

- [temi di ricerca](#)
- [indici](#)
- [archivio](#)
- [libreria](#)
- [colophon](#)
- -

[145 | maggio 2017](#)

9788894840209

titolo

Un'influenza senza angoscia

L'ombra lunga di Emilio Villa negli scritti di Corrado Costa

Chiara Portesine

[English abstract](#)

Il sodalizio tra Corrado Costa ed Emilio Villa, oltre a poggiare su una serie di episodi biografici di frequentazione e amicizia (testimoniata anche dal nutrito carteggio conservato presso l'Archivio "Emilio Villa" donato da Aldo Tagliaferri al "Museo della Carale Accattino" di Ivrea), ha prodotto un'interessante collaborazione artistico-letteraria, particolarmente operativa tra gli anni Sessanta e Ottanta. Tra i testi più noti, ricordiamo *Il mignottauro. Phrenodiae quinque de coitu mirabili* (scritto a quattro mani e pubblicato nel 1980) e *The Flippant ball-feel* (un testo di Emilio Villa composto ad accompagnamento dei tre poemi-flippers di Corrado Costa e William Xerra, esposti nell'Aula nel Mana Market, a Roma, nel 1973).

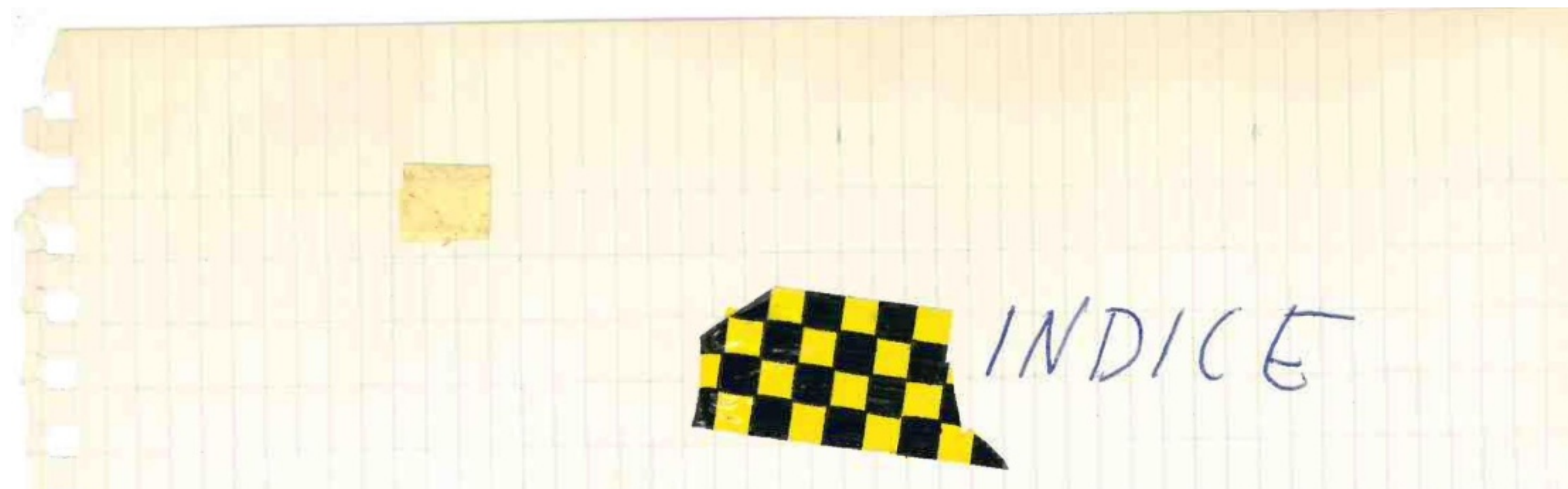
Per introdurre il parallelismo, è utile fornire un telegrafico inquadramento dell'approccio di Costa ai testi villiani: per quanto Villa sia stato un referente d'elezione per il giovane Costa (il che si può agevolmente verificare anche a un semplice computo delle occorrenze villiane negli scritti coevi), Costa è riuscito a emanciparsi piuttosto brillantemente dal modello villiano, smontandolo nelle sue componenti fondamentali ed estrapolando, tra i ritagli quantici, quelle caratteristiche tecniche più utili a fondare una propria avventura sperimentale, felicemente autonoma. Per questo motivo ho intitolato il mio intervento *Un'influenza senza angoscia*, cercando, nel parafrasare e distorcere l'etichetta di Bloom, di conservare intatto il valore dell'influenza, da cui Costa si svincola ma soltanto dopo aver compiuto un attraversamento e un pedinamento serrato dei testi villiani, e operando una scelta ragionata di prelievi stilistici cui mescolare altre sollecitazioni culturali o apporti personali. Dal canto suo, Emilio Villa ha l'abitudine di rivolgersi a grandi modelli del passato (dai filosofi presocratici ad Artaud, da Esenin a Eliot), scansando perlopiù l'intertestualità rivolta al dialogo con i poeti contemporanei; pertanto, la figura di Costa verrà accettata in veste di compagno di strada (a volte coadiutore in opere a quattro mani), ma senza che la collaborazione lasci tracce stilistiche o suggestioni tematiche evidenti.

Bisogna rilevare preliminarmente come soprattutto nei testi di Costa elaborati all'interno dell'arco cronologico citato (anni Sessanta-Ottanta), il basso continuo villiano si imponga come referente preferenziale e quasi 'seconda voce' argomentativa nella riflessione del poeta. Se prendiamo, ad esempio, *Inferno provvisorio* (uscito nel 1970), oltre a svariate allusioni e citazioni dirette sparse nel *corpus* testuale, troviamo un sottoparagrafo intitolato proprio *Emilio Villa*, una sorta di digressione dedicatoria all'influenza esercitata, a questa altezza cronologica, dal poeta di Affori:

"*Emilio Villa*. Tutte le tecniche dell'allusione, dell'eufemismo, della sostituzione si assommano. Fanno divenire il testo un GRANDE LAPSUS in una lingua intermedia fra francese e italiano, che non è né l'una né l'altra, ma conserva di entrambe l'enorme bagaglio culturale, il suono latino, lo spaventoso senso del sacro! Oltraggiando se stessa la lingua diventa l'epifania dell'Oltraggio, e qualsiasi nome si forma nel suo flusso si corrompe, si guasta, si sfregia definitivamente. Villa, a bella posta, verifica l'oltraggio fuori dalla poesia per oltraggiare meglio la poesia: presentazioni per pittori, lettere, telegrammi e altri pretesti. La (d)claration, contro la Dea Madre, è dedicata alle opere del pittore Giuseppe Desiato, che a sua volta ha combinato fotografie di donne nude, abbronzate e bianche nei punti chiave dell'erotismo e su questi ventri, aperti come un libro, ha intercalato violentemente la scrittura" (Costa 1970, 50).

Se analizziamo questa breve parentesi monografica, notiamo in primo luogo l'interesse di Costa per l'ordito plurilinguistico delle sperimentazioni villiane, non nel senso di un mero *collage* giustapposto di lingue eterogenee (un verso in italiano, uno in francese, uno in inglese e così via), ma come riappropriazione e rievocazione dell'origine linguistica e della tradizione etimologica che ripercorre la catena semantica di ciascun idioma. Se la prepotente originalità dell'impalcatura linguistica è stata più volte notata da critici e altri scrittori (tra cui Andrea Zanzotto, in un acuto intervento comparso sul numero monografico del Verri nel 1998), il secondo *focus* riguarda, invece, l'importanza del "fuori" (qui Costa adopera ammiccantemente un lessico decostruzionista 'alla Derrida' o 'alla Foucault', pensatori più volte citati dal poeta). Per Costa, la critica d'arte, i quadri degli amici pittori, le lettere, gli apparati extratestuali, insomma, costituiscono un innesco imprescindibile della poetica villiana, che Costa ricostruisce nei termini di una letteratura-sfregio, per analogia con il paradigma di Artaud (la cui lettura è stata probabilmente suggerita all'amico proprio da Villa).

Il pretesto, il paratesto, l'extratesto agiscono, quindi, come vettori di "anarchia" (per rimanere nell'area semantica di Artaud), ossia come principi di ordinamento alternativi all'Ordine stabilito, attraverso i quali Villa "verifica l'oltraggio fuori dalla poesia per oltraggiare meglio la poesia" (Costa 1970, 50). La centralità degli apporti esterni e i prestiti (lessicali e di concreta impalcatura visiva) provenienti dal settore artistico giocano effettivamente un ruolo fondamentale nella presentazione di un'opzione sperimentale originale e autonoma rispetto alla coeva Neoavanguardia (e questa forma di lessico e, più genericamente, di progetto artistico trapiantati sulla lingua poetica meriterebbero, ancora oggi, studi più circostanziati).



[Anatomie
CEP 1950

1944

1950

Comizio 1953

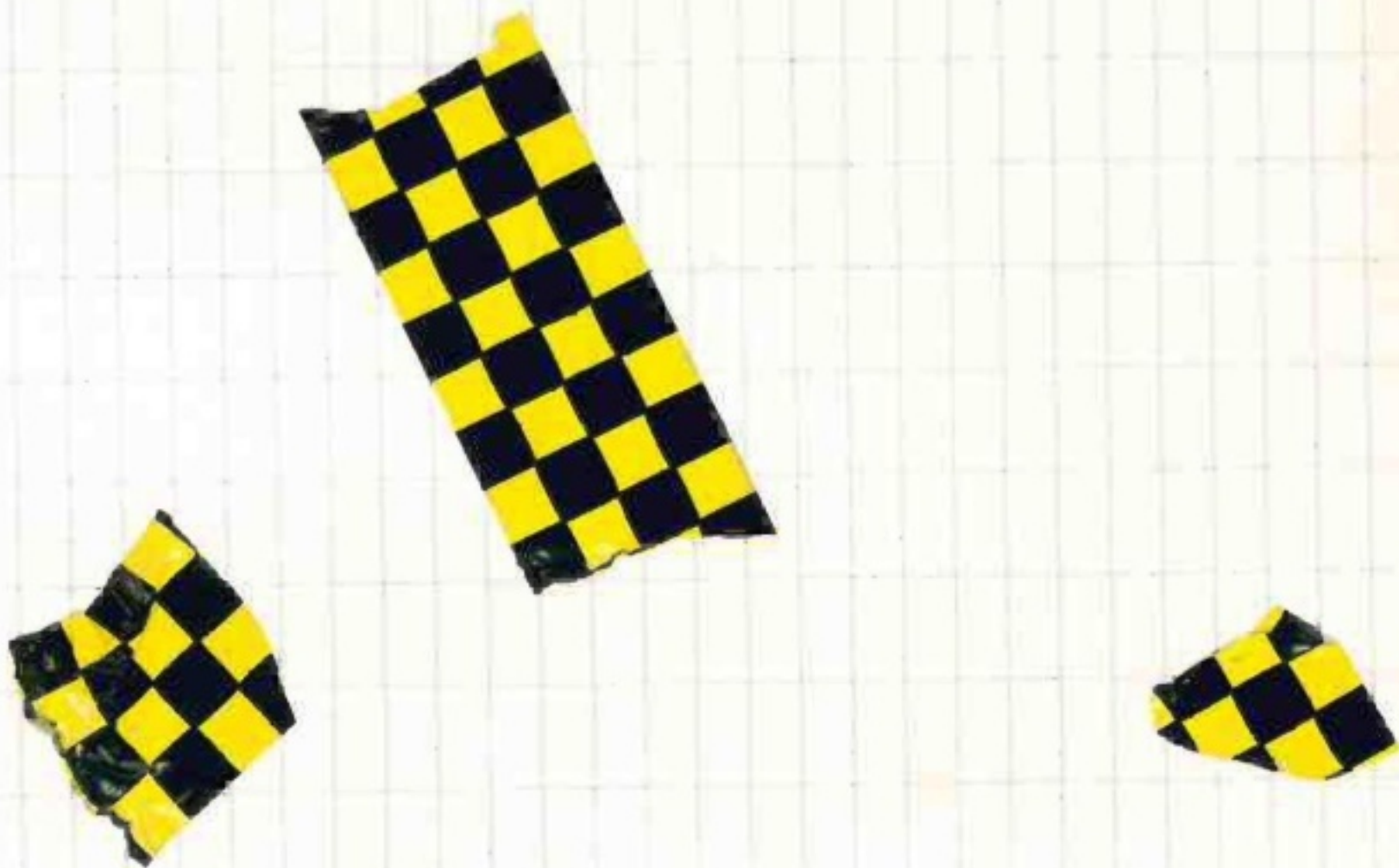
1953

HEPATOS

1963

CORRADO EMILIO

1968



BIBLIOTECA
PANIZZI

Fig. 1 | E. Villa, *Scegliendo Pel da Pelo. Crestomazia lirico – Retrospectiva – inedita. 1944-1970, a cura e hasard del medesimo*; Biblioteca Panizzi (RE), Archivio Emilio Villa, cart. 2, foglio n.1.

Per riassumere, a Costa interessa, in primo luogo, la disposizione dialogica delle voci (gli idiomi) chiamati a reagire sul foglio, in secondo luogo la combinazione tra dato artistico e riqualificazione del medesimo in contesto letterario. Qui Costa cita come esempio l'articolo villiano dedicato alle opere del pittore Giuseppe Desiato (Villa 2008, 298-305), intervento nel quale Villa combina a un archetipo universale – quello della Grande Madre – le suggestioni plastiche della sua traduzione pittorica, ritraducendole una seconda volta entro le convenzioni del linguaggio letterario.

Può rivelarsi istruttivo mettere a confronto due opere (una di Villa dedicata a Costa e, simmetricamente, una di Costa dedicata a Villa), adoperandole come cartine tornasole del parallelismo critico qui tentato. Partiamo da Emilio Villa; scartabellando tra le carte del Fondo conservato presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, è possibile rintracciare una cartellina che reca la titolazione *Scegliendo Pel da Pelo. Crestomazia lirico – retrospectiva – inedita 1944-1970 a cura e hasard del medesimo. Per Corrado Costa* [fig. 1]. A una prima lettura dell'indice si può già notare come questo faldone assembli materiali eterogenei (da un punto di vista cronologico, stilistico e di genere), tra i quali risulta pressoché impossibile gettare un ponte tematico che ne unifichi le istanze; questa è una costante di numerosi indici o prospetti villiani, che spesso rispondono all'esigenza primaria di pubblicare e promuovere testi rimasti inediti, attraverso proposte editoriali che compattassero i risultati più significativi di una determinata fase poetica.

Per inquadrare i testi che sottoponiamo ad analisi, possiamo anticipare intanto che i materiali isolati da Villa nell'indice presentano una genesi autonoma e indipendente da qualsiasi implicazione con Corrado Costa, e che la dedica all'artista costituisce un'appendice posteriore, esterna alla strutturazione dei componimenti stessi. Villa non scrive dei testi con l'intento di ammicciare o ispirarsi a Costa, ma decide in un secondo momento (biografico e artistico) di raccogliarli e dedicarli all'amico, apportando lievi ritocchi. Ad esempio, la seconda poesia, *CEP 1950*, è in realtà una rielaborazione (con scarse e poco rilevanti variazioni) di una poesia conservata presso l'Archivio di Reggio Emilia (a cui Villa, in tarda età, pose il titolo tremolante di *EMIOKOS*) [figg. 2-3].

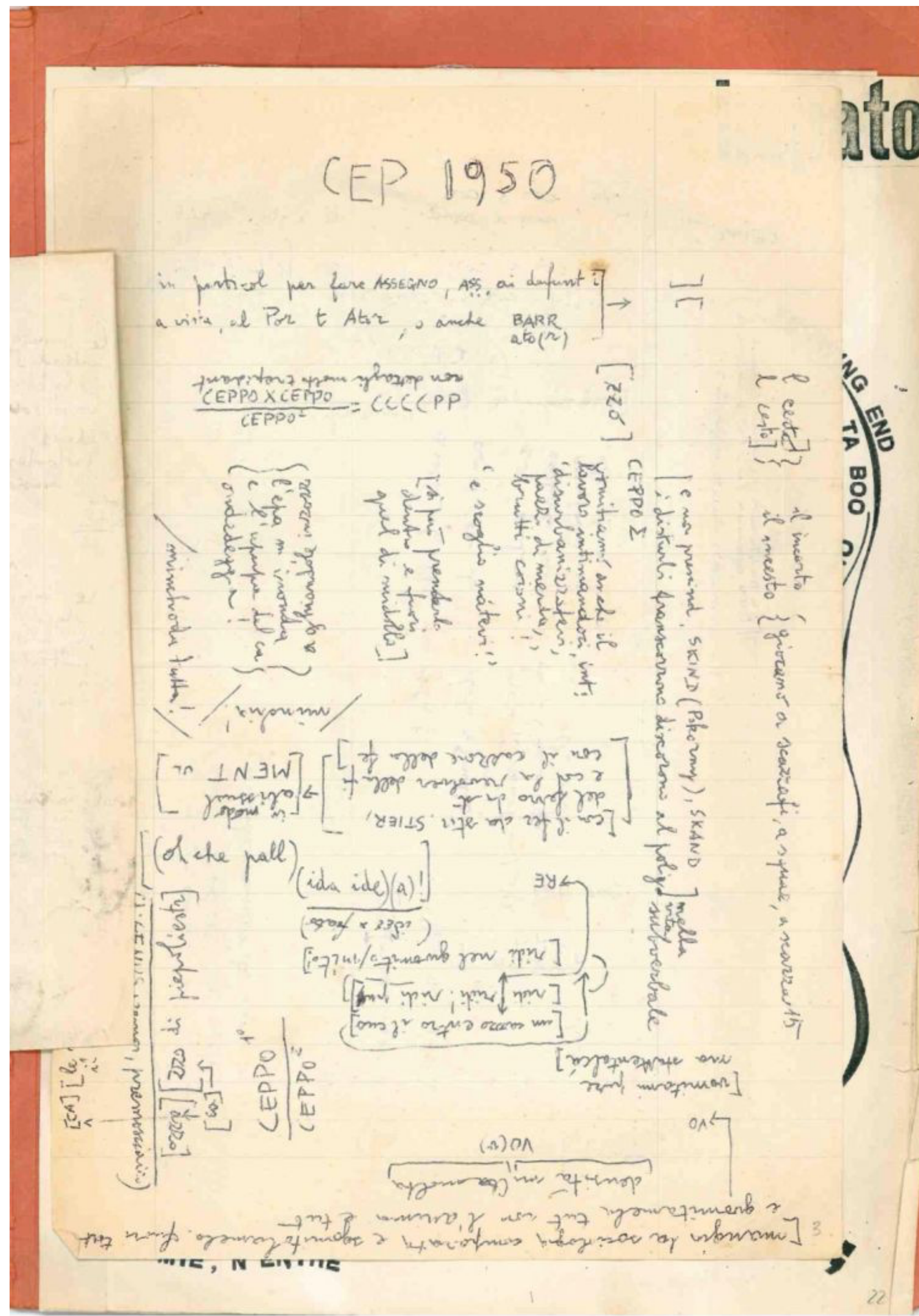


Fig. 2 | E. Villa, *Scegliendo Pel da Pelo. Crestomazia lirico – Retrospettiva – inedita*. 1944-1970, a cura e hasard del medesimo; Biblioteca Panizzi (RE), Archivio Emilio Villa, cart. 2, foglio n. 3.
 Fig. 3 | E. Villa, *Poesie in italiano*; Biblioteca Panizzi (RE), Archivio Emilio Villa, cart. 27, foglio n. 42.

Villa non fa altro che trascrivere il testo con qualche minuta inserzione o riallineamento tipografico: il titolo *CEP 1950* era assente nello scartafaccio originale, dove il gioco linguistico prevedeva un rincorrersi di diciture pseudo-mediche secondo una marcata accezione batteriologica – “ceppo e127”, “ceppo 164s”, e simili –; la sfumatura patologica veniva confermata da frasi come “si può prenderlo dentro o fuori quel di midollo”, oppure dal riferimento a lemmi come “vomito”, “membrane”, “follicolo”, e così via. Con il troncamento “Cep”, Villa spalanca il testo a nuove chiavi di lettura: in primo luogo, possiamo interpretare “Cep” come sigla per indicare la *Calcolatrice elettronica pisana* (progettata e costruita, negli anni Cinquanta, presso la Facoltà di scienze e fisica a Pisa); questa implicazione scientifica spiegherebbe in modo congruente il ricorso agli esponenti numerici, ai simboli algebrici di divisione e frazione che costellano il testo villiano. In secondo luogo, si potrebbe ipotizzare un riferimento al Cep come *Coordinamento di edilizia popolare*, secondo un acronimo che indicava i quartieri di case popolari costruiti a partire dalla fine degli anni Quaranta in alcune città italiane; a questa accezione tecnica si potrebbero ricondurre espressioni come “vomitiamo anche il lavoro intimo, intimandoci: ‘disurbanizzatevi’”. Con questo nuovo titolo, insomma, gli scartafacci composti precedentemente (la datazione, come spesso accade per Villa, è incerta) vengono organizzati entro una titolatura unitaria che tenga assieme la proliferazione dei significati alternativi.

Per quanto riguarda *[Ana]tomie*, la collocazione cronologica al 1944 costituisce sicuramente una retrodatazione autoriale, confermata anche dalla differente grafia e tratto di penna utilizzato per la sigla finale “dicembre 1944”. Ancor più esplicito il travaso di un'opera come *Comizio millenovecentocinquanta3*, con una storia editoriale certificata e autonoma, dal momento che la raccolta è stata pubblicata nel 1959 (in un'edizione oggi non reperibile ma attestata in tutte le bibliografie villiane) e, in una seconda edizione, nel 1962. Una versione primitiva, sottoposta negli anni successivi a vistosi aggiornamenti stilistici, risale al 1950 e rientra, con il titolo *Larghissimo*, nella raccolta *Certi paesaggi* (oggi conservata presso il Fondo Falqui di Roma).

he

ti e tu e tut

1/0

KNOWING AND

AROUND

the place

ROVUM

MOVUM

PLACITUM

of

ASSUMPTION

PION

pho

TION

UM

NON PLUS

HUM

NOVUM

COVUM

MUM

HEAVENLY

AROUND

ORGOGLIOSI VISCERI

ST

TUUM

TUUM

TUUM

AV IDI

TITUM

VISCERES!

FERI

VISC

ERE

noh

ENTRE TESTICLES ENTRE L'ACÉS N'ENTRE QU'UN FOUR MIE, N'ENTRE

LE VOILE INCONSUTI



CENZO DE AFIERI
Iveto, 18 - Tel. 321.348
Napoli

la Ring adha

237

ven
Amuq

Fig. 4 | E. Villa, *Scegliendo Pel da Pelo. Crestomazia lirico – Retrospettiva – inedita. 1944-1970, a cura e hasard del medesimo*; Biblioteca Panizzi (RE), Archivio Emilio Villa, cart. 2, foglio n. 22.

L'opera grafica *Hepatos* [fig. 4], datata 1963, sembra ricollegarsi all'intonazione medico-patologica di *CEP 1950*, sia per quanto riguarda le scelte terminologiche (il riferimento ai visceri, ai testicoli, etc.) sia per la forma grafica entro cui si muovono le parole, simile a certi batteri analizzati al microscopio e riprodotti fotograficamente sulle riviste di medicina. La struttura grafica, inoltre, ricalca probabilmente la forma del fegato ovino etrusco di Piacenza, usato dai sacerdoti per le divinazioni (e questa interpretazione spiegherebbe in modo persuasivo il riferimento ai visceri, che l'aruspice interrogava per trarne segni divini – l'aruspice era, per l'appunto, una pratica di origine etrusca). La fascinazione esercitata dalle pratiche divinatorie su Villa era molto forte, e il potere di evocazione e provocazione di forze, insito nelle formule magiche e rituali, viene spesso menzionato e trasferito nel cuore della poesia stessa, a suggerire una fruizione del testo poetico in termini di suggestione e di incantesimo piuttosto che di comprensione lineare.

I testi citati nell'indice, pertanto, non si qualificano come opere in cui il legame con la poesia di Costa risulti funzionale (come innesco originario oppure, al contrario, come direzionalità finale), ma piuttosto come momento riassuntivo/retrospettivo in cui Emilio Villa rappresenta, in forma di dialogo con l'amico, una sintesi dei propri lavori precedenti, senza l'ambizione di ricostruire un percorso evolutivo lineare (nonostante la retrodatazione di *[Ana]tomie*, il primo estratto fotografa comunque, da un punto di vista stilistico, uno stadio avanzato della sperimentazione villiana, non riducibile alla prima fase – effettivamente collocabile tra anni Quaranta e primi anni Cinquanta – caratterizzata da ascendenze post-ermetiche e parentele esplicite con il simbolismo francese).

Ancor più evidentemente "postuma", per così dire, alla collaborazione con Costa risulta la raccolta *The Flippant ball-feel*; per quanto l'avvertenza villiana iniziale formalizzasse il testo come "codice di lettura da inocularsi nella Messa in Opera dei Flippers" di Corrado Costa e William Xerra (adoperando un termine, come quello di "codice di lettura", che parrebbe sottintendere una funzione direzionata in modo esplicito all'oggetto artistico in questione), tuttavia anche in questo caso il testo risulta un collage di esperimenti precedenti, risemantizzati grazie all'inserzione di un titolo diverso, qualche aggiornamento grafico e una generale tendenza all'amplificazione esornativa.

Questa indicazione preliminare era significativamente assente dalla versione del testo uscito per "Marcazero" il 22 luglio 1972; una versione antecedente, intitolata *Saturnali-Flipper della PAROLA, ovvero The Flippant Ball-Feel. Ricognizione pythagonica*, è conservata presso l'Archivio "Emilio Villa" di Ivrea [figg. 5-6]. I materiali di partenza vengono ritagliati e assemblati in forma variata entro lo spazio della nuova pagina, lasciando però inalterati i nuclei catalizzatori dell'interesse creativo. Per rendere il testo meno slegato rispetto al presunto destinatario finale, Villa inserisce alcuni segnali testuali di ammiccamento al referente: ad esempio, nel foglio n. 8, il periodo ipotetico 'retorico' (per così dire) che recita: "se trovate qui nei paraggi Corrado Costa ditegli che si dice così:".

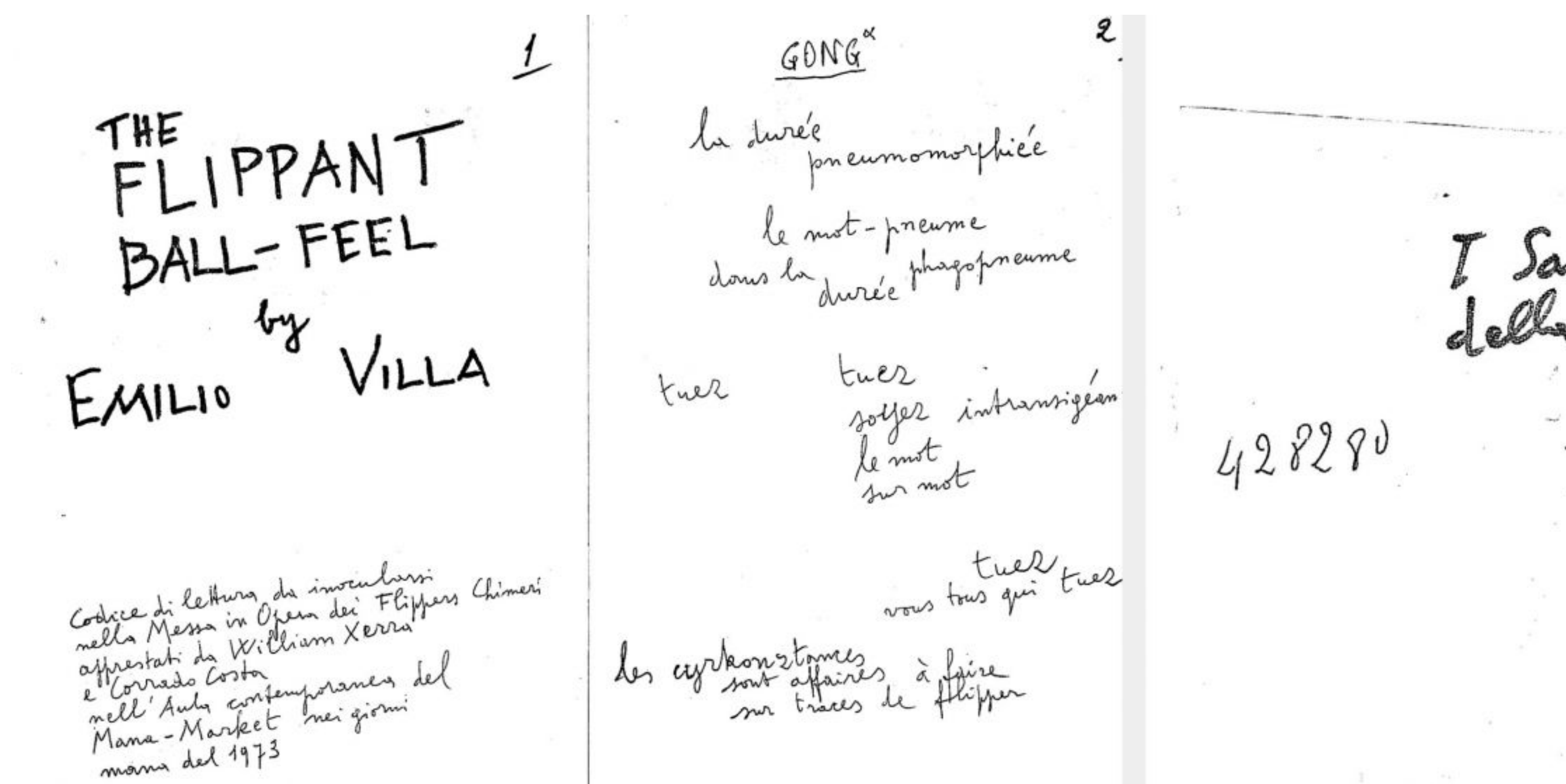


Fig. 5 | E. Villa, *The Flippant ball-feel*; Stampa Gi – Bi, Piacenza 1973; Biblioteca Panizzi (RE), Archivio Emilio Villa, cart. 82, fogli nn. 1-2.

Fig. 6 | E. Villa, *I Saturnali-Flipper della PAROLA, ovvero The Flippant Ball-Feel. Ricognizione pythagonica*; Museo della Carale (Ivrea), Archivio Emilio Villa.

Le potenzialità visive e concettuali del gioco del flipper applicato alla letteratura (con il risultato di una scrittura provocatoriamente combinatoria che, nel riutilizzare le icone della società dei consumi, allestisce una parodia della Pop art chiamando i suoi oggetti a reagire con archetipi eterni – la Grande madre, come osserva lo stesso Costa, oppure, limitandoci a *The Flippant*, il Logos eracliteo, il principio presocratico del Pneuma, e così via) erano già state saggiate da Villa negli anni precedenti, come dimostrano un numero consistente di carte manoscritte. Queste pagine testimoniano un accanimento programmatico nel testare un'immagine (come quella del 'flipper di poesia') che non si rivela quindi un commento estemporaneo e "su commissione" per accompagnare le opere di Xerra e Costa, ma un pretesto per organizzare materiali già meditati e collaudati in precedenza.

Questo esempio sintomatico dimostra come il percorso di Emilio Villa si eserciti serenamente in parallelo rispetto agli artisti con cui sigla una collaborazione autoriale; spesso, infatti, l'influenza del coadiutore trova soltanto riscontri accidentali (un'etichetta nominale, un breve cenno d'intesa, e così via); questo vale quantomeno per le collaborazioni poetiche, dove Villa persegue un proprio obiettivo direzionale e difficilmente riserva un margine a compromissioni stilistiche (di mimesi parziale o parodia) dell'autore con cui si trova a lavorare. Per quanto concerne il rapporto con i pittori e artisti, la questione è più spinosa ed è opportuno scindere il discorso in due ramificazioni: da un lato le raccolte poetiche destinate a essere intervallate da tavole grafiche, dall'altro gli scritti teorici del Villa "critico d'arte".

Nel primo caso, il tasso d'incidenza dell'artista con cui opera Villa risulta piuttosto basso (ad esempio, le *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica* sono state stampate, con disegni e pitture di Burri, nel 1955); tuttavia non soltanto la presenza del pittore di Città di Castello, a livello testuale, appare nulla (in questo caso non troviamo neppure una telegrafica citazione o apostrofe nominalistica) ma addirittura esaminando le carte dell'archivio di Reggio Emilia si può dimostrare come alcune *variazioni* fossero originariamente destinate a una collaborazione con Corrado Cagli sul tema dei tarocchi. Fallito il progetto, Villa sopprime i titoli (*Il bagatto, L'eremita*, e così via) e inserisce di peso i materiali nel contesto della nuova raccolta, dimostrando una sostanziale indifferenza per il referente pittorico con cui i testi sarebbero stati fruiti dal pubblico. Questa approssimazione cinica allo stile e allo sguardo del collega pittore risulta spesso spiegabile attraverso motivi strettamente pratici, legati alla maggiore vendibilità del prodotto (si pensi alla collaborazione con Guttuso, di cui pure conosciamo il parere non certo positivo di Villa). Per quanto Villa accetti apparentemente di inserirsi entro il circuito mercantile, lo fa secondo le sue regole e senza tradire una propria idea di poetica testardamente indipendente tanto rispetto

alle sollecitazioni letterarie quanto a quelle grafiche coeve.

Nel secondo caso (ossia per quanto riguarda gli articoli e i contributi di critica d'arte), invece, Villa dimostra una certa duttilità e capacità plastica di dare una veste letteraria alle forme visive da lui selezionate; per quanto rientrano spesso, in alcune pagine teoriche, riflessioni e spunti personali non direttamente inerenti alla descrizione dell'opera in analisi, tuttavia le pagine su Burri, Fontana o Mimmo Rotella dimostrano un'acuta capacità di restituire, in forma poetica, i valori plastici dello stile pittorico dell'artista, attraverso un'adesione stilistica e immaginativa al ritmo personale di ogni artista; anche in questo caso, con alcune eccezioni, legate a testi su autori meno noti, scritte rapidamente come esercizi personali di scrittura piuttosto che come commento alle operazioni figurative menzionate. In generale, io personalmente diffido di quegli interventi teorici in cui Villa inserisce *ex abrupto* lacerti poetici (ad esempio, un intervento su Corrado Cagli del 1952 in Villa 2008, 155) dove l'analisi presenta alcune sezioni tipograficamente troppo vicine ad alcune sperimentazioni poetiche coeve, e secondo me non sarebbe difficile, prima o poi, ritrovare qualche scartafaccio poetico riversato diligentemente in questa sede, secondo modalità analoghe a quelle viste in precedenza per le collaborazioni con poeti. Anche negli appunti manoscritti, mi è capitato talora di trovare componimenti autonomi in cui pare che all'ultimo Villa, depennato il titolo originario, avesse sostituito un riferimento estrinseco a un pittore (ad esempio, in una delle tante carte catalogate come *Poesie in italiano*, al titolo "Tractatus" si sostituisce, con una barratura orizzontale, il nome di "Fontana").

D'altronde, in una lettera inviata a Tagliaferri e oggi pubblicata in appendice alla nuova edizione degli *Attributi*, Villa scrive:

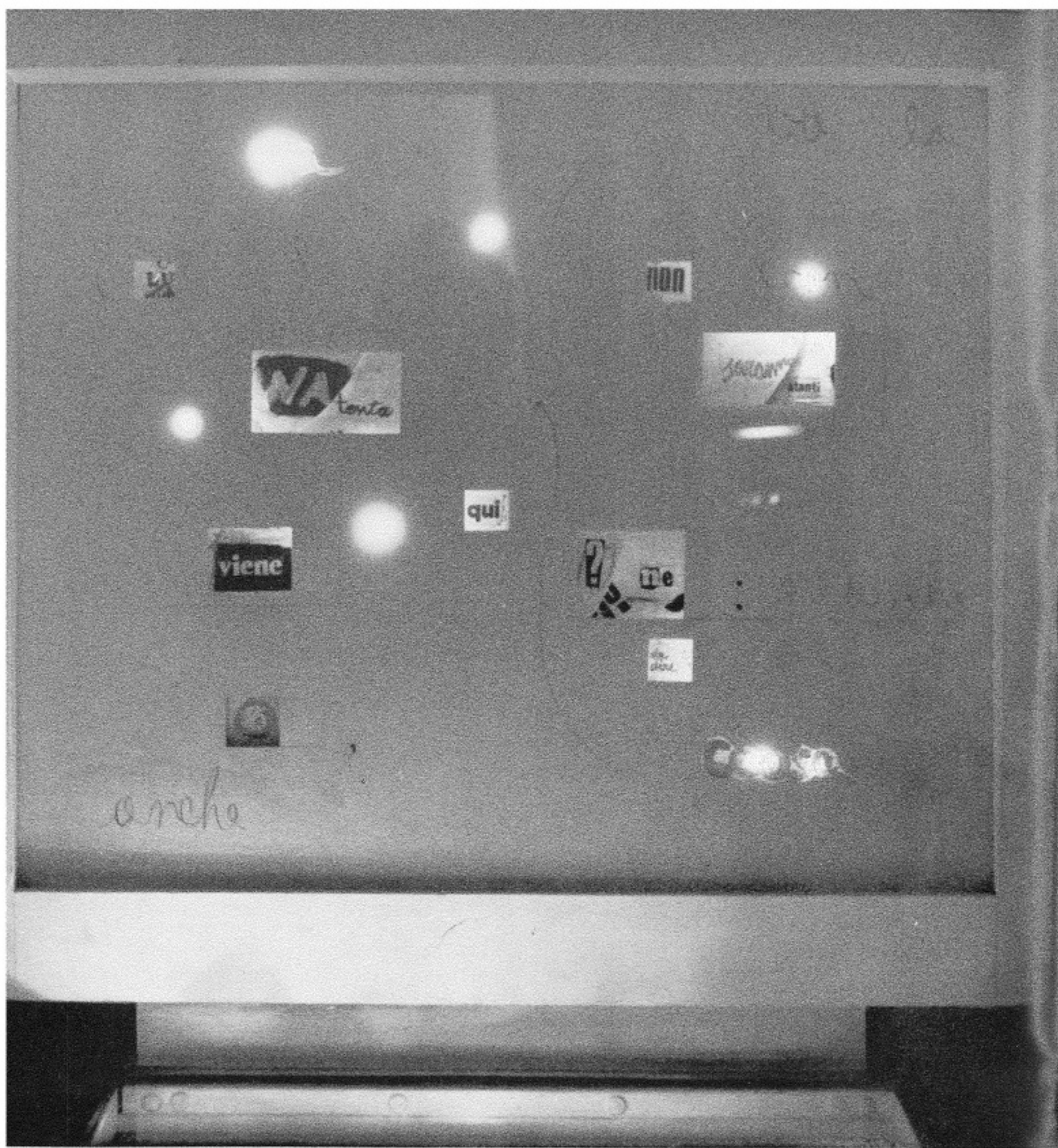
"Per me si tratta di documentare una milizia di ragione logonevrotica, una azione di natura strettamente abissale, non di saggi sui nomi indicati. I nomi che ci sono non sono scelte di valore (in nessuno dei sensi possibili) ma solo cadute, casualità, irritazioni, impennate, scatti, spari. Non c'entra la storia dell'arte contemporanea e tanto meno la critica. E non è saggistica. In questo magma c'è un nome solo, ed è il mio, gli altri sono più o meno fittizi, come supporti. È la *mens* generale, il torbido totale, la febbre che scivola dentro, quello che fa il libro. Che sia De Kooning o che sia Desiato fa lo stesso"
(Villa 2008, 391).

Questa precisazione cautelativa – stilata per convenienze editoriali, di tutela dell'autorialità in un campo, come quello della promozione artistica, in cui le etichette teoriche di Villa potevano essere adoperate per scopi pubblicitari o di marketing promozionale – è valida per alcune digressioni spiccatamente villiane e magari meno direttamente compromesse con lo specifico dell'artista, ma non è sicuramente operativa nei saggi più importanti (dalle pagine su Burri, in primis, a quelle su Rothko, Sam Francis e così via). A volte, addirittura, questo accesso fortemente personale agisce come pungolo sull'artista oggetto di commento, diventando la base teorica orientativa per la futura produzione dell'autore. Spesso, infatti, gli artisti non possiedono un'autocoscienza critica spiccata, e Villa, anche 'villanizzandone' i presupposti inaugurali, tuttavia riesce a impartire una direzione positiva e costruttiva di mediazione tra opera e sua ricollocazione teorica, in quella che il poeta stesso ha definito "una potenza che in parte è parassitaria e in parte generativa dell'arte che aggredisce" (Villa 2008, 379).

Nel parlare attraverso il filtro della propria poetica dirompente, Villa stimola gli artisti a incanalare la propria auto-esegesi entro punti di passaggio imprevisi ma che vengono spesso assorbiti nel progetto dell'autore (è risaputo che fu Villa, nel '53, a esortare Rotella sulla strada, appena inaugurata, dei manifesti lacerati, oppure a spingere Ettore Colla all'adozione di legni e metalli scartati per le proprie sculture, oppure ancora a "scoprire" per primo e a sostenere in sede critica le potenzialità di Alberto Burri o Piero Manzoni). Come vedremo in seguito, lo stesso Costa sarà condotto a sperimentare, attraverso l'opera fittiziamente dedicata a lui, *The Flippant*, alcuni espedienti grafici e di "sintassi matematica" che magari non avrebbe approfondito senza l'innesco villiano.

Questo *excursus* sul doppio versante di collaborazioni con pittori (letterarie, da un lato, e critico-teoriche, dall'altro) meriterebbe ulteriori approfondimenti in lavori futuri; nell'economia di questo discorso, si profila utile al fine di presentare l'approccio generale di Villa agli artisti-poeti, e inquadrare al suo interno la sostanziale indifferenza di Villa nell'assorbire (anche in forme critiche o desublimanti) le suggestioni dei contemporanei.

D'altronde, per quanto Costa e Villa si muovessero nell'ambito del medesimo retroterra culturale, tuttavia le rispettive sperimentazioni presentano rari punti di tangenza, divergendo negli obiettivi e nei presupposti iniziali, nonché negli esiti concreti. Si può significativamente accostare *The Flippant ball-feel* ai *Tre poemi-flippers* di Xerra e Costa [fig. 7] per quanto concerne il collante (grafico e stilistico) più evidente, vale a dire il gioco linguistico, il *calembour* sagace; in entrambe le raccolte, l'idea di giocare a smontare il linguaggio e la sintassi tradizionale (forzata a seguire i percorsi a zig-zag di un ideale flipper poetico) innesca una serie di bisticci lessicali, ma Costa e Xerra rivelano un base comunque ricostruttiva (nel testo proiettato, le parole enfatizzate dal carattere maiuscolo creano, se lette in successione, un canto alternativo che convive con la lettura ordinaria della poesia, che non annulla ma accresce la fruizione unidirezionale del testo pur richiedendo sempre una collaborazione e una sorta di sovrappiù creativo dalla fantasia del lettore).



il padre atterra
di sotto se mi va
come voi desiderate in due
legati stanno sotto, insomma
neanche anche non parlo

VELLO BELVA PALLA tenue
fino al frutto interrato, pallido
sottoterra con le sue labbra miti anch
mano la FUORI conico contro neanche

Desidero RICEVERE LUCE
nella vulnerazione, nella MORTIFICAZI
nella mortificAZIONE, svirilizzazione
del VIR ERETTO era CARPONI

Desidero RICEVERE QUELLO fino al fr
interrato, pallido sottoterra con
le sue labbra stanti
nella vulnerazione, nella MORTIFICAZI
nella mortificAZIONE, svirilizzazione
del VIR se ne stava seduto (egli)
di sotto il padre seminudo

ORA sabbia lentamente trae
sottrae con 2 mani
il RE di COLLA OSA NIENTE da dire

LUNA (90°) TORSE anche: neanche
legati stanno sotto di FUORI
NIENTE di nascosto

POI due serpenti cinsero il figlio eret
spasmo, il figlio spento
tinse con 2 mani di jone
il RE coosa osa da dire

e intorse sui suoi due figli, insomma
nella vulnerazione, nella MORTIFICAZI
nella mortificAZIONE, svirilizzazione de
FUORI FORSE rimedia questo ventre
era carponi, anche

che qui? ERETTO ORA tenta il tripode
la pitia e basta

ORA TORNIO (segue dalla pagina prece
con 2 mani GRASSE HAI
il padre NONNO nascondo, non parlo

TENGO OVA come voi desiderate al V
piatto e sodo, NERE in due legati star
VA FALLO FUORI conico
mentre NIENTE cadeva a testa in giù

Fig. 7 | C. Costa, W. Xerra, 3 poemi-flippers: *Laoconte, Lampone, Lavare*, Studio Santandrea, Milano 1972.

L'impressione generale, pertanto, è quella di un compromesso rassicurante tra mancanza di un significato forte e creazione di controcanti alternativi che guidino il lettore, evidenziando alcuni nuclei portanti da porre e suggerendo comunque un percorso orientativo in cui il fruitore possa lasciarsi guidare. Invece, per quanto riguarda Villa, l'abitudine di separare graficamente le parole in coppie binarie (prefisso più sostantivo) crea spesso un effetto contrario di spaesamento e deriva del significato, in quanto l'inserzione di un semplice trattino (o di parentesi tonde) determina un'ambiguità tra il significato standard che la parola avrebbe nel suo allineamento consueto e la suggestione determinata dalla segmentazione delle sue componenti. Vediamo, ad esempio, "(d)estin(a)zione/estinzione" (quasi a suggerire che ogni traguardo coincida con la sparizione definitiva); oppure "immane(nte)", o ancora le coppie "(in)divisibile" e "(in)separabile", in cui i due significati opposti coesistono nella loro antitesi irrisolta; e così via.

A questo punto, possiamo domandarci: quali nuclei di interesse preferenziale possiamo isolare, nel pedinamento iniziale di Costa rispetto ai testi villiani? Come abbiamo già ricordato all'inizio, e come osserva Aldo Tagliaferri nel suo contributo al catalogo *Il titolo lo mettiamo dopo* (Tagliaferri 2012, 9-15), il tasso maggiore d'incidenza villiana si registra tra la metà degli anni Sessanta e la metà degli anni Ottanta. Andando a consultare l'inventario dell'Archivio Costa conservato a Reggio Emilia, possiamo notare come proprio al 1967 risalga un testo che riporta, sin dal titolo, il nome del poeta: *Ripetibile. Per Emilio Villa*. Più che il testo, pubblicato su *Nuova Corrente* nello stesso anno e concepito come montaggio variato delle stesse tessere lessicali (capelli, denti, vestito, occhi, forbici, e così via) ricomposte e dislocate sulla pagina in sei modalità differenti (dalla 'a' alla 'f'), a noi interessano le annotazioni manoscritte confluite nel faldone reggiano, che legano direttamente il testo ai temi di *Inferno provvisorio* (entro cui avevamo già messo in rilievo la digressione su Emilio Villa). La dedica a Villa, a differenza di quanto visto per il poeta di Affori, non pare affatto una contingenza posticcia, ma anzi accompagna il titolo in tutte le versioni che precedono il dattiloscritto definitivo, come una componente strutturale nell'ideazione del testo.

Così come, in *Inferno provvisorio*, Costa aveva isolato il tema della Grande Madre presente nell'intervento sul pittore Giuseppe Desiato, così il nome di Villa torna qui a innestarsi su una base psicanalitica-sociologica di ritorno agli archetipi portanti dell'inconscio collettivo junghiano [fig. 8]. Villa venne sicuramente a contatto con la psicologia analitica di Jung quando da giovane frequentava il circolo iniziatico-esoterico di Corrado Cagli, nelle cui riflessioni sull'arte (disseminate in cataloghi sparsi, tra

cui quello del 1982 a cura di Enrico Crispolti); un riferimento testuale diretto a Jung compare nell'Arte dell'uomo primordiale (Villa 2005), il testo più vicino, assieme all'intervento su Desiato, all'angolatura prospettica scelta da Costa. In una pagina di annotazioni allegate alla raccolta, Costa cita una serie di referenti bibliografici (dal Frazer del *Ramo d'oro* a modelli letterari come la poetessa Luisa Giacomini, Gozzano, Licini e così via), accostati a promemoria tematici di area psicanalitica (ad esempio l'iniziazione, lo svezzamento, la masturbazione, l'androgino, la necrofilia, etc.).

" Ce cose che non state in contatto, ma che hanno contatto di eredità, continuano ad agire le une sulle altre, come se il contatto persistesse" (Frazer) /

leffe di ninfe / di ninfe / di ninfe ← il mirale produce il mirale - la parte che al tutto come e' inespugnabile alla come rappresentata

svezzamento
 Ruvina / Sta / Erubescenza
 Complesso (sento) e amabile invernale masturbazione

Giuseppe...
 Federico De Meis - febbraio /
 Licini - necrofilia / LA ST
 Albraccio / venton, marzo /
 Bruno / masturbazione /
 Gnomelli Follia all' A
 (INIZIAZIONE)
 ← G. RINO - e' incomprensibile
 la sorella / carole /
 la pater / concubini /
 il figlio = caso / 1937
 carite / gravite / ushi
~~Federico De Meis~~
 (Italo Calvino / Euter
 Enrico Forzani / LA FI
 Luisa Giacomini / infra
 Gozzano /
 Marco Durano / An h
 Federico Tozzi / A S. ta
 la morte del poeta /
 Alberto Forzani /
 sua / ai miei convegno

*
 Sifilofobia

Fig. 8 | C. Costa, *Ripetibile. Per Emilio Villa*; Biblioteca Panizzi (RE), Archivio Corrado Costa, cart. 32, fogli nn. 11-12 [pubblicato in "Nuova corrente", 44, 1967, pp. 380-385].

Costa sembra cercare una combinazione tra il concetto villiano di archetipo (inteso, da Costa, come emergenza di energie primordiali che "oltraggiano" il mondo moderno con la propria persistenza sacrale) e il lessico junghiano (che riconnette queste idee a un patrimonio sociale condiviso e, in generale, a un'idea di inconscio cui Villa non fa direttamente riferimento) – e questa doppia influenza (villiana e junghiana) interna alla ricerca simbolica di Costa credo che motivi la compresenza di un eros inteso come potenza primordiale e un eros come vincolo di relazioni psicologiche che si instaurano entro un ambiente comunicativo e politico condiviso. Non credo, pertanto, che l'impostazione stessa del lavoro di Costa sia casuale; così come per Villa è centrale la natura iterativa del sacrificio (inteso, in primo luogo, come ripetizione di un gesto che provoca un potenziamento simbolico di se stesso se pensato entro una catena sequenziale – le linee verticali incise serialmente sulle pietre dai primitivi, su cui Villa si sofferma nel suo saggio dedicato all'Arte dell'uomo primordiale), così Costa sembra voler replicare, in ambito poetico, questa duplicazione rituale delle stesse tessere lessicali, promuovendo a livello stilistico quella che per Villa doveva porsi come prassi rituale del sacrificio primitivo. Si arriverebbero, così, a comprendere anche i riferimenti bibliografici a testi di antropologia o studio delle comunità primitive presenti negli appunti di lavoro prima proiettati.

A questa altezza cronologica, Costa poteva essere venuto a contatto con la prospettiva villiana sul contrassegno rituale arcaico soprattutto grazie agli interventi oggi raccolti negli *Attributi dell'arte odierna*, dove compaiono, ad esempio, un riferimento al sistema ideogrammatico (per Sante Monachesi [Villa 2008, 160]), l'evocazione dei lastroni di Monte Bego (per Capogrossi, Basaldella ed Ettore Colla), la "memoria delle palafitte" (per Alberto Burri [Villa 2008, 44]) e così via. Insomma, negli *Attributi* Villa sembra tentare un cortocircuito positivo tra la sperimentazione artistica più contemporanea e le tecniche di progettazione spaziale e di architettura simbolica isolate nell'iconografia primordiale, che potrebbero aver avuto qualche ricaduta incantatoria sull'operazione di Costa, che mescola questa iterazione ossessiva e tribale tipica del sacrificio antico a influenze più ludiche e meccaniche suggerite dal collage dadaista.

Lo zampino villiano è ancora più evidente in un'opera inedita intitolata *Continuando a parlare in tema di silenzio* e datata 1970-1975. Innanzitutto, il testo ruota attorno a un tema in sé centrale nella poetica villiana (ossia quello dell'afasia come rischio di interruzione terminale della comunicazione ma anche come componente positiva interna al linguaggio). Oltre alla coincidenza tematica, l'influenza del poeta di Affori è registrabile in alcune scelte tipografiche, prima fra tutte la predilezione per una formalizzazione matematica adoperata come paradigma poetico, una sorta di nuova figura retorica a cavallo tra il visivo e il poetico [fig. 9]. L'utilizzo di parentesi graffe, di simboli matematici, di indici numerici interni al messaggio poetico, che aiutano il concetto a disporsi sulla pagina incanalando i versi entro un percorso operativo simile a quello di un'equazione, non poteva evitare di guardare in parte agli esperimenti coevi di Villa; se ci rivolgiamo proprio alla raccolta *The Flippant ball-feel* (indirizzata a Xerra e Costa e pertanto, si può presumere, non sconosciuta a quest'ultimo), possiamo vedere un'impostazione impressionantemente simile [fig. 10]: i nuclei poetici vengono immessi entro strutture algebriche o geometriche che dividono l'idea in singolarità essenziali (in parte espresse attraverso il linguaggio ordinario, in parte sostituite da numeri astratti – spesso l'astrazione è sottolineata dal ricorso allo Zero o ad esponenti ennesimi, che allontanano l'equazione dall'ipotesi di un computo razionalmente quantificabile). Costa sembra esercitarsi a partire dallo schema villiano; anche la riflessione relativa al 'senso' viene a intersecarsi con una serie di riflessioni analoghe condotte da Villa negli stessi anni. Se prendiamo in considerazione, ad esempio, le *Note sul concetto di senso* e le mettiamo in parallelo con alcuni fogli di Costa, scopriamo una sorprendente reciprocità (anche a livello di impaginazione matematizzante). Costa si interroga qui sull' 'origine' e sul significato del silenzio, adoperando un lessico che occhieggia in modo esplicito all'universo di discorso villiano.

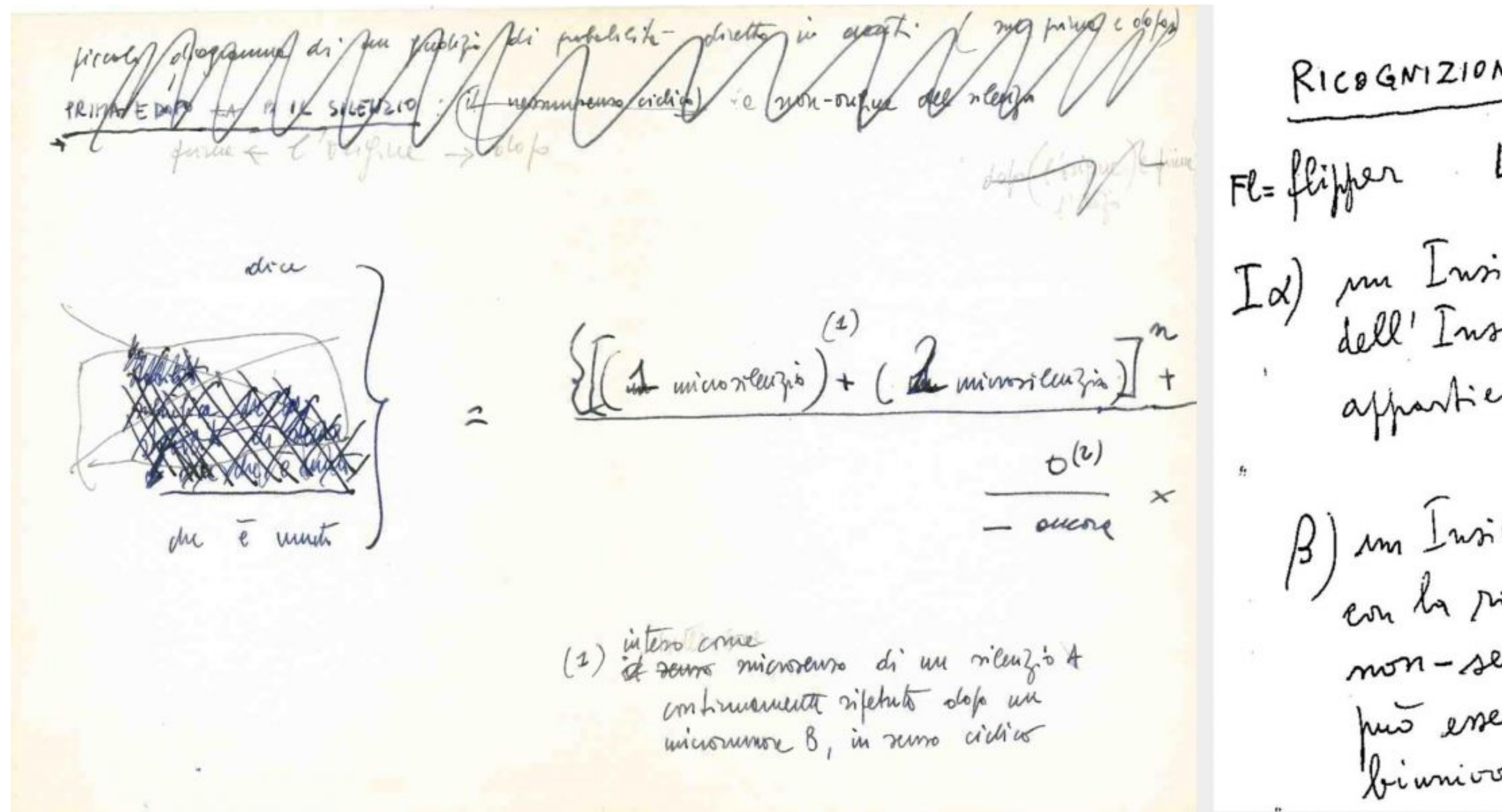
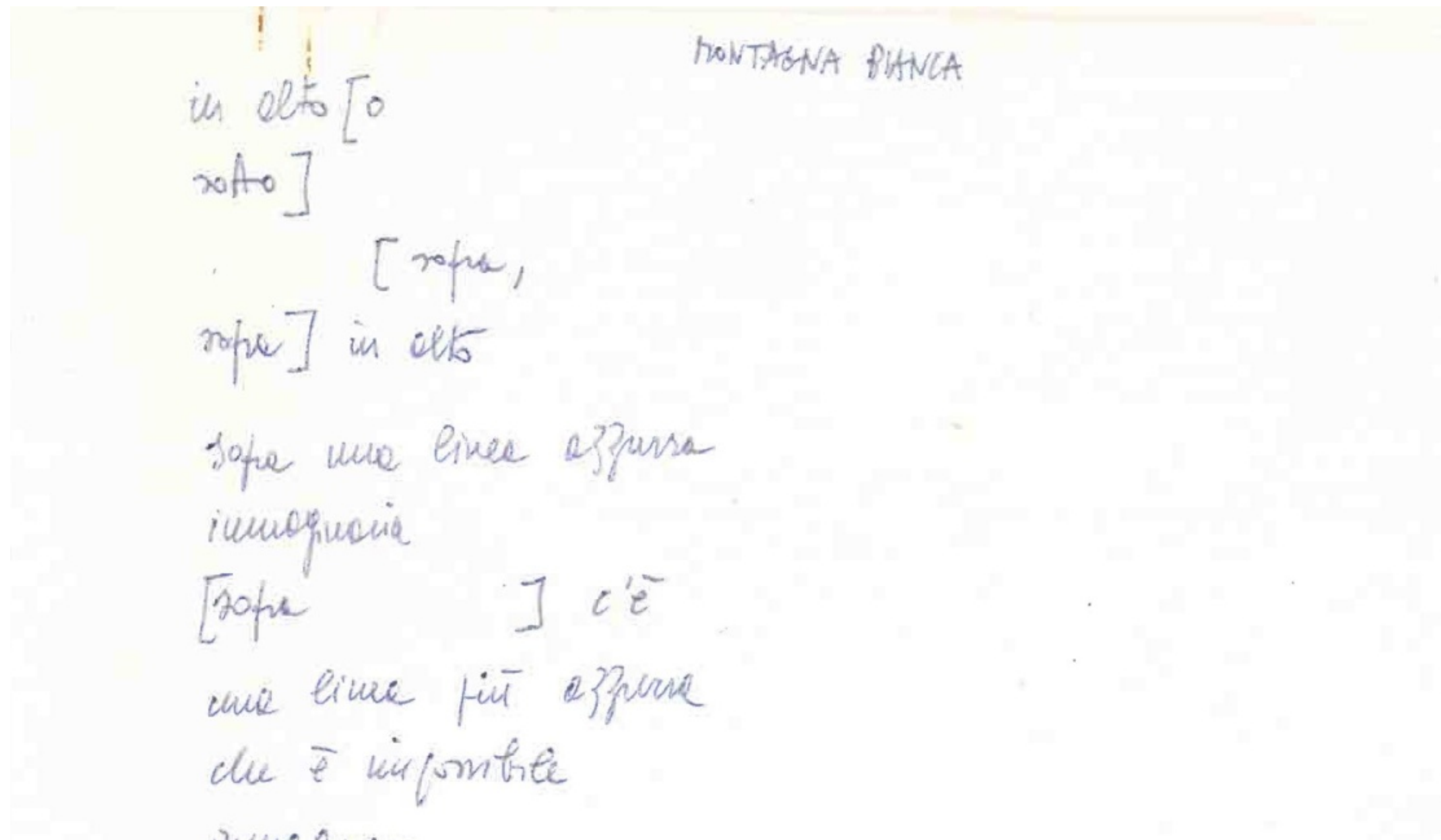


Fig. 9 | C. Costa, *Continuando a parlare in tema di silenzio*; Biblioteca Panizzi (RE), Archivio Corrado Costa, cart. 33, foglio n. 1 (verso).

Fig. 10 | E. Villa, *The Flippant ball-feel*; Stampa Gi - Bi, Piacenza 1973 [Biblioteca Panizzi (RE), Archivio Emilio Villa, cart. 82, fogli nn. 3 e 14].



Montagna
] c'è
nello spazio destrutturato e
contiene una impercettibile
linea più o meno
una superficie
in alto [o davanti]

1

Fig. 11 | C. Corrado, *Montagna bianca*, in *Il Mandala chiamato "Le posizioni della luna"*; Biblioteca Panizzi (RE), Archivio Corrado Costa, cart. 42, foglio n. 1.

Per rimanere nello stesso ventaglio di anni, sarebbe interessante disegnare una mappatura generale di temi che potremmo in senso lato definire villiani, e che sembrano suggestionare Costa in alcune emergenze testuali; ad esempio, nell'opera intitolata *Montagna bianca* (datata 1978) [fig. 11], viene il sospetto che l'eraclitismo di fondo che permea la prima sezione possa essere un portato della frequentazione con Villa (che dedicò alla scommessa sui presocratici numerosi accenni – in sede teorica e poetica); pertanto un incipit come "in alto o sotto, sopra, sopra, in alto", che poi verrà a cadere nella stesura definitiva, si legava direttamente al frammento eracliteo "via in alto via in basso una sola la medesima" che Villa riutilizza spesso, in forme più o meno esplicite, ad esempio nei già citati *Attributi dell'arte odierna* (ed è difficile che Costa non tenesse conto di quella che prima ho chiamato "scommessa sui presocratici", che costituisce un tratto marcatamente originale nel canone villiano rispetto ai modelli spesso evocati dai poeti italiani a lui coevi, avvicinandolo ad esempio a Eliot, maestro dichiarato di Villa, che aveva scelto di dedicare l'epigrafe di *The Dry savages* proprio a Eraclito). La filosofia presocratica diventa una costante lessicale all'interno degli interventi teorici e, materialmente, nelle poesie di Emilio Villa, contribuendo a conferire ai versi quella retorica sapienziale che ancora oggi costituisce uno dei tratti più interessanti e originali dello stile villiano (soprattutto se calata nel contesto secondo-novecentesco – Neoavanguardia, da un lato, e predominio del paradigma montaliano, dall'altro).

In conclusione, vorrei tirare le fila, in modo sintetico, dei vettori preferenziali entro cui sarebbe interessante in futuro tracciare le linee del rapporto Costa-Villa. In primo luogo per motivi contingenti di tempo, in secondo luogo per motivi pratici (il reperimento dei materiali, di fronte ad autori perlopiù inediti o le cui poche opere sono ormai messe a disposizione dai collezionisti a prezzi non irrisori), mi sono qui limitata a selezionare solo alcuni esempi testuali di questa comunicazione ravvicinata, rintracciabile in primo luogo a partire dai testi reciprocamente dedicati in forma esplicita. Dal raffronto tra la crestomazia di Villa (*Scegliendo Pel da Pelo*) e il testo di Costa (*Ripetibile. Per Emilio Villa*) emerge la spiccata autonomia villiana rispetto al canto delle sirene dell'intertestualità a lui coeva, dall'altro, invece, la permeabilità di Costa alle suggestioni villiane. Costa sembra infatti saggiare e sottoporre alla prova dell'applicazione concreta alcune istanze teoriche tipiche della riflessione villiana, al punto che, soprattutto attorno agli anni Sessanta, credo sia possibile isolare un certo numero di esercizi di stile e di ritraduzione dal villiano al costiano.

Tuttavia, l'opera di Costa non si può e non si deve ridurre al lavoro compilativo di un epigono, anzi il suo merito è quello di aver saputo da un lato operare una selezione fortemente personalizzata dei motivi villiani da riprodurre (ad esempio l'eccesso di formalizzazione matematica, dopo lo scartafaccio prima analizzato, verrà presto abbandonato in quanto troppo distante dalle forme ordinarie della poesia di Costa), e in secondo luogo dall'essere riuscito a non farsi piegare dal carattere inglobante e malioso della Sibilla villiana continuando a perseguire alcuni tic (come quello dell'ossessione modulare e iterativa) non spiegabili a livello di prestiti villiani. Anche per quanto riguarda il canone letterario, il ricorso ad autori aggiornati con i tempi (Wittgenstein, Foucault, Derrida) – del tutto assenti nell'opera del monolitico Villa, che, con lo sguardo rivolto ai giganti del passato, si rivolge ai pensatori a lui coevi con indifferenza o malcelato sdegno – ha contribuito a rendere al tempo stesso radicale e indolore il passaggio da una prima fase di bloomiana influenza (per quanto tutelata dagli anticorpi di una personalità poetica resistente) a una fase di sereno allontanamento dal modello, alla ricerca di nuovi padri speculativi da emulare.

Con un pizzico di malignità si potrebbe dire che Costa ci appare oggi un poeta originale perché, ispirandosi più o meno liberamente a diverse fonti, ha prodotto un coacervo effettivamente personale e caratterizzante, in cui la singola suggestione viene annullata nel flusso di influenze esterne (di ambito filosofico, antropologico, poetico, visivo), che egli ha saputo riconvertire in un linguaggio personale e autonomo (secondo la prassi camaleontica sancita da D'Annunzio nella celebre lettera di

risposta a “Le Figaro”). Tuttavia, la radiazione fossile dell’influenza villiana si manterrà anche quando, a partire dagli anni Ottanta, l’asse preferenziale di interesse si sarà spostato da un lato verso i contenuti filosofici più recenti, dall’altro verso forme di visualità più marcate.

L’influenza esercitata da Villa, in conclusione, viene a sedimentarsi serenamente in un gioco di interrelazioni tra modelli, che elimina l’angoscia bloomiana in un’interstualità spensierata, rendendo la sperimentazione di Costa un gioioso e divertito *collage* di riferimenti culturali, lontano dai toni allarmati e apocalittici di tanta avanguardia novecentesca, e incline piuttosto al *ludus*, al carillon delle forme eterogenee, in un teatro dinamico di figurazioni visive in cui Villa viene a collocarsi senza dubbio come fondale di scena, di fronte al quale le nuove maschere vengono a disporsi, nel corso degli anni, senza riuscire mai a coprire del tutto lo sfondo originario.

Bibliografia

- Costa 1970
C. Costa, *Inferno provvisorio*, Milano 1970.
- Tagliaferri 2012
A. Tagliaferri, *Digressioni illegali*, in *Il titolo lo mettiamo dopo. Libri d'artista di Corrado Costa*, a cura di M. Bertoni e C. Panizzi, Reggio Emilia 2012, 9-15.
- Villa 2005
E. Villa, *L'arte dell'uomo primordiale*, Milano 2005.
- Villa 2008
E. Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, Firenze 2008.
-

English abstract

The purpose of this paper is to weigh Emilio Villa's critical contribution to our understanding of the writings of Corrado Costa. To classify the network of suggestions and textual references binding the two authors, I have used the definition of "influence without anxiety" (with explicit reference to the category coined by Harold Bloom). This is to indicate how Costa absorbed the Villa model especially in his early writings. On this basis, he then built his own experimental adventure in an independent way. The investigated writings are a short anthology of texts selected by Emilio Villa and dedicated to his friend (under the title *Scegliendo Pel da Pelo. Cristomazia lirico – retrospettiva – inedita 1944-1970 a cura e hasard del medesimo. Per Corrado Costa*). These writings show, on the one hand, that Villa refused to contaminate his work with the intertextuality intended for a contemporary poet (not even in a work formally addressed to one of his most faithful companions and collaborators). The "missing dialogue" is in the *Flippant ball-feel* collection. It apparently meant to accompany the flipper poems by Corrado Costa and William Xerra at the 1973 Mana market exhibition, but actually turned to great models of the Past, such as the Classics and the Pre-Socratics. On the other hand, the collections selected for Corrado Costa (*Ripetibile. Per Emilio Villa, Continuando a parlare in tema di silenzio and Montagna bianca*) fundamentally depend on Villa's work as to some of the following topics (aphasia, the problem with combinatorial poetry, heraclitean suggestions) and rhetorical devices (mathematical and scientific language, the use of parenthesis and division signs). Costa eventually manages to overcome his early bond to the model, but you can still find traces and sediments in his works of a "primordial" influence.

temi di ricerca

[Ara Pacis](#) [Alessandro il Grande](#) [Guerra memoria architettura](#) [Arco onorario romano](#) [Calunnia di Apelle](#) [Tempio Malatestiano](#) [Pubblicità & Classica](#) [Myths & Movies](#) [Laocoonte](#) [Pellegrino Prisciani](#) [Pier Paolo Pasolini](#) [Schifanoia](#) [Teatro e rappresentazione](#) [Pots&Plays](#) [Vero falso finto](#) [Gallerie e repertori](#) [Internet e Umanesimo](#) [Aby Warburg e Mnemosyne in preparazione](#)

indici

[Testi inediti e rari](#) [Interviste](#) [Indice per autore](#)

colophon

[Presentazione](#) [Policy e procedure redazionali](#) [albo Referees](#) [Centro studi ClassicA](#) [Comitato scientifico internazionale](#) [Associazione culturale Engramma](#) [Redazione](#)

[archivio](#)

[pdf](#) [1](#) [2](#) [3](#) [4](#) [5](#) [6](#) [7](#) [8](#) [9](#) [10](#) [11](#) [12](#) [13](#) [14](#) [15](#) [16](#) [18](#) [19](#) [20](#) [21](#) [22](#) [23](#) [24](#) [25](#) [26](#) [27](#) [28](#) [29](#) [30](#) [31](#) [32](#) [33](#) [34](#) [35](#) [36](#) [37](#) [38](#) [39](#) [40](#) [41](#) [42](#) [43](#) [44](#) [45](#) [46](#) [47](#) [48](#) [49](#) [50](#) [51](#) [52](#) [53](#) [54](#) [55](#) [56](#) [57](#) [58](#) [59](#) [60](#) [61](#) [62](#) [63](#) [64](#) [65](#) [66](#) [67](#) [68](#) [69](#) [70](#) [71](#) [72](#) [73](#) [74](#) [75](#) [76](#) [77](#) [78](#) [79](#) [80](#) [81](#) [82](#) [83](#) [84](#) [85](#) [86](#) [87](#) [88](#) [89](#) [90](#) [91](#) [92](#) [93](#) [94](#) [95](#) [96](#) [97](#) [98](#) [99](#) [100](#) [101](#) [102](#) [103](#) [104](#) [105](#) [106](#) [107](#) [108](#) [109](#) [110](#) [111](#) [112](#) [113](#) [114](#) [115](#) [116](#) [117](#) [118](#) [119](#) [120](#) [121](#) [122](#) [123](#) [124](#) [125](#) [126](#) [127](#) [128](#) [129](#) [130](#) [131](#) [132](#) [133](#) [134](#) [135](#) [136](#) [137](#) [138](#) [139](#) [140](#) [141](#) [142](#) [143](#) [144](#) [145](#) [146](#) [147](#) [148](#) [149](#) [150](#) [151](#)