

UGO FRACASSA

TRA ODIERNO E PRIMORDIALE

Il futuro remoto di Emilio Villa

ABSTRACT: Emilio Villa (1914-2003) was a poet, translator and art critic. He placed the theme of Origins at the center of his work, always considering it in relation with the concept of Èskhaton (the End of Times) and often observing it as an etymologist. After translating a fragment of the *Enūma eliš* (1939) – the Babylonian creation myth –, as well as the book of *Genesis* and the entire *Odyssey*, Villa applied his cosmogonic talent to contemporary art, in favor of the pictorial movement of Informalism. A trace of its peculiar idea of Origins is also found in John Huston's film *The Bible: in the Beginning...*, to which he contributed as a biblical scholar.

KEYWORDS: Cosmogony, Translation, Contemporary Art, Bible.

C'è un refuso duraturo, persistente, reiterato che inquina la pur tarda e malcerta fortuna di Emilio Villa, poeta, traduttore e critico d'arte (Affori 1914 - Rieti 2003):¹ “il mito è la *struttura* tumultuosa ove un sentimento infinito trova stanza.”² L'errore di stampa ha attecchito sulla nota di traduzione all'*Enūma eliš*, poema babilonese e assiro della creazione, comparsa alla fine degli anni Trenta. Della sintomatica *coquille* — l'erroneo “struttura” in luogo di “strettura” — destinata ad essere replicata da molti, forse in ragione del perentorio piglio definitorio dell'enunciato, è traccia ancora nel 2008, nel voluminoso catalogo curato da Claudio Parmiggiani per una mostra tenutasi a Reggio Emilia (Parmiggiani 2008). Al minimo eppure insidioso errore di stampa ne corrisponde uno, più recente, in scala minore ovvero macroscopico. Il fascicolo monografico della rivista *Secondo tempo*, dedicato al poeta di Affori in occasione dei cento anni dalla nascita, elargisce infatti in apertura la ristampa integrale della prefazione alla traduzione del *Gorgia* platonico, erroneamente attribuitagli e risalente al 1941 (Villa 2015: 11-32). La confusione tra il traduttore dall'accadico e un omonimo preside dell'Istituto Magistrale di Pola ha comportato pure la spiacevole conseguenza dell'infondata inclusione del primo tra i collaboratori del quindicinale antisemita *Difesa della razza*, infortunio anche questo attestato in varie sedi.

¹ La figura di Emilio Villa è stata ricostruita con grande perizia da Aldo Tagliaferri nella biografia intitolata *Il clandestino* (Tagliaferri 2016). L'opera poetica è raccolta, con questo titolo, nel volume curato da Cecilia Bello Minciaccchi (Villa 2014).

² Mio il corsivo, a segnalare il refuso. Il passo, che deriva dalla nota di traduzione allo *Enuma eliš*, è stato pubblicato originariamente nel quarto fascicolo del 1939 della rivista fiorentina “Letteratura”, ovvero in tempi non sospetti di strutturalismo, almeno in Italia.

L'errore di trascrizione dalla nota all'*Enūma eliš*, laddove Villa lascia cadere una potente definizione metaforica di ciò che l'etnografia prima e la narratologia poi avrebbero cercato di contenere in formulazioni positive, merita però di essere considerato con attenzione poiché ci restituisce l'incoercibile inattualità del pensiero dell'autore negli anni del suo tardivo recupero: "Il mito è la *struttura* tumultuosa dove un sentimento infinito trova stanza". Leggere *struttura* per *strettura* — questa la lezione corretta — manifesta l'invasività di un termine desunto, a partire dagli anni Sessanta, dal gergo della teoria letteraria egemone, a fronte di un'idea del racconto cosmogonico, ovvero di ciò che è originario, ispirata a una materialità ctonia, ben lungi da qualsivoglia astrazione concettuale. L'infrazione ortografica, insomma, denuncia il malcostume critico di leggere Villa secondo il lessico, le usanze e i codici di una deperibile attualità culturale, di quel presente storico al quale si dichiarava ed era istintivamente estraneo.

La pubblicazione stessa della prima tavola della cosmogonia mesopotamica sulle pagine di *Letteratura* — organo di una fiorentina Repubblica delle Lettere che, alla fine degli anni Trenta, poteva contare tra i suoi effettivi anche il giovane poligrafo lombardo,³ transitato dalla redazione del cattolicissimo *Frontespizio* dopo aver sfiorato l'ordinamento sacerdotale — doveva assumere agli occhi dei collaboratori della rivista un qualche valore di attualità, sia pure tutto interno a quel dibattito su autonomia ed eteronomia dell'arte, inaggirabile negli anni dell'autarchia culturale. Nel caso di Villa è facile oggi constatare che il suo eventuale inserimento tra le fila degli ermetici fiorentini produrrebbe un fraintendimento analogo a quello, di segno opposto, che ha permesso a Walter Siti di citare anche le sue tra le "poesie brutte o mediocri" dei poeti neorealisti (Siti 1980, XII). Del resto, dopo essere stato giudicato in odore di ermetismo o, al contrario, vicino al neorealismo, il nostro era destinato, circa venti anni dopo, a essere avvicinato alle sperimentazioni più esibite della neoavanguardia da una critica spesso incline a storicizzazioni sommarie.⁴

Tradurre dall'antico, nell'*entre deux guerres* delle riviste vicine all'ermetismo e sempre più con l'approssimarsi degli anni Quaranta, diventa un espediente per liberare un lirismo a rischio di chiusura nell'assiduo analogismo di scuola, verso quel "ritorno al canto" di cui Carlo Betocchi e Villa stesso avevano dibattuto, da posizioni più distanti di quanto non paresse a colpo d'occhio, proprio sulle pagine di *Frontespizio* (Betocchi 1937; Villa

³ Per l'"Omaggio a D'Annunzio", pubblicato su *Letteratura* nel marzo del 1939, era stato invitato a intervenire "chi rappresenta oggi qualcosa nello svolgimento letteratura nazionale": Villa, tra questi.

⁴ Un primo, indiretto avvicinamento di Emilio Villa all'ambito neoavanguardista è stato indotto dalla recensione che Eugenio Montale, sulle pagine del *Corriere della sera*, dedicava, nel luglio del 1962, all'*Opera aperta* di Umberto Eco, accostata alla raccolta *Heurarium* del poeta lombardo. È stato, poi, Ruggero Jacobbi, nel fascicolo dedicato a Villa nel 1975 dalla rivista *Uomini e idee*, ad affermare che "in Villa ha inizio la nuova poesia d'avanguardia in Italia". Ne *L'editore* (1989), romanzo di Nanni Balestrini, uno dei maggiori esponenti del Gruppo 63, si legge che Emilio Villa è stato "il più grande poeta italiano degli anni 40, altro che Montale". Infine, ancora in anni recenti, è stato Paolo Valesio ad avvalorare la tesi di "una certa vicinanza tra il discorso villiano e la neoavanguardia" (cfr. P. Valesio, 2017, p. 15). Per un'indagine accurata e convincente circa l'influenza della poesia di Villa nell'opera di Andrea Zanzotto cfr. Portesine 2016.

1937). Per misurare lo scarto che intercorre, per esempio, tra il Quasimodo traduttore dei lirici greci e il giovane “cuneiformista”,⁵ è sufficiente confrontare la nota licenziata a corredo del saggio di traduzione dei versi di Alceo, Alcmane e Saffo, pubblicato ad aprile del 1939 su *Letteratura*, con la premessa villiana allo stralcio dell’*Enūma eliš* presentato due numeri dopo sulla stessa rivista. Mentre il poeta di Modica, futuro premio Nobel, lavora “per un accostamento più verosimile a quei poeti dell’antichità che affidati alle avventure di versificazione, anche di grecisti insigni, sono arrivati a noi, magari con esattezza di numeri, ma privati del canto” (Quasimodo 1939, 4), Villa avverte fin da subito il lettore che “il comportamento mitologico del modulo di fantasia [...] è pur sempre al di qua (o al di là, se si vuole) di uno stretto favore sentimentale e lirico” (Villa 1939, 17). Il traduttore è fermamente disposto a sacrificare una più consona resa metrica e, con essa, qualsiasi “intenzione sentimentale”, pur consapevole che “il nostro orecchio può esserne sgradevolmente colpito: il senso lirico che è la forma costante, quasi il metro, del nostro sentimento, ha in questa poesia tale una contiguità con il più semplice moto dei contenuti, da non salvarsene che in momenti di estrema felicità” (Villa 1939, 17).

La determinazione a non lasciarsi irretire dalle sirene dell’attualità culturale consegue a quella poetica dell’*Oramai*, giusta la titolazione della raccolta del 1947, enucleata proprio a partire dalla tardività patita al cospetto di lingue, etimi e miti ancestrali, coi quali il giovane semitista presso il Pontificio Istituto Biblico si era confrontato, tra il 1934 e il ’38, negli anni di formazione. “Il mito è intraducibile, inesplicabile, sempre, senza speranza” (Villa 1939, 19): in altre parole, venendo a mancare il sostegno della fede in una verità rivelata, filologia e archeologia non bastano a colmare il vuoto delle origini.⁶ Il Villa biblista lavorerà strenuamente a un’esegesi retrograda della letteratura veterotestamentaria, inesorabilmente risucchiata verso quell’antefatto mesopotamico di cui la tavoletta accadica costituisce elemento cruciale. In tal senso, l’estratto pubblicato in traduzione su *Letteratura* rappresenta il presupposto per una versione aconfessionale della *Genesi*, libro considerato come: “disorganica accolta di miti da epoche immemorabili, captati (diciamo tra XII e VIII secolo, e redatti tra i X e il III a.C.), in fase già letteraria, e presi, per la maggior parte, all’ecumene letterario delle coste siripalestinesi e delle aree mesopotamiche ed egizie” (Villa 1998, 14).

L’impulso archeologico, l’ansia del recupero, la fede nella traduzione come forma di restituzione di ciò che è remoto sono altrettante modalità di neutralizzazione dell’angoscia causata dal distacco da ciò che si suppone originario e, allo stesso tempo, istanze di conferma della consistenza di quell’origine in un dato storicizzabile *ab antiquo*. Sebbene Claude Lévi-Strauss ponesse il mito, il cui valore resisterebbe anche alle peggiori traduzioni (Newmark 1988, 247), agli antipodi rispetto alla poesia, traducibile solo a costo di sostanziali distorsioni se non intraducibile del tutto (secondo la celebre tesi di Roman Jakobson), l’antropologia contemporanea, a partire da James Clifford che

⁵ “Io sono soltanto abbastanza versato cuneiformista, da Sumer a Ugarit, esule dai campi dogmatici, altezzosi e aridi”: è quanto si legge in una lettera di Villa (Tagliaferri 2016, 57).

⁶ “Formalizzata dalle astrazioni filologiche, l’origine appare più che mai lungi dall’essere un fatto, un evento, la prima forma dell’identità” (Mainini 2021, 340).

riconosce proprio nella parzialità della traduzione il motore conoscitivo della “scienza dell’uomo”, tende a considerare l’“intraducibile ontologico” come condizione epistemologica fondativa della disciplina (Borutti 2010). Come Evans-Pritchard, che marcava la distanza del rituale del *kuk kwoth* osservato presso i Nuer dalla pratica e dalla nozione di sacrificio di ascendenza greco-classica o cristiana (Evans-Pritchard 1956, 221-23), allo stesso modo Remo Guidieri ha rilevato l’irriducibilità di rappresentazioni cosmogoniche della Melanesia alle nozioni con cui rappresentiamo origine e genesi della nostra cultura (Guidieri 1980, 27-21). In letteratura, tuttavia, si riscontra più spesso la tensione opposta, ovvero quella volta ad assimilare ai canoni dell’immaginario contemporaneo gli antichi racconti dell’origine. Un esempio recente, in antitesi evidente rispetto al precedente villiano, anche in ragione del comune riferimento alle cosmogonie mesopotamiche, è costituito dalla *Tavoletta dei destini*, undicesimo e ultimo esemplare dato alle stampe da Roberto Calasso nell’ambito di un ambizioso progetto narrativo cui non è estraneo il doppio ruolo svolto dall’autore-editore (per i tipi di Adelphi: ben diversa la sorte, ad esempio, dell’opus biblico del poeta di Affori, parzialmente pubblicato solo in anni recenti).⁷ Il breve racconto, incardinato sul dialogo tra Utnapishtim, prefigurazione babilonese del Noè veterotestamentario, e Sindbad, il leggendario marinaio protagonista di un ciclo di storie di origine persiana, rappresenta un esempio di scuola di quell’assimilazionismo ottenuto su base letteraria. C’è chi ha riconosciuto le evidenti ascendenze dell’impianto narrativo dal modello costituito dalle *Città invisibili* di Calvino, da una parte, e da certe *Ficciones* borgesiane dall’altra (cfr. Resa 2020). Effettivamente, il libro del 2020 si inserisce con coerenza sull’onda lunga della poetica postmoderna dello *storytelling* – “Le storie si concatenano fra loro come se già sapessero in quali punti disporsi. E io passo dall’una all’altra come su un luccicante nastro” (Calasso 2020, 65). In tale contesto, un protagonista, novello Ismaele, è rappresentato come custode e *passeur* di “storie” il cui valore (assoluto e indeterminato ma immediatamente apprezzabile in termini di intrattenimento) è dato come autoevidente:

è una parte della storia che pochi conoscono. E sono quelli che hanno il compito di trasmettere le scritture. Tu, Sindbad, sei solo l’ultimo tra loro [...] Talvolta avevo la sensazione di parlare da solo. Ma ora so che quelle storie, almeno per frantumi, e sempre con larghi squarci fra l’una e l’altra, abitano anche in te. Sono come me, sfuggite alla morte (Calasso 2020, 82).

Un secondo e sostanziale elemento di antitesi rispetto all’idea di origine, che è possibile desumere dalla pratica traduttiva di Villa e dalle sue riflessioni intorno a “ciò che è primitivo” (Villa 1953), riguarda la dinamica ordine – caos nelle vicende cosmogoniche. La tavoletta dei destini, la cui prossimità alle sette tavole dell’*Enūma eliš*

⁷ Al progetto di traduzione integrale della *Bibbia* Villa lavora dai primi anni Cinquanta per una commissione ricevuta da Einaudi (ne resta traccia in una lettera a Elio Vittorini del gennaio 1951) e infine caduta. Anche la possibilità di pubblicazione della *Genesis* per Feltrinelli sfumerà nel 1975.

viene enfatizzata da Calasso grazie all'inserimento di puntuali riferimenti alla lettera del testo cosmogonico,⁸ conteneva, a detta di Utnapishtim:

l'ordine [...] Se non era presente tutto si disestava [...] vivevamo nel terrore di ciò che è casuale. Qualche segno inciso su una tavoletta di argilla era già un modo di arginarlo 122 [...] I destini sono un ordine che significa e che si sovrappone alla necessità, punto per punto, passo per passo [...] Meglio vivere imprigionati dal destino che abbandonati alle turbolenze del caso (Calasso 2020, 122).

Villa, al contrario, si era formato del Caso un concetto affatto differente, dal momento che proprio dal caos primordiale prende avvio nell'*Enūma eliš* la creazione di quanto esiste. Il "Caos creatore", di cui in una nota dell'apparato fornito a corredo della traduzione pubblicata su *Letteratura*, nella poetica dell'autore di *Oramai* ha piuttosto a che fare con l'idea di un *caosmo* di matrice joyciana, dove "origine e futuro sono interdipendenti" (Tagliaferri, 2007, 16), un'idea cui concorrerà, insieme al mito, anche la scienza quando, alla metà degli anni Cinquanta, Villa darà mano al *Niger Mundus*, poema in latino "ispirato per metà all'atomismo democriteo e per metà alla moderna concezione del big bang" (Tagliaferri 2007, 15). Lungi dallo sperimentare l'*horror vacui* patito da Utnapishtim nel mondo orfano di divinità – "Il vuoto si espandeva in ogni direzione. Era un vuoto senza confini, folto, smaltato" (Calasso 2020, 107) – si tratta invece di scoprire ordine e bellezza nel caos, ad esempio nell'opera di Burri indagata negli *Attributi dell'arte odierna*.

Per Villa la partita con l'*archè*, non si risolve in uno scacco mortifero sul piano erudito ma, trasferita sul tavolo della scrittura "critica" per artisti sodali, diventerà l'occasione per un vertiginoso rilancio. L'incontro nella Roma del dopoguerra con i pittori impegnati nell'elaborazione di un nuovo linguaggio, agli albori dell'informale e sulla scia dell'analogo travaglio di cui erano protagonisti, oltreoceano, gli esponenti del nascente espressionismo astratto, aprirà una stagione di collaborazioni, in particolare con gli esponenti del gruppo "Origine" (Giuseppe Capogrossi, Ettore Colla, Mario Ballocco, Alberto Burri). Fin dalla scelta del nome, infatti, è facile riconoscere il profilo dell'ex seminarista e bibliista dissidente dietro questa alleanza pittorica all'insegna di un'idea "iniziativa". Talvolta la collaborazione assume i toni del fiancheggiamento, della connivenza, e non è raro che il letterato ideologo assuma ruolo di guida, anche per quanto attiene alle scelte figurative. Fu proprio Villa, stando a quanto si racconta negli ambienti dell'arte più prossimi al nostro, a instradare Capogrossi verso la reiterazione del segno (pettine o rebbio) che diventerà la sua cifra, come pure avrebbe contribuito a convincere Burri a lasciare il pennello in favore di nuove tecniche, e a spingere Mimmo Rotella verso il *décollage*. In un testo stilato per un catalogo romano nel 1962, i glifi di Capogrossi verranno descritti come un tentativo di "ritrovare il *praeverbium* scabro, prezioso", ovvero come "segno di grado iniziativo, un *praesagium* allo stato di pura molecola" (Villa 1962).

⁸ Ad esempio: "prima che i nomi fossero pronunciati" (Calasso 2020, 97), cui corrisponde, nella traduzione villiana dell'*Enūma eliš*, il verso: "allorché [...] nessun nome era stato proferito."

Il panorama artistico di una città aperta ai riflorenti scambi culturali, non si limitava però, alle soglie degli anni Cinquanta, ai pittori residenti ma intercettava la traiettoria di personalità di profilo internazionale, come quella del cileno Sebastián Matta, già surrealista con Breton a Parigi, poi influente a New York sugli esordi di Pollock. È grazie alla frequentazione di artisti come Matta, stabilitosi a Roma tra il 1949 e il '54, che Villa addestra l'occhio a quegli "attributi" dell'arte odierna cui intitolerà la raccolta di scritti critici affidata alle cure di Aldo Tagliaferri per l'edizione Feltrinelli del 1970. Tra gli "attributi", la qualità originaria, la *vis* cosmogonica del gesto artistico ricorrono come marca inconfondibile di un vocabolario forgiato per opere che non avrebbero altrimenti trovato riscontro nel tradizionale lessico critico o nella prosa corrente nei cataloghi, "allorché [...] la forma non era pronunciata con parola" (se è lecito riutilizzare, fuori contesto, versi tratti proprio dalla traduzione dell'*Enūma eliš* per dire l'impasse linguistica dei critici agli albori dell'informale). Per l'intelligenza dell'arte di Matta, ad esempio, Villa consiglia preliminarmente di dismettere "il gusto" e "il dogma neutro dei logos e delle sezioni auree [...]". e allora voi vedrete spiralizzarsi la vita anche da un seme posato su una lastra di granito scuro. Usate i materiali che portino i sigilli delle origini create" (Villa 1970, 40-41). Come registrato in un prezioso studio dedicato alla *Lessicalità visiva dell'italiano*, nel quale Flavio Fergonzi individua in Villa un precursore, fin dai primi anni Cinquanta, dei nuovi usi linguistici applicati alla pittura contemporanea, è proprio per Matta che viene inizialmente speso l'aggettivo "primordiale" (destinato a fare titolo in un importante scritto del 1961-'62, "L'arte dell'uomo primordiale", sul quale dovremo tornare), mentre per i tracciati di Burri, nel 1951, il nostro collauda il sintagma: "atto creazionale" (Villa, 1970, 43). Si tratta di vere e proprie "denominazioni di origine controllata" se chi le conia ne rivendica l'attribuzione, come capitò per *action painting*, etichetta che Harold Rosenberg avrebbe desunto dal modello italiano di "arte-azione", almeno a giudicare da quanto si legge nella missiva del 1965 inviata da Villa a Enrico Crispolti. Nella stessa lettera Villa rimprovera a James Sweeney di aver evocato per l'arte di Burri, nel 1955, una metafora cosmogonica, già da lui inaugurata nel '52 (Tagliaferri 2016, 75).

Il definitivo testacoda tra odierno e primordiale si era realizzato per Villa nella stagione del soggiorno brasiliano quando, chiamato da Pietro Maria Bardi, direttore del MASP (il museo d'arte contemporanea paulista), si era trovato quotidianamente a contatto con reperti di antiche culture affiancati, secondo una tecnica museologica destinata a fare scuola in quei primi anni Cinquanta, alle opere dell'arte più recente. Tra le schede catalografiche licenziate, ad esempio, vi è quella destinata a illustrare una tipologia di sigillo cilindrico, in uso in area mesopotamica già nel quarto millennio avanti Cristo, perfezionata con lo sviluppo della scrittura cuneiforme. Il manufatto è descritto come "composizione audacissima, a schemi geometrici particolarmente intensi" e — ciò che più colpisce — viene collocato al "vertice" di "secoli e millenni di una intensa cultura" (Tagliaferri 2016, 83). Il visitatore è invitato a riconoscerci perciò non il marchio a fuoco di un'indelebile origine, bensì l'effetto postremo di un inizio del quale è vano tentare di ristabilire i contorni. Inoltre, "l'urto tra stilizzazione ed espressione pura", testimoniato

da questo come da altri reperti primordiali, consente quell'analogia con "la parte più sollevata, più solenne, più audace della produzione artistica moderna [...] che cerca il suo orientamento nella naturale reviviscenza delle etimologie sorprese nel loro trasalimento originario" (Villa 1954). A queste parole, tratte da uno scritto intitolato "Noi e la preistoria" pubblicato su *Arti visive*, Villa, reduce dall'esperienza brasiliana, aveva premesso sul fascicolo precedente della medesima testata (organo della Fondazione Origine) un intervento militante — "Ciò che è primitivo" — nel quale avanzava un'ambiziosa proposta: "sarebbe arrivato il momento di lanciare questo grande ponte sul passato, che vuol dire sul futuro" (Villa 1953).

Da questo "oceano di esperienza poetica" (Jacobbi 1975, 29), circoscritto da anni dedicati allo studio di lingue morte, dall'apprendistato letterario presso le riviste prima fiorentine e poi romane nel periodo più buio dell'anteguerra fascista, dalla quotidiana frequentazione di artisti d'avanguardia in una Roma appena riemmersa dal conflitto e, infine, dalla stagione paulista, segnata pure da contatti col gruppo dei poeti visivi di Noigandres, emerge prepotentemente una figura inassimilabile al panorama culturale nazionale, ma dotata di un carisma ormai difficilmente sottovalutabile in ambienti che anelano ad ampliare gli orizzonti già autarchici del nostro panorama artistico. La parabola generata da un itinerario tanto peculiare condurrà il poeta, di lì a poco, ad abbandonare la lingua italiana per il francese - Marcel Duchamp, conosciuto in casa dell'artista Baruchello, lo ribattezzerà Villadrome (Villa 1970, 7) - fino a spingersi nei territori di sperimentazione verbovisiva e a sfiorare, nei frangenti di più radicale e disforica opposizione a quanto di codificato sussiste in ogni linguaggio artistico, quell'afasia che un ictus infine gli infliggerà nel vivo del "corp lombard della malora" (Villa 2014, 127). Prima di subire gli effetti di questa accelerazione, nel 1950 c'è ancora tempo per dare alle stampe, in soli 64 esemplari, con le litografie di Mirko, *E ma dopo*, punto di non ritorno nella disparata e spesso dispersa bibliografia del poeta. L'esigua silloge contiene i versi di *Linguistica*, una composizione che, come altre nella stessa raccolta, manifesta una deflagrante *vis* metapoetica e parla chiaro proprio sulla questione dell'origine:

Non c'è più origini. Né. Né si può sapere se.
 Se furono le origini e nemmeno.
 E nemmeno c'è ragione che nascano
 le origini. Né più
 la fede, idolo di Amorgos!
 [...]
 E non per questo celebri coscientemente il germe
 sepolto, al di là,
 e celebri l'etimo corrosivo dalle iridi foniche.
 (Villa 2014, 142)

Nell'affollarsi delle negazioni, il poeta non teme l'irradiarsi del desiderio inesorabilmente emanato dalla *Verneinung*, né dimentica, da ex seminarista, il potere affermativo della doppia negazione latina, anzi rincara nella filza di una *multiplex negatio* volta a disorientare, come in un gioco di specchi, il lettore ormai incerto dell'origine

stessa dell'atto linguistico del negare. Negazione e modo ipotetico (“Né si può sapere se”) contrastano poi col regime anaforico che governa la scansione dei versi. La nota ribattuta (Non / Né / E nemmeno / Né / E non) suona virtualmente a conferma di qualcosa ma gira a vuoto insistendo su una base semantica di segno negativo. La stessa negazione vale per sé e può presentarsi, implicitamente doppia, fin dal primo verso, in forma assoluta, priva cioè di un oggetto sul quale proiettare l'ombra annichilente: “Né.” Archeologia ed etimologia, che dovrebbero farsi garanti dell'Origine, compaiono sì nella forma esclamativa (“idolo di Amorgos!”) ovvero come oggetto di venerazione (“celebro l'etimo”) ma sconfessate nell'atto stesso di venire nominate: il riferimento al reperto dell'arte cicladica risalente al terzo millennio avanti Cristo, infatti, è introdotto da una professione di *perdita* della fede e gli etimi vengono celebrati solo in quanto “corrosi”.⁹

Ciò che resta per sua natura escluso dal dominio vasto e inconsistente delle Origini è innanzitutto l'arte, definita come “più tarda manifestazione dell'uomo millenario” in un testo capitale per la comprensione del pensiero di Villa: *L'arte dell'uomo primordiale*. Pubblicato soltanto nel 1998, per frammenti, e finalmente per intero nel 2005, lo scritto suscitato da una visita alle grotte di Lascaux risale al 1961-62 e propone la tesi della derivazione del gesto artistico da pratiche sacrificali in uso nel paleolitico: “Arte come spiraglio feritoia, arte che ferisce il mondo e il divino, arte come strumento sacrificale” (Villa 1998b, 37). Posto che le manifestazioni artistiche dell'uomo del quaternario “non contengono mai il deperimento narrativo o episodico dell'arte del figurare”, e che anche lo spazio nel quale un “tema di figura” si colloca “non è lo spazio naturale come intendiamo noi [...] ma uno spazio solo materiato o ideato: res in re” (Villa 1998b, 38), proprio negli anni di stesura del saggio i *Concetti spaziali* di Lucio Fontana fornivano allo studioso, attento all'arte odierna almeno quanto a quella primordiale, una vivente conferma delle proprie tesi. In particolare, la serie dei *Tagli* (1958-1968) offre il destro per mostrare *in vivo* il cortocircuito tra gesto sacrificale e gesto artistico a conferma di quanto scritto a proposito del graffitista di Lascaux, ovvero che “l'uomo che opera (una figura) non spiega, agisce” (Villa 1998b, 41).

È possibile che di tesi tanto radicali, lungamente riservate a un ristretto circolo di sodali e di adepti, sia rimasta una traccia, seppure labile e manomessa, in un'opera di diffusione e notorietà planetarie. Tra il 1964 e il '65 Villa collabora come consulente storico alla realizzazione del film sulla *Bibbia* diretto da John Huston. È facile immaginare che fosse Villa stesso a suggerire alla produzione i nomi degli artisti cui si deve un contributo scenografico significativo per la realizzazione della pellicola, innanzitutto quelli di Mirko e di Corrado Cagli (coi quali aveva collaborato in passato, al citato *E ma dopo* e, con Cagli, a un progetto sui tarocchi, poi riconvertito ad accompagnare illustrazioni realizzate da Burri nelle *17 variazioni*).¹⁰ Ma fu proprio a Lucio Fontana che il regista si rivolse per plasmare nell'argilla il modello per il suo Adamo (resta da valutare

⁹ Per un'idea di “origine” come “cosa spuria, già in movimento”, “inseparabile dal flusso, dal diversificarsi nel divenire”, particolarmente consonante con certe tesi villiane, cfr. Mainini 2021, 325, *passim*.

¹⁰ A proposito delle sorprendenti vicende della collaborazione con Cagli cfr. Portesine 2017.

e ricostruire la sua eventuale collaborazione anche per una scena di sacrificio animale, dal rilievo pittorico particolarmente probante, che vede protagonista George C. Scott nei panni di Abramo). Il film, il cui titolo originale è *The Bible: in the Beginning...*, tra l'altro, si limita a ripercorre gli episodi della *Genesi*, fino alle storie di Abramo, escludendo il "tardo ciclo di Giuseppe" (Lacerenza 2007, 67). L'impulso "anteriore" del consulente italiano risulta difficilmente sottovalutabile anche se si guarda a certe scelte figurative degli amici pittori, in particolare alla Ziqqurat di Babele ideata da Cagli. Del resto, in "Come si raccontava la Bibbia", contributo che apre il volume fotografico dedicato al film, Villa precisa che "lo scambio del fondamento espressivo" tra Antico Testamento e riduzione cinematografica "avviene sul terreno iconografico" (Villa 1966, 25). Al di là di questo, però, la mano del traduttore della *Genesi* diventa meglio riconoscibile in un paio di inserti etimologici — per Abele e Caino una voce fuori campo propone la risalita ai significati originari dei nomi ("respiro di vita" e "desiderio di possesso") — nonché in altre scelte scenografiche.

È già stata notata l'entrata in scena di Eumolpo, nel *Satyricon* felliniano (1969), "fra una coppia di quinte costituite da frammenti ingigantiti di scrittura cuneiforme" (Zanchetti 2009, 158), come indizio per una suggestiva ipotesi di sovrapposibilità della figura del poeta di Affori, che non doveva essere passato inosservato all'occhio clinico del cineasta riminese inurbato in Capitale, a quella del personaggio messo in *fabula* da Petronio e interpretato da Salvo Randone (del quale si sottolinea la somiglianza col poeta). Una scelta registica analoga era già nella *Bibbia*, film circolato nelle sale soltanto tre anni prima, nella scenografia allestita da Mirko per le rovine di Sodoma. Nel paesaggio spettrale e combusto, localizzato alle pendici dell'Etna, che Abramo attraversa portando con sé Isacco per condurlo al sacrificio, spiccano infatti alcune iscrizioni graffite su imponenti macerie. Né mancano nel film altre allusioni al cuneiforme, in particolare quella ravvisabile nel bastone del Patriarca, fatto ruotare perché Isacco vi legga i nomi della stirpe, secondo una tecnologia non diversa da quella del citato sigillo cilindrico sumero, al quale il curatore del MASP aveva dedicato un'ispirata scheda museografica.

Dalla partecipazione all'impresa internazionale della produzione cinematografica finanziata da Dino De Laurentiis, il biblista eretico, che rifiuterà un incarico da semitista presso l'Università di Ankara, aveva ricavato il budget necessario per un viaggio in Egitto e nel Medio Oriente, in occasione del quale ebbe modo di procacciarsi, tra l'altro, una leggendaria marmellata di petali di rose di cui narra l'amico poeta Nanni Cagnone (Cagnone 2008, 333). Anche in virtù di ciò, Villa acconsentirà a calmierare la temperatura della sua prosa saggistica nello stilare, per il volume fotografico di Mondadori, un testo ricco di informazioni destinate a una vasta platea. E si mostrerà generoso nell'attribuire alla settima arte qualità proprie innanzitutto del biblista che: "evita gli scogli aridi e le tempeste della teologia biblica, e imprime nuova flessione,

declinazioni meno ostiche e più energiche, ai temi; li sorprende alla fonte e li esemplifica espressivamente in un senso che è tutto moderno, più libero” (Villa 1966, 269).¹¹

Tra odierno e primordiale Emilio Villa ha tracciato, nella seconda metà del secolo scorso, una parabola che difficilmente potrà essere intercettata con gli strumenti della critica storiografica. Si tratta infatti di una vicenda che mostra tutti gli *attributi* di quell'*arte odierna* dove “filologia storia critica burocrazia quando vi metteranno le mani, paralitiche, troveranno soltanto il nostro provocatorio, illimito, Niente” (Villa 1970, 173).

¹¹ Nella citata lettera a Vittorini, del 26 gennaio 1951, Villa riconosceva quella libertà innanzitutto a se stesso: “la traduzione di un testo così duramente incrostato, fatta da uno che è libero, non potrà [fare] a meno di suscitare un putiferio e scandali del biblismo ufficiale e degli scribi che se ne ritengono i depositari consacrati da chi sa chi” (la missiva è custodita, nel Fondo Vittorini, presso il Centro Apice di Milano che l’ha resa disponibile alla consultazione).

BIBLIOGRAFIA

- BETOCCHI, C. 1937. "Premesse e limiti di un ritorno al canto." *Il Frontespizio* 6: 327.
- BORUTTI, S. 2015. "Note sull'intraducibile." *Repères DoRiF*, <http://www.dorif.it/ezine/ezine_articles.php?id=252> (consultato il 10/07/2021).
- CAGNONE, N. 2008 [1989]. "Cognizione di Emilio Villa." In C. Parmiggiani (ed.). *Emilio Villa poeta e scrittore*, 333-37. Milano: Mazzotta.
- CALASSO, R. 2020. *La tavoletta dei destini*. Milano: Adelphi.
- DE ROBERTIS, G., FALQUI, E. (eds.). 1939. "Omaggio a D'Annunzio." *Letteratura* 3: 1-246.
- EVANS-PRITCHARD, E.E. 1956. *Nuer Religion*. Oxford: Clarendon Press.
- GUIDIERI, R. 1980. *La route des morts*. Paris: Seuil.
- JACOBBI, R. 1975. "Un oceano di esperienza poetica." *Uomini e idee* 2-4: 29-34.
- LACERENZA, G. 2007. "Villa traduttore della Bibbia ebraica." In G.P. Renello (ed.). *Segnare un secolo. Emilio Villa: la parola, l'immagine*, 11-24. Roma: Derive e Approdi.
- MAININI, L. 2021. "Che cos'è un'origine? Su un problema comune a filologia e filosofia." *Strumenti critici* 156: 322-41.
- MONTALE, E. 1962. "Opere aperte." *Il corriere della sera*, 29 luglio 1962.
- NEWMARK, P. 1988. *La traduzione: problemi e metodi*. Milano: Garzanti.
- PALTRINIERI, E. 2014. "Il traduttore come mediatore tra premesse dell'emittente ed aspettative del ricevente." In *A Warm Mind-Shake. Scritti in onore di Paolo Bertinetti*, 453-60. A cura del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università degli Studi di Torino. Torino: Trauben.
- PARMIGGIANI, C. (ed.). 2008. *Emilio Villa poeta e scrittore*. Milano: Mazzotta.
- PORTESINE, C. 2016. "Un 'Orfeo robot'. Zanzotto a contatto con lo sperimentalismo laterale di Villa." In A. Tagliaferri, C. Portesine (eds.). *Emilio Villa e i suoi tempi. Finestre per la monade*, 43-174. Milano-Udine: Mimesis.
- . 2017. "Tarocchi o Variazioni? La collaborazione tra Emilio Villa e Corrado Cagli." *Letteratura&Arte* 15: 189-199.
- QUASIMODO, S. 1939. "Chiarimento e note a una traduzione dei lirici greci." *Letteratura* 2: 3-7.
- RESA, C. 2020. "Sui destini degli uomini e degli dèi." *PDE*: 21 ottobre 2020 <<https://www.pde.it/2020/10/21/sui-destini-degli-uomini-e-degli-dei-roberto-calasso-adelphi>>
- SITI, W. 1980. *Il neorealismo nella poesia italiana 1941-1956*. Torino: Einaudi.
- TAGLIAFERRI, A. 2007. "Incontri e scontri esemplari nell'approccio villiano alla modernità." In G.P. Renello (ed.). *Segnare un secolo. Emilio Villa: la parola, l'immagine*, 11-24. Roma: Derive e Approdi.
- . 2016. *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*. Milano-Udine: Mimesis.
- VALESIO, P. 2017. "Poesia ateologica." In D. Poletti (ed.). *Emilio Villa. La scrittura della sibilla*, 13-25. Viareggio: Diaforia.
- VILLA, E. 1937. "Sopra il ritorno al canto." *Il Frontespizio* 6: 457-459.
- . 1939. "Enūma eliš." [traduzione dall'accadico della tavola I]. *Letteratura* 4: 17-26.
- . 1947. *Oramai. Pezzi, composizioni, antifone. 1936-1945*. Roma: Istituto Grafico Tiberino.
- . 1953. "Ciò che è primitivo." *Arti visive. Rivista della Fondazione Origine* 4-5: s.n.p. [ora in Id. 2005. *L'arte dell'uomo primordiale*, a c. di Aldo Tagliaferri. Milano: Abscondita.]
- . 1954. "Noi e la preistoria. A proposito di una scoperta recente." *Arti visive* 1: s.n.p.
- . 1962. "Capogrossi." [Catalogo di mostra.] Roma: Galleria l'Attico.
- . 1966. "Come si raccontava la Bibbia." In *Dino De Laurentiis presenta la Bibbia*, 15-34. Milano: Mondadori.
- . 1970. *Attributi dell'arte odierna 1947-1967*. Milano: Feltrinelli.

- . 1998a. “Sulla traduzione di testi biblici.” *Il Verri* 7-8: 12-22.
- . 1998b. “L’arte dell’uomo primordiale.” *Il Verri* 7-8: 27-42. [ora in: *Id.* 2005. *L’arte dell’uomo primordiale*, a c. di A. Tagliaferri. Milano: Abscondita.]
- . 2005. *Mondo Nero / Niger Mundus*. Napoli: Morra.
- . 2014. *L’opera poetica*, a cura di Cecilia Bello Minciocchi. Roma: L’Orma.
- VILLA, E. 2015. “Prefazione [alla traduzione del *Gorgia*].” In A. Carandente (ed.). *Secondo Tempo*, 51-52; 11-32.
- ZANCHETTI, G. 2009. “... vitrea fracta et somniorum interpretamenta?’ *Fellini-Satyricon* e l’arte contemporanea, tra originario, fantascienza e beat.” In R. De Berti, R. Gagetti, E. Gagetti (eds.). *Fellini-Satyricon. L’immaginario dell’antico*, 133-163. Milano: Cisalpino.