituale del 'momento di partenza' e del suo umano riproporsi in seno alla coscienza dell'artista". Anche Ballocco nei suoi articoli su "AZ" sostiene che l'unico fondamento della creazione artistica è da riconoscersi nell'individuo, nel suo principio interiore: l'artista deve "attingere alla più ingenua, libera, primordiale natura" (M. Ballocco, *Origine*, cit., p. 1). Per quanto riguarda la presenza di Capogrossi in "Arti Visive" si vedano la segnalazione della sua personale alla Zimmengalerie Franck di Francoforte dal 19 giugno 1952 con la riproduzione di *Superficie nera* del 1950 e *Superficie 215, 391, 552, 590, 420, I (1)*, luglio-agosto 1952; *Indicazioni degli artisti Soldati, Matta, Mannucci, Tot, Balla, Capogrossi* (con la *Superficie 102* del 1953), Barisani e Vedova, I (4-5), maggio 1953; S. Matta, *Capogrossi*, II (1), novembre 1954; la cartellata di artisti in *Pittori e scultori d'oggi* con la foto di *Superficie giallo nero*, II (8), 1958.

15. Si veda Cagli in *Capogrossi*, cit: "ha rapidamente esplorato fonti genericamente mediterranee di gusto minoico cretese, per potere, tramite i giochi di numeri a stampiglio, pervenire all'intuizione di un elemento che ha il fascino della prima immagine scritta del bue, dell'alef, dell'alfa, dell'A".

16. L'alfabeto fenicio, basato sulla corrispondenza tra le lettere e lo zodiaco non eclittico ma di diciotto costellazioni, poneva la A come prima lettera dell'alfabeto in quanto la costellazione del toro - il quale si diceva alf - fu la prima a essere usata per disegnare una lettera; infatti il mese della figliatura delle vacche era il primo del calendario accadico, a cui la lista di lettere corrispondeva. Inoltre la lettera A della lista degli alberi significa parto.

E la A rappresenta anch'essa un parto dato che simbolizza quello delle giovani vacche, e per estensione quello di tutti gli animali e di tutti gli esseri viventi. La lettera, pur cambiando la sua pronuncia, ha conservato quasi invariata la sua forma primitiva attraverso i secoli: negli alfabeti occidentali ha semplicemente subito un capovolgimento, infatti le corna del bue sono rivolte a terra e il sottogola al cielo. La connessione tra l'aleph ebraico e la parola toro è ribadita dall'interpretazione del toro come emblema di Dio, di Jahwè. Villa infatti nella nota n. 6 dell'introduzione alla propria traduzione del *Genesi* - in "Il Verri", cit., p. 20 - afferma che il Toro è l'emblema di Jahwè, in quanto è possibile che il nome Jahwè risalga al significato di toro da una fonte egizia antichissima, sebbene l'omofonia di *jhwh* con una voce egiziana che significa toro, manzo, sia solo un precario indizio. A prova di tale suggestione si possono però considerare l'antica leggenda narrata nell'Esodo del vitello d'oro del culto popolare, il fatto che da un testo magico-profetico (in *Osea*, 12, 9; 13, 4) si rilevi che il nome di Jahwè come Dio di Israele si attesta solo dopo il contatto con l'Egitto, e che lo stesso profeta Osea gridi contro il toro di Samaria, immagine samaritana della divinità ebraica, di ascendenza cananeo-egizia. Inoltre la storia tra Jahwè e gli Israeliti viene letta da Villa anche come una cupa storia di adulteri simbolici tra una "Giovenca", che è il popolo ebraico, e un "Toro" che è la divinità. È utile ricordare che in molti miti dell'antichità e di culture differenti la figura del toro, e ancor di più l'elemento del "piede di toro" - indicante una condizione claudicante, che costringe a zoppiare e a procedere solo sulla punta dei piedi, o comunque il riferimento a una caratteristica particolare del piede - è collegato a molte figure di divinità, eroi e re. Secondo una tradizione talmudica il personaggio storico di Cristo era claudicante e in alcuni passi dei Vangeli si pone l'attenzione sul valore simbolico dei piedi: Maria che lava, asciuga e profuma i piedi di Cristo; la lavanda dei piedi dei dodici apostoli; i piedi di Cristo inchiodati alla croce.

17. E. Villa, testo su Capogrossi, 1962, cit.

18. L'attenzione per la cultura primitiva presso la Fondazione Origine è documentata da una serie di testi e illustrazioni pubblicati in "Arti Visive": M. Giovenale, *Piazze e strade, strade e piazze*, I (1), luglio-agosto 1952, con la foto di una maschera precolombiana; E. Villa, *Ciò che è primitivo*, I (4-5), maggio 1953, con foto di una tavoletta con caratteri cuneiformi, un'ascia delle isole Hervey del Peabody Museum, un vaso dell'età del bronzo, una scultura in legno

dell'isola di Malhehula, e il Papa Konane, strumento ludico delle isole Hawaii; *Il sole sapeva tutto*, I (4-5), maggio 1953, testo litografico registrato da Dercy Ribeiro nel dicembre 1948 tra gli Indios Ofaie meridionali del Mato Grosso in Brasile, nell'interpretazione ritmica del pittore Aurelio Ceccarelli; E. Villa, *Ideografie sui lastroni di Monte Bego*, I (6-7), novembre-dicembre 1953, con due immagini dei lastroni di Monte Bego; E. Colla, *Arte astratta come percettività*, I (8-9), primavera 1954, con un disegno di Colla; E. Villa, *Noi e la preistoria*, II (1), novembre 1954. A questi testi teorici di Villa nella rivista bisogna affiancarne altri come l'introduzione al volume con disegni di Roberto Sambonet, *22 cause + 1*, Milano, Edizioni del Milione, marzo 1953, o alcuni articoli pubblicati in "Civiltà delle Macchine", a cui collabora dal gennaio-febbraio 1954 al gennaio-febbraio 1958 con undici articoli quali *Le navi di Ulisse*, II (5), settembre-ottobre 1954, pp. 39-40, *Navi mitiche*, III (6), novembre-dicembre 1955, pp. 25-28; *La nascita dei numeri*, IV (2), marzo-aprile 1956, pp. 80-81. Bisogna anche ricordare – anzi da un punto di vista cronologico, innanzitutto – il lavoro di studio, ricerca e scrittura fatto per le mostre didattiche elaborate dallo Studio d'Arte Palma di Roma a partire dal 1947, per la sezione didattica del MASP fortemente voluta da Bardi: la mostra *Panorama sintetico da História da arte desde a pre-hi stória até hoje*, con una sezione dedicata appunto alla preistoria, e una specifica intitolata *Pré-história e Povos Primitivos*. A ciò si aggiunge la collaborazione di Villa, durante la sua permanenza in Brasile, con Flavio Motta, per la preparazione di una puntata sulla preistoria all'interno del ciclo di trasmissioni televisive sull'arte proposte dal Canal 3 della Tupy Tv nel 1952. A proposito si veda l'articolo dello stesso Motta, *Televisão. Lições de arte para 20000*, in "Habitat", aprile-giugno 1952, pp. 86-87. Il grande interesse di Villa per l'arte primordiale è dimostrato anche da un'opera su cui Villa lavora attorno alla metà degli anni Sessanta, ma che contiene i risultati delle ricerche e degli studi compiuti sull'argomento da Villa negli anni Cinquanta. Una parte dell'opera, che doveva intitolarsi *L'arte dell'uomo primordiale. L'età paleolitica, l'età mesolitica*, è stata pubblicata per la prima volta in E. Villa, *Da "L'arte dell'uomo primordiale"*, "Il Verri", cit., pp. 27-42.

19. Il Museo Nazionale Preistorico ed Etnografico fu fondato nel 1876 da Luigi Pigorini – titolare della prima cattedra di paleontologia in Italia alla Sapienza di Roma – presso il Collegio Romano dei Gesuiti, dove

esisteva una raccolta di antichità riunite a partire dalla seconda metà del XVII secolo dal padre gesuita Atanasio Kircher secondo un ordinamento da *Wunderkammer*, dando vita al Museo Kircheriano. Le collezioni del museo furono in continuo incremento grazie agli stretti rapporti intrecciati da Pigorini con i principali paleontologici e archeologi europei e tramite un'intensa attività di scavo e ricerca sul territorio italiano, tanto da renderne necessario il trasferimento e nuovo ordinamento nell'attuale sede all'EUR tra il 1962 e il 1977. Il museo crebbe da un nucleo originario di 5 sale al momento della sua fondazione a 44 sale negli anni Venti, fino alle 53 sale del nuovo ordinamento stabilito nel 1953 dal direttore Piero Barocelli, che rimase valido fino al trasferimento all'EUR. Nel testo di Barocelli *Il Museo Nazionale Preistorico "L. Pigorini"* pubblicato in "Bullettino di Paleontologia Italiana", nuova serie, VIII, parte VI, 1953, pp. 25-42, vengono presentate le collezioni preistoriche esposte nelle sale XXVII-XLIV, XLIX-LI e LIII, e nel salone d'ingresso dove campeggiano i grandi calchi in gesso delle incisioni di Monte Bego e della sottostante Valle Meraviglie realizzati a centinaia dallo scultore Carlo Conti tra il 1927 e il 1942 sotto la supervisione scientifica di Barocelli. Nel testo del Bullettino preso in considerazione sono pubblicate le immagini dei grandi calchi (h 310 cm) della zona settentrionale della Rocca dell'Altare coperta da centinaia di figure ottenute con picchiettatura, esposti nel salone d'ingresso, ma in modo erroneo – le tav. II e III sono ruotate di 180° – rispetto alla realtà e alla prima pubblicazione in P. Barocelli, *Le incisioni rupestri di Monte Bego nelle Alpi Marittime*, "Rivista di Antropologia", XXXV, 1944-1947, pp. 246-272.

20. Tra i materiali conservati presso l'Archivio Storico del MASP di San Paolo si possono citare alcune lettere di Villa indirizzate a Bardi, in qualità di relazione dell'evolversi della preparazione delle mostre didattiche, in cui vengono illustrati i rapporti con il Museo Pigorini, il suo direttore Piero Barocelli, Bianchi Bandinelli e Alberto Carlo Blanc. Nella lettera manoscritta e firmata da Villa del 19 aprile 1947, in cui si lamenta dei tecnici e professori, pur ammettendone l'utilità in alcuni casi, Villa sostiene la necessità di far eseguire le foto di pezzi originali conservati presso il Museo Pigorini e il Museo Etnografico Lateranense (il Museo Missionario Etnografico in Palazzo del Laterano fu fondato da Pio XI nel 1926 con documenti e cimeli esposti alla *Mostra missionaria* dell'anno precedente). Sempre in questo manoscritto

propone uno schema della mostra discusso con il Blanc: "Ti unisco uno specchietto che ho lungamente elaborato su testi autorizzati di indagine diretta. E che ho discusso per conto mio (senza nessun accenno a nessun museo) con il professor Blanc, che è quello che se ne intende a fondo. Puoi ritenerlo come morfologicamente sicuro". Nella lettera dattiloscritta e firmata da Villa del 17 maggio 1947, e intitolata *Museo didattico. Relazione n.2*, così scrive il poeta: "Ho raccolto nuovi libri necessari, ne ho avuti in prestito, oltre che da Bianchi Bandinelli, anche da Blanc, che è il più attrezzato in fatto di preistoria e primitivi e mediterraneo. Ho inoltre a disposizione la biblioteca del Museo Pigorini, che è ricchissimo. Ho già fatto un lungo sopralluogo. Il direttore e Bianchi Bandinelli mi hanno permesso di asportare dalle vetrine il materiale che mi interessa, per fotografarlo. Ho intenzione di scegliere tutta roba inedita. Le fotografie voglio farle io, perché son sicuro di poter fare cose ottime".

In una lettera – sempre dattiloscritta a firmata da Villa – di poco successiva, 30 maggio 1947 – *Museo didattico. Relazione n.4* – Villa risponde all'indicazione di Bardi di recarsi al Museo Pigorini e alla Treccani per prendere il materiale che loro hanno sulle civiltà sudamericane, affermando che il materiale fotografico del Museo Pigorini in questo caso è di bassa qualità e difficilmente utilizzabile. L'ultimo riferimento diretto è dato dall'uso di due fotografie della Venere di Savignano, conservata presso il Museo Pigorini, nel pannello introduttivo della sezione dedicata alla preistoria all'inizio della mostra *Panorama sintetico da História da arte desde a pre-bi stória até hoje*. Infine l'attenzione per i materiali conservati presso il Museo Pigorini è l'argomento affrontato in due articoli villiani pubblicati su "Habitat", la rivista del MASP, corredati da un ricco apparato fotografico: *Vasos e tecidos brasileiros num museu romano*, (8), luglio-settembre 1952, pp. 34-41; *Outras peças no Museu Pigorini de Roma*, (9), ottobre-dicembre 1952, pp. 36-41.

21. E. Villa, *Ciò che è primitivo*, cit.

22. In questo senso si veda quanto Villa afferma in uno dei testi redatti per la mostra didattica sulla preistoria realizzata al MASP e intitolata *Vita dello spirito*: "Lunga teoria di tavole e di figure! Ecco due millenni di quella vita dello spirito, di quella energia di opere che usiamo chiamare arte: alcuni vertici e alcune risorse segrete o mal note. Nulla di fermo o di stabile, di definitivo esiste in questa come in qualunque altra sistemazione. L'incessante contagio degli stili, il propagarsi delle forme, l'oscillare e l'incrociarsi dei modi, delle

intuizioni, delle improvvisazioni, dei ritorni, delle ripetizioni, sono l'aspetto dello spirito umano. Una fitta nube di meraviglie di splendori, di errori, di realizzazioni altissime e di mediocri prodotti, di tendenze collettive popolari e di estreme raffinatezze intellettuali, nasconde agli occhi della scienza le motivazioni e le cause di questo svolgersi e involgersi dell'immaginazione degli uomini". Inoltre è necessario considerare gli stretti rapporti che negli anni Cinquanta intercorrono tra le scienze e le arti come è dimostrato dall'esperienza di "Civiltà delle Macchine", rivista di Finmeccanica fondata e diretta dal poeta Leonardo Sinisgalli nel 1953, in cui scienza, tecnologia, meccanica, matematica, fisica, letteratura, mitologia, arte e storia s'intrecciano. Villa, infatti, per conto della rivista, in quegli anni viene mandato con gli artisti Burri, Ceccarelli, Vangelli, Nuvolo a compiere dei sopralluoghi e dei reportage agli impianti colici di energia elettrica sull'Appennino umbro-marchigiano (II [2], 1954), ai cantieri dell'Ansaldo di Genova-Sestri Levante (II [5], 1954), agli impianti di perforazione dei soffioni di Larderello presso Volterra (IV [5], 1956), alle officine della Termomeccanica di la Spezia (II [6], 1956) e all'azienda agricola del Maccarese (VI [1], 1958). In tal modo si comprende anche l'utilizzo che Villa fa in diversi suoi scritti di simboli e formule matematiche, e concetti e strumentazioni scientifiche. Difatti a proposito di Capogrossi nel testo del 1962 introduce il paragone con il Σ usato frequentemente in matematica come simbolo della sommatoria (concorda così con le strutture iterative dei segni capogrossiani), e specialmente il confronto con la chiusura a spigolo della deviazione della luce nell'esperienza Michelson-Morley. I due fisici nel 1881 costruirono un interferometro per dimostrare nel 1887 che lo spazio non è riempito da un mezzo, l'etere, attraverso il quale la fisica ottocentesca riteneva si propagasse la luce. L'interferometro consiste in due sezioni diritte poste ad angolo retto tra loro. Ogni braccio porta a un'estremità uno specchio. Nel punto di intersezione dove i bracci si congiungono, uno specchio semiargentato divide un fascio di luce in due. Ciascuna metà del fascio diviso percorre un braccio ed è riflessa all'indietro dallo specchio nella parte terminale. Quando i due raggi si ricombinano essi interferiscono in modo da produrre un caratteristico diagramma di frange che dipende dall'entità della differenza del tempo impiegato da ciascun raggio a compiere il percorso di andata e ritorno. Se si ruota lo strumento di 90° i bracci si scambiano di posto e le frange di

interferenza dovrebbero spostarsi. Ciò invece non avviene. L'esperimento venne ripetuto più volte e da altri ricercatori e l'assenza di spostamento fu confermata, dimostrando così che lo spazio non è riempito dall'etere.

23. E. Villa, *Ciò che è primitivo*, cit.

24. R. Sambonet, E. Villa, *op. cit.*, p. 5

25. E. Villa, testo su Capogrossi 1962, cit.

26. Si vedano la traduzione di Emilio Villa della prima delle sette tavolette de *L'Enuma Eliš (tavola I)* – il "Poema della Creazione" babilonese del 1200 a.C. circa scritto in lingua akkadiana – "Letteratura. Rivista di Lettere e di Arte Contemporanea", III (4), ottobre 1939, pp. 17-26; e il racconto del diluvio universale nell'XI tavoletta dell'epos di Gilgamesh tradotto e pubblicato da Villa in *Navi mitiche*, "Civiltà delle Macchine", III (6), novembre-dicembre 1955, pp. 25-28.

27. Dall'area di Novilara e di San Nicola di Valmanente provengono nove frammenti, pertinenti forse a otto stele, tra cui l'esemplare PID 345 – comprato a Fano, rinvenuto forse a San Nicola di Valmanente – e la stele PID 343 – venuta alla luce casualmente nel 1860 nei pressi della chiesa rurale di San Nicola di Valmanente, località a circa 3 km a nord di Novilara e venduta dall'anonimo proprietario al Museo Nazionale Romano e poi al Museo Pigorini – sono conservate presso il Museo Pigorini. La stele PID 343, realizzata in arenaria, ha forma pressoché rettangolare con base a zoccolo e presenta un repertorio decorativo comune alle altre e comprendente l'incisione di fregi a spirali a tappeto, motivi a spina di pesce e ruote a quattro o cinque raggi. Su di una facciata la scena figurativa in stile corsivo rappresenta il ricordo e l'esaltazione del coraggio di un guerriero sia nella caccia sia in battaglia; il triangolo invece potrebbe valere come generica allusione alla copertura di un edificio, di una capanna. Anche il lungo testo inciso sull'altra faccia, dal significato ancora oscuro, avrebbe quindi carattere funebre o elogiativo. Per ulteriori approfondimenti si veda la scheda in *Prima Italia. L'arte italica del I millennio a.C.*, Roma, De Luca, 1981, pp. 73-74.

28. Le incisioni di Monte Bego – area delle Alpi Marittime comprendente il Bacino dei Laghi Lunghi, della Valle di Fontanalba e della Valle delle Meraviglie tra i massicci del Monte Bego, della Rocca delle Meraviglie e del Gran Capélet, a partire dalla Seconda guerra mondiale territorio francese – risalgono a un periodo che va dal Neolitico finale-Eneolitico (3000 a.C.) all'età del Ferro, che ha i migliori esiti durante l'antica età del Bronzo (1800-1500 a.C.), e scema lentamente fino alla conquista romana delle Alpi nel 14 a.C.

Questi reperti vennero scoperti da Clarence Bicknell nel 1887 (si vedano il Museo Bicknell di Bordighera e il Museo Civico di Ventimiglia dove sono conservate le sue collezioni archeologiche) e studiate in più fasi da Piero Barocelli, Carlo Conti, Nino Lamboglia, Giuseppe Isetti e Laviosa Zambotti. Le incisioni di Monte Bego presentano un nucleo più arcaico di carattere lineare, in cui le forme sono tracciate con graffiti lineari attraverso punte litiche, e uno più numeroso tipico dell'età del Bronzo e del Ferro realizzato mediante percussione e picchiettatura, creando così figure piene. Le figure stilizzate, rappresentate in pianta, vanno da quelle cornute (circa la metà di tutte le incisioni rupestri) raffiguranti bovidi isolati o in mandrie; aratri ed erpici; armi come pugnali, alabarde e asce; strumenti quali falci, falcetti, martelli, scalpelli e rastrelli; figure umane (solo duecento) rappresentate nude, con sufficiente rispetto delle proporzioni e senza tratti del viso in quanto realizzate con picchiettatura piena; piante topografiche di capanne e poderi formate da quadrati, rettangoli e linee chiuse; figure geometriche semplici (quadrati, rettangoli, cerchi, parallelogrammi, spirali, stelle, croci) e complesse (derivate dalle precedenti) che hanno valore religioso e si rifanno alla diffusione del culto solare presso il Monte Bego, generalmente praticato dalle comunità agricole protostoriche; altre figure semplici sono interpretate come segni dal significato ideografico e alfabetico. Le incisioni lineari arcaiche – scoperte per la prima volta dal Conti nel 1940 (C. Conti, *Scoperta della più antica fase delle incisioni rupestri di Monte Bego (Alpi Marittime)*, "Bullettino di Paletnologia Italiana", nuova serie, IV, 1940, pp. 3-28) – sono costituite da linee rette, curve, serpentiformi, zig-zaganti e variamente intersecate, e assumono fisionomie schematiche di alberi, scale, pettini, reticolati, e in alcuni casi anche antropomorfe. Le figure lineari pettiniformi sono tra quelle più diffuse nelle incisioni e pitture rupestri a partire dal Paleolitico fino al Neo-Eneolitico. Difatti è possibile porre un parallelo con quelle ritrovate da Alberto Carlo Blanc – importante paletnologo romano, anch'egli membro del Museo Pigorini e citato da Villa in *Noi e la preistoria* – nella Grotta Romanelli scoperta da Stasi nel 1900 presso Terra d'Otranto: si tratta di disegni pettiniformi color ocra rossa probabilmente realizzati con tampone. È interessante considerare anche questa fonte – pur non direttamente citata da Villa – in quanto Blanc ne evidenzia il carattere schematico sostenendo che si tratta di segni

individuali ripetuti, spezzati o contigui, come se fosse una scrittura (A.C. Blanc, *Dipinto schematico rinvenuto nel Paleolitico superiore della Grotta Romanelli in Terra d'Otranto*, "Rivista di Antropologia", XXVII, 1926-1927, pp. 283-299)

29. Villa fa riferimento alle origini antropologiche e arcaiche della popolazione lombarda costituite dalla cultura di Golasecca, una civiltà protostorica di cultura celtica stanziatasi nella zona prospiciente al Lago Maggiore tra il IX ed il VI secolo a.C. I segni ideografici della civiltà di Golasecca sono costituiti da articolazioni, quasi costellazioni, di coppelle di piccole dimensioni (3x2 cm) e di centinaia di incisioni di croci di medie dimensioni (8x4 cm; 6x5 cm) su pietre dalla superficie piatta.

30. E. Villa, *Ideografie sui lastroni di Monte Bego*, cit.

31. E. Colla, *Arte astratta come percectività*, cit.

32. E. Villa, testo su Capogrossi 1962, cit.

33. Nel mondo romano repubblicano non era molto diffuso documentare i rapporti di natura giuridica poiché la negoziazione avveniva solo oralmente; fu nei primi secoli dell'Impero che il documento scritto divenne sempre più frequente. Dal 528 con la redazione della legge del Codice Giustiniano circa i documenti, i contratti di vendita, permuta o acquisto non hanno forza se non scritti in bella copia con *confirmatio* e *subscriptio* delle parti. Il *tabellio* deve leggere il documento alle parti e ottenere da loro la dichiarazione che il documento si confida alle loro volontà, quindi deve rilasciare il documento alle due parti (*absolutio*). La formula finale presenta la testimonianza del *tabellio*, detta "complevio at absolvio", la lettura del documento e l'accertamento della sua accettabilità da entrambe le parti. I Papiri Ravenati - 67 documenti di epoca giustinianea e anteriori all'invasione longobarda del 568 - presentano testimoni con un numero che varia da cinque a sette, e in alcuni casi tre, che comunque sempre compaiono e sottoscrivono autografamente il documento. In pochissimi casi la sottoscrizione non è autografa: qui il *tabellio* si sottoscrive a nome del testimone che a sua volta si segna con una croce perché analfabeta o cieco. Durante il periodo carolingio, dall'XI sec. in poi, i testimoni di patto persero di valore: la loro firma non è autografata bensì è il notaio a garantire a pieno il valore del documento solo con la loro presenza; essi potevano essere richiamanti se sul documento si apriva un contestazione. La croce - accompagnata per i *tabelliones* (figura

pubblica) da un *signum* composto in origine di note tachigrafiche e per gli *scrinari* (figura pontificia) da un *signum* che significa *ego* - assume il valore di sigillo, di testimonianza giuridica di un patto.

34. Villa ricorda nonna Anelli da Golasecca e nonna Redaelli da Busto Arsizio che - in quanto analfabete - sempre firmarono con la croce.

35. E. Villa, testo su Capogrossi 1953, cit.

36. È da ricordare il forte interesse di Villa per una tradizione culturale mistico-orfica che va dalla teologia e dalla mistica cristiana, con la sua ascendenza giudaica comprendente la *kabbalah*, al *Corpus Hermeticum*, la teologia di Orfeo, i misteri dionisiaci ed eleusini rientranti in un generale gnosticismo e orfismo, le tradizioni teogoniche, le mistiche tao-buddiste e quella teosofica.

37. E. Villa, testo su Capogrossi 1953, cit: "Je / nsais qq'ecetaiént avant / de ne pas être et avant d' être / ces signes- là / où sentrouvrait je nsais q'oj".

38. Gli scavi nella zona del Monte Circeo condotti da Alberto Carlo Blanc, Sergio Sergi e altri studiosi, iniziati alla fine degli anni Trenta, proseguirono per tutti gli anni Cinquanta. La Grotta Guattari - così denominata dal proprietario del terreno in cui si trova e che per lavori di sistemazione la aprì casualmente - venne scoperta il 24 febbraio 1939 e risale al Paleolitico medio (190 000-9000 a.C.); in essa Blanc ritrovò al centro di un cerchio di pietre un cranio di *Homo Neandertalensis*, con mutilazioni allora interpretate come intenzionali e conseguenza di riti religiosi (in età paleolitica era diffusa la trapanazione del cranio), tra cui anche ardue ipotesi di cannibalismo. Sempre all'interno della grotta vennero ritrovati anche manufatti dell'industria litica e ossa di animali come cinghiali, cavalli, cervi, capre, iene. (Si vedano A.C. Blanc, *L'uomo fossile del Monte Circeo. Un cranio neandertaliano nella grotta Guattari a San Felice Circeo*, "Rivista di Antropologia", XXXII, 1938-1939, pp. 1-18; S. Sergi, *Il cranio neandertaliano di Monte Circeo*, "Rivista di Antropologia", XXXII, 1938-1939, pp. 19-34). Studi scientifici successivi e nuove tecniche di analisi hanno oggi permesso di ricostruire che la posizione originaria (cioè al momento dell'apertura della grotta da parte di Guattari) del cranio fosse su un fianco, che le mutilazioni erano state provocate dalle iene e che è da escludere assolutamente il cannibalismo. Il proseguimento delle ricerche all'esterno della Grotta Guattari e all'interno della Grotta del Fossellone hanno riportato alla luce diversi reperti paleantropici: Circeo I (cranio di

uomo neandertaliano adulto) e Circeo II (mandibola di uomo neandertaliano adulto) ritrovati da Blanc nella Grotta Guattari nel 1939; Circeo III (mandibola di uomo neandertaliano adulto) scoperto da Ascenzi e Lacchei nell'agosto 1950 all'esterno della Grotta Guattari; Circeo IV (frammento di mandibola e tre denti di bambino neandertaliano) scoperto dal Blanc nella Grotta del Fossellone. E in questa stessa occasione il paleontologo ritrovò anche una vertebra di balena. (Si veda A.C. Blanc, *Reperti fossili neandertaliani nella Grotta del Fossellone al Monte Circeo: Circeo IV*, "Quaternaria", I, 1954, pp. 171-175). Ed è proprio di quest'ultimo ritrovamento che Villa parla in *Noi e la preistoria*.

39. Villa in *Noi e la preistoria*, cit. si chiede: "cosa mai può aver 'visto' l'uomo di Neandertal nella vertebra di una balena, per trascinarla fin dentro casa? Sarà soltanto una intuizione di carattere magico-religioso, o, tenuto conto della fondamentale e semplice organicità del pensiero prelogico, del pensiero preistorico, così difficilmente sezionabile in gradi e in elementi, non sarà magica, o intuitiva come magica proprio l'idea centrale che rappresenta una vertebra? E cioè, la strutturazione, la continuità, la variazione metrica costante, l'iterazione? Il sentimento della vertebra, della catena, del serpente, dell'intreccio, non è forse da considerarsi la fondazione prima, e ultima, del sentimento così detto artistico, della intuizione ritmica?".

40. Le statuette paleolitiche note col nome di "Veneri", particolarmente numerose nel Gravettiano (circa 25 000-20 000 anni a.C.), documentano la diffusione su larga parte del territorio europeo di un modello di rappresentazione della figura femminile piuttosto uniforme, attestando una larga circolazione di tecniche e di idee. La Venere di Savignano sul Panaro (Modena) è una statuetta femminile steatopigica scolpita in pietra dura serpentina a tutto tondo, dal sapientenaturalismo anatomico, che si collega alla rappresentazione della donna-madre e della fertilità, e risalente a 25 000 anni fa. La piccola scultura (h 22,5x4,8x6,7 cm) fu ritrovata durante dei lavori all'esterno di una stalla, scavando in terreni Pleistocenici a una profondità di circa 1,50 m, dal proprietario Olindo Zambelli in località Prà Martin in frazione Mulino di Savignano sul Panaro nell'anno 1925, e consegnata a Giuseppe Graziosi in cambio di due quintali di uva. Lo stesso studioso donò poi il manufatto preistorico al Museo Pigorini, dove è tutt'ora conservato. Per ulteriori approfondimenti si veda U. Antonielli, *La*

statuetta femminile steatopigica di Savignano sul Panaro, "Rivista di Antropologia", XXVII, 1926-1927, pp. 283-299.

41. E. Villa, testo su Capogrossi 1962, cit. La figura del ragno e la sua capacità cognitiva sono ricompagnati nel testo n. 3 de *Le mura di t;èb;è*, lavoro di dieci pezzi esposto da Emilio Villa presso la Galleria Multimedia di Erbusco, Brescia, nell'ottobre 1980. Villa presentò un unico componimento poetico in 10 parti in greco antico scritto a mano con pennarello nero su lastre di plexiglas (a cui era stato lasciato attaccato il foglio di carta adesiva proprio per la protezione della lastra stessa) appese alle pareti della galleria. A fianco di ogni lastra di plexiglas fu appeso un sacchettino di plastica trasparente chiuso, contenente la traduzione in italiano scritta sempre a mano su un foglio di carta millimetrata blu, strappato in pezzetti. I testi de *Le mura di t;èb;è* furono editi dalla stessa Galleria Multimedia nel 1981, pubblicando sia gli originali in greco, sia le traduzioni in italiano raccolte nelle pagine finali del libro. Confrontando l'opera in questione, numerata da Villa col n. 9, con i testi pubblicati nell'edizione è possibile constatare che corrisponde alla n. 3 del libro, in base a un nuovo ordine dei testi. Esiste un'altra edizione in 27 copie edita sempre nel 1981 dalla Galleria Artein di Roma con disegni di 5 artisti. L'ordine dei testi nelle due edizioni non corrisponde e l'originaria numerazione delle lastre sembra riprodotta dall'edizione romana del 1981; infatti la lastra n. 9 corrisponde al testo n. 9. I testi de *Le mura di t;èb;è* sono stati anche recentemente ripubblicati con traduzione in italiano a fronte in E. Villa, *Zodiaco*, cit.

42. Qui Villa recupera il significato base di *gradus*, cioè passo, posto, ordine, sottolineandone la posizione spaziale e non un giudizio di valore.

43. Cfr. E. Villa, *Burri*, "Arti Visive", I serie (4-5), maggio 1953.

44. Si veda G. Cenza, A. Burri, *Il petrolio sotto le colline*, "Civiltà delle Macchine", IV (6), novembre-dicembre 1955, pp. 49-51. Si riporta qui la didascalia alle opere di Burri: "Tavole di Alberto Burri fatte a Casalbordino in vista dei pozzi petroliferi. 'Ho in mente - ci scrive Burri - da tanto tempo di dire come bruciano le cose, com'è la combustione, e come nella combustione tutto vive e muore per fare un'unità perfetta'".

45. Cfr. E. Villa, *Maccaresse*, cit., p. 26

46. E. Villa, testo su Capogrossi 1962, cit.

Capogrossi, settembre 1953,
da E. Villa, *Capogrossi*, Roma, Galleria L'Attico, 1962.

je nsais cquecetaient avant de ne pas être et avant d' être
ces signes- là où sentrouvrait je nsais quoj
si c'était im âge ou reflet nous ou vous
fer ou mesure sommeil ou regard je ou tu qui se
nerfs ou cerveau syllabe ou éclat
degré ou minute sceau ou cils ou
ou neumes pollens ou tresse coquillage ou note grille
griffes ou texteracines ou chaîne un supplice depuis
des heures sans hasard
des heures soussur hasard
petits événements sans péril
sur les arêtes les plus obscures de la crainte immé
diate sur la cruelle omnivorle de l'esprit latent
la surface s'honore
d'être chargée sillonnée
par dès êtres inachevés
des subtilisations utilisations hardis
de la surprise
dynamlque
les uns après les autres sémés flottant
en équilibre
une lumière dans le buisson
une clé pour buisson
à la recherche du mot juste pronomine radicale
pour protéger le cri
clé pour ouvrir le buisson de l'âge générale
algue et croix commisurés inflexions
trait stri dent l'incroyable du contexte
aphorismes-cryptes pouvoir original que ses accents !
et épuiser litanie chaîne queue vertèbre aphorismes
squelettes excités sur trapèze
sans âme
stigmates-je se dégager de l'énigme
pur une postulation d'énigmes
fuite dans la longue dissimulation
afin de se livrer dans ce qu'il recherche comme pronom prénom
réduit aux out rances aux pullulations d'une ellipse à fond
absolu, et,
sauf ces petites irruptions de la colère systématisante,
pas seulement
une définition d'espace, ce qui ne peut dire grande chose, mais une
irruption iconique qui se mêle, vacille, se défait, dans un espace en-
glouti par ses aridités
bon, à propos du celebrated basic theme, obligatio secreta, et
recherche de l'orientation décisive, aveugle, du prospectus agressif:
serait-ce livresse des enfants? un petit arsenal de la crainte? et
les armes, ont-elles un sens? un sens indivisible de la thérapeutique
traces

EMILIO VILLA
(settembre 1953)

io nonso checoserano prima di non essere e prima di essere
 quei segni- là dove si socchiudeva io non so
 se c'era im magine (età) o riflesso noi o voi
 ferro o misura sonno o sguardo io o tu che sé
 nervi o cervello sillabe o schoppio
 grado o minuto sigillo o ciglia o
 pollini o trecce conchiglia o nota griglia
 o neuma un supplizio da
 artiglio o testoradice o catena
 delle ore senza caso
 delle ore sottosopra il caso
 piccoli avvenimenti senza pericolo
 sui profili più oscuri della paura imme
 diata sulla crudele onnivoria dello spirito latente
 la superficie si sente onorata
 d'essere caricata solcata
 da degli esseri incompiuti
 delle sottilizzazioni utilizzazioni ardite
 della sorpresa
 dinamica
 gli uni dopo gli altri sparsi fluttuante
 in equilibrio
 una luce nel cespuglio
 una chiave per il cespuglio
 alla ricerca della parola giusta pronome radicale
 per proteggere il grido
 chiarire per aprire il cespuglio dell'età generale
 alga e croce commisurate inflessioni
 tratto stri dente l'incredibile del contesto
 aforismi-cripte potere originale che suoi accenti!
 ed esaurire litania catena coda vertebra aforismi
 scheletri eccitati sul trapezio
 senza anima
 stimmate-io liberarsi dall'enigma
 da una postulazione di enigmi
 fuga nella lunga dissimulazione
 al fine di abbandonarsi in ciò che egli ricerca come pronome primonome
 ridotto a olt ranza (fuori rancido) a pullulazioni di un'ellisse al fondo
 assoluto, e,
 salvo queste piccole interruzioni della collera sistematizzante,
 non solamente
 una definizione di spazio, ciò che non può dire gran cosa, ma una
 irruzione iconica che si mischia, vacilla, si disfa, in uno spazio in-
 ghiottito dalle sue aridità
 beh, a proposito del celebrato tema base, vincolo segreto, e
 ricerca dell'orientamento decisivo, cieco, del prospetto aggressivo:
 sarà-questa l'ebrezza dei bambini? un piccolo arsenale della paura? e
 le armi, hanno quelle un senso? un senso indivisibile dalla terapia?
 tracce

EMILIO VILLA
 (settembre 1953)

Capogrossi, 1962

da E. Villa, *Capogrossi*, Roma, Galleria L'Attico, 1962

Devo a Corrado Cagli la mia scoperta di Capogrossi, in quegli anni tra 1947 e 1949, anni estenuanti, tra Terme Deciane e salita san Nicolò da Tolentino. Di fronte alla mia, non so più bene se diffidenza filologica o fisiologica titubanza, mi spinse la fede chiara, generosa e penetrante, di Cagli: e valga allora questa dichiarazione come testo di riconoscenza. Da una nozione semplice di umana fiducia, che esordiva come atto perentorio, da uno scarto improvviso, nasceva la prima, e primaria, e persuasa tentazione di de-significare decolorare deplatonizzare deliricizzare i confusissimi gerghi pittorici: e in tale modo, e tale scatto, che ancora nessuno, io penso, aveva tentato così rigoroso e stretto e solenne e puro e povero. Lo dico, nemmeno sulla strada di Mondrian; e dio solo, che conosce fin dove la mente conduce e da dove l'ebetescenza comincia a travolgerla, dio solo sa come mai i mammoth della critica corrente siano riusciti a furia di sofismi balordi, a istituire una comparazione, che è irreperibile, tra Mondrian e Capogrossi. O con Klee: ed è ben vero che in Klee è reperibile un morfema in qualche modo affine a quello così largamente ricostruito da Capogrossi. E altrettanto è da dire di Mirò. E tuttavia, quale altra profonda congettura doveva trepidare nella scrittura del pittore romano, quale accertata, inflessibile, non delebile propiziazione quel morfema era destinato a offrire sulle mai stanche tabulae defixae. Per un primo accostamento, io e Cagli parliamo dell'aleph-taurus; Matta e io parlam-

mo dell'io-je. Comunque, in questo senso, quello di Capogrossi è stato il tentativo più acuto, più toccante. Ritrovare in imo, in intumo homine, un segno di grado iniziativo, un praesagium allo stato di pura molecola. Ritrovare il praeverbium scabro, prezioso, secco, dove l'intera mente confluisce, con meraviglie e inganni, e di dove il nucleo si coglie: episemon, apex, numerus, nota, gabex, neuma di contesto illimitato, o tessera di un opus dis certum; timbri e sigilli a manciate, per una epigrafe senza clausula, senza esordio, senza stampo, senza genere. Unfinished sentences, per assiomi alitanti, per interpolazioni sfiorate, timbri appena delineati, o solo interrogati, o colpiti, come un alfabeto fatale sempre in gestazione, ciclico e violentato dalla sua persistente, irresolubile, ambiguità, dalla sua provenienza cieca, dis certa, e dalla sua stessa grezza consumante ansante congestione: gruppi ordinata-mente infissi, progetti appena eccitati, famiglie e tribù e siepi e canneti e sciami e grate e palizzate e stuoie, e insomma corpi di noveri, pleiadici, costellanti: risorse e esclamazioni commisurate alla imprevedibile resistenza della unità di misura immaginaria, immaginata, di un sigma, Σ . Attraverso il foro di un calendario divagante di sorprese, di varianti, di lectiones breves di circolazioni di arresti di fitte lacune di diresi di tagli di asterischi di fusioni e diffusioni di alterazioni di spole spirali giri alternanze sospensioni aperture tracce prospettive abbattute slarghi sagomazioni proprie e improprie: alta prerogativa, prestigio fortunoso di questo typos, di questi typoi, in avvicendamenti gradualis, come gradus non discriminanti del segno, come typostasis, e il severo enigma, il rotto barlume di natura e di spettrale insidia ch'essi nutrono, quando l'amanuense pittore ama condurli, o come

seminarli nella impenetrabile extensa res, scarificando. È così tra i grovigli rigenerare, regenerare, l'imperturbabile sforzo dell'essenza, la commovente caparbieta dell'uniforme, la latente indigenza di ogni orientamento, di ogni predicato, di un intermundum. E riportare così ad eccelso eloquio, a omiletica riverberazione, la monofasia asceticamente accolta in seno, in intumo, per agglomerazioni fonetiche cellulari, per granulazioni sonore, per cellule asserragliate in agonie gelose, da un precipite grembo. Trafiggere con sillabealabarda, e chiudere gli occhi a ogni impeto, a ogni violenza, serrare a spigolo (come la deviazione della luce nell'esperienza Michelson-Morlay), creare uno status firmus (come un umano deus firmus, che io ho scoperto nell'antico testamento: e quando le ceneri dell'altare, non si sparpagliavano al vento, il deus firmus era presente), una atrofia, una atarassia, dove la violenza è spezzata, e ricostruita in simbolo mnemoniale. Sbarrare i capi ai flussi, con la sigla (e si, signum aenigmati, signum petitionis, signum geminationis), sigla-stigmata: e quella proprio che appare apparsa un po' crudeltà, un po' lavoro fatica sforzo, ombra di strumento archetipico, forca gancio uncino forcella scalmo rastrello pettine falchetto punteruolo (e qui sarà un richiamo ai nostri discorsi con Cagli, strumenti paleoitalici, piceni anzi, e stele di Novilara; e, più in là, lastroni di Monte bego). Io parlavo di croce, di sigillo, di obsignare cruce. O crux ave spes; mucrone diro lanceae.

Pensavo allora alla mia nonna Anelli, da Golasecca, a mia nonna Redaelli, da Busto Arsizio: fino alla morte, esse firmarono con la croce, con il segno: timore e presenza, rito e asserzione, scrittura martirio e scrittura fede, trepidazione e slancio. Era quel segno una specie di slogan archetipico a ca-

trattare pronominale anagrafico giuridico sociale, una perpetuazione tipotipica sul campo di arnesi, di una memoria araldicizzata nell'unica sillaba universale, sempre viva nel fluido della intensità una. Di tale natura mi sembra lo hapax legomenon, e hapax in senso assoluto, di Giuseppe Capogrossi. Quel che il misterioso, grave "magnetismo" del "campo" (anche figurato, evidentemente, secondo parvenze anatomiche; e per un plexus totemicus, per un candore tribale e familiare; un totemismo spontaneo, delicato, estratto dai recessi di una intensa, severa, rituale monofasia, fonte della sua solitudine) dove il suo hapax sta e spontaneamente si genera, proponeva di irradiante, di fonetico, si potrebbe definire "battito" vitale: non come ictus né come cadenza o ritmo o scansione, ma come proprio emersione, o pronuncia emessa: in strascichi aberranti, prolungati o sincopati, in lunghe erratiche ricerche di giaciture, come ricerca in profondità di zuccheri, di tuberì, per un nutrimento quotidiano; in distese involuzioni, in brevi labili muscolari ingorghi, noduli, trasfusioni, in severi snodi, in allacci lamellari flagellari fibrillari, in filtraggi freddi, sgomenti, in code traccianti, in segnalazioni di moti infine che sfuggono a qualsiasi formato o elaborato o anticipo schematico, di natura ideogrammatica o di natura naturale; tutto per direzioni cupe, imprevedute, dove l'arresto è una intimazione o una interiezione o un intervallo diacritico, fra migli artigli, minaccie metalliche, trappole di un esilio, diademi solitari, frantumi lessicali da un formulario propiziatorio o incantatorio; seguendo una pressione attiva, che è come intrecciare le dita delle mani, atto di potenza dominio invocazione scongiuro, come girare un pollice intorno all'altro nei due sensi alternativamente, o accavallare divaricate le

gambe, o serrare le labbra al flusso, o carpire vibrazioni del sangue alle stazioni cellulari.

E pertanto non sapienza, e non nostalgia di sapienza, e non formula di azione: ma apprensione e accettazione scritta siglata certificata omologata, ribattuta, decomposta e ricomposta sulla cifra, in apparenza estranea, vivissima in realtà. È la saggezza mortale del ragno, che detiene, nei lucidi fili spermatici, nelle bave elettrizzate, un potere esplicito sopra gli abissi, e conosce leggi dell'assoluto acrobatico, e regola le sconfitte delle acrofobie, e predica l'indifferenza divina in co-

spetto del divino, della vita e della morte, e porge ai meandri del puro premito, del tumulto musicale impercettibile, i minimi trofei dell'agonia, dell'unanime. E come una ragnatela è, infatti, per lo più, inventato l'equilibrio folto e vitale di un percorso, di un viaggio, nel campo, nella superficie scritta da Capogrossi. Trovo di aver tentato, i primi giorni di queste apparizioni, e forse anche incautamente, di aver tentato di fare una lettura fonetica del totum aliquid che mi sembrava oscillare dentro alcune "superfici" del 1952, e non mi dispiace di trascrivere:

'cervix
ad usque ad cum ad
ab
ad ad ad versus ab ad quod
vinculum
de
ad ac- per ad in in ad ad ad
at- at
os atque atque atqui
ad esse ad versus ad ad ad
plus ad id plus quod ad ut ut
idem item ut
'parvus in locus iste ist
istud
locus stat
locativus in in
area area
in aëra
ubi levis exilis infirmus levis ubi
satio ubi brevitás lenitas quo levissimum
levissimus ubi ubi ubi diminutus
in aëra primus prior prior met
surditas tenuitas ubiquam
minor parvus infirmus ist
area species spatium locus
iste iste iste iste istud met
infixum infixum in
meaia pars medium media portio medium
area maior area superior satio stat
manet stat manet stat statio manet stat,
statuit jacet
'gemma oculus oculus

' collo a a
 a fino a a con a perché
 da
 a a a verso da a cuore
 vincolo
 da circa
 a e- per a in in a a a
 e-
 e e e eppure
 bocca osso fermo
 a essere a verso a a a
 più a più perché a per per per
 ciò stesso stesso così stesso,
 lavoro'
 ' piccolo in luogo codesto codesto
 codesta cosa
 luogo sta
 locativo in in
 area area
 in aria dove lieve esile debole lieve dove
 semina dove brevità mitezza con cui lievissima cosa
 lievissimo dove dove dove inferiore
 in aria primo precedente precedente mio
 sordità tenuità dove
 minore piccolo debole codesto
 area vista spazio luogo
 codesto codesto codesto codesto codesta cosa mio
 fissato fissato in
 parte centrale il mezzo porzione centrale il mezzo
 area maggiore area superiore semina sta
 rimane sta rimane sta luogo di sosta rimane sta,
 stette giace'
 ' gemma occhio occhio

	<i>oculus</i>	<i>crystallus</i>	<i>oculus</i>	<i>ocellus</i>	
			<i>ocellus</i>		
	<i>filia</i>		<i>nepos</i>		
<i>cum</i>	<i>genitivo</i>	<i>ablationis</i>		<i>cum</i>	
		<i>res</i>		<i>cum</i>	
		<i>qua</i>		<i>ex</i>	
<i>quam</i>	<i>praeter</i>	<i>quam</i>	<i>praeter</i>		<i>ecce</i>
<i>volo ut</i>			<i>volo ut</i>		<i>volo ut</i>
	<i>num</i>	<i>nihil</i>	<i>num</i>	<i>num</i>	<i>nihil</i>
		<i>pater</i>			
		<i>filiae</i>		<i>filiabus</i>	
		<i>filia</i>			
	<i>campus</i>	<i>ager</i>	<i>area</i>	<i>agger</i>	
	<i>circumdare</i>	<i>obsidere</i>	<i>evertere</i>	<i>claudere</i>	
		<i>campus</i>			
		<i>iterum</i>	<i>obsistere</i>	<i>rursus</i>	<i>denuo</i>
		<i>vobis - cum</i>			
<i>' lacrima oculus lacrima</i>					
<i>oculus</i>	<i>pluvia oculi</i>		<i>forma facies oculus</i>	<i>fron tempus oculus forma</i>	
			<i>lacrima</i>	<i>oc</i>	<i>pluvia</i>
				<i>heic</i>	<i>ul</i>
			<i>particula</i>	<i>heic</i>	<i>haec</i>
				<i>heic</i>	<i>particula</i>
<i>tympanum</i>			<i>gemtus</i>	<i>gemitusque</i>	<i>gemitus</i>
			<i>donum</i>	<i>possessio</i>	<i>gementis</i>
					<i>portio</i>
			<i>pars</i>	<i>portio</i>	<i>heic</i>
			<i>heic</i>	<i>possessio</i>	<i>donum</i>
				<i>opus</i>	
<i>' femur</i>	<i>homo</i>		<i>femur</i>	<i>utique</i>	
	<i>uter</i>			<i>uterque</i>	<i>ut</i>
	<i>omnium</i>		<i>consensu</i>		<i>utrum</i>
<i>uterque</i>	<i>aliquis</i>	<i>quod</i>	<i>ad in</i>		
			<i>omnes</i>		
			<i>muliebria</i>		
			<i>c o n c l u s a</i>		
	<i>pes</i>		<i>clam</i>		<i>pes</i>
			<i>vesica</i>		
	<i>palus</i>		<i>ea quae</i>	<i>palus</i>	<i>plus</i>
			<i>omnium</i>		<i>plus</i>
	<i>pes</i>	<i>pes</i>	<i>pes</i>	<i>pes</i>	<i>et</i>
		<i>quidam</i>	<i>et</i>		<i>quidem</i>
<i>disseparat</i>			<i>oculusoculusoculusoculus</i>		<i>ve</i>
		<i>dis</i>	<i>manet</i>		<i>uter uterque</i>

dove naturalmente ogni vox andrà letta a una potenza di grado n e in gruppi variabili e intercambiabili, da

ricostruire a volontà e stipare in modi, in fortunate o effimere trame.



Autore | Author: Colombo, D. (2005, 2022). <https://orcid.org/0000-0002-7151-8005>

Titolo: Emilio Villa: lettura fonetica delle Superfici di Capogrossi.

Title: Emilio Villa: a phonetic reading of Capogrossi's Surfaces.

L'uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità, 19(19-20), 107-139.

Recuperato da | Retrieved from <https://riviste.unimi.it/index.php/uomonero/article/view/17683>

DOI https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.n19-20_2022_pp107-139

Parole chiave | Keywords: Arte italiana del XX secolo, XX c. Italian Art, Giuseppe Capogrossi, Emilio Villa.

Abstract EN: In the catalogue of the solo show by Giuseppe Capogrossi at L'Attico Gallery in Rome (10-30 March 1962) the poet and art critic Emilio Villa published two texts: the first one, written for the exhibition, included a second part wrote by Villa in Latin in the earlier '50s; the second one, dated September 1953, was written in French; both were conceived as phonetic interpretation of Capogrossi's signs. The essay analyzed how Villa verbally and visually re-created the sign framework by Capogrossi, by sourcing several semantic fields, and pointed out the archaic and primitive visual sources which he identified in artist's work, and that sparked interest of artists and critics at the end of '40s and beginning of '50s, in Rome, close to Origine Foundation and "Arti Visive" magazine.

Abstract IT: In occasione della personale di Giuseppe Capogrossi alla Galleria L'Attico di Roma dal 10 al 30 marzo 1962, venne pubblicato un catalogo ideato dal poeta e critico d'arte Emilio Villa, con due suoi testi. Il primo, steso in occasione della mostra, presenta una seconda parte ideata e scritta in latino nei primi anni Cinquanta come lettura fonetica delle strutture segniche di Capogrossi, e il secondo, in francese, datato settembre 1953, è anch'esso pensato come lettura fonetica. Il saggio analizza come Villa ricrei verbalmente e visivamente le articolazioni segniche di Capogrossi, attingendo ad ambiti semantici differenti, e mette in luce le fonti visive di carattere arcaico e primitivista che Villa individua nella sua lettura del lavoro dell'artista e che suscitavano l'interesse di artisti e critici a Roma tra la fine degli anni '40 e i primi anni '50, vicini all'ambiente della Fondazione Origine e della rivista "Arti Visive".

ISSN 2974-6620

Copyright (c) 2022 Davide Colombo



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)