L'Ulisse
Rivista di poesia, arti e scritture

Editore LietoColle

Direttori: Stefano Salvi e Italo Testa
ISSN 1973-2740

NUMERO 21: **Saggi in versi, saggi poetici, 'lyrical essays': Forme ibride e innesti nelle scritture contemporanee**

Editoriale di Italo Testa p.3

IL DIBATTITO

SAGGI IN VERSI E SAGGI POETICI NEL SECONDO NOVECENTO

Gianluca Picconi
1960, 1963: tre 'saggi in versi' su il menabò 9
Alessandro Cadoni
Acume e senso comune: saggio e poesia nella Rabbia *di Pasolini* 24
Gabriele Fichera
Transumanar, Organizzar… Significar: Morante contra *Pasolini* 59
Francesco Brancati
La prosa del mondo. Appunti sul saggismo di Amelia Rosselli 66
Erminio Risso
Sanguineti e il poetese: scrivere in versi contro e dopo la lirica. Trattato, saggio e narrazione 77
Rodolfo Zucco
Su Nel fare poesia *di Antonio Porta* 87
Chiara Portesine
Un sistema di rischi e possibilità*: Emilio Villa e la sfida oracorale alla prosa critica* 97
Luca Mozzachiodi
Note su Ranchetti saggista 110

LA PROSA NELLA POESIA

Giuseppe Carrara e Laura Neri
Introduzione 120
Alberto Bertoni
Intervista: Montale e le prose della Bufera 122
Paolo Giovannetti
Un decalogo aperto per la [poesia (prosa)] in prosa 133
Giulia Raboni
Il Male d'Africa*: nascita e ragioni di un prosimetro* 135
Paolo Jachia
Fortini tra prosa, poesia, e 'dialettica figurale' 142
Stefano Ghidinelli
'Una forma mutante tra le forme'. Appunti sulle prose 'anfibie' di Magrelli. 164

LYRICAL ESSAYS E ALTRE FRONTIERE

Silvia Ruzzenenti
Poesia – Immagine – Sogno. L'Oneiropoetik di Durs Gruenbein 176
Federico Italiano
Illuminazioni parziali. Sulla ratio saggistica nella poesia europea contemporanea 186
Ulisse Dogà
Uwe Nettelbeck 193
Eugenia Nicolaci
Anne Carson e il ruolo della forma nel discorso poetico 203
Giuseppe Carrara
Claudia Rankine nell'America d'oggi. 214

FORME IBRIDE E INNESTI NELLE SCRITTURE CONTEMPORANEE

Maria Borio
Lirica e saggio. Su Antonella Anedda 226
Davide Dalmas
'Per puro caso sono venuto a sapere'. I saggi di Fabio Pusterla sulla poesia e sulla conoscenza 241
Roberto Gerace
La vittima sublime. Mari, Tuena e la sindrome dell'ultracorpo 251
Matilde Manara
Il vertice lacerato. Su Materiali di un'identità *di Mario Benedetti* 258
Eleonora Pinzuti
Al di là del genere. La diversificazione della scrittura in Franco Buffoni 269
Matteo Tasca
Il volto e la voce. Contatti tra la saggistica di Umberto Fiori e la filosofia di Emmanuel Lévinas 277
Antonio Loreto
Poesia come esercizio del sospetto. Genere, enunciazione, potere, soggetto in Michele Zaffarano 287
Chiara De Caprio e Bernardo De Luca
Di 'strutture frasali in cui scarichi le spinte delle tue ragioni'. Per un'analisi retorico stilistica di Senza paragone 302
Lorenzo Marchese
La pura superficie *e la traslazione* 317

GLI AUTORI

LETTURE
Ophelia Borghesan 332
Andrea De Alberti 334
Giusi Drago 336
Alessandra Greco 342
Eugenio Lucrezi e Marco De Gemmis 352
Julian Zhara 366

I TRADOTTI
Gaio Valerio Catullo
tradotto da Tommaso Di Dio 370
Durs Grünbein
tradotto da Anna Maria Carpi 377
Jane Hirshfield
tradotta da Paola Loreto 382
Vladimír Holan
tradotto da Vlasta Fesslová e Marco Ceriani 392
Francis Ponge
tradotto da Michele Zaffarano 399
Claudio Rodríguez
tradotto da Pietro Taravacci 407
Jean-Charles Vegliante
tradotto da Jean-Charles Vegliante 415

«UN SISTEMA DI RISCHI E POSSIBILITÀ»: E. VILLA E LA SFIDA ORACOLARE ALLA PROSA CRITICA

> Non dire mai "attività critica". Ma entusiasmo, occhio, poesia. I critici sono la merda. [*Il Clandestino,* p. 106].

L'interrogazione intorno allo statuto e alla legittimità di formalizzare un genere narrativo ascrivibile alla 'prosa critica' di E. Villa rischia di spalancare alcune questioni relative alla postura metodologica che lo studioso deve assumere di fronte a una produzione costitutivamente ibrida, in cui vengono fatti detonare i ponti tra comparti disciplinari eterogenei. L'Archivio villiano, conservato presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia(**1**), testimonia di una gestazione spuria, a innesti cronologicamente stratificati, dell'*inventio* villiana, in cui la canonica classificazione tra generi differenti (poesia, prosa, critica d'arte, saggistica) risulta poco o per nulla pertinente. Villa sembra rielaborare ossessivamente un unico discorso intorno alla parola e alle potenzialità originarie del linguaggio, procedendo matericamente nello spazio per linee grafiche non riconducibili a forme di versificazione metrica o a un'impaginazione di taglio tipografico. La confezione editoriale e la decisione di licenziare un determinato oggetto letterario 'in forma di poesia' o di prosa arriva a posteriori, a partire da una materia testuale in sé autosufficiente e congegnata come un continuo agglomerarsi di forme cellulari interdipendenti (Ugo Fracassa ha parlato di una «processualità metamorfica»(**2**)); la sistemazione entro un'etichetta codificata dipende in senso prioritario da ragioni di mercato, legate alla necessità concreta di vendere e consegnare all'editore un prodotto convertibile in un compenso monetario che garantisca la sussistenza materiale.

Il sospetto nei confronti del critichese

Per E. Villa, il sistema critico edifica, attorno agli artisti prescelti, una bolla pubblicitaria, un cofanetto mediatico attraverso il quale svende al pubblico un'immagine contraffatta e neutralizzata del suo potenziale creativo. Arrogandosi il diritto di esaurire la poetica dell'autore entro un reticolo combinatorio di pochi concetti chiave, pretende di giustificare il pensiero delle sue vittime all'interno di sintetiche definizioni classificatorie, che rendono anche l'oscurità allegorica una merce letteraria negoziabile se ricondotta a rassicuranti presupposti teorici. Per Villa, invece, la critica ha il dovere di confessare la violenza intrinseca all'opera d'arte, giacché «quel che facciamo non dev'essere un prodotto, ma dev'essere consumato dall'orrida gola dell'αιών, non dal "pubblico", non dal people, ma bruciato dall'έσχατον»(**3**).
Agli occhi di E. Villa, la Neoavanguardia (il «sommesso attimo dei Novissimi»(**4**)) si presenta come un movimento teoreticamente squalificato per il fatto di aver operato un raffreddamento della materia verbale, convertendo il ruolo dell'intellettuale in una misera professione dirigenziale, da burocrati della falsa avanguardia. In una lettera a Gianfranco Baruchello conservata presso l'Archivio eporediese emerge l'insofferenza nei confronti di un movimento «insignificante», capace soltanto di produrre «torbidi romanzucoli», nonostante i toni allarmistici con cui fu salutato dai quotidiani e dagli autori arroccati in difesa di una tradizione altrettanto disattivata e inerme:

> Oh ma che razza di notizie saltan fuori, caro Gianfranco, girando per l'Itaglia [*sic*], sgradevoli […]. Ecco la notizia: era in lavorazione o fattura, forse lo è ancora, un documento esplicito di una tua collaborazione con un tale sanguinettti [*sic*], cui, come vedi, io nego perfino il sema di una maiuscola. Perché si tratta solo di caprone, con attitudine da scorpione, Ripugnante, comunque […]. Anche la tua continua fornicazione con la recente bassa mera novecentesca sessantatre-ese; tutta robaccia italo-milanese […]. Che pecioni ignobili e insignificanti come quello (e non è il solo) vadano in giro a mendicare una specie

> di attualità intimidatoria (prosseneti come sono come fanno a entrare in mezzo a cose così distanti dai loro torbidi romanzucoli?), va bene per loro. Non per te.

L'eversione della Neoavanguardia viene istantaneamente rimarginata all'interno del potere, e i sedicenti contestatori della norma si riducono ad «attori burocratici del gioco sistematico del sistema vigente» (lettera a Oreste Macrì, 24 gennaio 1943). L'arte, per Villa, deve reagire al caos secernendo nuovi valori (per quanto residuali e circoscritti), additare soluzioni alternative, delegate all'enigma, al visionario, all'indecidibile, in nome di un'«arte come essenza umana irradiante, nuova coscienza, progressiva creazione di nuova coscienza»(**5**). La praticabilità e l'urgenza di delineare un nuovo compito per l'arte non consente scappatoie nell'ironia o nel gioco verbale: «l'arte è la coscienza», ribadisce Villa in una conferenza tenuta nel 1984, «una coscienza etica, una coscienza di liberazione»(**6**).
Gli artisti «merciaioli» si limitano, invece, a reiterare vecchi paradigmi spacciandoli per novità a collezionisti o critici d'arte incompetenti, «non riescono a inventare se non quello che è già stato inventato e che non è più inventabile per nessuna ragione, e che solo viene rifatto, ripescato, ripreso per pura noia e […] per deficienza di tema, per mancanza di idee e sensibilità»(**7**).
Questo impianto speculativo chiarisce come mai, in un poeta così (apparentemente) disordinato e magmatico, ricorrano frequenti appelli all'ordine o alla finalità costruttiva dell'atto artistico (non ultimo il progetto per una *Comunità di artisti dedita alla creazione e al recupero di una Diaconia dell'immaginario*(**8**)). I risultati di questa operazione sbilencamente costruttiva potrebbero risolversi in uno scacco definitivo, ma la «postura» dell'autore in rapporto al gesto poetico ne giustifica l'orizzonte complessivo, il cui valore diventerà valutabile in una prospettiva esclusivamenete escatologica («niente, nessun risultato, però chiunque abbia compiuto almeno uno sforzo, può gettare una foglia verso il futuro»(**9**)).

Il caso degli *Attributi dell'arte odierna*

Gli interventi raccolti all'interno degli *Attributi dell'arte odierna* rappresentano, forse, le uniche occorrenze di saggi apparentemente etichettabili entro la definizione di «critica d'arte», sebbene siano caratterizzati da una forma ipertrofica di meticciato (linguistico e contenutistico), giacché, come ha osservato brillantemente Flavio Fergonzi a proposito del lessico villiano, «respinta l'opzione formalista, [*egli*] ha privilegiato gli aspetti psicologici, simbolici o antropologici della creazione»(**10**). Il lessico critico viene contaminato da sintagmi e formule prelevate, senza l'esplicitazione di mediazioni logiche intermedie, dalla sfera semantica dello gnosticismo, dai presocratici o dalle scienze matematiche, piegando la lingua istituzionalmente deputata alla *descrizione* a una forma di *allusione* metaforica e oracolare.
Anche nel raggio espressivo di una scrittura che si pone come accompagnamento e illustrazione verbale all'opera di un artista o come soglia prefatoria al catalogo di una mostra, Villa difende la sua operazione di orgogliosa de-territorializzazione dal campo critico, asserendo che

> Per me si tratta di documentare una milizia di ragione logonevrotica, una azione di natura strettamente abissale, non di saggi sui nomi indicati. I nomi che ci sono non sono scelte di valore (in nessuno dei sensi possibili) […]. Non c'entra la "storia dell'arte contemporanea" e tanto meno la critica. E non è "saggistica". In questo magma c'è solo un nome, ed è il mio, gli altri sono più o meno fittizi, come supporti. È la mens generale, il torbido generale, la febbre che scivola dentro, quello che fa il libro. Che sia De Kooning o che sia Desiato fa lo stesso.(**11**)

Nel momento in cui il nucleo tematico verso cui è orientata la critica diventa un pretesto per declinare un discorso autoriale che prescinde dalla pubblicazione locale di lacerti richiesti dall'editore, la categoria stessa di critica viene fatta detonare; in che modo, infatti, può esistere una critica senza oggetto? Su quali basi logiche, estranee alla dimostrazione argomentativa, dovrà fondarsi questa nuova forma di approssimazione ad autori e questioni critiche interscambiabili, del

tutto separabili dalla declinazione singolare dell'articolo 'saggistico' in cui vengono accidentalmente a inserirsi?

Il periodo finestra degli anni cinquanta-sessanta: il passaggio da moduli tardo-ermetici a un'impaginazione 'visuale'

Per contestualizzare questa dichiarazione di poetica, è opportuno specificare che, a partire dal periodo-finestra degli anni cinquanta e sessanta, si registra nella prosa villiana un momento di conversione di alcuni moduli tardo-ermetici (caratteristici della prima fase e ancora impregnati di ungarettismo e simbolismo francese) in mattoni fonico-visivi che assemblano una mutata veste lessicale e stilistica con un'insistita attenzione per l'impaginazione tipografica e l'assetto "disegnativo" della pagina poetica, registrando influenze grafiche derivanti dalle pratiche incisorie antiche (lastre di pietra, steli funerarie, iscrizioni votive e funerarie, ecc.). L'interesse villiano per le pratiche rituali primitive si manifesta con incalzante continuità non soltanto all'interno di note etimologiche, appunti filologici, testi inediti e materiali editi, ma vena capillarmente il lessico e l'immaginario poetico che costituisce l'innesco dello stile autoriale. Pertanto, si registra il passaggio da un campionario di figure e opzioni tematiche ermetiche (nell'opera giovanile *Adolescenza*, satura di referenti rimbaudiani ed eseniniani, fino ad alcune liriche di *E ma dopo*) a una costruzione della frase inconsueta e imperniata sul carattere evocativo e incantatorio della parola poetica. Leggiamo, in una pagina paradigmatica degli *Attributi*:

> Quarant'anni fa, alle scuole di via felice casati, il mio maestro, un barbetta bigotto che si chiamava padoan e stava in via sangregorio angolo via settala, mi disse: 'tu non sarai mai buono di far stare in piedi una frase' […]. Bene, quella profezia ha sempre pesato sulla mia crappa come una condanna, e da tutta la vita cerco di mettere in piedi delle frasi, con scarso successo, per dirla giusta, ma non importa […]. Questo è il mio modello di frase, penetrante, araldico […]. Nel senso che una frase non ha da essere solo giustapposizione convenzionale, conforme copia della frase balorda: ma, più di tutto, vincolo, e vincolo antico, e vincolo futuro, e genealogia, e legge, e sentenza e oracolo.**(12)**

Cambia la direzione del messaggio poetico, passando da una traiettoria orizzontale (significato – rivestimento metaforico) a una dimensione verticale (significato – sentenza oracolare), con una dispersione atomica della nozione razionalmente rintracciabile di contenuto argomentativo (a cui si sostituisce un «contenuto figurativo»**(13)**), non soltanto nel senso di un linguaggio che mima graficamente la rappresentazione disegnativa, ma anche come parola poetica che produce immagini "in movimento".

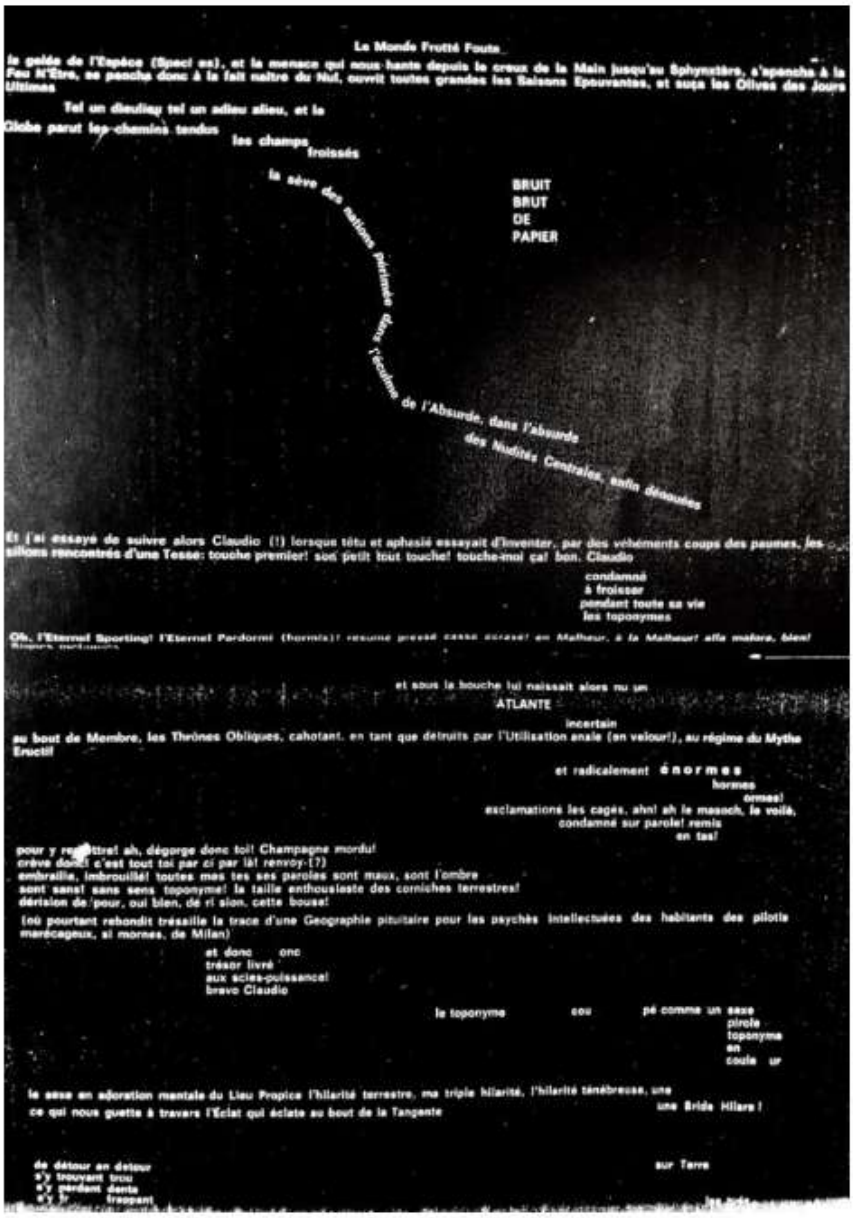
Da un punto di vista tipografico, sintattico e lessicale, spesso non si registra alcuna distinzione sostanziale tra componimenti poetici e pagine di prosa critica, come è dimostrato dalla interscambiabilità di tessere identiche che vengono trasferite da un polo all'altro della scrittura villiana; ad esempio, nell'intervento su Cy Twombly (1960)**(14)** la sezione testuale in francese risulta prelevata 'a calco' da un segmento della raccolta poetica *Heurarium* (1957)**(15)**, senza che il passaggio dal territorio della poesia in versi a quello della critica d'arte imponga una modificazione del formato o dell'impaginazione grafica.

Per riassumere la prassi genetica dei testi, possiamo asserire che da un brogliaccio iniziale E. Villa ritaglia alcune sezioni che vengono innestate su un testo già dotato di coerenza interna; solitamente si tratta di aggiunte (perlopiù al termine di una sezione, separata da quella successiva attraverso una cesura grafica), in lingue diverse dal testo di arrivo (ad esempio, se la lirica è in italiano, le interpolazioni assumono spesso veste dialettale, francese o latina). Tale *collage* giunge a ultimarsi nel passaggio dal manoscritto al dattiloscritto, come se, nella fase di stampa, il testo dovesse concrescere e fagocitare ulteriori spunti di lavoro paralleli, per migliorare e acquisire una veste definitiva. La poesia finale avrà uno statuto ontologico diverso dagli scartafacci soltanto perché si propone in rappresentanza di una fase determinata, riflettendo anche i lavori concomitanti al testo licenziato per la pubblicazione, in un'annessione accumulativa di «macerie di testi precedenti e de-

composti»(**16**). Pertanto, gli abbozzi di uno stesso periodo, pur non essendo a prima vista orientati verso una specifica poesia o prosa, cooperano sotterraneamente a idearla, giacché costituiscono il bacino da cui attingere i tasselli di un'idea poetica comune. Ritengo, infatti, che, per tale assemblaggio apparentemente inorganico dei propri antefatti, non si possa tacciare Villa di "qualunquismo poetico", ma anzi di coerenza a una concezione della letteratura come aggregazione dinamica di ingredienti, ognuno dei quali risulta conforme tanto allo scartafaccio quanto al testo definitivo poiché essi *sono* effettivamente equivalenti.
Da una frequentazione serrata dell'archivio villiano, a partire da una campionatura degli abbozzi scarabocchiati su cartoline o sul retro di cataloghi e inviti a inaugurazioni di mostre, si può verificare come la singola poesia o il singolo intervento critico nascessero come setaccio di tutte le alternative, ugualmente possibili, di un'operazione creativa unitaria, rispetto alla quale i singoli testi rappresentano variazioni, punti di osservazione diversi su un medesimo oggetto. È difficile pensare che, per E. Villa, una poesia potesse finire; anche la pullulazione di correzioni e aggiunte sembra finalizzata a creare l'illusione di un testo "infinitivo", immortale. Inoltre, la circolazione periodica di alcune espressioni formulari tra contesti discorsivi del tutto differenti testimonia una direzionalità unitaria dell'atto poetico; è significativo, a titolo di esempio, che il sintagma «stazioni cellulari» (probabilmente saccheggiato dal vocabolario medico) venga utilizzato e ri-funzionalizzato all'interno di situazioni testuali e "narrative" disparate, tanto da diventare una sorta di locuzione idiomatica dello stile villiano. Lo ritroviamo nella lirica *devozione di bestia dans le mythique véhicule*(**17**) («deporre l'orecchio alla membrana del tuono al grande incrocio nei foruncoli nei visceri/ alle stazioni cellulari»), in un'accezione che sembrerebbe riconducibile all'originario campo clinico, considerata l'insistenza su voci anatomiche (l'orecchio, i foruncoli, i visceri); ricompare, poi, con la medesima declinazione negli *Attributi dell'arte odierna,* quando si parla di «les yeux, les stations cellulaires, les abîmes des oreilles, les éponges des os»(**18**) oppure dell'azione di «carpire vibrazioni del sangue alle stazioni cellulari»(**19**). Il riferimento esplicitamente anatomico decade in una nota raccolta in *Etimo e mito*(**20**), dove Villa scrive che «nell'arco dell'evoluzione della religione umana, stazioni cellulari sono state ritenute le 'nascite in acque' o 'deposizioni in acque' dei grandi paradigmi teologici»; Villa, insomma, sembra inserire il sintagma per creare un modulo ritmico ricorrente, in un aggiornamento progressivo e contestuale delle sue accezioni locali, che ripetono meccanicamente la sequenza prescindendo dall'effettiva validità semantica.

L'impaginazione verbo-visiva

Come la poesia sperimentale, anche la critica d'arte villiana si disloca atomicamente nello spazio senza rispettare le regole della prosa argomentativa, inserendo a volte oscuri ideogrammi o segni geroglifici, direttamente prelevati dal modello dei *Cantos* di Pound, altre volte rimarcando con il carattere maiuscolo alcuni sintagmi che assumono, in questa forma di iper-significazione grafica, un'astrattezza ieratica e isolata rispetto all'andamento lineare della frase circostante, come si può verificare, ad esempio, nel seguente intervento dedicato a Claudio Parmiggiani:



La sintassi disegnativa non accompagna il significato ma lo crea proprio nell'atto della disposizione volumetrica (Villa parla di «immagine-enunciazione»(**21**)). La scrittura villiana segna il predominio del dispositivo visivo: il contenuto non si struttura per disegni, ma il disegno rivela il significato nascosto del contenuto, attiva nuove suggestioni che riposavano quiescenti nel linguaggio ma che soltanto la redistribuzione spaziale permette di attivare; come scrive Villa nell'inedito *essai sur mots absents,* «la force des mots hâchès obliques sera inépuisable comme les atomes d'Epicure»(**22**).

L'idea di una permutabilità possibile tra campo artistico e campo poetico si ritrova in numerosi scritti villiani, che rivelano come una sincronia e una reversibilità reciproca tra pittura e letteratura possa definirsi valida per alcune opere d'arte. Negli *Attributi dell'arte odierna*, Villa assegna spesso la qualifica di «poeti» ai pittori oggetto di approfondimento critico; ad esempio, parlando di Mimmo Rotella, dichiara che «basta una sola parola per identificare un poeta talmente schietto»(**23**), oppure ancora in un intervento su Giulio Turcato sentenzia: «il libro più importante che io ho letto in questi ultimi dieci anni sono i quadri di Giulio Turcato»(**24**). La pittura, insomma, può risolversi in una forma plastica di poesia, e la poesia in una forma alfabetica di pittura, in una sintesi che Villa condensa nell'espressione «scrivere-pittura»(**25**). Come specifica nella conferenza tenuta a Perugia, «la necessità della pittura è di aver vicino parole che si accostino alla sua poesia, diventando poesia completa»(**26**). Racchiudere i campi di applicazione della creatività artistica entro categorie

accademiche rigide è un portato pedantesco della Scuola-Istituzione, e l'applicazione di tali etichette si annuncia oggi del tutto impraticabile; come scrive Villa in un intervento su Nuvolo, parlando della pittura noi «impieghiamo ancora questa definizione convenzionale e quasi inutile per una gestione che presenta interessi ben più alti e solenni; purtroppo la gente non accetta altri nomi che quelli convenzionali, e quindi seguitiamo a dire pittura»**(27)**.

La scrittura-enigma

A proposito del proprio stile, in una pagina degli *Attributi* E. Villa parlava di una

> scrittura germinante, risposte alle chiamate di lessico germinale, [*che*] si divincola e posa sulla pagina giuridica e puramente estesa, fischia nel fascio di grafemi uniformi: e per essa nessuna lettura convenzionale è più prevista o accettabile o augurabile.**(28)**

Come per il modello rituale cui occhieggiava Villa, non tutti i rimandi di una scrittura oracolare sono passibili di un'unica decodifica «convenzionale», altrimenti la capacità evocativa della parola risulterebbe notevolmente depotenziata; al lettore, pertanto, è richiesta una rinuncia preliminare alla totalità del significato letterale, giacché «non tutto è da comprendere; e bisogna anzi sempre sorprendere»**(29)**. La parola viene forzata alla congestione dei significati, costretta a spalancare la propria accezione corrente per aprirsi al flusso dei sensi ulteriori, allo scopo di pervenire a un «dominio attivo, naturale e ovvio, dove la parola non sia un insieme di così detti significati, né un cumulo di disponibilità metriche e sensibili, ma un sistema di rischi e possibilità, una sequenza praticamente illimitata e aperta su ogni fronte»**(30)**.
Questo non implica aprioristicamente la negazione di un ponte con l'empirico, ma investendo e rivestendo il reale delle risonanze mitiche, cosmologiche, etimologiche, conduce a una «espulsione dei 'fatti' e della 'realtà' come istituti vessatori, e così noiosi del resto, e della stessa parola come istituto»**(31)**. L'approccio realistico e razionalizzante al mondo si qualifica, di fatto, come una farsa dell'umanesimo scientista, che ha l'ambizione di sottomettere le forze del caso e del mistero a una dimensione di analisi quantitativa, dimenticando che tutto ciò che è reale non è razionale, giacché il sacro (non confessionale, ma misterico e magico) abita la realtà e ha valore di realtà. Scrive Villa in una pagina dedicata a Ettore Colla:

> La mente umana, nella sua parte più coraggiosa, non ha mancato mai il grande tentativo di liberarsi dalla ostinata presunzione socratica e umanistica: quella secondo cui tutto che attraversa l'apparatus razionale diventi, sic e per questo, ragione, razionalità, ragionevolezza; così venendo a togliere alla mente le sue facoltà diafaniche, la sua grandiosa trasparenza. Come la ragione, così anche l'arte tenta di liberarsi dalla presunzione analoga: che cioè tutto quanto passi per l'apparatus figurativo diventi, subito e naturalmente, figurazione, mimesi; quella presunzione per cui essa tende a ricostruire il mondo oggettivo come un teatro finto.**(32)**

L'assunzione del linguaggio mitico, pertanto, si accompagna a una riqualificazione del formulario rituale in chiave pratica, come veicolo effettivo di comunicazione non relegabile alla mera sfera religiosa; a proposito della pittura di Luigi Castellano, Villa asserisce che l'artista «ha costruito un tessuto rituale, ormai solido, dove il disegno non è, aridamente, solo trama e ordito, ma la struttura si incide, sul tessuto, come una figurazione coscientemente operata, e leggibile chiaramente»**(33)**. Questa riformulazione «coscientemente operata» del patrimonio lessicale e sintattico dei rituali sacri costituisce il punto di partenza per una scrittura a cavallo tra evocazione e re-impiego concreto della parola oracolare, con funzione di attivazione e "cattura" di un significato originario, in una comunicazione che rifiuta la svendita semantica delle formule di commercio linguistico proprie della società tecnologica; «la critica», sentenzia Villa nella conferenza tenuta all'Accademia delle Belle Arti di Perugia nel 1984, «infatti fa questo: strappa parole all'oggetto, lo ripete in parole che non hanno più il significato, perché è solo là dentro e di là non esce»**(34)**. Sulla valenza non

meramente cultuale del linguaggio del rito, scrive efficacemente Donadoni nella sua *Introduzione* ai *Testi religiosi egizi*:

> La lingua del rito ha, inoltre, spesso caratteristiche sue: le invocazioni, le cadenze, il parlare allusivo e – in genere – una repugnanza al discorso esplicito intorbidano di regola anche espressioni più facili. Uno stesso fatto viene in genere descritto per mezzo di due o tre trasformazioni in parallelismo [...], delle quali in genere solo l'ultima è quella esplicita, mentre la prima o le prime due danno variazioni largamente mitologiche dello stesso tema. È facile poi che si abbiano ampliamenti per mezzo di allusioni mitologiche spesso riferentisi a miti che ignoriamo. La similitudine non è, naturalmente, qui un artificio letterario, ma significa un dare reali e profonde radici entro una risonanza cosmica o mitica al singolo fatto; e cos' non sono artifici retorici le ripetizioni degli inni, le formule delle litanie e – più difficili che tutto il resto alla nostra comprensione intima – i giochi di parole. Attraverso tutti questi testi c'è un giocare sulle allitterazioni che non ha niente a che vedere con artifici metrici o fonici, ma intende ogni volta [...] gettare una sonda entro l'essenza stessa delle cose, manifestare rapporti immanenti. La lingua e la parola sono cose sacre e autonome, e non è detto che la controprova di una formulazione verbale debba essere data dalla sua razionalità.**(35)**

Come Aldo Tagliaferri ha già sottolineato nel testo introduttivo di *Zodiaco*(**36**), anche per Villa è centrale l'autonomia e l'isolamento della parola artistica intesa come comunicazione alternativa e addirittura antagonistica nei confronti del codice comune, come momento in cui il linguaggio si redime dalla «chiacchiera» quotidiana e torna alle origini primigenie della Parola (l'«Urwort»), alla ricerca del «primo mito, quello ancora vivente, il mito silente e fuggevole», contrapposto al «mito contagiato corrotto e inchiodato dalla scrittura e dall'alfabeto»(**37**).
Al significato concreto e strumentale del codice, Villa contrappone un significante evocativo e sacrale dell'enigma, del rebus che attiva strati potenziali di un lessema sepolti dall'uso ordinario; come scriveva Eliot, «il poeta deve diventare sempre più totalizzante, allusivo, indiretto, al fine di forzare il linguaggio, di smembrarlo se necessario perché incanali il significato»(**38**).
Per concludere il discorso con un'altra citazione di Eliot, a proposito della poesia *Il gabinetto azzurro* di William Morris, leggiamo il seguente passaggio:

> Deliziosa; ma non saprei spiegarne il significato, né credo che lo stesso autore sarebbe stato in grado di farlo. Essa produce un effetto abbastanza simile a quello di una runa o di un incantesimo, sebbene l'una e l'altra fossero dormule di carattere essenzialmente pratico [...]. Il fine che evidentemente l'autore si propone e raggiunge è di generare l'effetto di un sogno. Per godere questa poesia non è necessario conoscere il significato del sogno [...]. Osservare che l'intimo significato di una poesia può sottrarsi del tutto a una parafrasi è dire cosa a tutti nota; non lo è forse altrettanto affermare che il senso di una poesia può andare al di là del proposito conscio dell'autore, ed essere lontano dalle proprie origini [...]. Se, come sappiamo, solo parte del significato di una poesia può essere comunicata con una parafrasi, ciò dipende dal fatto che il poeta è impegnato su confini della coscienza oltre i quali le parole non bastano più, sebbene un significato esista ancora.**(39)**

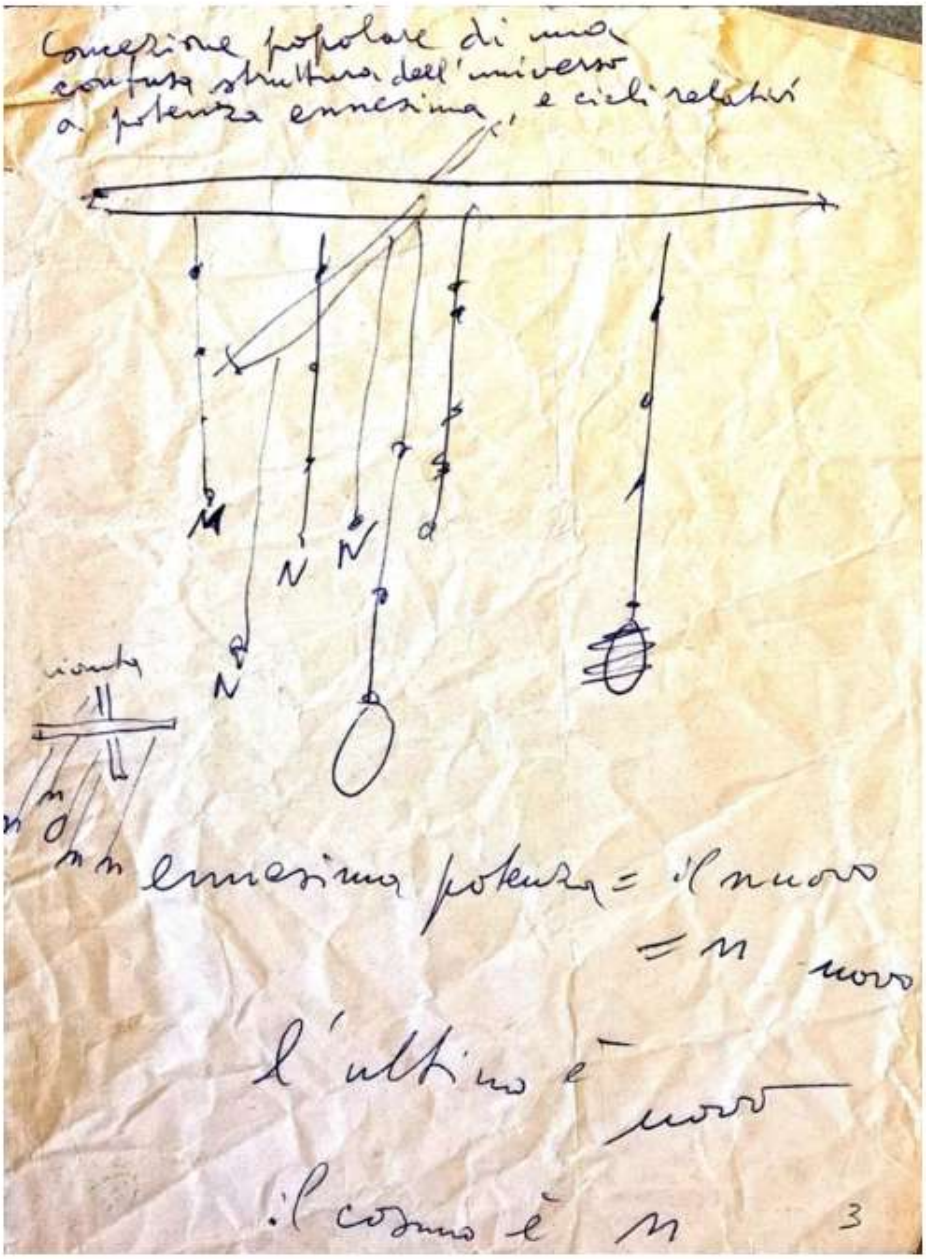
Il nostro moderno cantore dell'origine ha il merito insindacabile di riproporre, verso la fine del Novecento, l'ipotesi inquietante di una «commutabilità tra il reale e l'eschaton»(**40**), e in questa chiave occorre leggere anche molte soluzioni espressive villiane, che sfidano la percezione comune del linguaggio indicando sempre un margine al di là del quale la parola poetica si arresta e si spalanca la «parola dell'Origine» o il suo corrispettivo speculare, il «Silenzio», giacché, leggiamo in un intervento dedicato a Sante Monachesi, «ogni ritmo che inizia si perde»(**41**), e la scrittura villiana vuole accarezzare il confine millimetrico che precede questa perdita. Per questa costante sfida al significato (e, simmetricamente, all'assenza di significato), forse la migliore definizione del posizionamento villiano coincide con una formula usata dal poeta stesso a proposito dell'opera di Nuvolo: un «caos rigoroso delle aperture e chiusure di senso e di sensi, come una porta che sbatte sempre»(**42**). In uno degli aforismi raccolti nelle *Interiezioni*, Antonin Artaud si accosta al problema dell'oscurità della parola poetica e all'impossibilità di accedere direttamente a una decodifica

interpretativa, sentenziando che «c'è l'ermetismo in cui non si entra perché è chiuso / quello in cui si entra e che ci rinchiude / quello che ci invita a entrare per aprire ciò che è chiuso»(**43**). Il dispositivo villiano appartiene pienamente alla terza categoria, ossia un congegno ermetico che occorre forzare per consentire un'apertura che comunque non è esclusa aprioristicamente, giacché la Sfinge che Villa colloca davanti alla porta di accesso nasconde e problematizza uno spiraglio di senso cui soltanto la formulazione dell'enigma consente di accedere.
Il poeta di Affori sottolinea spesso la prossimità (lessicale, intonativa) con la dimensione oracolare e magica(**44**), in cui le parole sono assimilabili a «frantumi di un lessico propiziatorio o incantatorio»(**45**); scrive Villa in uno dei frammenti raccolti sotto il nome di *Poesie in italiano*: «nella frase urge trema qualche cela qualche vena di natura oracolare»(**46**).
Per questa idea di una destinazione profetica del messaggio artistico, il referente privilegiato è Artaud, drammaturgo tornato alla ribalta in Italia alla fine degli anni sessanta e apprezzato da Villa (che lo cita soprattutto in relazione al teatro di Burri); Artaud contrappone al linguaggio «bassamente utilitario» un recupero di formule incantatorie capaci di riesumare quel nucleo misterioso che abita il centro del linguaggio e che soltanto la parola pronunciata dall'arte può ripristinare nelle maglie della comunicazione ordinaria. Leggiamo, in un passo del *Teatro e il suo doppio*:

> Fare la metafisica del linguaggio articolato significa indurlo ad esprimere ciò che di solito non esprime; significa servirsene in modo nuovo, eccezionale e inusitato, significa restituirgli le sue possibilità di scuotimento fisico, significa frazionarlo e distribuirlo attivamente nello spazio, significa prendere le intonazioni in modo assolutamente concreto restituendo loro il potere originario di sconvolgere e di manifestare effettivamente qualcosa, significa ribellarsi al linguaggio e alle sue fonti bassamente utilitarie, alimentari si potrebbe dire, alle sue origini di bestia braccata, significa infine considerare il linguaggio sotto forma di Incantesimo.(**47**)

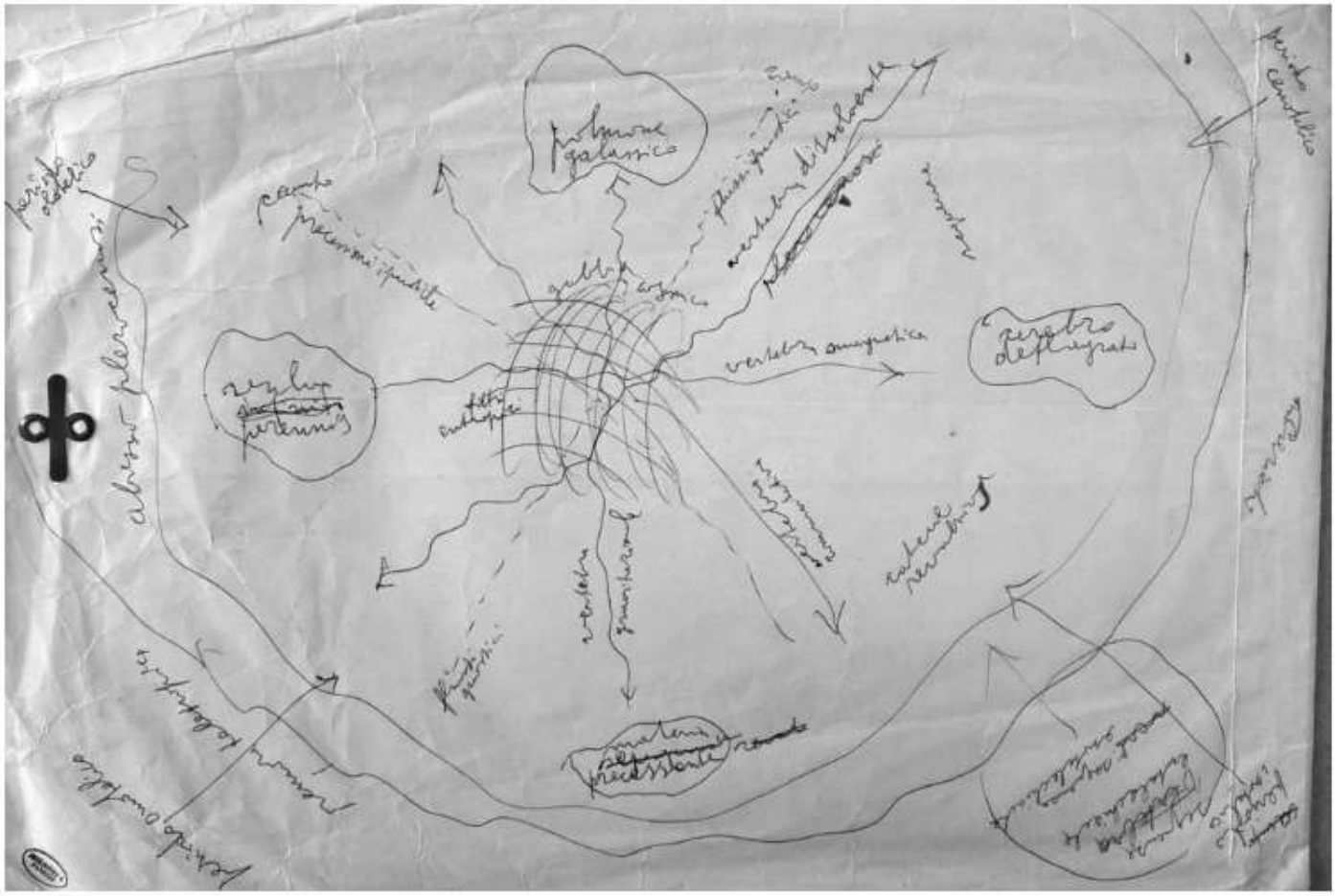
In un verso di *Ridente sillaba*(**48**), Villa parla proprio di questa «epoca senza esercizio d'oracolo e senza dei», contrapponendovi implicitamente il proprio tentativo di conservazione e riattivazione della dimensione oracolare. Anche altre espressioni cristallizzate all'interno della lirica sembrerebbero alludere a tale dimensione divinatoria, come il riferimento alla «tua lingua greca rivelata» (la rivelazione del messaggio sacro da parte del dio al medium della sibilla?), oppure l'allusione poi depennata alla parola-preghiera («e preghiamo parole a destra e sinistra»). Inoltre, i cenni al «rito fievole», al «morso remotissimo delle essenze tebane» e alle «runiche boutades» sembrano inserirsi entro questa creazione pianificata di un'atmosfera oracolare, che si realizza attraverso un espediente grafico-tipografico ma anche con un apporto lessicale di vocaboli selezionati dal campo semantico della profezia. Inoltre, le inserzioni di materiali linguistici alloglotti (il latino, con la sezione «insecta quaedam / et ova sui clamori / clamo camantis in clamore / clamanti clamir clamanti», il dialetto, con i versi a intonazione popolaresca «néi, bechel sù / bechel sù de lava giò» e «nei! ciapel de sott / ciapell de sott sott», e il francese, con il frammento «la vie s'obscure / aucune raison de suspecter la réalité et la ricompense et les liens [...]. l'infini s'obscur e/ acharme il ne gaut nullement / il devient plus / qu'une loi / tremolante») contribuiscono a delineare questa modulazione evocatoria e liturgica come precisa scelta di posizionamento stilistico, che non si risolve in mera farneticazione oscura, ma possiede una forte tendenza alla significazione e al raggiungimento di una conoscenza (per quanto alternativa ai canali ragionativi consueti).
Anche all'interno dei numerosi fascicoli di *Note* conservati presso l'Archivio Villa, eterogeneamente dedicati al linguaggio, all'arte o all'origine della parola, si registra questa sostanziale indistinzione tra generi narrativi, dal momento che il pensiero e la scrittura si innestano magmaticamente *prima* che si imponga la scelta di una codificazione e un ordinamento editoriale standardizzato. Si alternano, pertanto, scarabocchi disegnativi, massime filosofiche, nuclei poetici, al di fuori di qualsiasi forma di disciplina sintattica e grammaticale, come si osserva, ad esempio, all'interno dei *Testi per opere grafiche*(**49**), in cui coesistono schematizzazioni algebrico-

matematiche («il cosmo è n») e simboli dell'uovo cosmico («l'ultimo è uovo»), stilizzato attraverso una forma circolare appesa a un filo che ricorda l'iconografia della Pala di Brera:



L'atteggiamento del 'critico' di fronte ad una critica a-critica: appunti di metodo

Ciò che inibisce l'applicazione di una normale disamina stilistica è il ruolo "dinamico"**(50)** del significato nell'ambito della riflessione del poeta; il senso come cristallizzazione oggettiva e statica di un concetto, per Villa, viene sostituito da un'idea di senso-flusso (la «mutazione del senso in altro senso»**(51)**, che produce «invasioni e intasamenti linguistici»**(52)**). La singola parola si contagia con gli altri elementi linguistici contigui come se la pagina fosse un «campo»**(53)** magnetico, giacché «il senso è un insieme di impulsi che scompaiono, sostituiti e sospinti e eliminati da altri impulsi»**(54)**. Anche alcuni scarabocchi villiani (come quello riportato nello spazio sottostante, conservato all'interno dei già citati *Testi per opere grafiche*) testimoniano la tendenza a organizzare lo spazio entro «campi» di attrazione e repulsione (nell'esempio riportato troviamo l'allusione diretta al «campo – precessioni ipnotiche», e, sul retro della medesima busta, al «campo di trepidazione alabarica»):



Questa concezione della pagina come rete relazionale di singolarità in movimento e in deriva (il «cliname discorsivo-dispersivo»(**55**)) si riconnette direttamente all'atomismo dei filosofi pre-socratici («la sindrome sciamante / di atomi, secondo Democrito, / secondo Parmenide, secondo Epicuro»(**56**)), più volte evocato da Villa; in un testo scritto per Ettore Innocente, a proposito del concetto di «senso», Villa attingerà i propri mattoni lessicali da quest'area di influenza filosofica:

> Direi che non esistono "uno o più sensi", ma nessun senso, il "nessun senso ciclico", che tende a infinito, senso zero di infiniti sensi: noi ne accogliamo, ne dirigiamo, ne svolgiamo, ne impaginiamo, ne tessiamo ora una misura, una sola misura verticale o di vortice o di vertigine in direzioni teoricamente, spontaneamente transfinite(**57**)

Anche nella prospettiva artistica junghiana, il concetto di «significato» in senso forte si rivela inapplicabile agli oggetti artistici; in un saggio di Jung, più volte citato da Corrado Cagli e plausibilmente conosciuto da Villa, lo psicanalista svizzero asserisce che «la questione del senso non ha nulla a che fare con l'arte»(**58**).
A complicare il quadro interpretativo del «syllabyrinthe»(**59**) contribuiscono le frequenti interferenze con il patrimonio etimologico, di cui Villa era un fine conoscitore (e rielaboratore creativo); alcune immagini apparentemente impossibili da decodificare risultano, in realtà, innescate da passaggi logici impliciti e giustificabili a partire dal lavoro di schedatura etimologica compiuto dall'autore. Ad esempio, in *Ridente sillaba*, l'allusione al «pane frusta» (che compare, nella forma «frusta di pane», anche in una delle liriche di *Heurarium*(**60**)) potrebbe essere spiegata a partire da una nota etimologica in margine al *Genesi*, in cui Villa scrive: «la voce ebraica 'hrj' pane (anche in egiziano 'hr' significa 'pane') ha come omofoni egizi proprio 'hr' ('faccia, testa') e 'hwr' ('colpito da maledizioni'); e corrisponde a 'hrw', lettura del segno geroglifico che rappresenta 'l'uomo abbattuto')».
Per districarsi nelle maglie di questo tessuto poetico stratificato (il «glomero grumo fonetico»(**61**)), pertanto, ritengo che lo strumento più operativo consista nel non arrogarsi il diritto/dovere di

un'aleatoria parafrasi definitiva, chiudendo il testo villiano nella singolarità di un episodio testuale isolato, ma nell'aprire i versi all'intertestualità interna al sistema complessivo.
Come dichiara assertivamente Villa, scoraggiando qualsiasi forma di filologia e critica tradizionale,

> Poche le conseguenze del nostro patronato assoluto; rare le punte di quelle altre misure; peggio per gli altri; perché questo poco è solo e tutto quel che è accaduto, qui, di vita generosa, di spalancata Alleanza: dove filologia storia critica burocrazia quando vi metteranno le mani paralitiche, troveranno soltanto il nostro provocatorio illimite Niente.**(62)**

Gli esiti per la comprensione effettiva e la possibilità di decodificare i passi cifrati saranno assai più coerenti e spiegabili se sottomessi pazientemente al dialogo con le altre opere, e credo che la strutturazione stessa del *corpus* villiano (con le sue frasi sempre ritornanti, i suoi pilastri tematici, il travaso ininterrotto di materiali da un'opera all'altra) richieda questo sforzo di allenamento e alleanza con il lettore. Se la prima lettura può trasmettere una sensazione di misteriosa opacità, altamente evocativa ma chiusa alla comprensione nel suo silenzio di Sfinge, il lettore di Villa dovrà fare voto di esplorare l'intero complesso architettonico (di poesia e critica d'arte, etimologia e mito), e il quadro generale stesso fornirà la "parafrasi" del dettaglio.

Chiara Portesine

Note.

(1) Segnalo in apertura che, per i riferimenti ai testi manoscritti inediti inseriti in nota, ho consultato rispettivamente l'Archivio Emilio Villa conservato presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia e l'Archivio Emilio Villa ceduto da Aldo Tagliaferri al "Museo della Carale Accattino" di Ivrea. Con «cart.» verrà specificato il numero della cartellina in cui è conservato il fascicolo, seguita dalla numerazione dei fogli secondo l'ordine progressivo dell'inventario – consultabile online all'indirizzo: http://www.bibliotecapanizzi.it/allegati/Inventari/Emilio%20Villa/Inventario%20Villa.pdf.
(2) U. Fracassa, *Per E. Villa. 5 referti tardivi,* Lithos, Roma 2014, p. 156.
(3) E. Villa, *Dichiarazione dei diritti. Magna Charta* [1954 ca.], Archivio Villa, Reggio Emilia, cart. 10, foglio n. 3.
(4) E. Villa, *L'opera poetica,* L'orma, Roma 2000, p. 234.
(5) E. Villa, *Note e appunti sull'arte [1980-1985 ca],* Archivio Villa, Reggio Emilia, cart. 126, foglio n. 33.
(6) E. Villa, *Conferenza,* Coliseum, Roma 1997, p. 30.
(7) E. Villa, *Note e appunti sull'arte,* op. cit., foglio n. 34.
(8) E. Villa, *Progetto di una comunità di artisti dedita alla creazione e al recupero di una Diaconia dell'immaginario [1970-1980 ca]*, Archivio Villa, Reggio Emilia, cart. 72.
(9) *Ibidem*.
(10) F. Fergonzi, *Lessicalità visiva dell'italiano: la critica d'arte contemporanea 1945-1960,* Scuola Normale Superiore, Pisa 1996, p. XXVIII.
(11) E. Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967,* nuova edizione ampliata, Le Lettere, Firenze 2008, pp. 390-391.
(12) *Ibidem*, p. 231.
(13) E. Villa, *L'opera poetica,* op. cit., p. 147.
(14) E. Villa, *Attributi,* op. cit., pp. 124-125.
(15) E. Villa, *L'opera poetica,* op. cit., pp. 270-271. Per questo confronto visivo, rimando a A. Tagliaferri, C. Portesine, *Emilio Villa e i suoi tempi,* Mimesis, Sesto San Giovanni (MI) 2016, p. 125.
(16) A. Tagliaferri, *Il Clandestino. Vita e opere di Emilio Villa,* DeriveApprodi, Roma 2014, p. 22.
(17) E. Villa, *devozione di bestia dans le mythique véhicule,* Archivio Villa, Reggio Emilia, cart. 112.
(18) E. Villa, *Attributi,* op. cit., p. 13.
(19) *Ibidem*, p. 20.
(20) E. Villa, *Etimo e mito,* Archivio Villa, Reggio Emilia, cart. 96/2, foglio n. 130.

(21) E. Villa, *Voci assorbite dalla indugiante o incitante ierofasia*, Archivio Villa, Reggio Emilia, cart. 41, foglio n. 2.
(22) E. Villa, *essai sur mots absents,* Archivio Villa, Reggio Emilia, cart. 29, foglio n. 2.
(23) E. Villa, *Attributi,* op. cit., p. 198.
(24) *Ibidem*, p. 212.
(25) *Ibidem*, p. 262.
(26) E. Villa, *Conferenza,* op. cit., p. 43.
(27) E. Villa, *Attributi,* op. cit., p. 327.
(28) E. Villa, *Attributi*, op. cit., p. 127.
(29) *Ibidem*, p. 368.
(30) E. Villa, *Lacerazione,* Archivio di Ivrea, foglio n. 4.
(31) E. Villa, *Attributi,* op. cit, p. 338.
(32) E. Villa, *Attributi,* op. cit., p. 52.
(33) *Ibidem*, p. 281.
(34) E. Villa, *Conferenza*, op. cit., p. 27.
(35) S. Donadoni, *Testi religiosi egizi,* Garzanti, Milano 1997, p. 6.
(36) «La stessa cripticità di molte immagini, l'uso di segni cifrati, compositi, interlinguistici, o schiettamente creati ex novo, risponde all'ambizione di istituire con ogni mezzo un linguaggio artistico separato, quale strumento opposto alla decadenza di un'età della perdita, alternativo rispetto al mondo estraniato della parola della rimozione, dell'oblio, del luogo comune: progetto di sacralità e di restaurazione che ricorda la visionaria formulazione di Novalis: 'tornerà l'Età dell'Oro quando tutte le parole, le parole figurate, i miti e tutte le figure, le figure del linguaggio, saranno diventate geroglifici» (A. Tagliaferri, *Introduzione,* in *Zodiaco,* Empiria, Roma 2000, p. 17).
(37) E. Villa, *Attributi,* op. cit., p. 345.
(38) T. S. Eliot, *Il bosco sacro. Saggi di poesia e di critica,* Muggiani, Milano 1946, p. 748.
(39) T. S. Eliot, *Sulla poesia e sui poeti,* Bompiani, Milano 1960, pp. 29-30.
(40) E. Villa, *Attributi,* op. cit., p. 288.
(41) *Ibidem*, p. 312.
(42) *Ibidem*, p. 328.
(43) A. Artaud, *Succubi e supplizi,* Adelphi, Torino 2004, p. 273.
(44) Cfr. la seguente casistica, a titolo di esempio [i corsivi sono miei]: « [...] fioriture di emblemi, gibigianne di simulazioni pan genetiche e sature in radici e in sigilli di pregnanti *oracoli*» [*Attributi dell'arte odierna,* op. cit., p. 40]; «un fogliame assorto e sommessamente *oracolare* (*oracolo buio*, inerte), *oracolo* sub-biologico e sub-logico» [*ibidem*, p.140]; «l'opera di Castellani è così: candida, accanita coerente opera di azione [...], di possesso di elenco, di oracolo» [*ibidem*, p. 363].
(45) E. Villa, *Attributi,* op. cit., p. 198.
(46) E. Villa, *Poesie in italiano,* Archivio di Reggio Emilia, cart. 27, foglio n. 39.
(47) A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio,* Einaudi, Torino 2000, p. 163.
(48) E. Villa, *Ridente Sillaba,* Edizioni d'arte Colophon, Belluno 1994, p. 4.
(49) E. Villa, *Testi per opere grafiche,* Archivio E. Villa, Reggio Emilia, cart. 4, foglio n. 53.
(50) L'idea di perenne mobilità e dinamismo magnetico tra i reagenti linguistici (la «pronuncia dinamica», *Attributi,* op. cit., p. 145) si ritrova tanto all'interno di descrizioni del gesto pittorico quanto in riferimento alla pagina poetica; le parole agiscono e reagiscono tra loro, deviano rispetto al significato di partenza, si stratificano e si innestano sulle parole attigue, creando un "significato estetico diffuso", un «alfabeto ribelle» (*ibidem*, p. 160) o un «alfabeto fatale sempre in gestazione» (*ibidem*, p. 18); «la pittura non è immobilità, è flusso, è il fiume» (*Conferenza,* op. cit., p. 49); «le strutture sono in movimento; c'è un fremito, un desiderio al di fuori come dentro la struttura» (*ibidem*, p. 54).
(51) E. Villa, *L'arte dell'uomo primordiale*, a cura di Aldo Tagliaferri, Abscondita, Milano 2005.
(52) E. Villa, *voci assorbite dalla indugiante o incitante ierofasia,* Archivio Villa, Reggio Emilia, 41, foglio n. 1.
(53) La concezione della pagina o del quadro come campo di energie in tensione si ritrova in numerosi scritti villiani, con influenze derivanti dal magnetismo gravitazionale e dal teorema di Gauss. Riporto, a titolo di esempi, soltanto i passi raccolti all'interno degli *Attributi*, la raccolta 'più critica' di Villa: «quel che il misterioso, grave "magnetismo" del "campo (anche figurato, evidentemente secondo parvenze anatomiche» (*Attributi*, op. cit., p. 19); «lo spazio designato sarà proprio da intendere come campo, come abbiamo più volte incertamente, e con parola trepidante; indiziato» (*ibidem*, p. 158); «nozione Gnostica di 'campo', dove

'imprimere', o 'computare', 'punzonare' o 'dimenticare', punti a corimbo, a costellazione, come sentenze isolate [...], sillabe anatopiche e molecole campione» (*ibidem*, p. 350); «quelle lunghe frasi, fatte di segni verminali, itineranti nello spazio plurilineare e a livelli coniugati» (*ibidem*, p. 366); «[...] l'uguaglianza militante del campo; campo che è l'unico vero superiore stadio e ragione propria della pittura d'azione» (*ibidem*, p. 374).

(54) E. Villa, *Note sul concetto di senso [1960-1980 ca.],* Archivio Villa, Reggio Emilia, cart. 17, foglio n. 11.

(55) E. Villa, *voci assorbite dalla indugiante o incitante ierofasia*, op. cit., foglio n. 2.

(56) E. Villa, *L'opera poetica,* op. cit., p. 660.

(57) *E. Villa e M. Diacono per Ettore Innocente*, La nuovo foglio editrice, Pollenza-Macerata 1970.

(58) Gustav Jung, *Psicologia e poesia,* Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 40.

(59) E. Villa, *Poesie in francese*, Archivio Villa, Reggio Emilia, cart. 19, foglio n. 63.

(60) E. Villa, *L'opera poetica,* op. cit., p. 264.

(61) E. Villa, *voci assorbite dalla indugiante o incitante ierofasia,* op. cit., foglio n. 3.

(62) E. Villa, *Attributi,* op. cit., p. 173.