

Emilio Villa e l'Ytalya.

Intorno alle origini di una canonizzazione problematica.

di Aldo Tagliaferri

Premessa

Dopo la pubblicazione dell'*Opera poetica* di Emilio Villa (a cura di Cecilia Bello Minciocchi, L'Orma, Roma 2014) e dei testi accolti nella collana di *Ricerche e studi villiani* varata dall'Archimuseo Adriano Accattino di Ivrea, ci si può sorprendere nel constatare come altre iniziative volte a illustrare, con piglio presunto innovativo, le attività coltivate da Villa (in veste di traduttore, bibliista, poeta, artista visivo, istigatore a getto continuo di eventi artistici e ideatore di progetti editoriali) si siano spesso risolte in tentativi maldestri e frettolosi di annettersi un'opera lungamente negletta dall'ufficialità istituzionale. Il fatto sul quale si sofferma il presente testo è il ritorno di antiche remore che, non identificate, riaffiorano anche in sedi sussiegose e adibite ad accogliere rituali di aggiornamento di una collettività dotata di scarsa memoria.

In un Paese in cui molte istituzioni culturali si muovono, come gli indovini danteschi, con la testa girata verso la schiena, ipnotizzate da un passato che non passa mai, e dal quale tanti rampolli fuggono non appena altre società dischiudono le proprie frontiere a teste produttive, forse non si possono ottenere risultati di maggior rilievo, ma anche se così fosse ci resta il compito di non rassegnarci di fronte alla mediocre, o pessima, gestione di eventi culturali dannosi per la causa che pretendono di servire. A parte i meriti attribuibili al poeta lombardo e la rete di relazioni sotterranee, ora emergenti, tra la sua opera e quella di altri poeti italiani, il "caso Villa" si configura esemplare perché ogni disanima volta a metterlo a fuoco deve fare i conti con incalzanti questioni che, lasciateci in eredità dalla progettualità modernista, si intrecciano condizionandosi a vicenda. Si investe un aspetto dell'opera e della poetica villiana e presto ci si imbatte in resistenze erette dai difensori di ortodossie vigenti in recinti disciplinari e ideologici entro i quali non si affronta volentieri il meticcio tra le arti che, dilagante nella seconda parte del Novecento, diventa cruciale, e talora parossistico, nell'esperienza di Villa, provocatore di collisioni di lingue, di collusioni di epoche storiche e preistoriche, e di tormentose revisioni nell'interpretazione della stessa modernità dalla quale discende la poetica villiana. L'esuberanza linguistica villiana, coinvolgente arcaismi, vernacoli e invenzioni grafico-sintattiche avanguardistiche (caratteristiche essenziali dell' "espressionismo" nella accezione proposta da Gianfranco Contini) turba i sonni di menti adibite ad accogliere solo codici e protocolli settoriali e autorizzati. Autore enigmatico e sussultorio, vagante nelle anse di un labirinto che egli stesso contribuisce a costruire e dilatare, nella propria scrittura Villa rende operativa la tesi, condivisa da Hegel e Heidegger, secondo la quale l'essenza delle arti è essenzialmente poetica e, al contempo, insegue e incoraggia le metamorfosi che le arti subiscono nel corso del secolo scorso cercando di attingere a una potenza originaria storicamente inattingibile e

tuttavia inestinguibile come la voce beckettiana che riconduce ogni processo di nominazione a una dialettica immanente alla psiche umana.¹ Attraverso pertugi (*trous*) aperti nel linguaggio con l'atto di nominazione, porte d'accesso all'innominabile, Beckett e Villa, inventori di movimenti retorici spiraliformi senza fine, propiziano l'avvento di ricadute del linguaggio su se stesso e giungono a percepire la potenza del pensiero dei mistici, ma si assestano sulle sponde dell'indifferenziazione chiasmica, dove più vantaggiosamente possono difendere le ragioni dell'arte. Entrambi, acutamente consapevoli del vuoto nel quale ci si imbatte quando si cerca l'origine prima, ma anche della necessità, per un artista, di sfruttare la frattura di cui il linguaggio è portatore, tra dicibile e indicibile, mirano a tenere vivo il ricordo di un oblio utilizzando, come insegnavano gli antichi maestri taoisti, "ciò che non c'è".²

Da una poetica così scontrosa e polemica nei confronti delle distinzioni disposte lungo il binario di una linearità progressiva conseguono le difficoltà che si incontrano nel proporre una cretomania o una mostra dell'opus villiano. D'altra parte, dalla riflessione intorno a iniziative culturali che hanno avuto luogo in sedi eterogenee si può anche dedurre qualche indicazione attenta, si spera, a evitare ingloriose ricadute nella disinformazione più grossolana e a distinguere le ricerche serie, quali che siano le valutazioni e i distinguo critici sostenuti dai loro proponenti, dai luoghi comuni e dalle manovre di autorità di dubbia fama, ancorché attive nel mondo mediatico.

Alcune mostre dedicate alle opere visive villiane, a una delle quali, a Prato, l'autore aveva ancora potuto presenziare, aprì la strada a una mostra ben più comprensiva che, intitolata *Emilio Villa poeta e scrittore*, ebbe luogo a Reggio Emilia nel febbraio 2008 a cura di Claudio Parmiggiani e costituì una occasione per conoscere o scoprire una storia italiana tra le più esemplari del secolo scorso. In quest'ultima mostra una cospicua massa di testi e documenti relativi alle molteplici attività nelle quali Villa si era distinto, giustapposti a opere di artisti cui Villa aveva concesso il proprio sostegno, ebbe l'effetto di attrarre un pubblico relativamente folto. Prendendo lo spunto soprattutto dalla mostra reggiana il presente testo costituisce un tentativo di indagare, al di là degli stentati rapporti instauratisi tra l'opera di Villa e la cultura istituzionale italiana, il permanere di un certo grado di incompatibilità tra le due e i motivi della reticenza della seconda a riconoscere la rilevanza della prima. Vicende nelle quali sono stato coinvolto sono riportate non perché le ritenga memorabili, ma perché contribuiscono a chiarire il contesto entro il quale va collocata la tormentata storia dei rapporti stabilitisi tra Villa e quella che da lui veniva definita "Ytalya", o con altre denominazioni deformanti, un Paese burocratizzato e devitalizzato, dove imperano "La predica della virtù e la pratica dei vizi. La partitocrazia e l'immeritocrazia. Le colpe dei governanti inetti e corrotti."³ Per il poeta l'Ytalya è ciò che resta della società italiana quando questa, infiammando "l'avversione e le passioni naturali degli uomini contro gli uomini, massime contro i più vicini, che più importa di amare e beneficiare o risparmiare" (Leopardi nel *Discorso* scritto nel 1824), spreca capitale umano e si scopre incapace di incoraggiare e sostenere una "grande catena" dei suoi artisti, benché abbia prodotto "grossi ingegni".⁴

Genealogia di una incompatibilità

Non sarebbe agevole identificare con nettezza il motivo che indusse Villa, in concomitanza con l'entrata dell'Italia nel secondo conflitto mondiale, ad abbandonare gli studi all'Istituto Biblico romano, mentre è ragionevole supporre che motivi di varia natura, sommandosi, lo convinsero a compiere un passo che, da una parte, gli avrebbe permesso di godere di quella libertà alla quale sempre più ardentemente aspirava e, dall'altra, lo avrebbe escluso dalla vita culturale che, intorno a lui, si conformava ai dettami dello Stato fascista. Illudendosi di potersi inserire senza attriti in una società laica, Villa fa un errore analogo a quello commesso da Ernesto Buonaiuti, che finì per vedersi negare la possibilità di dedicarsi all'insegnamento da un ministro liberale che, rappresentante dello Stato delegato a tutelare i diritti dei cittadini, voleva soprattutto evitare di avere seccature contraddicendo una fatwa ecclesiale. L'uscita dall'Istituto biblico fa precipitare il poeta nello spaesamento determinato dal fatto di trovarsi in un terreno che, visto dall'esterno come una sponda sicura e allettante, si rivelava ostile alle inclinazioni pacifiste e agli interessi culturali di un giovane allora impegnato soprattutto a tradurre testi risalenti alle antiche culture mesopotamiche e medio-orientali. Eventi circostanti sempre più stringenti che lo costringono a prendere posizione, come del resto avvenne nell'esperienza di tanti suoi coetanei, convergono nel creare il clima socioculturale lasciato, negli anni successivi, alle cure di storici decisi a non dimenticare. Le carnevalate del regime intento a rinnovare le gesta degli antichi romani in anni in cui Gedda, presidente dell'Azione cattolica, confidando nella "infallibile guida del Duce", esultava per la rinascita dell'impero; l'imposizione delle leggi razziali, con relativa spartizione accademica delle spoglie, in anni in cui si canonizzava l'adozione del passo romano; la normalizzazione in atto negli atenei in concomitanza con il giuramento di fedeltà dei docenti allo Stato; la diffusione in ogni aspetto della vita civile della concezione organica della società elaborata dal fascismo, con ricadute nelle attività editoriali entro i cui spazi il pensiero critico veniva soffocato: questi furono gli choc che si sommarono nell'esperienza di Villa trovandolo del tutto impreparato ad affrontarli, destinato a sentirsi straniero nel contesto nazionale. L'opera poetica villiana nasce e si irrobustisce sottraendosi alle imposizioni provenienti dall'Ytalya.

Accenni, anche sporadici, a fatti biografici bastano dunque a sconsigliare di scindere il consolidarsi del ribellismo villiano dal suo allontanamento dalla fede cattolica e a ribadire che si tratta di gettare luce non su una decisione subitanea bensì sull'evolversi di una esperienza, interiore e sociale, traumatica e sofferta, per fissare i cui limiti cronologici si può senz'altro far riferimento agli anni in cui esplose il parossismo bellico fascista, con le note conseguenze. Il 19 settembre del 1938, quando, in una lettera a Carlo Betocchi ora conservata presso il circolo Vieusseux di Firenze, Villa si autoflagella e riconduce al proprio "egoismo" il naufragio del sogno adolescenziale, indotto dalla famiglia, di dedicarsi al "Sacerdozio cattolico", egli soffre di un evidente stato di incertezza paragonabile a quella esperita da tanti precoci lettori di Nietzsche in bilico tra la fedeltà all'educazione religiosa ricevuta e quella alla vocazione artistica, prima che la seconda fagociti la prima. Nella vita di Villa il 1938 è anche l'anno in cui la fisionomia delle riviste letterarie toscane alle quali egli contribuì, e soprattutto del cattolicissimo

“Frontespizio”, viene modificata da una più aggressiva ingerenza fascista con la quale non tutti i collaboratori sono disposti a venire a patti; è anche l’anno in cui Corrado Cagli, destinato a diventare, dopo la guerra, amico, e per certi versi mentore, di Villa, deve lasciare l’Italia in quanto ebreo produttore di un’arte degenerare. Alla esigenza di “purezza” (culturale, linguistica e razziale) insufflata per via “spirituale” nello sforzo, collaudato nel primo conflitto mondiale, di incoraggiare “una religiosità virile” che permettesse di “uccidere senza odio”,⁵ Villa, pacifista a oltranza, *àtopos* e, memore delle proprie origini sociali, incline a schierarsi dalla parte dei diseredati, reagisce allontanandosi dal discorso pubblico e investendo le proprie energie negli studi biblici e nella scrittura poetica. Dal suo rifiuto della retorica della purezza, alimentato dalla conoscenza delle antichissime stratificazioni culturali costituenti il terreno sul quale crebbe l’Italia, per secoli terra di passaggio e di conquista ma anche di innesto e di fertile commistione, discendono la ricerca e la pratica villiane di un’arte dell’impurità.

Con l’esplosione della bellicosità fascista avverrà di peggio, con un prevedibile effetto a cascata che investe gli interessi e gli affetti del biblista proprio nel periodo in cui questi si allontana dall’Istituto Biblico: nel gennaio del 1939 padre Agostino Gemelli, presidente della Pontificia Accademia delle Scienze, pronuncia a Bologna una vibrante concione contro i Giudei, “coloro che non possono far parte e per il loro sangue e per la loro religione di questa magnifica patria”. E’ un periodo in cui la parola “patria”, abusata da noti ciarlatani, diventa sospetta. Nella postfazione alla nuova edizione ampliata degli *Attributi dell’arte odierna* (Firenze 2008) avevo contrapposto la figura bellicosa di Gemelli a quella eccitabile ma compassionevole di Villa senza prevedere che, l’anno dopo, al primo sarebbe stato dedicato un convegno dall’università da lui fondata a Milano (con un titolo che sotto una patina buonista mal nasconde rivendicazioni rimaste inalterate nel tempo : *Nel cuore della realtà*), nonostante fossero stati intanto documentati non solo i poco onorevoli trascorsi politici dell’osannato ma anche la violenta campagna denigratoria da lui scatenata contro padre Pio. Vale la formula inconcussa, escogitata dal cardinale Bellarmino, della *potestas indirecta in temporalibus*: in una roccaforte della propria composita realtà la Chiesa avrebbe celebrato un proprio rappresentante mostrando di non dimenticare coloro che hanno operato per potenziare un dominio al di là del bene e del male.⁶

Nel 1947 la pubblicazione della traduzione villiana di alcuni testi biblici in *Teatro ebraico* testimonia di uno stato d’animo del tutto diverso rispetto a quello del periodo toscano e di un diverso atteggiamento nei confronti dei testi biblici. Gli studi di semitistica, documentati nel 1939-40 dai testi apparsi in “Studi e materiali di storia delle religioni” grazie alla mediazione di Raffaele Pettazzoni, erano diretti a esaltare la sapienza delle più antiche culture medio-orientali a tutto detrimento della supposta origine trascendente delle Scritture, alla cui lettura convenzionale Villa non risparmia blande chiose critiche, per esempio sottolineando il “pensiero audacemente irreligioso” del *Cantico dei cantici*, o ironizzando sugli esegeti “troppo rispettosi, che sono sicuri di trovarsi davanti alle parole di Dio”, o insinuando che “quando il poema ugaritico di Danel sarà messo a punto, i contatti con Giobbe appariranno inquietanti”. Nel retrodatare un fecondo nucleo sapienziale biblico facendolo risalire alle culture medio-orientali (alla

letteratura in sumero, ugaritico, egizio e assiro-babilonese), Villa, mentre trascura l'innovazione etica e politica dell'alleanza tramandata da Mosé, incomincia a delineare una "poetica dell'oramai" candidandosi come profeta di una modernità destinata, nella rilettura offertane da Villa, a essere stravolta non meno della testualità biblica. Dalla parola testamentaria e dalle smanie letteraliste di tanti suoi interpreti lo allontana un ritorno al mito, "strettura tumultuosa ove un sentimento infinito trova stanza", che lo rende partecipe del fenomeno culturale, potenziato dal diffondersi di varie scuole psicanalitiche e compendiato da James Hillman nel titolo *La vana fuga dagli dèi*, per cui le potenze un tempo dette divine, rimaste senza nome, sconfitte dall'avanzata della rigida discriminazione introdotta da Mosé contro gli "idoli" pagani, e oggi obnubilate dalla cultura tecnologica massificata, ritrovano stanza nella letteratura e nelle arti nella misura in cui si rivelano riconducibili a istanze proprie della nostra struttura mentale. Villa radicalizza, e traduce in arte, la tendenza culturale volta a indagare il passato più remoto nel tentativo di restituire un senso al presente, procede a ritroso nel tempo, ben oltre l'ellenismo e oltre Babilonia, fino a occuparsi della preistoria, e aggira la concezione cristiana del divino per il fatto stesso di soffermarsi preferibilmente su quei tempi e quei testi in cui la divinità, enigmatica e imprevedibile, irascibile e naturalistica, non era ancora scesa sulla terra per redimere l'umanità. Come si evince da quanto sopra è stato ricordato, sia pure sommariamente, il suo amore per il trapassato remoto ha un'origine apofatica in quanto consegue dall'opposizione a un presente esperito come liberticida e angosciante. Nell'opera villiana, stilata in parallelo con la sua esegesi biblica, e in armonia con i criteri che avevano guidato la sua traduzione dell'*Odissea*, è rimasta costante la tendenza a riservare a figure simboliche del cristianesimo lo stesso lavoro revisionistico compiuto su quelle del mito greco, facendo risalire entrambe a precedenti figure mitiche venerate in area egizia o medio-orientale. Tra le sue notazioni se ne trova una, relativa alla Vergine e da questo punto di vista esplicita, che prescinde dall'intera tradizione teologica cresciuta fornendo ingegnose interpretazioni della verginità di Maria ed esemplifica l'inclinazione mitografica dell'estensore: "In realtà, Maria ha tutti i caratteri di una parda stagionale del Padre Divino, che la feconda con una sua irradiazione, o manifestazione." In vena analoga, in una scheda stilata e conservata a San Paolo, in Brasile, illustrando un ex voto sumero non manca di rilevare che il tipo figurativo dell'uomo con la pecorella "si protrae per tutta l'antichità, passa in Grecia e da questo tipo è tratto 'Il buon pastore' dell'arte paleocristiana." Sporadiche espressioni più polemiche e irriguardose nei confronti dei tradizionali articoli di fede appariranno solo in epoca successiva (del tipo "e io mi specchierò, *vis-à-vis*, in quel coglione là del Padre eterno lugubrantè"),⁷ ma qui preme solo mettere in evidenza, per ora, un momento cruciale di una vicenda che trova sbocco anche nel diverso tono della poesia villiana quando questa è avviata verso lidi neognostici. La raccolta poetica intitolata *Oramai*, pubblicata nello stesso 1947, illustra in chiave largamente autobiografica fatti che lungo il tormentato decennio trascorso hanno accompagnato il passaggio dai rapporti amicali con i poeti partecipi dell'esperienza ermetica fiorentina a quello instauratosi con le avanguardie parigine e, per quanto attiene alla religione, dal senso di colpa alla rivendicazione di una autonomia critica alla quale egli non vorrà più rinunciare.

Villa resta estraneo agli scontri che hanno luogo all'interno delle istituzioni fascistizzate tra il culto di una modernità accettata come via regia per la creazione di una Italia all'altezza dei tempi e una modernità esecrata come propaggine dell'odiato razionalismo illuministico, tra l'idolatria dello Stato (di fronte al quale l'individuo non esiste, come predicava il filosofo Gentile) e quella del partito, tra la devaticizzazione del Paese auspicata da Marinetti e una nuova controriforma vagheggiata dagli integralisti cattolici, tra l'odio per la capitale burocratica, inetta e corrotta, dove si accampano gli eredi della "rivoluzione fascista", e la capitale imperiale dispensatrice di giustizia universale. Mentre il fascismo si nutrirà di velleità rivoluzionarie e di compromessi realizzati per domare gli straripamenti delle fazioni in lotta, Villa cercherà nella pratica artistica un modo di sottrarsi alle scelte comportate da ogni idea prestabilita di totalità e, nella vita quotidiana, da ogni imposizione dogmatica. Ritiratosi in una propria privatezza, sa troppo di storia delle religioni e dei miti per prendere sul serio il fascismo come religione, ma la sua apoliticità porta l'impronta di un diffuso atteggiamento nazionale nei confronti dell'insorgente totalitarismo: come la maggior parte dei connazionali, si è occupato d'altro finché ha potuto, illudendosi di poter sopravvivere ai margini di istituzioni di stampo sempre più coercitivo, ossia finché il regime, dopo averlo lasciato pascolare negli spazi dell'arte e delle lingue morte, lo snida e lo mette di fronte a scelte inevitabili. Nel silenzio in cui egli si è rifugiato si radica, dapprima soffocato e infine incontrollabile, un atteggiamento ribelle, ma nella scelta di Villa non vi è nulla di eroico, né tanto meno di politicamente ponderato, e agiscono non un progetto oppositivo e una capacità di analisi come quelle che animarono rare coscienze democratiche o, più tardi, i padri della Resistenza, bensì un pacifismo riconducibile al suo apprendistato giovanile e a un atavico istinto di sopravvivenza. Alla radice della sua circospetta reattività nei confronti degli eventi politici permane la convinzione che una massa sia, in quanto tale, incline ad affidarsi alle decisioni di un Capo capace di prometterle un destino epocale in cambio della gestione della sua libertà (convinzione che tiene il poeta sempre sulla difensiva e che già balugina in un testo raccolto in *Oramai*, del 1947: "del pessimo gusto dei cittadini nella scelta dei propri governi").

Negli anni Quaranta Villa segue la stessa linea di condotta adottata da Beckett, altrettanto incline a schierarsi dalla parte degli oppressi, estraneo alle contese partitiche e assorto nello sforzo di mettere alla prova, in tempi precari, le risorse dell'arte, ma non compiaciuto della impotenza in cui versano la poesia e l'arte, nelle quali anzi i due fanno echeggiare la denuncia delle ingiustizie e degli inganni ideologici di cui sono testimoni. Quando tenta di sfuggire ai tentacoli del potere, più ramificati, prensili e vendicativi di quanto immaginasse, Villa dietro il nemico che lo braccia intravede la situazione del *Natus de muliere, brevis vivens*, come recita una citazione da Giobbe (14,1) eletta a titolo di un testo in *Oramai*, dell'uomo che "sacramenta e fa i suoi fatti, scaltro / o no, igienici o immortali; s'arrangia." Affiora, inaghirabile e incomprensibile, la questione del dolore che affligge Giobbe alle prese con il tasso di ingiustizia e di inquietudine inerente alla condizione del vivente che "appena può, muore", e al contempo si annuncia il rimedio che rende sopportabile l'inevitabile, la reazione annunciata tanto da un atteggiamento ludico e dissacratorio, serpeggiante nelle trasgressioni formali e nel tipico meticcio lessicale adottato dall'autore, quanto dalla possibilità di "cambiar aria". Dietro la speranza del

poeta di dissociarsi dalle vicende italiane e dal retroterra culturale dal quale proviene il fascismo, contro il quale egli si rassegna a combattere, sussiste il retrogusto amaro comportato dalla convinzione che, in assenza di una legge o di una fede in grado di tutelare la sopravvivenza del “nato di donna”, nelle vicende umane permanga una contraddittorietà che l’arte può rendere sopportabile. Più tardi dubiterà anche del potere salvifico riservato alle arti, e anche da questo punto di vista si muoverà sul solco delle riflessioni di Nietzsche, dal quale eredita la tormentosa matassa delle interrogazioni conseguenti all’avvento del nichilismo contemporaneo: vive il trapasso dalle dottrine ermeneutiche in voga nelle accademie e negli istituti religiosi dei suoi anni all’adozione di una prospettiva decostruttiva che lo indurrà a reagire a una temuta insensatezza della Storia affidandosi, con alterne vicende e in un incessante corpo a corpo con il linguaggio, a una produzione di senso di natura paradossale, slegata da contenuti oggettivi.

Come si è visto, Villa precisa le proprie scelte esistenziali e intellettuali dopo il 1945, quando il ritorno alla libertà che inebria gli Italiani viene accolto come valore ormai acquisito dai giovani, e senza troppi imbarazzi da una maggioranza cui spetta di riconoscere di aver camminato per un ventennio a passo dell’oca, o a quattro zampe, che non è cosa sostanzialmente diversa. Il trionfo di un masochismo collettivo indotto attraverso il culto di un’autorità insindacabile che “ha sempre ragione” consegue dalla messa in moto di meccanismi ai cui effetti malefici l’ex seminarista impara presto a sottrarsi. Egli nutre una feroce avversione non solo per ogni forma di legalità imposta, per il conformismo istituzionale diffuso attraverso di essa, e diffida di una patria della quale aveva conosciuto un volto iniquo e dissimulatore poi imbellettato con una truccatura democratica alla quale molti si sarebbero genuflessi al momento opportuno senza alterare la propria disposizione ad adattarsi al volere dei potenti di turno. Anche dopo la conclusione del conflitto, la costruzione per via propagandistica di una vagheggiata coscienza nazionale non risulta compatibile con l’esperienza di Villa, dal cui punto di vista le linee di continuità col passato tendono a ricomporsi e diventano abbastanza evidenti da indurlo a cercare in Brasile una soluzione, sia pure temporanea, ai propri problemi economici ed esistenziali.

La Città Eterna in cui Villa si insedia dopo il conflitto è lo scenario in cui si realizza una promettente metamorfosi conseguente alla sconfitta, ma dove anche si affaccia un nuovo conformismo, rispettoso di una faziosità tollerante che nasconde, e poi addirittura ostenta, il lento ritorno a rituali poco rassicuranti: il valore dell’autodeterminazione, riscoperto a caro prezzo, è presto obnubilato dall’espandersi dell’economia di consumo cresciuta sulla scia del “miracolo economico” e la sacralità assegnata all’arte nel passato si estingue insieme con la capacità dei suoi fruitori di cogliere ancora sussulti di un sacro discendente non più dall’autocoscienza di uno Spirito sovrano ma immanente all’economia psichica di ciascuno. Villa resiste con accanimento alla prosaicità introdotta dal mercato nell’arte secondo la processualità prevista dal genio speculativo di Hegel, e inizialmente imbecca la via della privatizzazione romantica del reale, ma cerca di concedere all’umano la possibilità di una disalienazione attivata da un soggetto che, non in grado di obiettivare del tutto la propria contestazione del mondo come è, si autocondanna a cercare di redimerlo, per quanto può, tramite il ricorso all’arte. Novello Don Chisciotte, tutela gelosamente un

proprio sogno di emancipazione sottraendosi al dominio del mostro mercantile con le armi primitive di cui dispone un soggetto ormai ridotto a mal partito dalla logica della produzione pianificata e del profitto, ma deciso a eccedere i luoghi istituzionali. In seno all'ambiente universitario, e alle istituzioni da questo tutelate, dove più corale era stato lo spettacolo della sottomissione a leggi dissennate, dove con maggior nettezza era dunque spiccato il coraggio di coloro che si erano dissociati in tempo, e più forti albergavano le speranze di coltivare le libertà appena riconquistate, fazioni in guerra tra di loro si adeguano all'avvento di spartizioni che stemperano ogni innovazione in compromessi e trasformismi con inevitabili riflessi in altre istituzioni, con ricadute automatiche nelle ambite rappresentanze culturali dell'Ytalya all'estero. Estraneo alle consorzierie universitarie, Villa gode, per contro, del privilegio di frequentare ambienti dove incontra soprattutto artisti e letterati "irregolari", non senza avvantaggiarsi di un benefico feedback, perché se, da una parte, egli sprona gli artisti imponendo alle loro opere una griglia ermeneutica forgiata attraverso la propria formazione, in bilico tra il religioso e l'artistico, d'altra parte gli artisti lo contagiano con i loro interessi e con le loro ricerche di nuovi orizzonti culturali. Si potrebbero riassumere i termini essenziali di questo caso di fecondazione incrociata assumendo che come i poeti della generazione di Ungaretti avevano comunicato a Villa il senso di una viva partecipazione alle sorti della cultura parigina, oscurata dal nazionalismo fascista, così molti artisti del dopoguerra, come Matta e poi altri raccoltisi intorno alla rivista "Arti Visive", gli trasmisero un fervido interesse per la nuova cultura americana, pittorica e letteraria. Realizzate le debite incursioni negli Stati Uniti, dismette anche questo modello culturale in un Paese che cerca una propria collocazione nel processo della globalizzazione.

Oberata dal peso della tradizione neoclassica e da ingombranti fardelli dottrinali, di scuola o di partito, l'università invece si trasforma in una fabbrica di "esperti" di letteratura e d'arte che, consolidati i propri poteri in combutta con rappresentanze politiche, camarille mediatiche e cerchie familistiche, detteranno legge, e con questi Villa e gli artisti suoi amici dovranno fare i conti. Diventa indispensabile, al fine di difendere posizioni appetite o conquistate, conteggiare i voti in vista di concorsi truccati, fingere di non vedere quanto accade intorno a sé, tessere alleanze, in breve praticare un'arte nei cui confronti egli mostra una assoluta inettitudine. A Roma, centrale di ramificati intrecci politico-accademico-mediatici, professori ancora in grado di trasmettere ai loro discepoli validi strumenti di ricerca si trovano condizionati da una struttura elefantica in inarrestabile espansione dalla quale fuoriescono personaggi stentorei che, simili ai generali di Baj, e come questi sovraccarichi di medaglie e di riconoscimenti da parte degli organismi che li partoriscono invadono ogni spazio delegato ad accogliere le nuove arti e a garantire la sopravvivenza della propria specie. Non si perde occasione per informare con gaudio il pianeta che la Città Eterna ospita la più grande università europea.⁸

Utilizzare una cappa di silenzio come deterrente contro l'insubordinazione è arte antica, perfezionata in seno alle antiche guerre religiose che squassarono l'Europa accompagnando i roghi di libri non autorizzati o non graditi, e Villa, che coi potenti non poteva tessere intese più o meno diplomatiche e calibrate, ha fatto quello che ha potuto per agevolare la propria caduta nell'oblio, della quale il suo ammutolire finale, a partire dal 1986, segnò solo la conclusione formale. E' noto che la tecnica della cancellazione ha

conosciuto un rilancio sistemico con l'affermarsi dei totalitarismi novecenteschi, in ossequio ai quali, come è noto, persino nelle fotografie di gruppo erano fatte sparire presenze ritenute inopportune o imbarazzanti: come risultato di sordide lotte scatenatesi intorno alla realizzazione di enciclopedie o di antologie di poesia il nome di Villa scompare, come per incanto. Ma il silenzio, si sa, si presta a essere concepito, articolato e percepito secondo prospettive diverse, secondo tempi lunghi o brevi, e qui si allude, in prima istanza, a un silenzio precauzionale del genere esemplificato da un aneddoto al quale ricorro per illustrarne la natura. Quando vivevo a Milano, attraversavo ogni giorno il parco allora chiamato Solari (poi ridefinito don Giussani in concomitanza col fiorire del business etichettato Comunione e Liberazione, in anni in cui pochi subodoravano l'avvento della fatturazione allegata),⁹ e lì mi capitava di incontrare docenti universitari insediatisi nei dintorni in conseguenza dei rapporti che avevano avuto, o conservavano, con l'Università Cattolica. Un giorno vi incontrai un valente slavista, messo in agitazione dal progetto che stava realizzando, forte del proprio curriculum, di trasferirsi da una università del Nord a Roma, dove la vita quotidiana gli sembrava più attraente e quella accademica più promettente. Lo impensieriva, tuttavia, quanto gli era stato detto da un altro studioso che, dopo averlo anticipato nella trasferta, gli aveva spiegato quanto fosse difficile tessere rapporti di collaborazione con colleghi impigliati in cerimoniali rigidi e improduttivi: era stato colpito, l'aspirante transfuga, dalla descrizione di dibattiti nel corso dei quali, quando capitava che qualcuno (di solito un giovane, o uno straniero ignaro dei rituali indigeni) osasse avanzare critiche al sistema, i più restavano ostinatamente zitti e aspettando che l'intervento inopportuno si concludesse fissavano il paesaggio che si profila oltre le vetrate delle finestre. Convenimmo che forse si trattava di un caso di ipersensibilità soggettiva alla routine universitaria e ci salutammo. Pochissimi anni dopo mi capitò di incontrare nel parco la stessa persona e quando cercai di informarmi circa la sua nuova sistemazione ricevetti una risposta inattesa: immerso nel clima delle cordiali intese prestabilite dagli indigeni, era presto incorso nella riprovazione di dignitari che non avevano gradito la sua disapprovazione nei confronti delle usanze locali e, deciso a non lasciarsi coinvolgere in una inattesa guerra di logoramento, era tornato precipitosamente nel freddo Nord. Al mio allarmato interlocutore era sfuggito che in mezzo a quel gregge ammutolito ci potesse essere qualche giovane che taceva senza assentire, ma ciò non toglie che il commento col quale egli concluse la propria ricostruzione della vicenda meritasse di essere ricordato: "Le sembrerà inverosimile, eppure le cose vanno proprio come mi era stato detto: di fronte a obiezioni fondate, guardano fuori della finestra." Era quella la qualità del silenzio che, come il silenzio calato intorno alle attività di Villa, implica, ancora prima che un'ostilità mirata contro una persona, una insofferenza pregiudiziale nei confronti di chi si ribella a un rituale robotizzato e assurdo. La distrazione programmata introduce varianti spericolate, tra le quali discorsi fondati su silenzi ben protetti e deresponsabilizzanti che, eterogenei nelle origini soggettive, essendo variamente determinati da progetti di sopravvivenza, o da rimozioni, o dal desiderio di strisciare di fronte all'autorità accogliendo i precetti dettati dal barone d'Holbach, infine confluiscono nella cornice onnicomprensiva del silenzio connivente, dove ciò che conta è il risultato finale, corale e vincente.

Nel 1970, agli inizi della mia esperienza editoriale, coincidenti con quelli della "mutazione antropologica" denunciata da Pasolini, la pubblicazione degli *Attributi*

dell'arte odierna fu accolta da un silenzio ostile e, per contro, nel decennio successivo, imperanti a Milano i socialisti, nel mio ufficetto a poche centinaia di metri dal palazzo in cui era insediato il sindaco incontravo abitualmente critici d'arte che, operosi come api, da lì provenivano o lì si sarebbero recati per perfezionare progetti che senza quell'alto patronato non avrebbero mai potuto decollare. Se una volta coloro che si facevano raccomandare per candidarsi a un premio dell'Accademia d'Italia potevano orgogliosamente vantare, oltre all'uso dell'orbace, la "non appartenenza alla razza ebraica", ora il colore alla moda virava verso il rosa garofano e noti critici d'arte si accapigliavano sulle riviste per esibire la propria fedeltà a un "socialismo" che garantiva la percorrenza di corsie preferenziali nell'allestimento di mostre d'arte. Era un adeguamento al tradizionale copione messo in scena dagli eredi spirituali dei molti letterati, artisti e architetti che, pochi decenni prima, avevano scatenato indecorose gazzarre perché ciascuno si sentiva di poter vantare maggiori titoli di fedeltà nei confronti del partito fascista.¹⁰ Data per superata nel dopoguerra, in realtà la grande disintossicazione si era inceppata e un devoto seguace di Villa, Corrado Costa, poteva formulare l'amara constatazione sfuggita a esperti politologi: "Il 25 Aprile abbiamo conquistato la città, il 26 Aprile abbiamo incominciato a perderla." (*Invisibile pittura*, 1973).¹¹

Che i sintomi di dannose derive ideologiche nei confronti di nuovi orientamenti artistici attirassero la riprovazione di Villa era già desumibile da molti suoi testi apparsi negli anni del dopoguerra, quando, prendendo le distanze sia dalla svolta di Breton, sostenitore di istanze normative sempre più pressanti al fine di annodare le sorti del surrealismo al disegno di una "emancipazione dell'uomo" (*De l'art d'aujourd'hui*, 1935), sia dalle inclinazioni politiche di Matta, che "come agnello assorto, cadde nel vino del marxismo ingenuo",¹² egli respinge non solo il ruolo del poeta-guerriero personificato da D'Annunzio e Marinetti, ma anche quello dell'artista "impegnato" col quale la maggioranza dei suoi amici artisti si immedesimava a costo di restare vittime di ingorghi ideologici e di essere guardati in cagnesco dalla stessa parte politica cui essi avrebbero voluto associarsi.¹³ La nettezza e la concretezza di un impegno assunto come vessillo da coloro che, rischiando la vita, si erano opposti alla dittatura, si stemperavano lungo percorsi divergenti: quando non si perdeva nel groviglio delle rivendicazioni corporative, l'impegno era pensato soprattutto entro spazi universitari dai quali faticava a uscire, o indossava la sembianza di un maoismo che, non oltrepassando l'adozione di una casacca esotica, si riduceva a gesticolazione teatrale. Agli occhi di Villa le compromissioni più o meno esibite dell'arte con la politica sono trascurabili rispetto ai risultati che le arti possono conseguire direttamente nel contrastare i prodotti culturali ufficiali e l'ordine sociale che li produce. La promessa di una pacificazione dell'arte con un mondo non più alienato, proiettata da Villa nella dimensione temporale da lui chiamata "eternità", realizzazione dell'attimo nel cui ambito *eschaton* e *proton* mirano a coincidere, non è compatibile con un programma politico che pieghi l'arte a una ortoprassi, se non a un ruolo di servizio celebrativo, mentre ciò che conta è preservare l'autonomia dell'arte da ogni mercificazione ed estetizzazione predisposta dal potere.¹⁴ L'assunto villiano, esposto nel corso della *Conferenza* del 1984, secondo cui l'arte non può essere dissociata dalla libertà che l'artista si prende (e non da quella che altri gli concedono) discende dalla scelta, da parte del poeta, di occuparsi non degli effetti immediatamente politici determinati dalla pratica dell'arte, bensì della difesa

della singolarità associata a tale pratica, inventiva tanto nell'attingere ai propri precedenti storici quanto nello stravolgerli piegandoli ai propri fini. In conseguenza dell'urgenza con la quale ha assunto il ruolo di nunzio di un'arte ancora inedita e in fuga dalle codificazioni tradizionali, nella propria convulsa esistenza Villa ha corso il rischio di sopprimere *tout court* l'arte, o di confinarla in una situazione di caducità estrema, o di ripudiarla riattivando una tradizione risalente almeno a figure cardinali come Rimbaud, Artaud o Bataille, pur di non rinunciare all'aspirazione alla libertà dalle costrizioni pratiche e ideologiche di una realtà vissuta gnosticamente come male. Se l'operazione controcorrente avviata da Villa risulta ancora tanto rischiosa e arditata, ciò dipende essenzialmente dal fatto che l'opera artistica da lui vagheggiata si oppone non solo agli aspetti convenzionali e mercantili di un "mondo cattivo", ma al mondo in sé in quanto negazione dell'assoluto.

Che gli *aut aut* dettati dall'impegno politico vengano elusi da Villa è testimoniato anche dalla volontà, da lui manifestata più volte, di distinguere le opere di un artista dalle sue opinioni politiche. La regola adottata da Villa vuole che egli accolga nella cerchia dei propri amici, e faccia convivere, artisti di diverso orientamento politico. Per lo stesso ordine di motivi dichiara la propria ammirazione per Pound in anni in cui il poeta americano, ostaggio di contrapposizioni cresciute al di fuori di ogni partecipazione alla sopravvivenza della poesia, era evitato come la peste da professori che, passata la bufera, tenevano molto a dimostrarsi devoti osservanti delle regole democratiche e, per quanto riguardava più da vicino la letteratura, erano paghi di assestarsi sulla linea di un esangue passatismo. I bruschi mutamenti di rotta collettivi come quelli di cui Villa fu testimone generano conversioni di facciata anche all'interno degli spazi aperti dagli artisti, dove si verificano trasformismi conseguenti dalle difficoltà che si incontrano nell'adeguare alle nuove realtà socioeconomiche le aspirazioni palingenetiche delle prime avanguardie europee. Aleggja la tentazione di passare dalla esortazione di Artaud, accolta da Villa, a "forsennare il soggettile", secondo il paradigma indagato da Derrida, al rientro nei ranghi di una comunicazione accomodante e competente: dai tentativi più o meno traumatici di sottrarsi alla rappresentazione e all'armonismo tradizionali, a costo di esasperare un inesauribile alterco con la lingua madre, alla ingiunzione di silenziare il soggettuale.

A proposito di Pound, poeti antifascisti che potevano vantare una esplicita partecipazione alla vita politica, non erano imbarazzati dal riconoscere i meriti del poeta: con mossa simmetricamente opposta, un trombone accademico, sedicente crociano e socialista, emise un grottesco anatema sui partecipanti all'incontro nel corso del quale l'editore Vanni Scheiwiller presentò il poeta americano in persona all'università statale di Milano nel 1961. Non aveva ancora assunto una fisionomia culturale precisa la crisi che avrebbe reso la metropoli lombarda sempre più estranea agli interessi coltivati da Villa e avrebbe decretato il trionfo di quella borghesia contro la quale, nella conferenza del 1984, egli scagliò strali furibondi, non meno spuntati della profetica invettiva stilata in *Napoli porta pittura*, del 1965, contro la schiera degli "accattoni di idee e di proposte, naturalmente retrivi, avariati, necrotici", ingrossata dai rinforzi costituiti da personaggi piovuti dal nulla ma "vicini a Comunione e liberazione", come recitava allora il mantra più ripetuto a Milano.

Una annessione maldestra

Negli ultimi due mesi del 2007, impegnato nella stesura di un testo in vista del previsto catalogo della mostra reggiana e nella impossibilità materiale, relegato in un ospedale, di recarmi a Reggio e cogliere l'impostazione conferita all'insieme degli apparati, mi rassegnai ad attendere che la mostra aprisse i battenti e fornisse risposte ai molti interrogativi che l'iniziativa sollevava. Dopo tutto risultava problematico comporre una visione globale dell'opera di Villa, dispersa e spezzettata in tanti piccoli segmenti editoriali, e le opere apparse nei suoi ultimi anni avevano avuto una circolazione ridotta anche quando avevano ricevuto premi di un certo rilievo. A complicare lo scenario dell'attesa concorsero lunghi e allarmanti silenzi calati durante l'estate sull'intera programmazione della mostra, e messaggi criptici o smozzicati dai quali si deduceva che non mancassero ostacoli, o resistenze, alla realizzazione del progetto, mentre al contempo mi giungevano, insieme con voci incerte circa la scelta dei collaboratori al catalogo, pressioni certe perché una riedizione degli *Attributi dell'arte odierna* uscisse in una progettata collana reggiana. Che la regia dell'intero evento comportasse bizzarri equivoci divenne lampante quando appresi da un perplesso William Xerra che la copertina creata da Villa per *The Flippant Ball-Feel*, del 1973, a suo tempo non utilizzata ma conservata da Xerra, non era stata accettata dagli organizzatori perché la mostra avrebbe evitato ogni materiale relativo alla "militanza politica" villiana. L'opera, di natura segnico-materica con alcune scritte paronomastiche tipiche dell'autore, era stata realizzata sul retro di un libretto di "Potere operaio", cioè su un cartoncino strappato a casaccio da Villa, che prediligeva i materiali cartacei di riporto e con ogni probabilità aveva ricevuto la pubblicazione da Corrado Costa, coautore del *Flippant Ball-Feel* nonché avvocato di alcuni esponenti di gruppi extraparlamentari: di Villa era arcinoto tanto l'affetto che nutriva per Costa quanto l'ostentato disinteresse per ogni contesa politica, e risultava quanto meno bizzarro che in una città ritenuta custode di antichi valori liberali, o addirittura roccaforte "rossa", qualcuno, confondendo un supporto materiale con un contenuto, scorgesse un'impronta diabolica in un'associazione del tutto casuale. Se, pur essendomi impegnato a consegnare un testo per il catalogo, e nella impossibilità di recarmi a Reggio, accettai di occuparmi anche della riedizione ampliata, per Le Lettere di Firenze, degli *Attributi*, e quindi di stilare parallelamente due diversi testi su Villa, ciò conseguì, oltre che da una valutazione delle latitanze e delle contorsioni di cui ero stato testimone, dal timore che l'opera di Villa fosse sottoposta a collaudate griglie censorie da parte di qualche burocrate disinformato, ancorché animato da piissimi propositi, oppure da parte dei temibili "esperti" che avevano indotto magnati locali ad accumulare collezioni d'arte contemporanea, o di altre arti, di scarsissimo rilievo. Forte di precedenti rapporti con assessorati poco attendibili e con editori succubi di amministrazioni capaci di imporre disarmanti giravolte ai programmi, e testimone, in quanto comune cittadino, del torpore in cui sono cadute intere regioni italiane in balia di nullapensanti imposti alla guida di istituzioni culturali secondo la logica della lottizzazione clientelare, non ero affatto sicuro che le cose prendessero una piega favorevole al rilancio dell'opera villiana, della quale mi premeva precisare alcuni connotati, perché non era affatto ovvio che, alle prese con un caso non mancante di aspetti spinosi e controversi, un distretto della meccatronica potesse trasformarsi in mecca culturale senza esporsi a fraintendimenti di varia natura. Certo, la

situazione in cui venne allestita la mostra villiana non mancava di nessi, dei quali ero inconsapevole ma che decifrati a posteriori mi sembrano significativi, con la coincidente nascita, proprio a Reggio, della Holyart, una società affermata come leader mondiale nella vendita online di oggetti sacri (rosari, statue, icone, paramenti et similia).

Al fine di giustificare i miei timori potrebbe giovare, soprattutto a chi di Villa non si è mai occupato, qualche premessa relativa alle circostanze, sopra accennate, entro le quali si formò la sua diffidenza nei confronti del discorso politico. Se l'opera villiana si adatta con fatica ad essere illustrata e discussa in sedi istituzionali, ciò consegue anche dalla coerenza con la quale, erede di tecniche e linguaggi delle avanguardie storiche, essa radicalizza quella inclinazione dissensuale, propria delle arti novecentesche, che i regimi totalitari avevano cancellato, o adulterato con interpretazioni propagandistiche. Il dissenso villiano cresce, come si è visto, in seno all'esperienza diretta di quell'intreccio malsano di autoritarismo, burocratismo, censura e razzismo che dopo la caduta del fascismo è rimasto insediato nelle viscere del Paese come un virus dormiente e camaleontico, pronto ad essere ripresentato come rimedio ai guasti che esso stesso produce. Nate in anfratti seminariali dominati dal severo, e talora cupo, controriformismo lombardo, la poesia e la prosa villiane crescono sulla scia di esperienze traumatiche portandosi dietro come un marchio indelebile un alto coefficiente di conflittualità nei confronti di qualsiasi autorità e una tenace volontà di opporsi al linguaggio dell'ufficialità. Qualche ulteriore riferimento alla storia patria costituisce, in questa sede, lo sfondo rispetto al quale acquistano rilevanza le scelte fatte da Villa nel corso degli anni, e qualche pausa riflessiva mira, almeno nelle intenzioni, a esplicitare la portata di quelle scelte.

Nel febbraio del 2008 fui in grado di recarmi a Reggio Emilia per assistere all'inaugurazione della mostra, che ebbe luogo nella chiesa sconsacrata di San Giorgio, di fronte alla quale si raccolse una piccola folla eterogenea. Lì convennero alcuni dei superstiti amici del poeta, alcuni giovani studiosi che, imbattutisi nelle opere villiane seguendo gli imprevedibili sentieri del passaparola, desideravano conoscerle meglio, e sicuramente molti presenzialisti che fino a poche settimane prima avrebbero guardato fuori della finestra più vicina. Le circostanze apparivano più favorevoli di quelle in cui Villa era apparso, nel 1985, in occasione dell'inaugurazione di una mostra reggiana di Claudio Parmiggiani: allora l'avevo visto apparire, scuro in volto e male in arnese, in mezzo a un pubblico del quale facevano parte numerosi critici e docenti universitari a lui ostili, tra i quali egli si muoveva accigliato con evidente disagio, e dove invano lo cercai quando si trattò di partecipare a una cena collettiva. Assolto il compito di presenziare per fedeltà all'amico, si era volatilizzato, come del resto era solito fare quando le circostanze acquistavano un sapore mondano. La questione nel 2008 si poneva, d'altra parte, in termini ben diversi, perché era in gioco la resistenza della sua opera a una omologazione da lui temutissima, e la proposta di un inserimento nel discorso pubblico avveniva sul territorio del Curatore, che si assumeva l'onere di risollevare il sipario su una vicenda offuscata, oltre che da silenzi colpevoli, da interventi mediatici maldestri e sbrigativi. In occasione della celebrazione della figura dello scomparso presto si susseguirono alcuni fatti che prolungavano la serie delle bizzarrie già notate: gli interventi previsti per la

presentazione ufficiale della mostra a Reggio, dei quali ero stato messo al corrente (non quella del catalogo, che ebbe luogo a mia insaputa), vennero aboliti all'ultimo momento per insondabili ordini dall'alto; del catalogo era presente solo una copia che circolava frettolosamente tra le mani dei privilegiati cui era concesso sbirciarla; introdotta nel tempio, la folla dei visitatori fu accolta da una fitta oscurità dissipata mentre un canto gregoriano scendeva a sorpresa dal coro della chiesa. L'unico rappresentante del comune col quale ebbi modo di scambiare due parole mi comunicò d'un fiato, come se fosse stato inseguito dalle Menadi, di doversene andare per impegni inderogabili assunti altrove, e poiché i notabili locali, appartatisi con discrezione, erano decisi a non proferire verbo sul senso di quanto stava avvenendo, a coloro che volevano saperne di più doveva bastare assistere al rito inaugurale. Insieme con il profumo dell'incenso sparso per secoli in tante cerimonie, aleggiava nell'aria il sentore della reticenza e della manipolazione burocratica. Ignoravo che il Curatore era entrato nelle grazie di un cardinale allora molto influente, già presidente della Conferenza Episcopale, più che mai deciso a interferire nella vita culturale e politica italiana concorrendo a marginalizzare una laicità tremebonda, coatta alla genuflessione, e attivissimo nel favorire l'egemonia vaticana: nella sua scalata al Paradiso, al quale il cardinale Ruini lo avvicinò più che poté, il Curatore si faceva mallevadore di una possibile ascensione di Villa a impreviste vette spirituali.

Tolto di mezzo l'inatteso impedimento costituito dalle tenebre, si diede inizio allo spettacolo. Mentre, spalancato il portone ai catecumeni, il canto scendeva dall'alto e lo spazio era gradualmente illuminato, divenivano visibili, inserite nelle nicchie delle cappelle o esposte sulle pareti, le opere di artisti di cui Villa si era occupato e, nella navata centrale, le teche nelle quali erano stati collocati documenti, carte manoscritte ed edizioni più o meno rare. In quelle circostanze, la cura prestata alla teatralizzazione della mostra si manifestava non tanto nella profusione delle icone esibite quanto nella loro collocazione complessiva, non tanto nella studiata messa in mostra di tanti documenti quanto nel fatto che il tutto era presentato nello spazio di una chiesa, sia pure momentaneamente sconsecrata, e secondo il cerimoniale sopra riassunto. La folla, composita quanto suole esserlo in occasioni del genere, quando il fatto stesso di presenziare tra gli indigeni incliti costituisce un segno di distinzione culturale, e ammutolita dalla solennità del rito seguì docile il percorso lungo le navate, e lì ciascuno poté ritrovare, o più spesso scoprire, qualcosa di quel vasto e variegato insieme di testi che costituiscono l'opus villiano. Tenuto conto del fatto che lo spettacolo ora appartiene al passato, non sarà fuori luogo qualche osservazione circa la problematica inerente alla *mise en scène*. La localizzazione agiva come un'informazione supplementare sul contesto della mostra, nel senso per cui la regia del Curatore, apprezzato scenografo ed esperto nella gestione di presenze spettrali, "delocazioni", ombre e spazi a destinazione ecclesiale (chiostri, abbazie o cappelle abbandonate o vuote) entro i quali sono confinate presenze inattese ed enigmatiche, poteva contare sulla teatralità di una atmosfera a mezza via tra il museale e il sacrale. In tali circostanze vari effetti si sovrappongono, come hanno capito aggiornati organizzatori di mostre in aree sconsecrate: i fruitori dello spettacolo, addestrati a una distanza rispettosa sia dalla ritualità museale sia da quella ecclesiale, e predisposti alla sospensione di ogni turbolenza soggettuale, tendono più ad ammirare un'atmosfera arcana, o "spirituale", che

non a misurarsi con l'oggetto di tanta devozione, e in quel caso il contesto esercitava una pressione direttamente proporzionale alla mancanza di informazioni intorno a un'opera abbandonata per anni al mutismo o a reazioni amatoriali o viscerali (feticismo collezionistico, ostilità accademica preconcepita, edizioni pirata truccate da sgangherati "omaggi", presa in ostaggio ideologica della figura del caro estinto per vendicchiare le proprie opere ecc.). Nelle circostanze date, cioè trasformato in ricettacolo privilegiato, l'edificio ecclesiale è esposto agli stessi rischi nei quali sono impantanate tante sontuose sedi museali nuove di zecca dove saltano all'occhio imbarazzanti discrepanze tra le strutture architettoniche avveniristiche e le opere che vi sono esposte, spesso anodine, imposte dai capricci di curatori impegnati nella ricerca sempre più frenetica di oggetti ai quali si possa attribuire la qualifica di artistici.

La collocazione sfruttava il mistero col quale la musa villiana ha trescato, o meglio i *mysteria*, dato che Villa ha attinto liberamente, e in più occasioni, al largo bacino dei culti misterici pagani (eleusini, orfici ecc.), girando al largo di ogni professione di fede e di ogni mistero cristiani e convertendo la segretezza ritualistica nei termini dell'enigmaticità dell'evento artistico. Se il luogo prescelto fosse stato sacro in senso confessionale, la portata culturale delle opere messe in mostra ne sarebbe uscita incompatibile, perché la consacrazione sarebbe entrata in cortocircuito con la natura degli enigmi esposti *svelandoli*, sia pure con tutte le precauzioni del caso, e costringendoli nell'ambito della Verità rivelata, con la quale Villa non ha nulla da spartire. Nella fattispecie, la chiesa sconsecrata diventa invece il cilindro dal quale il prestidigitatore, contando sull'arbitrio posizionale, con mossa inattesa estrae un oggetto attirando l'attenzione sulla capienza e la solennità del contenitore, nobilitante e ambiguo, a detrimento della fisionomia dell'oggetto, di fronte a un pubblico che si accontenta di apprezzare soprattutto i colpi di scena e coloro che sanno allestirli. Per l'occasione l'edificio era stato addobbato in modo da attenuarne la funzione storica, da apparire spazio neutro, una specie di terra di nessuno ideologica in cui si potessero esibire, con qualche precauzione e qualche omissis, le spoglie di un modernismo "per bene" e compatibile con un cattolicesimo disposto ad accettare il ritorno del figliolo prodigo. Ma l'allusività indotta risulta dispersiva, sfuocata, perché mentre lascia intendere che c'è dell'Altro, al contempo non può cancellare lo iato tra l'opera villiana e il suo occasionale contenitore.

Sarebbe dunque riduttivo ritenere che l'allestimento reggiano si limitasse a prolungare quella tradizione novecentesca, da tempo stucchevole ma tenuta in piedi da esperti del riciclaggio, che ha visto il diffondersi di pratiche rivolte a spettacolarizzare la delocazione o la scomparsa dell' "oggetto" artistico mediante cancellazioni, impacchettamenti, devastazioni programmate ecc., perché qui l'oggetto, calato in un'atmosfera austera e fascinosa, viene caricato di una magia riflessa finché dura lo spettacolo, in attesa di istruzioni supplementari che sarebbero poi giunte in soccorso di chi volesse mettere a fuoco, in un senso o nell'altro, l'opera di Villa. Costruzione eretta a protezione di quel particolare rapporto con la realtà implicato da quello con Dio, dunque luogo in cui diventa arduo distinguere questo godimento da quello più prosaico determinato da una pura sottomissione ritualistica all'assolutamente Altro, il tempio conserva l'alone di una *religio* indeterminata e tuttavia predisponente all'osservanza e all'ossequio: abbastanza vaga da poter ospitare tanto una tela del Caravaggio quanto un molto sospetto crocefisso ligneo di

Michelangelo, come quello, strapagato dallo Stato e oggi vilipeso, di fronte al quale a Montecitorio sfilarono compunti ministri e vescovi nel 2008, o oggetti di culto che, anche quando sono kitsch come le chiese oggi criticate dai monsignori più *à la page*, da un punto di vista fideistico non perdono la loro efficacia proprio in quanto presiedono al ritualismo del quale fanno parte. Se un Michelangelo risultasse falso, ancorché proposto dall'immane esperto, la fede non si lascerebbe distrarre dal proprio oggetto ideale e la questione dell'autenticità non sarebbe che una patata bollente lasciata tra mani laiche.

La mostra reggiana era decifrabile nella prospettiva dei mutevoli rapporti che negli ultimi decenni sono stati proposti tra una struttura architettonica e un contenuto artistico-museale. Non si trattava di un caso come quello della cattedrale di Doha, avamposto *in terra infidelium*, nel Qatar, affidato alle cure del pittore Gilberto Vago, altro addetto alle riqualificazioni ambientali, che negli affreschi ha immesso le risorse, oramai estenuate, della pittura aniconica occidentale al servizio di un impianto rigorosamente ortodosso ma attento a rispettare la suscettibilità di un monoteismo concorrente e a produrre, in nome dell'universalismo, un effetto di continuità tra interno ed esterno. Né entrava in gioco un impacchettamento spettacolare come quello che Christo poteva imporre a una cattedrale senza sentirsi vincolato a un contenuto specifico. A San Giorgio è stato piuttosto lanciato un *ballon d'essai* nel territorio, di grande attualità, in cui si stabiliscono rapporti tra un contenuto indocile e un contenitore sacralizzante. Nel caso qui in esame la coreografia allontana l'oggetto esposto all'attenzione del pubblico, lo priva della sua natura antagonista e polemica, lo pre-dispone a una ambigua spiritualizzazione, lo sottopone a un filtraggio pneumatico sulla cui natura resta molto da chiarire, o da estrinsecare, caso mai raccogliendo il testimone passatoci dallo stesso Villa. Si profilano ingorghi ideologici conseguenti dalla ostilità nutrita dalla Chiesa nei confronti di una modernità dalla quale Villa non voleva prescindere. In breve, qui si propose una anticipazione della problematica afferente alla mostra di Piero Manzoni che ebbe luogo nel 2018 nella cripta secentesca di san Fedele a Milano, dove i gesuiti poterono finalmente esibire, in spazi limitrofi a quelli in cui sono conservate reliquie della Compagnia di Gesù, una raccolta di opere di Piero Manzoni, tra le quali spiccava, per ingolosire il pubblico dei collezionisti, l'ambitissima scatoletta di "Merda di artista". (Tra parentesi, trattandosi dell'esemplare numero 1 e venendo al sodo, un quotidiano che recensiva l'evento poteva opinare che l'esemplare in questione, dati i precedenti stabiliti nelle aste e fatte "le dovute proporzioni", avrebbe avuto un valore pari a circa mezzo milione di euro: la metamorfosi miracolosa della vile materia in oro ha avuto luogo aldilà delle più rosee aspettative degli alchimisti, benché Villa avesse amichevolmente messo in guardia Manzoni, nel 1960, circa i rischi impliciti nell'operazione). Non è detto che tale genere di rilancio dell'interconnessione tra arte e religione, già al centro della riflessione di eminenti filosofi, sia destinato a rinverdire i propri antichi allori, tanto oggi giorno nell'ambito istituzionale si è fatto problematico, come ha rilevato Slavoj Žižek, il rapporto tra la Cosa e il suo contesto, tra una presunta opera d'arte e la sua cornice di senso, né d'altra parte è detto che ci si debba rassegnare ad assistere all' "aver luogo del luogo" cui qualcuno vorrebbe voler ridurre l'opera. Occorre però misurarsi con la constatazione di Žižek a proposito della forza consacrante che il museo moderno ha preteso di ereditare dall'edificio religioso tradizionale, restando infine scalzato da quest'ultimo: "non si può più contare sul fatto che il Luogo sacro sia lì, pronto

per essere occupato dai manufatti umani”.¹⁵ Difendendo la pre-esistenza del luogo che, da solo, sarebbe in grado di legittimare il proprio contenuto i sostenitori della tesi istituzionale non fanno che consolidare la priorità del simbolico rispetto a qualsiasi altro registro linguistico, mentre nella fattispecie non si può tralasciare di notare come Villa resista alla investitura escogitata per ricondurlo all’ovile italiano: nella sua opera, intenzionalmente fuori luogo e fuori sistema, il rifiuto della prospettiva storicistica e della concezione logocentrica dell’arte investe anche la religione storica per eccellenza, il cristianesimo, e non per caso un senso pagano del sacro pervade molti suoi testi (basti pensare a *Sibyllae*, *Trous*, *Labirinti*, *Niger mundus...*). Al contrario del religioso istituzionale, che ha un proprio preciso referente trascendente distinto da sé, il *sacer* villiano rivendica l’ambiguità qualitativa attribuita al termine, il doppio senso rinfacciato dalle teologie monoteiste, e una correlata irriducibilità al Logos: la sacralità villiana si nutre di una soggezione lucreziana, o leopardiana, al mistero cosmico evocato in *Niger mundus*.

Riassumendo: lo scambio tra contenitore e contenuto si configurava quanto mai spinoso perché né il primo era assunto nella sua piena autorità ufficiale, né il secondo era mansueto al punto di lasciarsi assimilare senza resistenze a una sacralità prefabbricata, essendo noto che Villa più volte scelse di annettere alla propria arte anche il “diabolico”, di ospitarvi il negativo con esibita indifferenza, o sarcasmo, alle profferte delle buone intenzioni e delle ideologie dominanti.

Da questo punto di vista sarà opportuno precisare che la mostra reggiana ha avuto luogo avendo come sfondo l’operazione a vasto raggio annunciata dalla lettera di Giovanni Paolo II agli artisti, del 1999, per ristabilire un rapporto di buon vicinato tra l’arte moderna e le istituzioni religiose e, ove l’operazione si mostrasse soddisfacente a insindacabile giudizio dei vertici gerarchici, per introdurre opere moderne negli edifici di culto. Che il percorso attraverso il quale si realizza tale strategia non sia agevole, e anzi incontri resistenze impreviste, lo si deduceva dall’esempio menzionato nel mio testo pubblicato nel catalogo, dove ricordavo gli affreschi del giovane Testori nella chiesa di san Carlo a Milano, fatti sparire da un autorevole censore, ma molti altri esempi potrebbero essere adottati. Quando i frati che presidiano l’edificio, più faraonico che francescano, dedicato a Pio di Petralcina, consultarono Rauschenberg per ottenere un progetto di affresco parietale con la rappresentazione di “un’Apocalisse gioiosa, con riferimenti specifici alla Gerusalemme Celeste”, e ricevettero, come spiegò l’artista in un’intervista del 2004, una rappresentazione di dio “come un’antenna satellitare, dal momento che vede e sente tutto”, si ritrassero in buon ordine; introdussero nell’edificio una scultura di Arnaldo Pomodoro, più decorativa e meno compromettente. Oltre la costruzione di conventi e chiese, affidata a architetti di prestigio internazionale vellicati dalla prospettiva di misurarsi con la casa di Dio e di coltivare buoni rapporti con il potente committente, si delinea il progetto globale di annettersi lo spazio inaugurato e occupato da una modernità a lungo contestata e ora convertita. Entro quello spazio le innovazioni degne di nota non solo facili, sia in conseguenza dell’inquinamento introdotto dal connubio tra il mercato e la “critica” sia per via dei pretendenti al ruolo di angeli della nuova alleanza, divenuti rapidamente una nutrita schiera, ma è lecito supporre che neanche in questi frangenti la fede si farà disarcionare. Giungere sempre *post factum* per adattarsi al cosiddetto spirito dei tempi non è affatto

villiano ma può risultare politicamente efficace, e permette di arginare, evitando scontri frontali, una certa idea oleografica e dolciastra della rappresentazione religiosa (alla *Gesù di Nazareth* di Zeffirelli, per intenderci, in alternativa al filone sadico-truculento alla Mel Gibson per non scontentare gli aficionados del genere) e di recuperare una tradizione aniconica che in seno allo stesso cristianesimo può vantare precedenti illustri, senza per questo rinunciare ad attingere, nelle opportune sedi, a soluzioni alternative. Non per caso, a proposito della tattica dilatoria e dei relativi passaggi dall'indice delle opere proibite agli onori della cronaca più aggiornata, è in corso una rivalutazione di Pasolini da parte degli stessi che, con i gesuiti in testa, collaborarono con fervore al suo linciaggio morale, ma il caso qui in questione è meno rocambolesco perché il poeta lombardo fa del proprio meglio per sottrarsi al sacrificio cui il poeta friulano cristianamente aspira.

L'Ytalya non farà sconti, se non a posteriori e fatti gli opportuni calcoli di convenienza. Molto più semplice puntare su una concezione esplicitamente e teatralmente impegnata sul piano confessionale e tentare di introdurre Mario Luzi nel canone dei grandi poeti reagendo alla mancata assegnazione, nel 1997, del premio Nobel, al quale Luzi ardentemente aspirava e che invece venne conferito a Dario Fo con grande disappunto dei baciapile (come se Fo fosse estraneo alla tradizione cristiana). Per questa via si allestiva un goffo tentativo di glorificazione, concepibile solo in una prospettiva provinciale, di quella cerchia del "Frontespizio" dalla quale Villa si era estraniato a tempo debito.¹⁶

Accertare che un Sommo Bene è giunto in soccorso di una specifica opera, e quindi escludere che il Maligno ci abbia messo lo zampino, non costituisce un ostacolo per l'esperto, cui non si potrà negare il diritto di tenere d'occhio le intolleranze proprie di una fede aggiornata e attenta a sottomettere ogni immagine fluttuante a un ordine simbolico prestabilito. Fattosi più elastico il criterio di validazione delle scelte formali, l'autorità incaricata di renderle operative resta garantita dal tradizionale processo di autolegittimazione infinita, di fronte al quale contano meno di nulla anche le proteste tanto dei tradizionalisti quanto degli atei devoti che scalpitano indignati di fronte agli "orrori senza anima" di tanta nuova architettura ecclesiale. Gli indignati finiscono per rassegnarsi, e intanto il metalinguaggio teologico verrà utile a giustificare il nuovo orientamento ecclesiale nei confronti delle arti annunciata nella Cappella Sistina da Benedetto XVI nel 2009 nel corso di un incontro nel quale spiccava lo squilibrio tra la nutrita rappresentanza, da una parte, di celebri architetti e cantanti pop e, dall'altra, quella striminzita dei letterati & artisti. Prevaleva l'antica preoccupazione per la spazializzazione del religioso, affidata sotto severa sorveglianza alle archistar e non c'era bisogno di essere studiosi di insiemistica per rendersi conto che qualcosa non quadrava, perché mentre gli architetti vantavano un medagliere professionale e quindi partecipavano alla parata con una formazione relativamente compatta, la compattezza della presunta avanguardia di una nuova arte era garantita solo da un'adesione fideistica (rispondevano all'appello il rappresentante di CL noto come incauto interprete di Beckett, la pasionaria dell'Opus Dei toccata dalla grazia di un bestseller, l'artista già impegnato a sinistra e ora "rinato", ecc.). Pur concedendo che le vie del Signore sono infinite, sarebbe stato molto arduo associare Villa a tale compagine.

Si potrà stare comunque certi che il clero vigilerà per evitare, se non altro, ritorni di fiamma diabolici, trattandosi comunque di questioni non prive, da una parte, di una

rilevanza politica incidente sulla vita delle comunità, e dall'altra, di ineludibili grovigli ideologici, dato che l'arte contemporanea notoriamente non si limita a cercare di rappresentare il "bello" e si avventura, come dimostra anche la vocazione dissensuale abbracciata da Villa, a inglobare l'eccessivo, il terribile, l'informe e, insomma, quanto in altri tempi sarebbe stato relegato nel brutto o nel "primitivo". Donde alcuni interrogativi che si pongono, del genere se Villa, artista per certi versi *eccessivo*, sia convertibile alle aspettative dei cardinali, o questi a quelle di Villa, o se tali atteggiamenti culturali abbiano reso manifesto un accordo tra le parti passato inosservato nel secolo precedente, o se le pressioni iconoclaste degli altri monoteismi stiano inducendo la teologia cattolica ad assumere una diversa tattica nei confronti di una storia (quella dell'arte novecentesca) che le era sfuggita di mano, o le era sembrata poco disposta all'addomesticamento, e quindi a parcheggiare Villa in un limbo artificiale, in attesa di sdoganamento. Ricordando l'articolo del 1954 in cui Villa medita sulla ragione che può aver indotto un uomo di Neanderthal a trascinare "fin dentro casa" una vertebra di balena caricando un oggetto di un significato che esso "in sé naturalmente non presuppone", sembra lecito avanzare il sospetto che la collocazione dell'opera villiana in una chiesa trasformata per l'occasione in un vistoso sarcofago non sia meno spiazzante, ma lasciamo agli esperti in disquisizioni teologiche decidere se sia ortodosso introdurre Villa, fatti i debiti scongiuri, entro san Giorgio, riservandoci piuttosto di formulare, più avanti, qualche osservazione sulle prospettive dell'"alleanza" insinuata nella mostra reggiana.¹⁷

Torniamo dunque alla mostra. A parte i godimenti, inevitabili e percepibili a vista, di collezionisti, lieti di esibire le proprie prede, e di artisti che vedevano documentato il proprio rapporto personale con Villa, noncuranti del fatto che questi avesse chiarito di non aver mai inteso valorizzare gli artisti di cui si era occupato ("In questo magma c'è un nome solo, ed è il mio"), non c'è ragione di ritenere che la folla uscisse insoddisfatta dall'esperienza, il cui esito poteva essere interpretato secondo aspettative e motivazioni personali diverse. Si può sostenere che Villa stesso avesse aperto la strada a una mostra di questo genere, non tanto per aver collaborato con il Curatore in alcune occasioni (tra l'altro, non potendo il primo prevedere la cordiale intesa stabilita negli ultimi anni dal secondo con il Vaticano), ma per aver spesso operato, e con tenace deliberazione, come del resto molti tra i maggiori artisti del Novecento, ad esaltare l'indeterminazione sottesa ad ogni opera d'arte concepita come *evento*, se si sottrae questo ultimo termine al suo generico uso corrente e gli si restituisce il senso di un significato emergente indecidibile e aperto all'interpretazione, privo di garanzie ontologiche a priori e sfuggente all'ordine simbolico, ancor prima che politico, prevalente in una società. Villa non si preoccupava di attribuire uno statuto ontologico all'evento, girava al largo di ogni collocazione che mirasse a oggettivarlo stabilmente, e puntava invece sulla creazione di un'opera incentrata sul rifiuto della retta aspettativa ideologica e sulla capacità di sfuggire al logocentrismo normalizzante. Con una dichiarazione tagliente ed esemplare che, ancora una volta, ci permette di collocarlo nella *lignée* che va da Nietzsche alle avanguardie, nel 1981 mette in risalto la natura eventica delle scenografie realizzate da Burri per il teatro, dove ha luogo "l'espulsione dei 'fatti' e della 'realtà' come istituti vessatori, e così noiosi del resto, e della stessa parola come istituto".

Va chiarito subito che tale modo di procedere lo pose in un rapporto contraddittorio con la stessa modernità della quale si professava prosecutore, perché di questa egli accoglieva alcune istanze basilari (la polemica antiaccademica correlata al rifiuto di ogni tradizionalismo, una apertura alle culture “altre” che favorisce il dialogo con quelle “barbariche” e “primitive”, la tendenza a evitare il costituirsi di un codice formale fisso, a tutto favore di una azione imprevedibile), ma al contempo contrastava quella fiducia nel progresso che aveva ispirato tanti indirizzi avanguardistici del primo Novecento e ripristinava una pratica del *sacrum facere* di esplicita ispirazione preclassica e prebiblica.

Se il primo impatto della mostra attirava l'attenzione del pubblico più sull'opera del Curatore che non su quella villiana, ciò dipendeva dall'importanza conquistata dalla scenografia a tutto svantaggio di una lettura critica intralciata dalla mancanza di quelle previste informazioni che avrebbero potuto illuminare la scena più di quanto potessero fare i fari accesi allo svanire del coro angelico. Limitiamoci ad anticipare, per ora, che l'opera villiana si compie, e oscilla, intorno al dubbio se essa emerga dall'essere o dal nulla (in ogni caso dall'assoluto), senza dimenticare la spinta delle pulsioni materiali che la sorreggono, e che il Curatore ha dato il meglio di sé in un allestimento trasformato in un'occasione per riproporre un'atmosfera parasacrale insinuandovi un tocco personale nella scelta sia delle opere di artisti apprezzati da Villa sia delle stampe antiche intese a sottolineare linee di continuità tra la poetica villiana e la cultura barocca.

Risulta impossibile, a rigore, mettere a fuoco la mostra dopo che questa si è conclusa, ma a tale ovvia considerazione va aggiunto che la regia fu coerente con lo stile più maturo del Curatore e con il genere di atmosfere evocate da sue opere precedenti, delle quali questo allestimento costituiva una continuazione, o una amplificazione. L'aspetto evenemenziale della mostra poggiava, come ho anticipato, su una teatralità giocata sullo slittamento dal piano del suo oggetto, situato materialmente sotto gli occhi di tutti, a quello della presentazione che, ricca di implicazioni e di una valenza interpretativa suggerita dalla particolare allocazione, non mancava di un proprio potere di richiamo, costituendo essa stessa un evento, sovrastante e sovradeterminante. L'opus villiano, che, giova sottolineare, affida la propria sopravvivenza soprattutto a un lavoro linguistico, appariva nel suo aspetto essenzialmente cosale e depotenziato, cedendo il passo all'avvolgente evento maggiore, per sua natura più appariscente e comunque dominante. In anni in cui sotto il compiacente ombrello della teoria istituzionale dell'arte, secondo la quale sarebbero le istituzioni a conferire a un oggetto lo statuto di “opera d'arte”, proliferano mostre organizzate accumulando o serializzando oggetti ricavati da qualsiasi ambito della vita quotidiana, la mostra reggiana si distingueva per il fatto di collocare Villa sotto l'egida e la mediazione di uno spazio non propriamente museale, ma la contestualizzazione imposta all'opus villiano ne condizionava e direzionava la lettura, in mancanza di altri lumi, con effetto di stridore percepibile solo dai pochi consapevoli della determinazione con la quale Villa, elaborando un proprio mito intorno al ritorno all'origine (un'origine non sostanzializzata e attingibile attraverso una pratica linguistica infinitamente percorribile), si era allontanato da quello spazio e da quella sacralizzazione.

Da questo stato di cose conseguì che il catalogo, diffuso solo dopo qualche settimana, e quindi dopo che le effervescenze giornalistiche erano scemate, per il fatto stesso di mirare a mettere a fuoco l'oggetto misterioso attraverso contributi di varia inclinazione (storica,

filologica, ermeneutica, filosofica) venisse atteso con impazienza. Quali che siano i rischi inerenti a ogni tentativo di tradurre l'opera villiana in un discorso critico e di situarla entro una cornice storica, il catalogo sarebbe rimasto a durevole testimonianza e giustificazione della mostra: sarebbero entrati in scena, insieme con il contesto, le ragioni del dissenso villiano nei confronti delle istituzioni italiane, le radici della sua passionalità decostruzionistica e interrogante, e dunque le implicazioni del suo certificabile trasloco dall'antro ecclesiale a quello della Sibilla, dalla reliquia che rinvia a una trascendenza a una azione che si situa ai confini della sacralità.

Et lux fuit. Scorrendo le 522 pagine stampate dall'editore Mazzotta, chi ha qualche dimestichezza con l'argomento nota presto che il risultato di un parto così laborioso presta il fianco a diverse critiche, soprattutto in quanto, benché comprenda anche interventi all'altezza della situazione, vi prevale il principio dell'accumulo laddove testi eterogenei, di e su Villa, richiederebbero un coordinamento che mirasse a superare vecchie incomprensioni e a tenere conto del lavoro di recupero e scoperta attuato negli ultimi dieci anni. Sulla scelta delle tele, accanto alle quali erano esposte gigantografie di citazioni da testi nei quali Villa fornì una propria decifrazione, o celebrazione, non ci si soffermerà, date le difficoltà nelle quali ci si imbatte nel far circolare opere d'arte protette da alti valori assicurativi, ma vale la pena di notare che la loro presenza viene descritta "quale coro angelico" dal Curatore, cui premeva ordinare le cose (opere, documenti, testimonianze) non per evidenziare la portata del loro dissenso bensì per garantirsi un assenso dall'alto, maiuscolo o minuscolo, e anettere Villa al proprio coro di appartenenza.

Non è chiaro in quale misura gli autori presenti nel catalogo accetterebbero senza resistenze le suggestioni celestiali indotte in esso dal Curatore, mentre è evidente che nel campo di ricerca costituito dall'opus villiano, vastissimo mosaico tuttora in via di definizione, chiunque può incorrere in difficoltà ed errori nel reperire materiali e documentazioni attendibili, e che un grado di coordinazione meno dilettantesco avrebbe giovato all'esito dell'impresa. L'avanzata in ordine sparso genera, per contro, incertezze ed equivoci e lascia trapelare vistosi sintomi di una curatela dilettantesca: le note bibliografiche non sono state correlate tra loro, con conseguenti ripetizioni involontarie e sprechi di quello spazio che è stato lesinato nei risicati bordi delle pagine; l'importante testo del 1983 sulle quattro stagioni, pubblicato come "inedito", era apparso nel numero monografico dedicato a E.V. da "il Verri" nel nov. 1998 con l'incolonnamento corretto e il titolo definitivo, *Vanità verbali*; viene riciclato un testo di Nanni Cagnone già pubblicato su "Leggere" nel febr. 1991, mentre si sarebbe potuto ripubblicare quello, più meditato e aggiornato, che lo stesso autore aveva stilato per il citato numero del "Verri"; *Un fossile rigenerato*, spacciato per "inedito", era stato stampato in occasione del Festival dei due mondi a Spoleto nel 1973. Da informazioni erronee o incomplete conseguono inespliciti evitabili: per es., l'articolo di Cagnone menzionato in nota a pag.373 è lo stesso stampato nel catalogo, dove però porta un titolo diverso; Marco Vallora mostra ragionevole cautela, a p.321, nel cercare di interpretare l'allusione alla Gioconda in *Un fossile rigenerato* e da ciò si deduce che ha preso visione del presunto inedito, ma non dell'opera di Francesco Delli Santi alla quale si riferisce Villa, riprodotta in un manifesto pieghevole spoletino. Tra le lacune deprecabili va segnalata la mancanza di ogni

riferimento alla fonte dell'illustrazione di p.304, dove compare uno schema, allegato da E.V. a una lettera indirizzata a Gianfranco Contini, alla quale anche altri alludono: quel documento, senza dubbio significativo, è stato scovato dopo una accanita ricerca coronata da esito fortunato per merito di Ugo Fracassa, che lo commentò illustrando e interpretando con perspicacia sia la venerazione provata dal poeta nei confronti del filologo sia l'imbarazzo provato dal secondo nei confronti del vulcanico corrispondente.¹⁸ Errori di altra natura, talvolta veniali altre volte irritanti, non mancano: per esempio, il pittore Giorgio Ascani, meglio noto come Nuvolo, non fu mai amministratore di "Arti Visive" (p.288) mentre quel ruolo venne occupato da suo fratello Ascanio; il titolo della *Sibylla* riportata a p.501 è *angelicans* e non *angelica*; a p.25 appare una "struttura" che dovrebbe essere "strettura", ma è probabile che in questo caso si tratti di un refuso introdotto da uno dei correttori automatici che funestano le nostre stesure al computer (in ogni caso, "struttura" è lemma troppo ideologicamente vincolante per essere accettato da Villa, mentre "strettura" appare già nelle sue traduzioni dal sumero, e "stretturale" è un'invenzione villiana).

A parte la deplorabile confusione indotta tra editi e inediti, risulta molto opinabile la scelta dei testi villiani, data la mancanza di giustificazioni circa i criteri che l'hanno guidata. Di gusto antiquario torna, qui come in alcune cretomazie della poesia italiana del Novecento, l'insistenza con la quale si evidenziano i testi giovanilissimi di *Adolescenza*, una raccolta del 1934 non per caso esclusa dalle bibliografie redatte dal nostro autore, mentre i testi greci, le *Sibyllae* e i *Trous* appaiono esiliati nella parte iconografica.¹⁹ Avventate risultano alcune formulazioni generiche del tipo "per Villa sicuramente l'operazione artistica di Alberto Burri è fortemente legata alla realtà contemporanea", a p. 290, dove si trascura l'anatema villiano : "Contemporaneo a chi?". Striminzita appare anche la rappresentanza dei testi in latino, benché a questa specifica e ingente produzione poetica nel catalogo sia dedicato uno scrupoloso saggio di Cecilia Bello Minciocchi, e decisamente di inclinazione *rétro* è anche la scelta delle lettere, solo in parte inedite, risalenti per lo più al periodo precedente la Liberazione e quindi a un'epoca in cui Villa non aveva ancora inaugurato un proprio percorso intellettuale originale, sicché Marco Vallora può giustamente parlare di "un Villa molto pre-Villa". La ristampa anastatica di *Attributi dell'arte odierna*, che avrebbe meritato almeno qualche notazione esplicativa e qualche precisazione storica, galleggia inerte dal punto di vista della curatela, con il risultato che questa ristampa oggi risulta largamente superata dalla nuova edizione ampliata, in due tomi, pubblicata a Firenze da Le Lettere nel 2008.

E tuttavia, nonostante la caoticità dell'impostazione generale, le pagine parassitarie di impronta impressionistica, i belati encomiastici, un paio di borbottii teorici in cui gli autori seguono i propri pensieri senza alcun concreto riferimento all'opus villiano, alcune illustrazioni superflue o riprovevoli (come quella che maltratta un Rothko riproducendolo in bianco e nero) e l'ingombro di sterili elencazioni nelle quali eccellono ricercatori sguinzagliati per salvare l'opera, se non l'anima, del defunto, il catalogo, oltre a costituire la più vasta antologia di testi villiani in circolazione, contiene anche contributi che, per un verso o per l'altro, introducono prospettive esegetiche originali e riflessioni utili a chi voglia rendersi conto dell'eccezionalità e poliedricità dell'opus villiano. Non mancano

spunti degni di essere ripresi e sviluppati, come il nesso, intravisto dalla perspicacia di Niva Lorenzini, tra un certo Villa e Zanzotto, argomento che poi è stato esplorato da Chiara Portesine con rigore filologico e con esiti che condizioneranno le scelte degli antologisti a venire.²⁰ Come sopra si è detto, la vastità dell'orizzonte culturale in gioco, espone il ricercatore a molteplici rischi, primo tra tutti quello di trincerarsi nello spazio dello specialismo e dello storicismo esecrati da Villa, esponendosi all'errore metodologico cui alludeva il vecchio apologo cinese secondo il quale dei ciechi, ciascuno dei quali aveva toccato una parte del corpo di un elefante (chi il codino, chi le enormi orecchie, chi una dentatura spropositata), non potevano accordarsi circa la forma complessiva da attribuire all'animale. Villa ha il dono di allarmare gli esperti, veri o presunti, perché nel proprio procedere da una disciplina all'altra, da una lingua e da un'epoca all'altra, egli tematizza quanto essi, timorosi di creare spiacevoli ingorghi ideologici, escludono volentieri dalla propria ricerca: l'esigenza di coniugare senza sosta il rapporto tra un'origine, in sé inattuabile, e la necessità di approdare a una tematica e a un linguaggio determinati. La parcellizzazione trova una giustificazione nella misura in cui si rapporta consapevolmente a una totalità cui l'opera villiana si riferisce attraverso il costante ritorno al mito dell'origine e a mitologemi riconducenti a una "fondazione prima", mentre, trattando d'arte, una idea dell'arte presupposta e pensata astrattamente, ridotta a concetto o a un insieme di concetti previsti da una cosiddetta "estetica", non è in grado di rendere giustizia alla genialità linguistica di cui Villa ha dato prova, né alla efficacia e all'originalità della sua azione militante nel campo delle arti visive. E tali considerazioni di ordine generale acquistano inevitabile rilevanza, comunque si intenda articularle, perché Villa si propone come un indefesso praticante dell'ibridazione e come un araldo dell'esigenza di assumere la metamorfosi come unica bussola, sempre rivolta all'acquisizione di nuove forme d'arte. Su entrambi i versanti, quello della micro- e della macro-analisi, quello dove un dato viene isolato e indagato sul piano storico o filologico e quello in cui l'insieme dei dati si pone come problema, il catalogo fornisce anche informazioni e spunti per continuare l'esplorazione del corpus. Per esempio, Elena La Spina esclude con buone argomentazioni che Villa sia stato l'autore di traduzioni da Platone che gli erano state attribuite, sia pure come errori giovanili, e l'accertamento compiuto non è marginale, perché, opportunamente esteso, vale anche a demolire l'attribuzione all'autore di articoli, sia pure di natura linguistica, apparsi sulla famigerata rivista fascista "In difesa della razza", ma l'autrice, cui bisogna essere grati per aver colmato una lacuna imbarazzante, non si inoltra in un'interpretazione della portata di tale correzione e interrompe la trasmissione (stacca la spina, oso chiosare) quando i suoi contenuti si prospettano promettenti. Sull'altro versante, quello che punta su questioni teoriche di fondo, Riccardo Panattoni e Gianluca Solla, prendendo lo spunto dall'articolo sopra citato, dove Villa cercava una contiguità tra il gesto artistico e la materialità di una vertebra di balena preistorica, si soffermano sull'importanza, più tardi formulata ne *L'arte dell'uomo primordiale*, dell'arte concepita come lacerazione e attraversamento della materia, ma anche come segno, inteso come "taglio sul mondo". *Viribus unitis*, gli autori concludono: "Qualunque aspetto essa abbia, l'arte non può che approfondire il labirinto del mondo, incidendolo a fondo nello squarcio che essa porta con sé". Sarebbe ingiusto equiparare i due autori ai ciechi dell'apologo sopra menzionato, giacché la loro analisi non solo investe simboli ricorrenti nell'intero

arco delle attività villiane, ma lascia altresì trapelare la loro consapevolezza di avere a che fare con immagini interconnesse a tutto vantaggio di una ricomposizione del mito del labirinto. In questo caso gli autori, impostata la loro ricerca, ne riducono la portata tralasciando di investire lo stretto rapporto riscontrabile con tesi maturate in seno alla scuola di sociologia parigina e la lunga sequela di articolazioni gravitanti, nei testi villiani, intorno alla “veemenza” della “ferita” inferta al “mondo”. Essi circoscrivono la questione sottesa alla metafora della ferita allontanandola dall’insieme (o corpo) testuale al quale essa dovrebbe essere ricondotta perché questa assuma tonalità e implicazioni propriamente villiane. E’ abbastanza sorprendente, insomma, che essi non menzionino né le ascendenze gnostiche di molte formulazioni villiane da essi stessi riportate, né i testi dei *Trous*, né il rapporto Villa-Bataille, al quale ci riporta con la necessaria fermezza il testo di Andrea Cortellessa, cui va riconosciuto il merito di aver identificato un’altra dimensione di quel rapporto indagando la nozione di “informe” secondo Bataille. Le conclusioni di Panattoni-Solla, già per il fatto di lasciar intravedere un nesso tra la morte e l’arte, sono prossime a quelle cui giunse il pensatore francese, eppure tralasciano la tematica del sacrificio, fondamentale in conseguenza dell’ineliminabile nesso postulato da Villa tra il “recupero dell’atto iniziale” e il topos dell’origine, da lui concepito in funzione di una possibile rigenerazione dell’“arte odierna”.

Se il tentativo dell’uomo “dell’intimità perduta”, come lo chiamava Bataille, di uscire da questo mondo, popolato da cose a lui estranee secondo una tesi riscontrabile anche in Villa, ha successo, ciò avviene per effetto dell’ambiguità inerente alla ferita, che è taglio ma, secondo la logica del rituale sacrificale realizzato intorno al *pharmakon*, porta in sé la possibilità di porre rimedio al “male del mondo”, ovvero di inaugurare precisamente quella moltiplicazione di segni-tagli che Panattoni e Solla descrivono come un intreccio infinito inerente alla concezione villiana del segno. La comprensività di quest’ultimo rinvia, infatti, in virtù della sua continua espansione, alla “libera sconfinata lacerazione” enunciata in un testo su Colla, al “tracciato (di fili, di graffi, di tagli, di spaghi)” identificato nell’opera di Burri ecc. In arte la forma non è sufficiente a se stessa se non si fa carico del compito paradossale di denunciare una mancanza alla quale essa stessa si propone come rimedio. Per potersi realizzare, l’eterna metamorfosi messa in moto dall’origine secondo Villa necessita di azioni linguistiche e/o segniche concrete e forme significanti che, per quanto effimere, alimentino il proprio divenire. Al contempo, un genere di intervento così concepito richiede una continua vigilanza, dato che attraverso la via inaugurata da un autentico innovatore passano presto folle di imitatori rispondenti a nuove esigenze di mercato, come Villa ebbe presto modo di constatare quando, per esempio, trattando di Sante Monachesi nel 1963, notò con ironia “quanti mestieranti spersi nel mondo simulano ferite su ordinazione”; e l’impegno indefesso va esercitato anche sul poeta e sull’artista che, ottenuti risultati di eccellenza, si trova comunque esposto al pericolo, o alla tentazione, di una autocontraffazione e può tramutare il proprio stile in una ripetizione più o meno stanca e traballante, come del resto è successo anche a illustri poeti e artisti. Donde l’opportunità di non perdere mai di vista l’interrogazione dell’origine e quindi, coniugando le mosse tattiche con una visione strategica, le diverse modalità secondo le quali Villa piega il linguaggio ai propri fini, giacché il linguaggio stesso è ferita, obiettivazione temporanea della realtà esterna e suo oltrepassamento grazie alla

mediazione di un reale che, lacanianamente inteso, lacera il tessuto delle previsioni “realistiche”. Riconosciuto che la distanza tra il Reale e la Realtà lacaniani subisce oscillazioni e variazioni già nel procedere del pensiero dello stesso Lacan, e che la stessa osservazione, come nota Žižek, può essere estesa al pensiero di Nietzsche, occorre anche riconoscere preliminarmente che la passione di Villa per la destrutturazione è prossima, come alcuni non hanno mancato di osservare, alla *dépense* di Bataille, che stabilisce un “dominio del sacro” ed esige un atto di violenta trasgressione rispetto a ogni idea standard di realtà.²¹ Che quella passione, mai sopita nell’accidentata vicenda villiana, escludesse una pacificazione con le cosiddette leggi di mercato e con l’anemico realismo dello storicismo universitario ha trovato conferma nella resistenza che queste forze avverse spesso gli hanno opposto, non potendo imporre una museruola allo sfondo caotico, ignoto, del quale il pensiero poetico resta sempre memore e debitore.

Il testo di Giulio Busi col quale si apre il catalogo giunge opportuno non solo perché alla Biblioteca Panizzi di Reggio è conservata la traduzione villiana della Bibbia, né solo per l’accecamento col quale il traduttore nel corso della propria intera vita profuse energie e ricerche nella realizzazione di tale ambiziosissima impresa, destinata a ripartire sempre da zero, ovvero dall’Origine, ma anche perché una analisi dei risultati da lui ottenuti nelle vesti di biblista costituisce una specula per penetrare nel retroterra culturale al quale risalgono sia la peculiare scrittura di Villa sia la sua concezione dell’atto creativo. Direttore dell’Istituto di Giudaistica presso la Freier Universität di Berlino, Busi, pur essendo stato convocato a collaborare al catalogo solo *in extremis* e disponendo di poco tempo per assolvere il delicato compito affidatogli, ha scelto di compiere un test su passi del *Genesi*, fonti di dispute millenarie. Busi, commentatore misurato e molto allenato a tale genere di imprese, tenendo conto dei predecessori (come Giancarlo Lacerenza, presente nel citato convegno salernitano del 2007), coglie, nella strategia retorica villiana, “un’attenzione, tutta da avanguardia letteraria, per la figura inedita del redattore-contraffattore” ed evita di trincerarsi nella prospettiva di un aggiornamento filologico di cui Villa non poté, o non volle, disporre. Illustra le proprie ragioni soffermandosi su specifiche misletture villiane di alcuni passi biblici, senza espungere il nesso di continuità che il traduttore sempre sottintende tra i miti elaborati nel *Genesi* e la cosmogonia centrale nel testo dell’*Enuma eliš*. Proprio perché il poema babilonese costituisce, per Villa, “la punta di un iceberg” (secondo la calzante metafora proposta da Simonetta Graziani in un contributo al convegno salernitano) nella quale già si profila il topos supremo dell’origine, si impone come ineludibile la questione della traduzione di un mito tra temporalità diversamente concepite, e quindi della concezione villiana della temporalità. Nell’accecato scavo etimologico cui Villa, “infranta l’intenzionalità eufemistica della teologia”, sottomette la parola biblica, Busi vede in opera quella che definisce “un’azione, volta a liberare la parola sacra dalla propria inerzia, e i miti dal *rigor mortis* della teologia” e alla base di tale operazione riconosce una consonanza con la ricerca dell’inattualità perseguita da Nietzsche nelle proprie tesi sull’*Utilità e il danno della storia per la vita*, lo stesso testo al quale mi ero riferito nella stesura della biografia di Villa. Non è questa l’unica assonanza riscontrabile tra le tesi del pensatore tedesco e quelle del poeta, come si è accennato sopra, ma vale la pena di seguire la traccia indicata da Busi, che formula e ribadisce un legittimo dubbio: se,

traducendo la Bibbia, Villa stia cercando di compiere “un salto in avanti, in direzione del tempo escatologico, o forse invece bruciare le tappe all’indietro, verso un’età edenica del testo” e, in un altro punto: “Come Nietzsche, Villa lavora al di fuori del tempo, attratto dal bagliore del giorno ultimo, e forse ancor più dalla luce aurorale dei primordi.” Rinunciando a riconsiderare in questa sede fino a qual punto il traduttore-traditore sia riuscito nel tentativo di liberare il testo biblico dalle spire di tenacissime tradizioni teologiche, peraltro in continua evoluzione, si può indagare ulteriormente il senso assegnato da Villa all’eternità cui spesso egli si riferisce fin dalle poesie giovanili e rapporta alla natura più intima dell’arte, ma al contempo intreccia con i temi dell’origine e del sacrificio.

L’idea villiana consiste nel catturare frammenti di eternità mediante eventi che non si lascino ridurre a meri tasselli storici e che funzionino come dispositivi sacrificali. La ricerca del “prima” villiano, di ciò che chiamiamo origine nell’accezione data dal poeta a questo termine, non può mai finire, perché l’inizio proviene da un’eternità cui la ricerca incessantemente ritorna, e questa eternità così connotata trova la propria manifestazione più compiuta nel sacrificio, raccolto per essere nobilitato e, almeno intenzionalmente, superato dal cristianesimo, che appunto, come è stato ribadito da René Girard con una determinazione conseguente dal progetto di aggiornare per via antropologica le ragioni della fede cristiana, inaugura una concezione finalistica della temporalità. Ma Villa tiene conto della coincidenza di eterno e di istante offerte dal rituale del *sacrum facere* secondo un modello antico, pagano, estraneo alle ragioni dei capisaldi del cristianesimo, la resurrezione e l’incarnazione, cioè delle due giustificazioni con le quali, a partire dal concilio di Nicea, il cristianesimo ripristinò il culto delle immagini e si differenziò dagli altri monoteismi. La scelta villiana, a tutti gli effetti inattuale, di correlare il “primordiale” all’ “odierno”, e un tempo “minore”, ovvero determinato, storico, a uno “superiore” (un “eterno nascente” come enuncia una scheda riprodotta nel catalogo a proposito della cosmogonia orfica) e quindi di cogliere barlumi d’eternità nelle opere di Burri o di Rothko, due artisti sedotti dal testo di Nietzsche sull’origine della tragedia, sconcerta tutti coloro per il quali il senso della Storia è stato tracciato una volta per tutte dal sacrificio del figlio di Dio, ma è coerente sia con il rifiuto della Storia intesa come decifrazione obiettiva e definitiva del passato sia con la campagna in favore dell’arte aniconica alla quale Villa ha dedicato tante pagine.

Dal punto di vista villiano, che comporta un avvicinamento a punti cruciali della tradizione ermeneutica cresciuta sulla scia dell’asse che va da Nietzsche a Heidegger, la visione storica implica un oblio dell’origine dal momento in cui diviene progressiva: il poeta accetta la sfida di restituire un senso possibile alla Storia, almeno tendenzialmente, prestando all’origine una voce col proprio linguaggio e avvantaggiandosi dell’ambiguità della Storia, che, come il linguaggio, può perdersi nella comunicazione e nel luogo comune, ma può anche operare nella direzione del recupero di un senso perduto anche (e per Villa soprattutto) tornando agli scampoli di passato trascurati da ogni lettura progressiva della Storia e agli eventi linguistici che l’ufficialità può ritenere inidonei a un

impiego “alto”. A Nietzsche, che polemizzando con le pretese delle formulazioni ultime e definitive metteva in guardia, in *Aurora*, contro la futilità di cercare di raggiungere una piena cognizione dell’origine intesa come Causa Prima, Villa risponde optando per l’adozione di una *poetica dell’oramai* che gli permette non solo di scrivere poesia ma anche di perorare in favore di coloro che, pur riconoscendo di vivere nelle miserie della Storia, non rinunciano a aprire varchi nella direzione dell’ “eterno nascente” (o *physis*, nella accezione riproposta da Heidegger come via d’accesso alla questione originaria).

Fatte queste premesse, è illuminante tornare al testo di Nietzsche *Sull’utilità e il danno della storia* per estrapolarne tesi di cui si trovano riprese, o adattamenti, nell’opera villiana. L’attacco del filosofo contro i “conoscitori d’arte”, che in realtà vorrebbero “eliminare l’arte in genere” paralizzandone il libero divenire, anticipa il disprezzo del poeta per gli “esperti” di cose d’arte, così come la denuncia del “ripugnante spettacolo di una cieca furia collezionistica” anticipa le sarcastiche esternazioni del poeta contro il collezionismo, soprattutto se condizionato da motivazioni economiche; la concezione della critica messa alla berlina da Nietzsche come esercizio storicistico parassitario “senza effetto”, privo di “efficacia sulla vita e sull’agire”, trova un continuatore radicale in Villa, che punta su una prassi volta a estendere, o storcere, o comunque modificare, qualsiasi codice trasformato in feticcio. Sono tesi alle quali hanno attinto artisti novecenteschi di prima grandezza, anche cresciuti entro orizzonti culturali diversi, e che rispuntano nell’opera di Villa, il quale invece di affrontare le contraddizioni, sempre in agguato negli sviluppi del pensiero di Nietzsche, le assume e intreccia in paradossi sostenibili sul piano dell’arte, ma non su quello dimostrativo e calcolante: la celebre distinzione tra dionisiaco e apollineo proposta dal pensatore, talmente innovativa da introdurre un modo inedito di interpretare la storia della greicità, conduce a un intreccio in cui i due termini sono non solo affratellati nella complementarità, ma anche interconnessi in nodi inestricabili.

La stilettata riservata da Villa a filologia, storia e critica, accomunate nello stesso contenitore omologante e identificate come sostegni della critica saprofitica, non è in sé una novità, e in sostanza ripete quanto Schopenhauer sostiene enunciando che il classico professore tedesco dei suoi tempi guarda al genio “all’incirca come noi guardiamo alla lepre, che soltanto dopo morta è buona da mangiare”, ma penetra più in profondità se la si considera un prolungamento di idiosincrasie già manifestate da Nietzsche e non ci si lascia distrarre dai tentativi di inghiottire frettolosamente il corpus villiano dopo averlo trattato secondo i dettami di qualche ricettario universitario *à la page*. Per cogliere il senso della rivolta villiana è bene tener conto, prima di tutto, del fatto che egli si è nutrito, a lungo e con entusiasmo, di quelle stesse discipline in anni che, per un biblista, furono fervidi di scoperte storiche e archeologiche dalle quali conseguirono nuove ipotesi ermeneutiche. Giova ribadire che qualsiasi disciplina allarma Villa nella misura in cui, perimetrata, questa diventa portatrice di una lettura “obiettiva” e specialistica che soffoca i nessi di continuità con altre discipline i cui risultati e le cui ricerche non cessano di essere rimessi in discussione per evitare che ricadano nella trappola di una dogmatica, o di un circolo ermeneutico chiuso. In proposito è cruciale sottolineare che una prospettiva a tutto campo, dinamica e sempre aggiornata, si impone naturalmente in un istituto biblico, entro i cui confini i diversi corsi universitari si intersecano in una ricerca interdipendente della verità ultima, che alcuni possono ritenere di aver già assimilato, ma altri, temendone appunto le

crystallizzazioni dogmatiche, perseguono come inesauribile e altri ancora finiscono a proprio rischio e pericolo per ricusare a costo di alimentare una contestazione infinita di quanto per altri resta appurato. La strategia villiana, delineatasi a contatto con la ricerca archeologica e filologica, inaugura un cammino eccentrico rispetto alle sue stesse origini, si sottrae sia alla tutela teologica sia a quella filosofica, dalle quali cerca una via di fuga nel ritorno al linguaggio dei miti, e in particolare dei miti cosmogonici e teogonici più antichi, divenuti a lui familiari attraverso le interpretazioni dei testi che, come *Gilgamesh*, sotto certi aspetti anticiparono il *Genesi*.

Mentre Villa lavora alacremente in direzione dei mitologemi più antichi, come il labirinto e l'enigma sibillino, il "tempo minore" macina nuovi primati in sintonia non tanto con quelli civili e morali invocati in altri tempi quanto con le vicende, non prive di risvolti swiftiani, narrate in un vecchio film francese a suo tempo manipolato dalla censura italiana per impedire che corrompesse la sana gioventù, chiamata a più alti compiti: un tale, dittatore di un Paese da operetta (immaginario, bene inteso), in seguito a una botta presa in testa impone ai sudditi comportamenti bizzarri e, tra l'altro, promulga un editto in base al quale i rappresentanti del parlamento sono tenuti a camminare come animali a quattro zampe. La Storia minaccia di ripetersi e qui basterà ricordare un solo dettaglio: nel film, quando il Capo, in seguito a una nuova botta in testa, torna in sé e ristabilisce nel Paese le consuetudini che siamo soliti definire normali, alcuni politici all'oscuro del ritorno alle vecchie norme continuano a camminare a quattro zampe e per questo vengono derisi dagli altri, più lesti nel rientrare nei ranghi. Di fronte agli incalzanti sintomi di un ritorno al *déjà vu*, al deprimente spettacolo di quello che Franco Cordero definirà "il climaterio d'Italia", da rubricare sempre più nitidamente sotto la voce "collasso europeo" declinata in chiave tragicomica, Villa si scopre disarmato, in preda di uno sconforto che gli drena ogni energia potenzialmente oppositiva. L'oblio al quale il poeta infine sembra rassegnarsi gli permette di tenersi ancora al largo da una realtà insopportabile dedicandosi, sia pure in modo sussultorio e rapsodico, alla stesura di qualche testo, ma quando elabora un *Progetto di una comunità di artisti dedita alla creazione e al recupero di una diaconia dell'immaginario* sbanda e rivela una disarmante arrendevolezza nel tradurre in termini sociali le aspirazioni che avevano guidato le sue attività. Al *Progetto*, presentato nel catalogo reggiano senza alcun commento ma risalente all'incirca al 1980, esito tardo di un uomo solo e stanco la cui vita è stata segnata da troppe sconfitte, combattuto tra l'orgoglio della propria eccezionalità e il sospetto di essersi impantanato in una terra desolata senza ritorno, giova riservare qualche commento.

In questo strambo testo, del quale esiste almeno un'altra versione, con un impianto ideologico reminiscente del genere inaugurato da utopie classiche e adattato alle esigenze di vari ordini monastici succedutisi nei secoli, riaffiorano i tradizionali bersagli della mai sopita protesta elevata dall'autore contro il linguaggio delle istituzioni, l'egemonia "vessatoria" della società, le blandizie della "protezione" offerta dalla società alle arti, le "strettoie" che inibiscono "i momenti di sorpresa della mente umana", il "protagonismo divistico o mercantile" alimentato da una critica che, asservita al sistema, non riesce neppure a concepire una opposizione alla mercificazione dell'arte. Sono evocate, insomma, tutte le forze ostili nominate o presupposte in molte opere di Villa apparse dopo

la guerra e permangono alcuni tratti tipici della personalità dell'estensore, come l'esigenza di non delegare i poteri a un Capo e di evitare i compensi pecuniari per gli artisti. Rispetto a precedenti sortite rivolte allo stesso scopo, e in particolare rispetto all'invito rivolto agli artisti su "Appia Antica" nel 1959 perché reagissero al "gusto corrente" che stava "neutralizzando l'arte", l'appariscente novità consiste nel fatto che alle forze avverse vengono opposte regole intese a combatterle, o almeno a rintuzzarle, immaginando un campo di battaglia artificiale, perché alla possanza delle prime, fattesi sempre più aggressive e pervasive, si cerca un rimedio con difese velleitarie. Come tanti poeti e artisti del Novecento Villa non riesce a concepire un passaggio sostenibile dall'ambito della libertà individuale a quello comunitario, se non nella direzione di un dissenso ultimativo da parte dell'artista. Quando cerca di uscire dal labirinto linguistico per via comunitaria Villa compie un errore simmetrico rispetto a quello di Sanguineti, che per uscire dallo stallo della Storia, da lui marxianamente definita "preistoria", proponeva l'utopia secondo la quale una immaginaria "letteratura della crudeltà" sarebbe stata in grado di porsi come *la* rivoluzione in grado di sbarazzarci delle soffocanti istituzioni vigenti. In entrambi i casi occorre districare il poeta dalle cadute in utopie regressive e nel caso di Villa pare evidente che, nel cupo periodo in cui egli contempla la possibilità di abbandonare il ricorso al linguaggio, degradato al rango di "baldraccone", e quindi di rinunciare a misurarsi con il simbolico, gli si squagli tra le mani il tentativo di ri-collocare l'artista in un rapporto costruttivo con la comunità: il percorso iniziatico previsto dalla tradizione gnostica "classica" naufraga per carenza di prospettiva politica.

Non si tratta solo di rilevare, percorrendo l'esperienza villiana in tutti i suoi snodi storici, come il poeta-agitatore abbia sbandato le volte che, in Campania e nelle Marche, si propose come *meneur d'hommes* (alla Breton per intenderci) rivolgendosi a "una accolta di uomini" in difesa dell'arte e riscuotendo al massimo il plauso di qualche simpatizzante, perché qui egli presume di ricavare indicazioni plausibili dalla cultura dalla quale in gioventù era fuggito a gambe levate: inseguendo il "climax proprio del tempo superiore" invoca uno stato di "grazia" evidentemente collettivo, la pratica di non precisati "esercizi spirituali", addirittura "l'osservazione e controllo di competenti organi universitari" e, *dulcis in fundo*, il rito delle "confessioni pubbliche". Prevale la rassegnata sottomissione alla castrazione teorizzata dalla psicanalisi, e dunque la sterilizzazione del dissenso di cui l'arte villiana è stata depositaria. È significativo che il testo, questa volta davvero inedito, verosimilmente stilato in una di quelle parentesi di cupo sconforto in cui il poeta cadde negli ultimi anni, sia stato preferito ad altri per essere stampato nel catalogo reggiano per intero, con decisione che non saprei se definire tattica o ingenua, dato che, pur prestandosi ad essere marginalmente arruolato nel "coro angelico" presupposto dal maestro concertatore della mostra villiana, tale testo costituisce un tentativo patetico di contrastare l'incubo mercantile e di proporre, quanto meno, una politica di vicinato tollerabile con coloro che in quell'incubo si trovano a loro perfetto agio.

Per una lettura critica del testo è opportuno sottolineare che la sua natura ideologica, rivolta a delineare la fisionomia di una comunità organica a costo di plasmarla secondo criteri disciplinari e pedagogici, stride con l'inclinazione dell'opera creativa dell'autore, poetica e prosastica, segnata dalla insistente rivendicazione di uno spazio in-disciplinato entro il quale l'artista deve operare in piena libertà. È significativo che l'avvicinamento

alla realtà sociale, nella quale Villa sempre teme di restare intrappolato, abbia luogo insieme con un simmetrico allontanamento dall'elaborazione del mito dell'origine, dal quale discende l'opera poetica villiana: non per caso alla comunità ideale qui Villa presta non la propria lingua "sibillina" bensì quella istituzionale, dettata da un esterno sovrano e legiferante.²² Il *Progetto*, pallido succedaneo del sogno di una Gerusalemme Celeste estranea ai conflitti storici dell'umanità, privo di qualsiasi riferimento non favolistico all'impegno economico sotteso alla realizzazione dell'utopia, e muto nei riguardi del problema dell'identificazione di chi si ponesse alla guida di un simile collettivo, conferma e precisa le difficoltà incontrate dal poeta nei suoi sporadici tentativi di patteggiare un inserimento in ranghi prestabiliti: il progetto di *assistere*, come suggerisce l'adozione del termine diaconia, la sopravvivenza delle arti minacciate dall'invasione mercantile sposta il discorso dal piano dell'invenzione poetica e delle arti a quello delle giustificazioni e degli aggiustamenti concordati, dove organi "competenti" si incaricano, grazie ai propri "controlli", di riportare gli eccessi delle arti contemporanee nell'alveo di un simbolismo per sua natura condiviso e accettabile. Questo diverso piano, che appartiene alla politica *tout court*, non è quello dal quale ha tratto ispirazione l'opera villiana, che, traumatica e turbolenta, variamente si articola secondo i tropi dell'enigma irriducibile, della ferita insanabile, del *trou*, insomma di una impossibilità che, inerente alla soggettualità, persiste e si ripropone al di là di ogni conciliazione definitiva, e di fronte alla quale non ci sono "esercizi spirituali" che tengano.

E' opportuno rilevare che di questo testo esiste un'altra versione, trasmessami dall'autore, depurata di ogni aspirazione disciplinare e interessante per altre considerazioni che vi si trovano formulate a sostegno del progetto comunitario. Si tratta ancora di auspicare l'avvento di un'arte "libera dalle lusinghe e dagli inganni culturalistici sistemistici del sociale e del mercantile", questa volta precisando che l'intenzione non è quella di operare "contro il mondo della tecnica ma contro il suo massacrante congegno." Un enunciato spicca come chiave di lettura per l'atteggiamento generale dell'autore nei confronti dell'invasione della tecnica nella vita contemporanea, un punto sul quale egli si distanzia dal pessimismo dello Heidegger degli anni Quaranta concedendo una possibile libertà di manovra a una umanità ritenuta in grado di riscattarsi dal destino dell'omologazione assoluta: "la 'tecnologia' che dà forma al mondo attuale non è una condizione divina o demoniaca, ma uno strumento autoprodottosi e destinato a autoestinguersi."

Comunque lo si voglia giudicare, il Villa autentico è quello che si inoltra ad oltranza nella decifrazione dei testi biblici, e non nella pratica di dubbi esercizi spirituali. Con sentenza incontestabile Giulio Busi conclude il proprio testo sostenendo che la Bibbia offertaci da Villa è "arcaica, discontinua, e scomoda", definizione che a me pare esatta ed equa. In effetti, applicando alla Bibbia lo stesso progetto di risalita *in progress* all'origine cui si affida leggendo qualsiasi testo antico, Villa batte il sentiero di una lettura tendenziosa dei testi, costellata di avventurose divagazioni paretimologiche che possono essere convincenti o solo seducenti, e avanza ipotesi nelle quali investe la propria inclinazione al dissenso e all'eresia muovendosi sul terreno della letteratura e non su quello della teologia. Lo stesso modo di procedere, nomadico, battagliero e anarchico, che gli aveva permesso di calcare con autorità il palcoscenico un tempo detto delle avanguardie, fa sì che egli non

possa essere accolto tra i bibliisti accreditati da una ortodossia. Il punto cruciale, però, non è stabilire se, e in quale misura, Villa forza il testo in passi specifici, perché è evidente che egli punta a delegittimare il grande Altro in quanto padre garante di tutte le leggi. Fedele a una consegna filologica, non emette scomuniche e lascia ad altri di giudicare se la poesia e la prosa villiane siano infine avvantaggiate dalla lunga guerriglia condotta dall'autore contro ogni codificazione che non fosse quella da lui imposta di volta in volta a ogni lingua o mitologema. Ma chi prende sul serio l'esigenza villiana di dissenso, rispetto non solo alle istituzioni italiane bensì al "creato", non può trovare una risposta al quesito rimasto in sospeso limitandosi ad assistere alla esposizione di un coacervo di documenti ammassati entro un equivoco scenario teatrale, o cercare la risposta in un catalogo che nel suo complesso esemplifica la via ondivaga e confusionaria imboccata dalle istituzioni italiane alle prese con l'attualità più viva.

Strette e aperture

Per i motivi sopra addotti, e in particolare per le sue dimensioni e per la sua peculiare collocazione, la mostra reggiana ha segnato, più di altri eventi dedicati a Villa, il passaggio dal periodo del silenzio, indifferente o imbarazzato, nei confronti della sua opera, a quello dell'annessione, più o meno meditata, o subìta *obtorto collo*. Da quest'ultimo punto di vista fu illuminante l'occasione in cui mi capitò di collaborare con l'associazione milanese dei Cento Amici del Libro quando, nel 2005, questa si riunì in assemblea plenaria per proporre la pubblicazione di 7 frammenti da *L'arte dell'uomo primordiale* con calcografie di Arnaldo Pomodoro e in quell'occasione mi trovai solo nel sostenere, contro la resistenza del presidente dell'associazione, Alberto Falck, industriale molto pio ma anche battagliero, l'opportunità di realizzare il progetto al quale sapevo che altri presenti, ammutoliti, erano favorevoli. Non so a chi poi si dovesse il mutato atteggiamento della direzione dell'associazione, passata poi a Paolo Tirelli, ma ho qualche motivo per ritenere che intervenne Giancarlo Vigorelli, già compagno di studi al seminario con Villa e pontiere influente e astuto nel tessere rapporti tra i poteri che aggiornano gli indirizzi delle scelte culturali a Milano.

In una prospettiva generale, la disponibilità a concedere spazio all'opera villiana è testimoniata dalla crescente frequenza con la quale Villa appare in antologie poetiche, dove egli può trovarsi a mal partito, o in cattiva compagnia, anche a causa delle difficoltà obiettive che si incontrano nell'accogliere e giustificare la sua presenza in una prospettiva multidisciplinare se non ci si vuole accontentare di una operazione di aggiornamento passivo, o plagio manifesto, percorrendo furtivamente le scale costituite dalle ricerche altrui. Nelle traduzioni in lingue straniere aumentano i rischi di sottovalutazione dei problemi impliciti, linguistici ed ermeneutici, con effetti amatoriali che diventano molesti quando sono incoraggiati da presunte autorità di estrazione universitaria.²³ Nel campo delle antologie di poesia novecentesca, condizionato dalle interferenze di potenze, o prepotenze, editoriali e accademiche operanti come cinghie di trasmissione di sistemi di natura disciplinare, ideologica o religiosa, l'adeguamento a una linea programmatica è prassi diffusa, sorretta da giustificazioni prevedibili e controllata da cerberi amministrativi tanto più severi quanto più è potente la macchina editoriale coinvolta. L'accidentata storia

editoriale dei testi villiani da questo punto di vista è esemplare fin dai traballanti albori, destinata a produrre risultati solo sui tempi lunghi, a dare segni di vita in spazi separati sfuggiti a ogni censura. L'artista sovverte sempre la realtà intesa come luogo comune e pertanto cozza contro gli amministratori, economici e culturali, del "mondo come è" nella accezione beckettiana, impegnati a conservare i codici ben più che a rinnovarli, a praticare una "politica polizia" concepita per neutralizzare le potenzialità sovversive del soggettuale e sostenere il *Midcult*, strumento di massificazione potenziato dai nuovi media e nemico organico di ogni vigorosa differenza qualitativa.²⁴ Tuttavia, la forza oppositiva maligna entrata ora in azione non è quella che contempla una opposizione trasparente e ragionata, per esempio perché rivolta a ottenere rapidi vantaggi economici.

A un silenzio ostile o distratto subentra un silenziatore che minaccia la poesia e l'arte in genere, ben oltre il "caso Villa", delegando ad altri il compito di pensare. Come avviene nelle temibili cerchie della disinformazione telematica più disinvolta e irresponsabile, qualunque curatore di opere collettanee può sentirsi autorizzato a lasciar cadere da un luogo presunto neutro, o addirittura superiore in quanto garantito dalla presenza di un "esperto", opinioni strampalate prescindendo da quanto è documentato e meditato da altri, caso mai a poche pagine di distanza. Se, come si rileva nella presentazione di una recente silloge critica, Villa oggi costituisce un valore "in effetti sempre più quotato nella borsa critico-accademica",²⁵ il valore presupposto resta dettato da un calcolo di convenienza aleatorio, suggerito da un "si dice", in assenza di un pensiero che accetti la responsabilità di sostenere, o di contrastare, detto valore. Così si alimenta, deliberatamente o inconsapevolmente, l'antica pratica che consiste nel promuovere per rimuovere.

La cruciale distinzione critica introdotta da Nietzsche a questo punto non è eludibile. Secondo il filosofo l'interpretazione, che ovviamente sta in luogo dei fatti, produce "effetti di verità" (o anche "effetti di realtà") e questi effetti, che costituiscono appunto l'effettualità, sono del tutto veri e conclusivi finché non vengono soppiantati da altri effetti più utili e persuasivi. Se così non fosse, occorrerebbe ipotizzare il presupposto di una Verità assoluta, variamente e vanamente avvicicabile. Una interpretazione, sia essa del mondo o di un'opera d'arte, non può essere relativizzata in astratto, a titolo precauzionale, con previsione della sua sostituibilità, perché questo nascosto relativizzare preventivo, questa riserva mentale, si appella a un principio astratto di verità e non alla concreta presenza di un altro successivo e superiore suo effetto, e quindi prende le mosse da un'idea di verità di stampo ancora platonico. Una interpretazione, sia del mondo sia di un'opera d'arte, ha la natura di una realtà di fatto, e può essere legittimamente sostituita solo da un'altra interpretazione che si dimostri più comprensiva e persuasiva: ma, in assenza in attesa di tale determinato e concreto evento, essa non può essere considerata relativa o provvisoria, bensì deve essere considerata assoluta e conclusiva, come tutti gli effetti di verità e di realtà, perché ciò è quanto esige la legge dell'avvicendamento storico distributore di verità e di realtà. Porsi, velleitariamente, al di sopra di questa, che il filosofo considera l'unica legge, equivale a ricadere nell'antico assunto classico: dare per assoluta e conclusiva una propria o altrui interpretazione attuale corrisponde fedelmente alla concezione nietzscheana del relativismo storico, per il quale, per vero, va accolto con ogni dignità l'effetto di verità, mentre il relativizzarlo a priori corrisponde alla concezione platonica del fenomeno ordinato pregiudizialmente alla verità noumenica.

¹ Non è marginale che il destino della ricezione italiana dell'opera di Villa corra parallelo a quello riservato a Beckett, a proposito del quale Gabriele Frasca ha potuto constatare come "l'Italia continui a in buona sostanza a sottovalutare la lezione di un autore che pure tanto doveva alla cultura italiana" e come l'editoria italiana mostri uno strano torpore nel diffonderne i testi (nella *Premessa. L'Italia senza Beckett*, in *Per finire ancora. Studi per il centenario di Samuel Beckett*, a cura di Gabriele Frasca, Pacini Editore, Pisa 2007).

² Circa i meccanismi psichici sottesi alla retorica del paradosso, rinvio a Giorgio Barbaglia-Aldo Tagliaferri, *Uno e due. Indagini sul teatro dell'onnipotenza*, Sipiell, Milano 1998.

³ Emilio Gentile, *Né Stato né Nazione. Italiani senza meta*, Laterza, Bari 2011 (terza ed.), p.95. Dalla lista stilata da Gentile, più lunga e circostanziata, delle cause tradizionalmente addotte per spiegare i mali antichi del Paese stralcio queste voci perché mi sembrano particolarmente rilevanti in una ricostruzione dei rapporti stabiliti tra Villa e le istituzioni italiane in genere. A proposito del generico orgoglio di essere italiani, sui quali molto puntò il nazionalismo fascista, e sul quale Villa era solito esercitare il suo sarcasmo, Gentile ne sottolinea la natura parassitaria: "come l'orgoglio di persone che si vantano di un bene che non hanno prodotto, e che spesso non sanno neppure apprezzare e preservare", p.29.

⁴ Cfr. Emilio Villa, *Conferenza*, Coliseum, Roma 1997, pp.20 e 35. Nella conferenza ricompare, vibrante, il tema della libertà indispensabile alla crescita delle arti. La concezione villiana dell'arte insiste sia sulla non-naturalità e non-meccanicità dell'evento artistico, in contrapposizione agli eventi del mondo dato, sia sull'immagine dell'arte come sfera indipendente, dal raggio infinito (v.p.29).

⁵ Su questo argomento, fondamentale per comprendere il costituirsi della presa di distanza villiana dal corso delle vicende italiane, è sommamente istruttiva la documentazione raccolta da Francesco Piva in *Uccidere senza odio. Pedagogia di guerra nella storia della Gioventù cattolica italiana (1868-1943)*, Franco Angeli, Milano 2015. D'altronde la giustificazione dello scannamento sacrificale accompagna come un'ombra l'intera storia dei monoteismi.

⁶ Che lo Stato italiano assista da una zona neutrale e incolpevole alle epurazioni messe in atto presso le Università cattoliche è smentito da fatti che ripropongono il copione dell'ingiustizia patita da Buonaiuti. Per esempio, nel 2009 la Corte di Strasburgo ha condannato lo Stato italiano per aver violato i diritti di Luigi Lombardi Vallauri, che aveva presentato un ricorso dopo essere stato silurato dalla università cattolica. Cito Lombardi Vallauri anche perché il suo puntiglioso saggio sul cattolicesimo apofatico (*Nera Luce, Le lettere*, Firenze 2001) può offrire indirettamente valido aiuto a chi voglia ricostruire, entro un quadro di riferimento teologico, la lenta marcia villiana di allontanamento dalle Scritture e il correlato avvicinamento a un "buddhismo" che, nel caso di Villa, viene associato a un processo di de-ontologizzazione dell'arte e a un rifiuto della poesia più vagheggiato (sulle orme di Artaud) che portato a termine: il buddhismo è accolto dal poeta come ipotesi di un possibile ritorno a uno stato di elazione originario e quindi come giustificazione del proprio gnosticismo. A proposito dello statuto paradossale della meta costituita dalla "vacuità" buddista, Lombardi Vallauri spiega: "Un buon teologo è a-teo nel senso che per conoscere 'Dio' prescinde il più possibile dalla teologia. La storia dell'interpretazione dei testi sacri, biblici e pontifici, è la storia di un impressionante smantellamento. E' la storia dell'ininterrotto progredire dell'a-teismo apofatico." (P.234)

⁷ Da un frammento manoscritto custodito presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia.

⁸ E' sintomatico che in questo clima fiorisca, accanto al diffondersi di nuove discipline con denominazioni fantasiose, un nuovo genere saggistico costituito dai libri di denuncia dei mali che minacciano l'ordinamento universitario italiano. La bibliografia italiana riguardante il ritorno di questo fenomeno degenerativo ha assunto dimensioni allarmanti. Alcuni docenti, poco inclini a chiudere gli occhi di fronte a procedure poco onorevoli, e desiderosi di marcare una distanza di sicurezza rispetto all'andazzo, aspettano pazientemente il momento del pensionamento per sottolineare la propria estraneità a pratiche truffaldine (come fece, per es., Gianni Vattimo su "La Stampa", del 23.8.2008), ma ricordo esternazioni analoghe e più dettagliate di altri docenti che entrarono nei dettagli (per es., Massimo Cacciari su "la Repubblica" del 28.09.17).

⁹ Non saprei dire se si trattasse di una specie di medaglia al merito. Di certo don Baget Bozzo, politologo "socialista" di riferimento in quel periodo, riferì che don Giussani aveva fatto coincidere la decisione di

Silvio Berlusconi di fare politica con l'avvento di un nuovo uomo della Provvidenza ("E' l'uomo giusto". In una intervista a "la Repubblica" del 26 agosto 2006). Del resto, anche don Luigi Verzé, fondatore del San Raffaele a Milano, definiva Berlusconi "Un amico con un preciso mandato storico e provvidenziale" ("Panorama", 9. 5. 2002).

¹⁰ La letteratura relativa a tali precedenti e in generale alla fascistizzazione dell'università italiana è vasta. Su questo punto è istruttivo consultare la scrupolosa indagine svolta da Alessandra Tarquini, *Storia della cultura fascista*, Il Mulino, Bologna 2011. In particolare le pp.95 e 159.

¹¹ Giova sottolineare, a questo punto, che segnali di una regressione politica e culturale di massa erano già evidenti quando Villa, di passaggio a Milano nel 1985, scoprì che proprio a partire dalla regione lombarda godeva di un vigoroso rilancio il mito del Capo priapeo (Fava Invincibile, nell'appropriato lessico gaddiano), mito al cui aggiornamento si sarebbero poi dedicati altri pretendenti al trono; e che vecchi piedistalli erano adattati ai rinnovati culti, ai quali partecipavano con impressionante sollecitudine molti esponenti del clero, recidivo, mentre simulare amnesie diventa pratica corrente. Su questo argomento ci soffermammo, Villa ed io, nel corso del nostro ultimo incontro a casa mia, come ho accennato nella biografia del poeta, che in quelle circostanze colse lo sfondo rispetto al quale era sancita la sua definitiva condanna all'emarginazione. Solo col progredire di clamorosi interventi della magistratura negli affari correnti della politica nazionale lo sfondo celestiale ammutolì, come un coro di cicale all'avvicinarsi di un corpo estraneo, in attesa di nuovi segnali provvidenziali, che non sono mancati.

¹² Emilio Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, Le Lettere, Firenze 2008, I, p.39.

¹³ La struttura comunista "ortodossa" resistente alle profferte di Turcato in favore dell'arte astratta segue la traccia dell'apparato di cui aveva patito le resistenze Pound, cui non riuscì di essere preso sul serio dalle autorità fasciste alle quali offriva il proprio sostegno, che si pretendeva ortodosso. Nell'introdurre una scelta di lettere poundiane nel 1980 citavo una nota riservata della polizia fascista che lo definiva "mente nebbiosa, sprovvista di ogni senso della realtà". L'esperienza di Turcato era stata anticipata da altri interventi politici sintomatici di un persistente clima censorio già sperimentato da un altro amico di Villa, Corrado Cagli, attaccato dal segretario del partito comunista (alias Roderigo di Castiglia) sulle pagine di "Rinascita" nel 1948; in quell'occasione fu Renato Guttuso, non ancora obnubilato dal "realismo socialista", a schierarsi dalla parte di Cagli, come ora ci ricorda Alberto Mazzacchera (ed.) in *Corrado Cagli from Rome to New York*, Brun Fine Art, London 2018, p.40. Sulla stretta collaborazione tra Villa e Cagli è molto utile il testo di Chiara Portesine "Tarocchi" o "variazioni"? *La collaborazione tra Emilio Villa e Corrado Cagli*, "Letteratura e arte", Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2017.

¹⁴ Il punto cruciale dell'influenza del pensatore tedesco sulla poetica villiana è riconducibile a una lapidaria formulazione del primo riscontrabile in un frammento postumo che in quegli anni il poeta non poteva aver conosciuto: "Il senso del divenire deve essere adempiuto, raggiunto, compiuto in ogni attimo." *Frammenti postumi, 1887-1888*, Adelphi, Milano. Quanto ai nessi tra tale concezione del divenire e una temporalità estatica si veda la postfazione all'edizione dell'*Opera poetica* sopra citata.

¹⁵ Slavoj Žižek, *Il trash sublime*, Mimesis, Milano-Udine 2013, p. 34.

¹⁶ Non va sottovalutata l'efficacia della mossa apologetica entro i confini di una prospettiva nazionale che può contare su una collaudata rete di controinformazione. Abbandonato il solco del discorso etico che gli è più consono, e riallacciandosi alle direttive vaticane, il teologo Enzo Bianchi, divagando intorno alla nascita del divino, ha potuto abbinare "Luzi e Hölderlin" ("la Repubblica", 19.10.2017). Sul piano della cronaca più spicciola ma ben concertata, lo stesso quotidiano aveva potuto annunciare con giubilo che gli studenti del liceo classico milanese Beccaria "dopo le maratone sulla Divina Commedia" leggevano in pubblico 17 liriche di Luzi, guidati da una insegnante "innamorata ed esperta di letteratura." (07.05.2016). Per contro, se si tiene conto della resistenza pregiudiziale che il tradizionalismo più intransigente oppose al linguaggio delle arti contemporanee, giova sottolineare la linea di continuità riscontrabile tra il linguaggio villiano e il gamelot di Fo, cultore di un meticcio culturale che prevede il trapasso dalla pura sonorità alla performance.

¹⁷ E' interessante confrontare l'inaugurazione della mostra villiana con quella del nuovo altare escogitato dallo stesso Parmiggiani per la chiesa di Santa Maria Assunta a Gallarate nel 2018. Per superare il prevedibile sconcerto provocato tra i fedeli dalle 120 teste mozzate scolpite con uno scanner 3D (con un riferimento all'Apocalisse che fornisce l'atout del messaggio criptico) le autorità si affidarono a una presentazione del gesuita Andrea Dall'Asta, da tempo impegnato nel centro della diocesi ambrosiana a

proporre il proposito, annunciato nella *Lettera del Papa Giovanni II agli artisti* del 1999, di “riannodare la proficua collaborazione tra arte e Chiesa.” Ritengo realistica l’esortazione elargita in occasione dello svelamento ufficiale dell’opera dal presentatore: “Abbiate fede. Col tempo vi piacerà.” Digerito lo shock, in quello spazio interviene il pulpito a fare la differenza, corredata di una eventuale calata di cori angelici, ma sullo sfondo dell’impresa colonizzatrice si erge la problematica restaurazione di una divinità ammutolita.

¹⁸ Il testo di Ugo Fracassa si trova nella raccolta degli atti del convegno salernitano dedicato a Villa, *Segnare un secolo. Emilio Villa: la parola, l’immagine*, a cura di Gian Paolo Renello, DeriveApprodi, Roma 2007. Nella *Presentazione* della raccolta il Curatore non manca di sottolineare, opportunamente, che Villa “è sempre rimasto e tutt’ora rimane ai margini della cosiddetta cultura ufficiale.” (p.7) Non vedo alcun valido motivo per modificare questo giudizio.

¹⁹ Una novità introdotta nella parte iconografica dedicata alle immagini in cui Villa è fotografato in compagnia di artisti, dove domina la presenza del Curatore, viene ostentata anche una delle fotografie scattate negli ultimi anni, quando alcuni non persero l’occasione di recarsi nei pressi di Rieti per farsi fotografare in posa solenne accanto al poeta, come nelle vecchie fotografie dei tempi coloniali in cui il grande cacciatore bianco esige di essere celebrato accanto al trofeo.

²⁰ In Aldo Tagliaferri - Chiara Portesine, *Emilio Villa e i suoi tempi, Finestre per la monade*, Mimesis, Sesto San Giovanni (MI) 1916.

²¹ Cfr. Slavoj Žižek, *Il cuore perverso del cristianesimo*, Meltemi, Roma 2006, pp.71 (a proposito di Lacan) e 101-4 (a proposito di Nietzsche). Per opporre la concezione cristiana della Caduta a quella gnostica Žižek ricorre al vasto repertorio concettuale lasciato in eredità all’Europa da Hegel, e in particolare al concetto di universalità concreta, che suggerisce di far risalire ogni fallimento umano a una divisione interna alla divinità (“il movimento stesso della negatività che scinde l’universalità dall’interno”, p.112). Mossa tanto efficace quanto rischiosa, che si presta ad essere interpretata anche capovolgendo il giudizio valoriale di fondo, dato che di una retorica dello sdoppiamento si avvale, addirittura clamorosamente, anche lo gnosticismo, inquieto erede di antiche dottrine dualistiche. (Cfr. *Uno e due. Indagini sul teatro dell’onnipotenza*, cit.). *Hic Rhodus, hic salta*. La condizione religiosa, che nella sua paradossale apologia del cristianesimo Žižek non esita a rinvenire anche in certe ambiguità di Nietzsche, ha un proprio referente fuori di se stessa, tanto da essere trascendente e ben definito nei suoi attributi, formulabili per dottrina teologica. Invece il sentimento del sacro, a parte l’ambiguità qualitativa (benigno, maligno?) che ne affida il valore alla nuda intensità, e, lo statuto, al mistero e all’irriducibilità al logos, non ha referente altro da se stesso, come sopra si è sottolineato. Ciò che è religioso *partecipa* del trascendente, mentre il sacro è solo *in atto*, avviene solo in proprio, non partecipa che del proprio sentire. Sacralità e autoreferenzialità non necessariamente coincidono: l’arte prevalentemente aniconica alla quale Villa riservò le proprie perorazioni più potenti (soprattutto Burri e i maestri dell’espressionismo astratto americano) allude al sacro comunque, lo evoca, lo sostituisce persino, un po’ come l’inginocchiarsi a pregare, per Pascal, suscita e surroga la fede che non c’è. A proposito della rilevanza di altri caratteri del sacro nella poesia villiana (la soggezione al mistero cosmico, l’angoscia dell’essere gettati, la percezione dell’ambivalenza delle forze che dominano la vita umana) si veda la *Postfazione a L’Opera poetica* sopra citata. E’ significativo che Žižek, pur riconoscendo al Reale la caratteristica di essere un impossibile (un impossibile da accettare o simboleggiare) situato al centro del soggetto, guardi con sospetto all’invasività del Reale in letteratura come si manifesta, per esempio, in *Moby Dick*, nella fine di *Cuore di tenebra* di Conrad e nel maelström di Poe (p.86), ovvero in testi in cui si ripresenta, puntuale, l’abisso della Cosa gnosticamente sfuggente a ogni nostra simbolizzazione definitiva.

²² Vi erano stati dei precedenti. Per es., si vedano i testi pubblicati sull’Enciclopedia Treccani nel 1948-1949, dove le voci villiane potrebbero essere state scritte da uno storico dell’arte convenzionale, tanto sono caute, “corrette” ma ap problematiche e soprattutto lontane dal linguaggio poetico di un autore che, sapendo bene di non potersi concedere lussi creativi in quella sede, si mimetizza come un animale intento a passare inosservato. Quando uscì da questo registro linguistico e si autoelesse araldo di nuove forme d’arte, Villa cozzò inesorabilmente contro la freddezza, o l’ostilità manifesta, della critica universitaria.

²³ Da questo punto di vista resta esemplare la traduzione americana, a cura di Dominic Siracusa, di *Emilio Villa. Selected Poetry*, Contra Mundum, New York 2014. A proposito di questa infelice impresa editoriale si veda il mio *Post scriptum*, Edizioni Morra, Napoli 2014.

²⁴ Mi riferisco alla distinzione posta da Jacques Rancière tra una politica concepita come mero esercizio del potere e una politica intesa come “ripartizione di una sfera particolare d’esperienza, di oggetti posti come comuni e dipendenti da una decisione comune, di soggetti riconosciuti capaci di designare tali oggetti e di farne gli oggetti di un discorso.” In *Il disagio dell’estetica*, a cura di Paolo Godani, Ed. ETS, Pisa 2009, p.37. Se si riconosce che l’estetica contemporanea vive nella tensione di due politiche opposte, “tra la logica dell’arte che diventa vita al prezzo di sopprimersi come arte, e la logica dell’arte che fa politica all’espressa condizione di non farne affatto” (*ivi*, p.55), la distinzione riflette perfettamente la situazione vissuta da Villa.

²⁵ *I verbovisionari. L’altra avanguardia tra sperimentazione visiva e sonora*. A cura di Fabrizio Bondi e Andrea Torre. Edizioni Engramma, Venezia 2017.