

---

*Protagonisti* Antagonisti COMPAGNI DI STRADA

**Emilio Villa nel numero monografico di Uomini e Idee (1975)  
a cura di Luciano Caruso e Steliomaria Martini**

Considerando inadeguate le poche frasi che sarei in grado di mettere insieme nel tentativo di presentare l'immenso genio creativo di Emilio Villa, mi affido alle parole con le quali Claudio Parmiggiani apre la sua introduzione al catalogo-monografia pubblicato in occasione della grande esposizione allestita nei primi mesi del 2008, presso la biblioteca Panizzi di Reggio Emilia: volume che sarà oggetto della seconda parte di questo capitolo dei Protagonisti dedicato al grande poeta e scrittore.

Era infatti tempo che si pagasse, dice Parmiggiani, *il grande debito che la cultura italiana ha nei confronti di Emilio Villa, il cui contributo intellettuale ha lasciato segni profondi nella poesia, nell'arte e nella letteratura del nostro Novecento e la cui vita clandestina e segretezza dell'opera non poco sono dovute al silenzio di quanti, pur conoscendolo, l'hanno ignorato*. Alla riscoperta e alla valorizzazione di Emilio Villa ha non poco contribuito lo storico e critico letterario Aldo Tagliaferri con il suo libro sulla vita del poeta (Il clandestino) pubblicato nel 2004 dall'editore romano DeriveApprodi. E lo stesso Tagliaferri ha offerto un sostanziale contributo alla realizzazione della mostra reggiana e del catalogo, dal quale ho estrapolato anche la biografia del poeta posta in apertura di questa prima parte, in cui ho inteso dar conto di un'altra importante pubblicazione monografica su Villa: il numero triplo di "Uomini e Idee" (la rivista napoletana diretta da Corrado Piancastelli) uscito nel 1975 a cura di Luciano Caruso e Steliomaria Martini.

Per forza di cose sono stato costretto a scegliere solo alcuni degli interventi su Emilio Villa e dei suoi testi poetici o in prosa, scelta non basata su un giudizio di importanza o qualità, che non mi arrogo il diritto pronunciare, ma spesso più banalmente dovuta, alla semplice lunghezza dello scritto. Con la riproduzione, al termine di questo capitolo, del sommario della rivista offro comunque un quadro completo del suo contenuto. Ai lettori più attenti e più interessati all'opera di Emilio Villa fornisco un'altra piccola indicazione: la poesia *Omaggio ai sassi di Tot*, di cui parla mio fratello Adriano nel suo intervento, venne pubblicata integralmente sul n. 1 di Bab Ilu nel 1962, [riprodotto in questo stesso sito](#). Non casualmente in quello stesso 1975 le Edizioni Geiger dei fratelli Spatola pubblicarono una breve raccolta inedita di poesie visuali che Emilio Villa aveva voluto intitolare *bisse toi re d'amour da mou rire*, facendone una sorta di racconto con le abituali sconessioni logiche o illogiche connessioni: di quel sottile libretto riproduco qui la copertina e la prima pagina.

3 emilio villa  
hisse toi re  
d'amour  
da mou rire

geiger

HISSE TOI RE  
D'AMOUR DA MOU RIRE

ROMANSEXE  
par  
EMILIO VILLA

SIXIEME EDITION  
MCMXXI

*encore une fois ce livre droits de traduction et de reproduction  
réservés pour tous pays qui font l'amour, y compris la su  
ède, la norv ège et le dan mark*

## Biografia

Emilio Villa nasce il 21 settembre 1914 ad Affori (Milano). Inizia gli studi al seminario di San Pietro Martire, presso Seveso; quando il seminario cambia sede, li prosegue a Monza, Saronno e Venegono. Nei primi anni, tra i compagni c'è anche Giancarlo Vigorelli. Sorpreso di notte a leggere una grammatica ebraica presa senza autorizzazione dalla biblioteca del seminario, Villa viene punito. Lo attrae in modo particolare, e molto presto, l'Antico Testamento, oggetto proibito e misterioso; il suo interesse gradualmente si estende all'intero orizzonte delle culture semitiche antiche.

Negli anni tra il 1932 e il 1933 è studente al Liceo Classico Parini di Milano. Tra il 1933 e il 1936 può finalmente frequentare l'Istituto Biblico di Roma e dedicarsi allo studio del sumero e alla filologia semitica antica, studi che lo porteranno in seguito a intraprendere una nuova traduzione della Bibbia; impresa, rimasta incompiuta, alla quale si dedicherà durante il corso di tutta la sua vita. Intanto, a spese dell'autore, viene pubblicata nel '34, presso La Vigna Editrice, Bologna, *Adolescenza*, la sua prima raccolta di poesie, scritte tra i sedici e vent'anni.

Quanti e quali progetti turbinassero nella mente del poeta ventenne possiamo dedurlo da un annuncio che, nello stesso volume, promette altri titoli dello stesso autore, come se fossero in corso di stampa o di stesura: tra i sette titoli notiamo *Alfredo Trombetti* (teoria monogenetica dei linguaggi), *Antologia della lirica semitica antica*, *Grammatica dei dialetti cananei e Linguae*

*phoeniciae gramatica, cum chrestomathia et glossario*.

Nel 1937-38 vive a Firenze, dove conosce Mario Luzi e Oreste Macrì e collabora a "Frontespizio". Frequenta Palazzeschi. Nel 1938 vive a Roma in via Panisperna. Inizia un periodo di vivace attività pubblicistica, recensioni e articoli appena sufficienti, tuttavia, per garantirsi qualche entrata.

Richiamato alle armi dalla Repubblica di Salò, fugge e si nasconde in Toscana, a Greve in Chianti, dove viene ospitato dallo scrittore e critico d'arte Bino Sanminiati. Per celare la propria identità, in quel periodo utilizza i documenti imprestatigli da un amico e coetaneo, il pittore Aldo Natili.

Verso la fine del 1943 torna a Milano, dove vive in clandestinità, prendendo parte alla Resistenza con un gruppo comprendente il critico d'arte Mario De Micheli (il "Mario" di "Quarantacinque") col quale stringe amicizia. Tra il 1951 e il '52 vive in Brasile collaborando con Pier Maria Bardi, il fondatore del Museo di arte moderna di San Paolo e dirigendo strumenti di lavoro quali le riviste "Habitat" e i quaderni di "O Nivel". Sarà l'amico Ruggero Jacobbi, ritrovato in Brasile, a ricordare come Villa ben presto diventasse "contestato" profeta per coloro che sarebbero stati gli iniziatori del concretismo brasiliano: i fratelli Augusto e Haroldo de Campos e Decio Pignatari. Tornato a Roma, si occupa di critica d'arte, collaborando a numerose riviste tra le quali "Arti Visive", "Civiltà delle Macchine", "Appia" e fon-

dando, con Gianni De Bernardi e Mario Diacono, la rivista "Ex" della quale usciranno, tra il 1961 e il 1968, cinque numeri. Per le edizioni "Ex" dà alle stampe nel 1961 *Heurarium*. Scrive nuove poesie, continuando a tradurre il *Genesi* che sottopone a continui ritocchi e aggiornamenti.

Partecipando come "consulente storico" alla realizzazione del film *La Bibbia*, iniziato da John Houston nel 1964, visita l'Egitto e il Medio Oriente.

Agli inizi degli anni Settanta, le difficoltà economiche ricominciano ad assillarlo: quando lascia la casa di via Monterone 12, affida a un magazzino un baule colmo di libri e manoscritti che va perduto perché non è in grado di pagare l'affitto del deposito.

Il 21 gennaio 1986 è colpito da una paralisi: la sua forte fibra resiste, ma da allora Villa non sarà più in grado di parlare né di scrivere.

Dopo un lungo periodo di riabilitazione in una clinica di Veruno ritorna a vivere a Roma in via Eustachio Manfredi, amorevolmente assistito da Nelda, la sua compagna.

Nel 2002 muore Nelda. Affidato dai figli a un ricovero per persone anziane, situato nei pressi di Rieti, dopo aver subito l'amputazione di una gamba, muore nella solitudine il 14 gennaio 2003.

È sepolto nel cimitero di Sant'Angelo in Colle presso Montalcino.

L'opera poetica di Villa è immensa, in parte inedita e in parte smarrita, o dispersa in edizioni private e riviste sconosciute; e altrettanto cospicuo e disperso è il suo lavoro intorno alle arti visive, e quello di traduttore (dal latino, dal greco e da alcune lingue semitiche antiche). In libreria sono giunte soltanto la sua versione dell'*Odissea* (Guanda, 1964) e una raccolta di scritti sull'arte (*Attributi dell'arte odierna 1947-1967*, Feltrinelli, 1970), pubblicati "per intimazione" di Nanni Balestrini e Aldo Tagliaferri. Il primo volume delle sue *Opere poetiche*, pubblicato da Coliseum nel 1989, ha segnato – all'età di settantacinque anni – il suo esordio ufficiale.

EMILIO VILLA

"Villa, scintilla favilla": come è possibile dire qualcosa che non suoni prefazione, introduzione, presentazione, commento; qualcosa che possa rendere il sapore del "niente" che dice di essere; che possa accostarsi alla sua vitalità, e insieme funebre allegria, "risata" in qualche modo sorda, accusa e sberleffo e ingiuria?

Ogni tentativo di scritto suona tradimento e diminuzione, atto di incredibile immodestia, provocazione, pretesa inaudita, celebrazione-omaggio "tutta, per necessità, esterna". Si indulge nella parte del critico lessicalista e idiota, macchiandosi delle colpe che Villa stigmatizza come "filologia storia critica burocrazia", in vista di un'operazione di mera pubblicistica. Non è possibile, semplicemente, "spiegare" la poesia, quando ogni incontro con Villa sembra e risulta l'ultimo, definitivo e completo, come il fulmine o il magma, tanto che una volta entrati tutto sembra fermarsi per poi assumere altri aspetti, fra il cane il puzzo le finestre abbuiate il telefono che suona a vuoto e il Villa che corre per le stanze, in un parossismo crescente.

La scrittura non riesce a seguire le impressioni, né lui si lascia seguire; il tentarlo suona quasi derisoria bestemmia e si resta con i luoghi comuni del poeta, anarchico o altro ancora, la generosità, la scena, la recita, l'ambiguità, la sincerità e il "mito"; ma niente che si possa ripetere, perché il mito nasce da "fonti nascoste", anzi da un atto volontario di occultamento e di sottrazione.

Eppure, corre una linea, un filo, in tutto questo, ma quando sembra di poterlo afferrare si sottrae magari macchiandosi di incoerenza e di incoscienze; fazioso e settario, e anche dai rapporti incredibili, che tutti accetta, trovando del buono, sentimentale, pieno di benevolenza, irrequieto, calmo, in modo eccessivo, tanto che senti l'incrinatura vicina e mai forzata, spinta alla rottura.

Che dire, allora, oltre le tappe esterne, anche queste controllate e insieme violente, slabbrate e senza contorni; se poi almeno servisse per una qualche comprensione della sua scrittura, dagli esiti sempre memorabili, e consegnata a libri e riviste non reperibili, che hanno immediatamente il destino di diventare rarità bibliografiche. Si va dalla presentazione del più oscuro pittore alla traduzione del "De rerum natura", di Saffo, della favola di Gudea, dell'Odisea, tradotta e annotata in modo da far dannare gli specialisti di qualunque scuola. Le notizie, quelle accertate, sono poche, lacunose, e non esenti da dubbi e incertezze. Si è occupato di filologia semitica con traduzioni dall'assiro e dall'ugaritico, promette di continuo l'apparizione di una sua versione della Bibbia (l'Antico Testamento), alla quale pare lavori da vent'anni; le uniche opere certe sono quelle elencate nella bibliografia che si dà qui di seguito; si sa, poi, che fra difficoltà e pentimenti ha creato una serie di strumenti di lavoro, "non-riviste" come le definisce.

Tenteremo, allora, una nostra auscultazione, di più non è possibile fare.

\* \* \*

"Io sogno una rivista di romanzi a puntate come quelle che facevano Dickens e Balzac e attraverso questa rivista ritrovare le funzioni vere di un rapporto col pubblico: il piangere, il ridere, la paura, l'avventura, l'enigma" (I. Calvino, 1973); dove non si sa se debba fare più impressione l'ennesimo differimento dell'operare fuori di un rapporto alienato, la nostalgia neppure mascherata della letteratura come pura evasione, o la cecità di colui che vive in un universo ordinato in funzione della carta stampata e crede quest'ordine universale. Vero è che sono stati fatti passare per avanguardia molti ragionamenti simili, ma qui parleremo proprio di questo; coloro che similmente ragionarono, sono oggi funzionari dell'oligopolio della carta stampata o continuano ad aspirare a diventarlo. Quelli che invece partirono nella consapevolezza della "distanza da recuperare" dalla parola, scritta in ispecie, una volta raggiunto questo scopo attraverso l'esaurimento della scrittura, si ritrovarono intera la propria disperazione ed il proprio coraggio, indifferenti alla mera esistenza di quei maldestri deficianti che, per non saper stare al passo, fingono ogni tanto di dover allacciarsi una scarpa.

Troppo poco? Ma "questo poco è solo e tutto quel che è accaduto, qui, di vita generosa, di spalancata alleanza: dove filologia storia critica burocrazia quando vi metteranno le mani, paralitiche, troveranno soltanto il nostro provocatorio, illimitato, Niente". (E. Villa, *Attributi*, p. 173). I funzionari della carta stampata sono serviti.

Che i punti di partenza di alcune avventure verbali dei nostri giorni si somigliano fra loro è cosa che non meraviglia. Così non pare arbitrario accostare (nonostante che le date di composizione cadano a distanza di almeno un quindicennio) questi versi di Villa: "Fonda mattina colore dell'arancio / che frangia il visibilio delle ombre, / che non scosta foglia o nota delle trebisonde, / che non disgiunge sole da gelo, grato consiglio... / mentre i postini preparano la posta / e sfogliano a memoria volti e strade poi... / fonda mattina color dell'arancio e stagno" (1936), con questi di un altro poeta: "Febo e Diana il colore delle tue meningi... / la città si spollina lenta in notizie / non c'è postino che le metta nel sacco... / Sulla sua buccia guancia ancora senza grinze / con lavoro di cesoie e di pinze / la Luna bicorni e il Sole vi scrive tutto" (1950). Diciamo che, per quanto riguarda la movenza o la tecnica allitterante della costruzione verbale, l'accostamento non appare immotivato: "mattina d'arancio e sorda" effettivamente trova eco in "d'accordo a un tratto e gremita" ed anche qualcosa di più della semplice eco in "per paga esca è celere e spelta". Ma la scrittura del secondo poeta è platonizzante e il rimando al mondo delle idee ne è requisito essenziale, cose che non si possono dire dei versi del Villa citati, che sono per come suonano e basta.

Absolutamente arbitrario è invece attribuire a Villa la paternità dei Novissimi, come ha pur tentato qualche "critico lessicalista e idiota" in vena di scoprire filiazioni, magari pensando allo storico del tremila, ed ancor più arbitrario risulta sostenere ch'egli sia stato dalla parte delle ragioni del Gruppo '63 o le abbia mai condivise, e ciò è tanto più idiota ove fonda magari sul fatto che Villa lavori sulla pura verbalità. Chiariremo meglio

questo punto, ma resta fin d'ora che Villa ha sempre operato ed opera in un clima e su una materia assolutamente diversi.

Se infatti l'impiego della verbalità può in un primo momento portare a supporre una parentela, la cosa risulterà infondata al solo considerare la non-volontà di trasgressione dei Novissimi, il loro rimanere legati nelle opere, nelle simpatie e nel commercio quotidiano al mondo dell'industria, la loro mondanità, la totale mancanza, presso di loro, di un processo d'evoluzione verso il gesto-azione mentale.

Si consideri solo come essi abbiano preparato la risorgente ondata di restaurazione e di letargo con i loro romanzi onirico-pavesiani e neorealisti e brutti.

\* \* \*

Quanto ad Emilio Villa, egli va considerato il maggior caso di fantasia verbale continuata ed aggravata che sia mai esistito. La sua intelligenza alfabetica, fatta esperta dal dialetto nativo e dalla lingua e per tempo educata al reperto ed al signum filologico, riscattato quest'ultimo da continui scarti (interni ed esterni, l'uso del dizionario del Du Cange o del Thesaurus o della Pauly-Wissova per una lettura - trascrizione allucinata e allucinatoria), si ipertrofizza e prende il sopravvento fino al gran bang più recente.

È un fatto che i testi del Villa ventenne, oltre che attestare come già d'allora formato il gusto per la dismisura verbale, dichiarano anche quanto Villa recepisca di mondo, cioè "essere la gente tutta un coro tutta una smania / d'accenti, e troppa grazia di parole", e lo stesso progetto poetico: "Parlà, parlà de sender, de rusada, parlà / cui öcc sarà, cui laber che òcaren / de per lur, senza vurè, parlà / l'è cume di: Nagott. Pasiensa. Amen".

Troviamo l'opera del Villa la più complessa, sottile e tesa scrittura poetica italiana degli ultimi cinquant'anni; d'altra parte non è una novità che certe pretese rotture si sono rivelate ben presto (troppo presto) come i limiti estremi di quel che c'era poco prima, e si ponga mente alle poesie datate, già sistemate nelle antologie e nelle storie letterarie ad uso delle scuole: inutile fare dei nomi, ma è noto che non è del tutto finito il tempo del poeta nella turris eburnea, disdegnoso di riferire intorno ad oggetti e notizie esterne perché non abbia a soffrirne la smagliante interiorità del petrarchismo perenne.

L'aspetto del lavoro di Villa che più colpisce, e al di fuori del quale non ci pare legittimo considerarlo, è la sua complessiva enormità. Ci spieghiamo: non è possibile, in esso, isolare frammenti o singoli versi memorabili. Si tratta sempre di dover digerire testi, corposi se non corpulenti, organici ma informali, destinati ad una lettura fitta, formicolante, che richiede comunque un fiato, è il caso di dire, non inferiore a quello incredibilmente lungo e possente che si ritrova l'autore. Il testo villiano si dà sempre in componimenti massicci, la cui verbalità ben presto prende ad articolarsi fino a rendersi fluida ed indipendente dal movente emotivo-commotivo, pure presente agli inizi, per presentarsi sotto l'aspetto della pura linguisticità, che monta su se stessa dispiegando la propria opulenza sanguigna.

\* \* \*

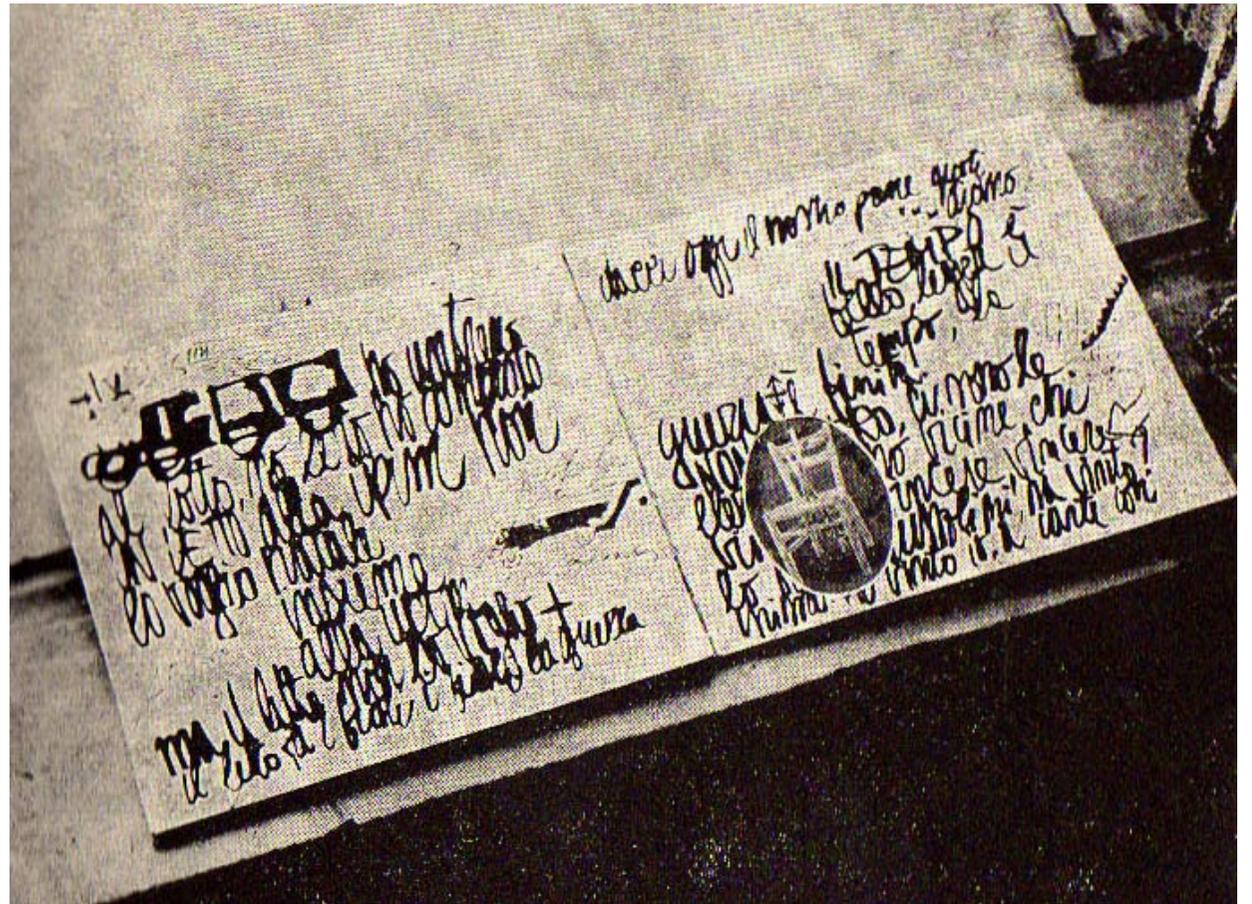
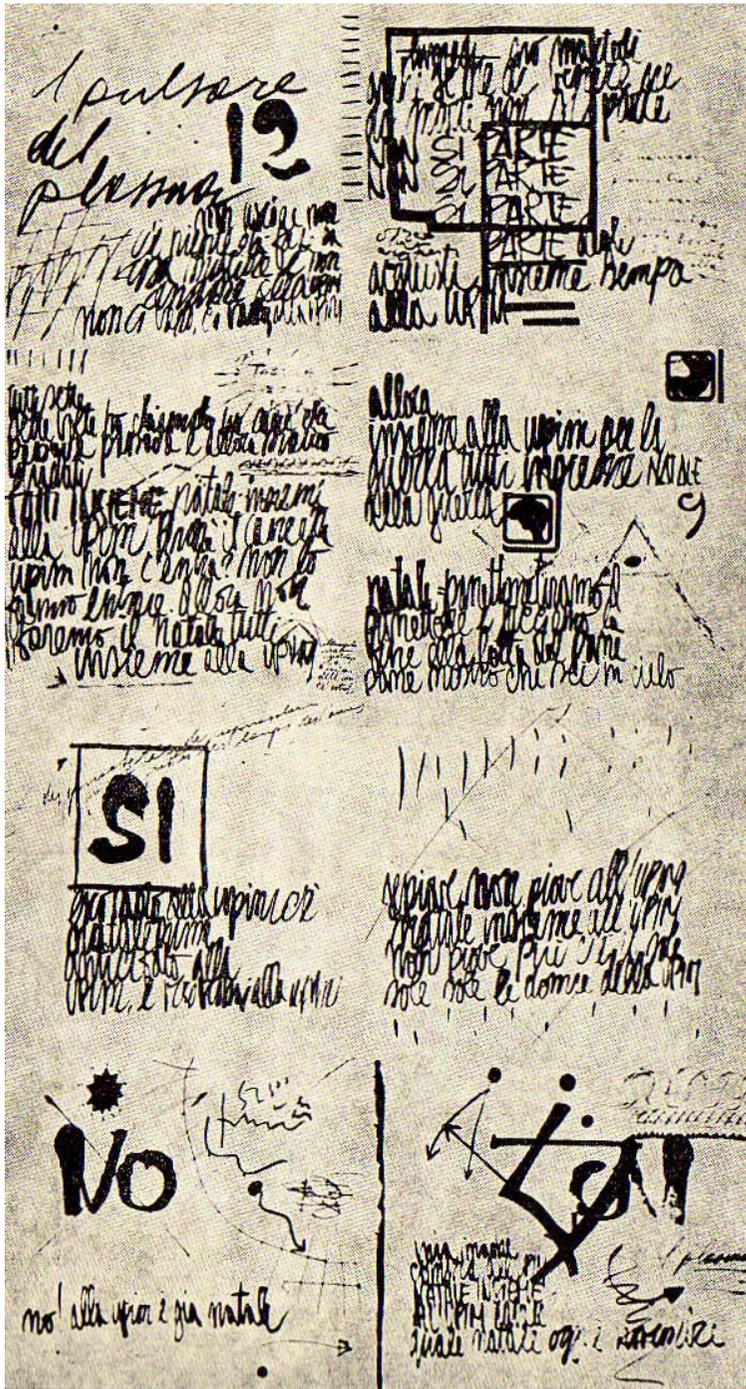
È possibile seguire l'opera di Villa attraverso almeno tre principali fasi del suo realizzarsi: i testi più antichi, prodotti tra il 1936 ed il 1947, non tutti compresi nelle raccolte Oramai e E ma dopo; quelli composti a partire dal 1951 fino alla fine degli anni '50 (Comizi, Baptêmes, Variazioni, ed altri); e infine i testi più recenti, composti dal '60 ad oggi. In quest'arco di circa trentacinque anni, la detta verbalità, nulla perdendo della propria corposità straripante, viene trasformandosi in puro gioco verbale, fino alla trasgressione nel segnico e nell'oggettuale, gioco terribilmente atroce, a volte beffa malevola intesa alla critica e al disprezzo dell'esistente, anche se non sia da ritenere che la parabola risulti tanto lineare come si dice, dal momento che la trasgressione non caratterizza solo l'ultima fase ma è operante già in quella intermedia, e prima si intravede dietro la forza limacciosa e trascinate del dettato poetico. Analogamente, è da notare in tale scrittura, di cui pure è caratteristica l'informalità, che è possibile decifrarne attraverso lo spessore il senso e l'orientamento secondo il quale si muove, tutta intesa com'è, e percorsa da espliciti riferimenti, alla consumazione degli stessi propri tempi, per cui lo scrittore oggi è colui che è "venuto tardi". Ed è proprio tale consapevolezza che, secondo noi, ha determinato il rigurgito linguistico in un soggetto sensibilizzato ad avere (e dare) notizie d'uomini per litteras. Il fenomeno (e che fenomeno, apparizione ed evento in cui, per dirla con l'autore, "si capava nel biancore caotico le origini dello squarcio, le apparizioni assetate, il cuore delle mutilazioni, e insieme agitavamo paradigmi incisivi di decomposizione clandestina, per governare compitare incarnare i nostri armenti speculari e coniugali, la nostra farmacopea istintiva, le nostre intossicazioni, i nostri parossismi") può essere compreso attraverso l'esempio della comune credenza per la quale chi sta per morire rivede in un attimo le scene della sua vita, intendendo che una intera vicenda linguistica, nel presagio della morte dell'«evo», torna a snodarsi nella sua forma d'infinito massiccio enigma sovrastante, all'interno delle cui imperscrutabili ragioni solo una capricciosa fluttuazione statistica ha permesso le combinazioni del costruito comunicativo-espressivo.

\* \* \*

A questo punto non ci resta che aggiungere qualche osservazione relativa ad una portata più ampia dell'opera villiana. L'irrevocabile scelta della lingua francese che Villa fece, probabilmente sullo scorcio degli anni cinquanta, può essere considerata atto di un processo così delineabile: una volta esperite tutte le possibilità della lingua materna, a partire dal vernacolo fino alle «interiezioni ed ai vocaboli di scarto», fino a raggiungere un livello idiolettico in cui lingua alta e bassa sono compenetrare, a seguito di circostante venute maturando insieme alla personale esperienza, Villa decide di assentarsi non solo e non tanto dal clima italiano, quanto e soprattutto dal sistema. La scelta del francese appare così come quella di una lingua-tipo che, per non essere più quella materna, comporta un ulteriore grado di astrazione e di distacco dalla quotidianità locale. Esempio di tale distacco è l'abbandono quasi completo della lingua bassa, sostituita con l'assunzione di un lessico scientifico e parascientifico più proprio e generalizzato nel sistema, nel quale pure si realizza l'opera

villiana, ma in cui vive anche la sua repulsione esasperata e si trova il punto di partenza per prenderne le distanze. Una tale sostituzione allarga enormemente le possibilità del gioco e della variazione su e con le parole, anche se si può dire che Villa non abbia assolutamente bisogno di giovare di tali ulteriori possibilità. Si veda, ad esempio, come egli costruisce il testo di *Pour violer sa main*, giocato quasi interamente su una parola tanto comune come *doigt*. È certo che egli da tale posizione riparte con rinnovata possanza per un nuovo, definitivo periplo di tutta, possibilmente, la verbalità, intesa come il gran mare entro il quale vagola la mente, quasi come nel proprio elemento o umore di conservazione (il primo artificiale che l'uomo abbia prodotto). Esso umore richiede, per rivelarsi nella propria consistenza e farsi conoscere nella propria realtà di sistema chiuso, un'attitudine non meno che mistagogica, sacerdotale (specializzata, altamente specializzata) quale in effetti è quella di Villa. Siamo di fronte ad un caso di ermetismo filosofico fondato sul gran tessuto del *verbum* e del *signum* (tenendo conto delle sortite non solo grafiche oltre che della dimensione tecnico-scritturale). Come i testi villiani assai per tempo mossero in divergenza dal significato al modo di tutta la scrittura poetica contemporanea, pure, sul fondamento di ciò che abbiamo detto, non pare si possa sostenere che il gran gioco villiano risulti privo di un suo significato generale. Diremo allora che tutto il discorso linguistico villiano si può intendere come emanazione di un nucleo culturale archetipo, costituito dal sacro corpo-sesso che, se non fosse sacro, appunto, potrebbe essere sostituito da qualunque altro fenomeno assunto come nucleo. Ora, questa stessa sacralità di cui appare circondato nell'opera villiana codesto nucleo, si riflette sull'officiante e sull'ufficio del culto e per questo il primo riceve veste di mistagogo, come abbiamo detto, e il secondo, cioè la materia del *verbum* e del *signum*, proprio per il suo magico-rituale, si offre intercambiabile ed equivalente in ogni suo frammento, interiezione o vocabolo di scarto, compresi quelli di derivazione anatomico-chirurgico-farmaceutica. E con questo, consapevoli di avere officiato a nostra volta in funzione filologico-storico-burocratica, con paralitiche mani, per parafrasare il Villa, gli chiediamo umilmente di non volercene per aver una volta indossato le vesti del critico lessicalista e idiota.

LUCIANO CARUSO - STELIOMARIA MARTINI



Emilio Villa-Luciano Caruso "Alla Upim è già Natale"

POUR VIOLER SA MAIN

*pour violer (varoler) sa main ma main la même  
mamère les mains universes la main viole*

*mais (main) hante haute lentement cachée  
lentement (ssst!) reconnue (re) dépose (fraude)  
(front, touche-la) dé, dépose ton doigt dans la  
chrysalide de l'imminence du CE qui dépouille*

*les 2 doigts (toi que te regarde) parallèles  
au fond des 2 nich abîmes du nez (dépèce-le  
le nez, le nez né, le né ni né, le né non)  
les 2 doigts montent montent moooontent (tte)  
au nord cadavérique en regression foutue, tu  
bronchospasmes (oh, je t'en supplice, supplie,  
ne les pousse pas jusqu'au... (?))  
(je te déplore, crue salive  
goutte à goutte)*

*faites done ce jeudoigt et vous serez sauvés à nez  
(à n'être nés que nés) goutte à goutte*

unisono 5

<i>cinq pointes jumelles</i>	<i>(oh, pardon) (pardieu)</i>
<i>(5=2)</i>	<i>(sensuelles) (oh, paradoxe)</i>
	<i>(accident) (oh, paradoeuf)</i>
	<i>(oh, paracul)</i>
	<i>(oh, paradoù)</i>
	<i>elles?</i>
	<i>(oh, paradoxe)</i>
	<i>(oh, paraparataxe)</i>

*serait-ce là ton activité*

*criminelle?*

*qu'est-ce qu'on doit abandonner?*

*quelle bouteille empester?*

*insurge-toi, hisse-toi contre-le contrrre*

*(nous vous couperons les doigts sinistres ombrâges, antiseptiques, sextiques)  
pointes bien dénouées, allez, hisse hisse, sextiles,*

*regarde ton sinistre remords, mord, ton sextile  
figé dans son derrière qui bouge, l'immué donc,  
l'immobile! le sec (s), où la le remplir le quel!  
et quelle sera-t-elle donc?*

*cinq yeux aberrant dans,*

*du, de ce d. sinistre, doigt, doit-il, le doigt-il donc?*

*qu'est-ce qu'on doit vi (o) ler? oler? v? voler? vouloir?*

*torture ta tante ta tarde conception toute  
toute anterieure et vie au lait et*

*touche-la déniché-la*

*(callosité prévue, calculée, orientée, fout-)*

pas de 2

*de deux (2) doigts en pince  
une pissade soutenue en*

déhors, une proue à bout  
de réerefluxes

tu auras tu tu auras toi tué tout ton but,  
tout, le ton tué, le ton toi, doigt, déshormais  
en secrecoeur, n'est-ce pas, in to  
into th Cardiac Orifice, ah, ya, Orifice

d'un doigt quelconque des deux  
pourriez-vous, sans de tachycardiser  
tuer toutes les toutes, les doutes? du tout, du tout  
du tout Conivre,

(Le Cadivire, alors, en bouillie, respuera a l'ouvert, à  
à tes genoux ou respirera sur entre tes tétins des  
des phallanges jamais employées, désusées, phalle ange,  
un téléphonème au dessous de l'ongle c'est une épine,  
téléphonime, télé phon âme, cachée)

pousse ton 3 doigt (-es -s -s) dans l'ombre  
léviatha (se lever) (le vai)  
quelle épcuplée donc, alors! théopeuplée!  
l'éclat, que oui (que où?), est bien loin  
la frayeur téléstarisée, et est, eh  
(à populariser, à rendre popluhulaire)  
ça se sera pourtant, quand même, que de miner le mi-né,  
que de sucer (il en suçà) le Dur Doigt du Saint Esprit  
en haut vertégal (vert et Cocq) sur la Saint-Vierge  
parue dans le Rêve sur la pointe du sur le Doigt menaçant  
du GénéRal De Gaulle (Cocq): prends-là (un télé)

total

les doigts du plaisir, du tarir, (détends-les, sons souche)  
les doigts hantés, les Témoins Fonteurs, les Trouants,  
meduse-les, sur texture, sur testicles, oeufs-caravanes,  
lâches-les, en les urinurant, dans l'air urinant,  
l'air nu, aircorporiser, Démons Techniques, du Thème,  
qu'ils tâtonnent télétendres, qu'ils se  
s'évadent, ardent, qu'ils tâtent tête bouse

et alors accepte (accipiter) le  
le doigt le plus risible, léger (s'il entre) (s'il hance sous)  
(silence) (sous la peaupeau!)

c'est donc doux ça doux doudoux que d'être

un doigt, que de subêtre, en même temps, le toi (gt, gh<sup>wt</sup>)  
ça là, la pudeur du Doigt Troisième, là, la langue

d'un bon doigt long  
résonnant, là long  
un au ri cul air (e) sang su (e)

raisonnant foisonnant, (le foie? foiegénie, grêlé  
par pointedoigt, quel doigt teigneur ex sang sue  
aumône donc  
ahn! analyser, qu'on cherche l'incomparable (allez!)

inspirément galaxies-susurrant  
(mets-le dans l'oasis) (tendre s'épanouir bas)

et tu toigt subtil unanime à trois dos (trois feuilles)  
doigt-seringue pour les insanités sociales (coins absurdes)  
pour les semencations socialistes, pour (en très netteté)  
les Abcès Prostates faisant popohe et frifrite avec,  
tout s'est foutu soi-même, te voilà, pige-toi

main exorable de la déessencule! main  
(déjà dit) main aux genoux aux talons  
trépan aux ombrâges doigt entrecuissots  
épine aux noces aux nocymbales, sangfroid,  
prudence à l'approche (à la pression de touche)  
et piger longuement la plaie  
qui pousse (en extraire le petit)  
(et mêler oeufs et oreilles) (aux oreilles)

le corps se frise en oeillade-pet prépalatal  
à l'issue EST du Cadavre  
(quand sa rage irisant ira s'éclater, et donc) (rire)  
(ça seront là des problèmes bien blêmes et sans  
sourire, et donc), les Doigts des Apôtres (sans  
levain) voilent, premier: j'entends je Croie  
upon the Apices of the incarnated pr jmm

7 9 III

salée (ma pyramide syllabée soulée)  
l'étymologie de propriété à moi mon sceptre (faire contorsion)  
d'en haut et d'en bas, improprement entre cuisses (pêle-mêle)  
parfois dans la pupille plus belle), et alors (étends-toi,  
mon toigt, et diagnostique en paix, de l'autre côté, plus que  
(plus qu'on peut bien assassiner les cieux, les yeux,  
à sang froid, et donc, à doigt froid)

doigt doiseau à la même valeur  
qu'avec l'hohomme qui porte

son doigt à la bouche pour l'idée d'être  
nourri misérablement et puis voler  
voltiger se poser en tournure  
et mordre tête ronde en appelant les  
Races Humaines les plus usées elles,  
et fausses îles, *tertia infirmæ*, d'avant départ,  
CGT, cégétéristes, christes infâmes, bien

et goutter un O fétide innocent en 5 ou 6  
répétitions (pisseplissant les lèvres féminines)  
(après bu le canal éjectant que l'amour en dé  
tresse tresse attaque et nourrit) victimisant

victimise d'un anneau fait de deux doigts d'hygiène  
(pouce touche index!) ton bien Cadoeuvre  
blesse moi, donc, d'un volée hiéroglyphe, ruine,  
du bout du doigt profane, entre les 2 omoplates  
ou entre les 2 couillons à la hauteur du, tout remords,  
entre 2 marges, menaces très hautes  
à ces moment-là, uriner du doigt,  
ça ce doit du doigt

et bien, eh! bien, oui, que oui que non,  
le doigt c'est l'infini du doigt sur les larmes  
aveugles

de même que le Quart Doigt Piston tremouille,  
aime à toucher mon Oeil, oeil frigidé hiberné ruiné,  
et donc proliférer (in dex),  
chasse l'heure adverse, et demande  
(à tenue hypophysiale): à quel Voltâge  
l'In Dex tout nu évoque-t-il les Insectes Pensifs,  
Mandibules Imaginaires Frénétiques  
Originaires par sa Caresse-massage?

les doigts qui se parlent se disent,  
s'entrelisent dans le Genre Fébrile  
et soupirent, oh, conspirent contre...  
ahah, ahah, j'tedis! perce, épingle,  
ongle, furie, grouille, éventre, palpe,  
ah, unidée trépane, pige

écrit par là, doigt putain, escagasse, spégache,  
arrête dans l'air, par des bouffées de désinfectants spray,  
d'hallucinogènes, l'Embole précoce de l'Euphémie,  
de l'Inné de l'Inérrance Epileptique, et bien  
en pointe de doigt (violer les Générative Organs)  
toucher au Krikoïde (branching Cells, graafian follicles)  
pour une gaudiose déglantulation

heureuse (epithelium)  
en te, pour toi, se dessiner sur la tripe ton Viette-Naam,  
Né Ante, Né An 2542

immerge-le, l'annulaire, à demeure,  
in Pretioso Sanguine Wulvnerario  
in pretio-Tremulo baigne-le, dans le Grand Fiord  
en pointe de d.,  
dis manibus  
digitus digitans,  
indigitans,  
digitabit  
digitales en pointe  
de doigts (from Anus supérieur)  
(to Anus idole)

pour aborer le Doigt Seul, un Doigt S., le Latente! dieuxere  
(en ex suçant, comme ça, suce, ça comme ça, c'est fait,  
suce-le, ça se doit, oigt, suce) le Doigt S., qui bêche  
de tes autres mésautres, que oui

pourriez-vous? pas encore,  
maintenant articulez ça ça  
à l'intersection vibratile  
articulée de l'ombre article hulée  
art artic artros ose, pénètre  
jusqu'au Trigemimus, feuillage  
doux écrémé au delà de toute verticale

patange-le là, arrose-le, guée-le  
dans le Noeud Humide du Système  
de la Crypte Orale, et tu pourra atteindre  
le Nummus des Doigts Roses!??

liberté sur doigt! liberté  
(in Pretio Aemulo) (Aemilio)  
librété!

et, ainsi, doigtépoux (l'Omphalos touché, l-os hersé),  
doigté (pou) vantail, paramètre du serment  
assassiné, hisse-toi, en baigne, si tu n'es pas fou!  
quels sens nous restent entre les félures des dents?  
alors, insinue la lame de l'ongle, là dedans sexécute,  
doigt fermé du dimanche, de tous les jours chancelant  
du millénaire: ton nom est aussi, ta patrie aussi (my/cénée)  
STYMPANUM, LABRERYNTH, SPHINCTER,  
faut y tremper, le veut avalé, le monde exécuté en vide,  
le hallux tendu vers les cieux carnivores, petite femme  
bien femelle, libretée

et alors

les doigts stokés, les toi stoqués, les stockés, les qualités,  
en contact en sens invers sec et pourrissant, sexe,  
sexe bouchon, please, plié de telle sorte costamment,  
le sens incertain du doigt réplié sur amour de lib-  
veille obruée en rumeur de doigts sexmouvant

prisonnière de ton flèche-index, comment sortiras-tu du présent, Carmen?  
écoute là la dyeu (x) agt (e) touffue tout fut  
cucurbitacée, et le long the spinal nerve-centres, nerve-flash,  
la leur heure heuhe heu he h, aux traces n°  
écoute les lèche-clous, clous-coeurs,  
les lâche-trous, heuh! lèche-flèches  
(life into distant

(hierhergehörige gehörige hörige)  
pour (y) (p) rendre de tes (d) ieud'oudacts partout le feu  
de tes corps braisés déçevés  
(qui t'offrent l'afrique, l'afflèche,  
lafriquequisouffre (le doigt dans la  
plaire, soufredafrique soufflafri  
de tes sur tes (doigts)  
les lèche-clès

mucro dirus lanceae

(m) orietur in sanguine  
digitorum tuorum oriet  
(digitorium) ur  
u (digit)  
r (edigit)

ne vor (i) etur (digitus)  
ne var (i) etur (digestans)

écoute les ex-dieux 2 doigts de gauche, ils s'en meurent,  
lesonglenuits noircissent, noirfollent dans la  
braise de la rate du dedans  
de son tact (jette là dedans, jusqu'au fond, le pouce amer,  
tire, boueboue bout boutonnant)

(va fouiller les dernières reliques, rissole-les, au feu très doux  
des téléchos, très fou)  
(très flèche-rouge)

où se trouve-t-elle (trou, elle)? votre  
inidentité corporelle; où? ou accidentelle?  
où l'irrespirable accident digital? enfonce-toi  
au coeur de la carogne myope: où: à quelle heure?  
(perhaps in the Sweetorgan Capillary Plexus)  
à quelle heure donc de ta jeunesse?  
hélasque! faut bien

faufiler d'un doigt (faut filler  
crimin-) quelque Antéchrist rist ist st tt

on s'entendifie donc tout  
de tout amour (Confluence-flèche)  
l'ancrétrange, ne fût-ce qu'une indicible enjouade,  
âmfaufilade de doigts, âmime (flu)  
(limpid regurgitate meal)  
(hanche)

flèche-climax, KlimaKès, flèche, clinique, flèchonc-!  
lèche-les, les promontoires de la christesse aignée  
l'Eau Verticale (from the Pigment-Cells)  
rengraissera, en le rengainant, le  
Gramme Pouce Droit  
Flèche quelque onk-?)

tire-la, de même façon, mange à voir la tombe tomber  
la tombe recrée par trous de... ? (de flèche?)  
où le doigtécho soupire? ça sera ton doigt  
qui te signalera le sexe de la flèche le sexe de la mort  
(le moi déconçu, su, ur, décon, dé, le dit)

encarte-les et emporte-les et encense-les après  
tes doigts en série sybilles l'écho  
billes  
qu'ils sont l'écho

trop nombryeux les noms-(exclamez<sup>n</sup>)-brieux  
pour être/naître en plusieurs, partagés, sexclamés  
en trop de membryeux nus, saignants,  
ah, à à te rendre apparence du double dombre, dans  
l'ennuit, caresse le printemps retoutable, (-touch-),  
l'approche palpe maintenant (fraicheur) ton foie friche  
(en doublant l'ésprit d'un doigt) (puis) (bliss) double,  
le globaliser (dans une boîte de  
confiture d'ambrosie  
jette en souplesse  
ton auriculaire gauche)  
(cat elementary blooming  
trepid thumb) (contact)

si tu lève en errencia 2 doigts, le médium et l'index,  
tous les deux ensemble cachés entre eux les deux,  
et en croix d'ombre (in Fooding Anal) tu peux  
troubler, en la radar-ment captant, l'Apparence  
Foutue de l'Esprit (by uriniferous Tubules) (tes  
Boules s'empêtrent) (doigt parler)  
apprendre le Droigt d'une brève scène d'Humour l'écho  
expulsé peut-être un jour urgent ambigu,  
le Doigt d'écoute le Doigt-mère ensemblée,

*tournez alors vos doigts, croisez-les criez:  
digitum pone, mona monam gignet  
et in sexa sua suum circulum  
perpetuae generationis reflectet,  
ne luce careat laboratorium clemens  
futurum*

*(exclamez<sup>n</sup> fois)  
(torchez et tumulez)  
(tordez, l'un sur l'autre,  
trois éléments dactyles,  
fichez-les enfin dans  
les appareils phoniques)  
(sifflez, maintenant,  
à tout aller!)*

*allez, et lorsqu'un Doigt Etranger marche  
marche marche et marche, and walks, de main en main  
jusqu'à la Main Dernière où sa destinée raide s'incendie  
s'ipermutile se moutine, alors notre impact-tableau avec la Chair Oriente  
de l'Orient*

*se fait cruenta, cruelle, monstrueusement jalouse, alors  
une Pression difforme des Rivages, la Nuit Consolidée  
dans le Spasme qui coule, tombé, coupe le Rêve  
et payer alors ses propres doigts, une couronne hêbète  
de doigts futurs, un doigt exerementment prêt et simple mais  
absurde*

*(1968 - inedito)*

## L'HOMME QUI DESCEND QUELQUE

1 — « Il dio, il cui oracolo è a Delfi, non rivela né nasconde, ma indica » (Eraclito, 93).

Il dio alza il dito. Strizza l'occhio. Accenna. Voglio dire *non* insegna, segna. *Non* dimostra, mostra. Compie delle designazioni e basta.

Allora: da una parte abbiamo la domanda, che, in quanto chiede significazioni, è assurda e dall'altra la risposta, che in quanto designazione, è soltanto non senso.

Questo dio che siede a Delfi, che non dice né il vero né il falso, ma dà indicazioni, è il dio della Letteratura.

Mi sembra giusto che la Letteratura abbia un dio, perché, come ha detto Eraclito (Eraclito, 78) « L'indole umana non ha saggezza, quella divina sì ».

La saggezza del dio della Letteratura (non degli scrittori o dei poeti) sta nella mancanza di vera rivelazione e nella mancanza di falsa rivelazione. La saggezza della Letteratura sta nell'indicazione e l'indicazione è l'indicazione di ciò che c'è *fisicamente*.

Indicare è indicare qualcosa.

Nel « Roman Metamythique » (Magma ed.) Emilio Villa indica il basso, indica andare giù, cadere sotto, cadere in basso, « l'homme qui descend » va verso un evento momentaneamente assente, verso quella collocazione nel vuoto che avrà (o ha avuto e in questo momento non ha) ciò che c'è fisicamente o è fisicamente possibile.

2 — L'oggetto, che il dio della Letteratura indica, è un linguaggio che non dice e non nasconde. Una lingua che si rifiuta di rispondere. Per spiegarmi legherò insieme due esempi tardo-eraclitei, uno dal « Cratilo » di Platone, l'altro dall'« Homme qui descend quelque » di Villa. (Platone, Cratilo, 429):

« Socrate: Forse il tuo discorso vuole esprimere questo, e cioè che non è possibile assolutamente dire il falso? »

Cratilo: Come sarebbe possibile, o Socrate, che uno, dicendo ciò che dice, dica ciò che non è? o non è forse proprio questo il dire il falso, cioè dire le cose come non sono?

Socrate: Troppo raffinato è questo discorso per me e per di più alla mia età, caro amico — Tuttavia dimmi questo: forse non ti sembra possibile dire il falso, ma esprimerlo verbalmente sì?

Cratilo: No, neppure esprimerlo verbalmente.

Socrate: E neppure parlarne né rivolgere la parola? come se, per esempio, uno incontrandoti in un paese straniero, prendendoti la mano, ti dicesse: « Salve o Ermogene, straniero di Atene, figlio di Smicrione » costui direbbe queste cose o le esprimerebbe o ne parlerebbe o su di esse rivolgerebbe la parola non a te, ma a questo Ermogene qui, o a nessuno?

Cratilo: A me, o Socrate, sembra che questi non faccia altro che emettere suoni ».

« Puisqu'il pouvait regaharder, for giving, coeur de lynx dans l'Ouragan (l'Urgang), plèvre de sphynx, jusqu'au fond de la Nomination Vacuale (Ourgasme) (« une langue pour rien! une langue mate! bon! une langue pour personne! » disait-il, becbouche), toujours tel (« une langue telle » bon, et « une langue nulle, degrézéro, zérolangue, lahangué, hangue » bon, becbouche, la), prêt à transformer le sous-sol d'une dynamisme du rêvage en idée prominente, idéedee permansive, et prêt à la transfuser (pour rejauffer son crâne putéal) (« bien conclure, soudain conclure, conclure, voilà » disait-il, becbouche) il lançait ses souhaits dans l'air, en les tirant du zéro d'ombre de ses méninges cortisonnées. (Qui crissent. Christent) ».

(Villa, l'Homme qui descend quelque, pag. 14):

L'assurdità delle domande cerca un punto d'incontro con il non senso della risposta. Questo punto d'incontro con il non senso della risposta è il luogo ove si verifica il vuoto.

Nel vuoto comincia a essere parlato un parlare senza parlare. Come se si sentissero dei suoni in un paese straniero « une langue nulle, zero-langue, lahangué, hangue ».

3 — Il dio della Letteratura ha a disposizione tempi brevissimi. Non ha tempo né per rivelare né per nascondere.

Reagisce alla domanda con una indicazione: designa, segna, indica, mostra, fa vedere qualsiasi cosa o una cosa qualsiasi, che potrebbe anche avere corrispondenza con ciò che viene chiesto.

L'importante (dice G. Deleuze, Logique du sens) è rompere, distruggere, *mangiare* ciò che si mostra.

Non si tratta di opporre al discorso un altro discorso. Non si tratta di rispondere con esempi o parabole. Il dio indica nella domanda e nella risposta l'essere parlato senza essere parlato, indica, fra i due termini, esattamente quel vuoto, dove il linguaggio che è stato o sarà parlato, sta come un evento da distruggere. Questo linguaggio c'è: corporalmente, realmente; realmente la parola pesa e questo peso (il peso del designato) passa dalla bocca.

Ciò che si designa in quel momento esiste fisicamente e realmente e tutto ciò che viene designato deve essere succhiato, leccato, mangiato, divorato. Incorporato.

(E. Villa, op. cit., p. 49).

« (\*φ) mais (mains, maintes) un matin hégémone qui vint le mars dernier 1967 j'ai reçu sur ma peau j'ai trou wé herbor isé son hymne, le voilà trancéchi t, plusoumoinsoù, voilé là, ouvert ici, ça pourrait-il ça pourrait ça pourrir, rancir, regret, pour rire, se dêtre ouïr, huire, puire bien bien, ça: La çaça il sé peut laryngektomiser la signification générale, d'un seul coup, puis se phonétriser en suprême lipurgie, voilàlà, pasteuri-sée: ça c'est trou v'idé: j'ai croué que oui, ouicréé, fût-ce à chanter tout entier enfausset pluvial, pédiatrique, pédagogue, oui go magog démagog deux magues de gwogw, oh, oui ouiw, frappé perlé nacré pectoral, plus

thoral avec des coups de pédale, en tant que girouette en voix roentgen-thérapisée, en cris endémique avec frimousse verticale, (l'âge verticale! riez tous, donc!) jusqu'qua mûrmourire énètraux: en fi en frifree en frisson, fff friction muse ikale: égale: en substance et en trouble ».

4 — Seguendo l'indicazione del dio della Letteratura l'homme descend. Sappiamo che abbandona la significazione, destituisce l'altezza, va giù nel segno della profondità. Sappiamo che abbassa la testa verso il nutrimento, verso tutto quello che può essere morso, ingoiato, distrutto, consumato, divorato.

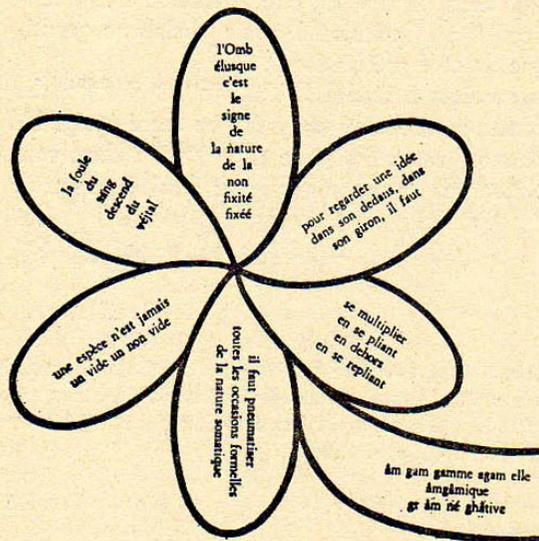
« Il (il = il) chuchautait de son chélé: « Moi, cette décivilisation camouflée je me la mange en moi — même ».

Ma chi c'è, cosa c'è al fondo del profondo dove discende l'uomo che discende? Una moltitudine di oggetti indicati? Tutti gli oggetti che è possibile indicare?

Eraclito dice che il dio indica e noi diciamo che non possiamo sapere che cosa indica il dio della Letteratura che mangia, si nutre, distrugge il suo nutrimento.

Alla fine della profondità c'è tutto ciò che è stato incorporato e tutto ciò che è stato incorporato è il corpo.

Alla fine della profondità c'è la lucida superficie della pelle, che si estende compatta e impenetrabile attorno al suo ombelico.



(E. Villa, op. cit., pag. 18):

5 — Il corpo fonda il linguaggio. Sul corpo di chi parla c'è tutta l'estensione della profondità di chi parla. L'uomo, che discende verso la profondità, va verso il suo corpo.

L'oracolo delfico della Letteratura indica all'uomo di discendere verso il suo corpo.

È nel fondo del corpo (la voce dal fondo dell'abisso?) il vuoto, dove il linguaggio sta come un evento da distruggere.

Qui il dio divora chi parla <sup>1</sup>.

Come dice Deleuze (op. cit.) « Ciò che è più profondo di ogni fondo è la superficie, la pelle. Qui si forma un tipo di linguaggio che è per se stesso il proprio modello e la sua realtà ».

Qui il linguaggio divora il linguaggio.

« Troue-toi ton trou, bête, ta Coquille, débrise tes idées frileuses, tes colibris, ta tombe-Théâtre, ton Sacrecul miroité sur l'espace gémissant, ta bricole, ton démon qui pousse qui tire bouton, disséminé sur l'Attente Subtile Obscène Chaote, exagonal Boiled Shrimpenis, Hot Hot! quel zèle, l'Attentre du Trépan! Débraille-toi donc, déculotte-toi, guillotte-toi là, bien bien bien! » En effet: thalame à la Folie-Tact et à l'Occlusion Dorsale, thalalâme quantique du côté précréationel, hypocoitus à espace  $\Omega^2$  ( $\alpha$  occultation préalable) des fonctions réelles  $y = y(x)$  au carré intégrable dans un camp limité de  $\Lambda^A$  ( $\alpha$ /occlusion) dont vous obtiendrez un produit scalaire: ainsi, à peu près:  $[y^{gr} (Xg csss); Z(dzz, ds, sdz)_{x(\alpha)}] \Omega^2$   
 $\int y(x) z(x), d\Omega, \uparrow eg^{\omega}, go, to go!$  ✕ ↓

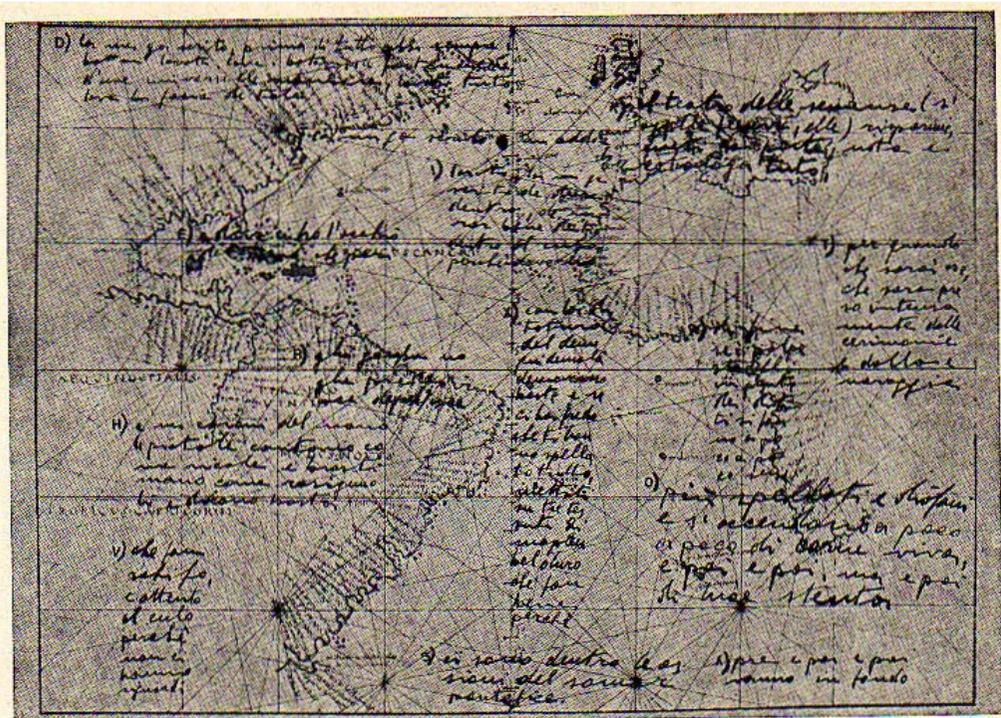
(E. Villa, op. cit., p. 47):

6 — Su questa superficie del profondo, che è la pelle, che è l'esterno <sup>2</sup> all'esterno dell'essere, Claudio Parmiggiani scrive lentamente, con minuziosa calligrafia, le sue parole, i resti, i residui fonetici, i frammenti alfabetici, della lingua che si divora.

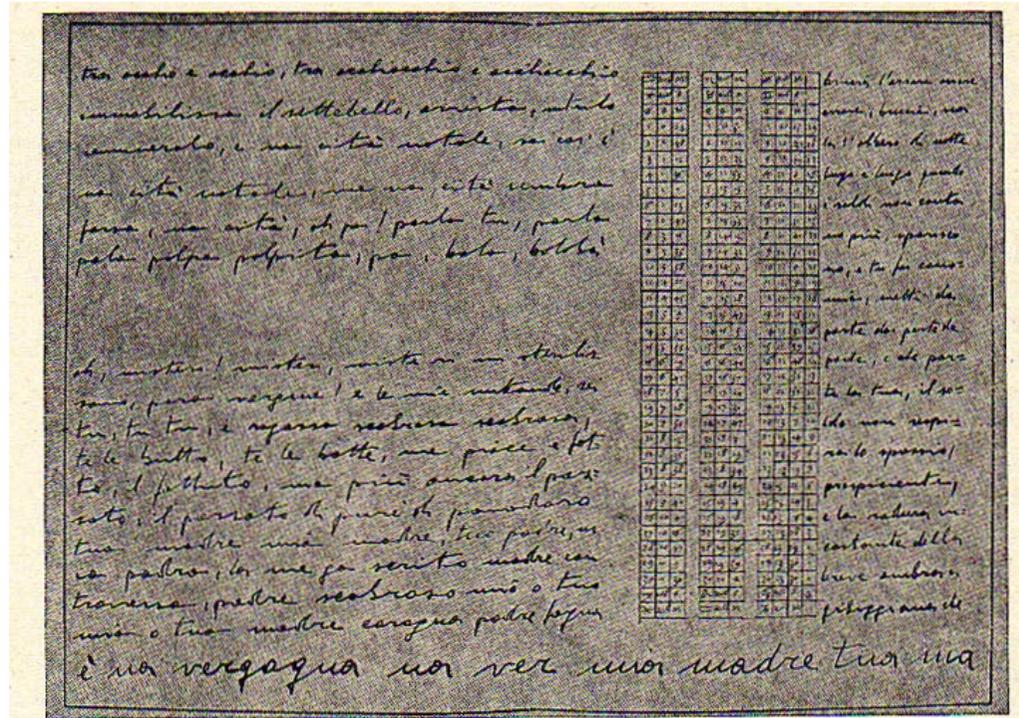
CORRADO COSTA

<sup>1</sup> Chi parla è l'essere parlato.

<sup>2</sup> Essere all'esterno dell'esterno dell'essere è appartenere.



La me ga scritto (Villa e Caruso), 1971



La me da scritto (Villa e Caruso), 1971

## COSMOGONIA « PUBBLICA » E « PRIVATA » IN EMILIO VILLA

La poesia di Emilio Villa, dispiegandosi nell'arco di vari decenni, e sempre in modi stratificati e tecniche compresenti, ha avuto ed ha di solito come caratteristica più evidente quella di non nascere « autonoma » ma, almeno nella maggior parte dei casi, « partecipante » al lavoro di altri, abitualmente pittori o scultori: si badi, non come semplice esegesi di un'attività già chiusa e determinata, ma, ripetiamo, come partecipazione, possibilità delle possibilità; rintracciare dunque un qualche filo non diciamo « logico » (perché qui la cosa non avrebbe alcuna importanza) ma almeno « temporale » in questa poesia, sarebbe lavoro ingrato, probabilmente incerto e indubbiamente inutile. Tanto è vero che la poesia di Emilio Villa può essere « facilmente » datata proprio per quelle motivazioni in apparenza esteriori che la caratterizzano: l'esposizione di un pittore piuttosto che di un altro; ma non può né in fondo deve essere datata nelle sue impalpabili e imprevedibili mutazioni da corpo vivente. Sul primo versante l'opera di Emilio Villa può dunque essere letta come storia puntigliosa e ricchissima, all'insegna della responsabilità o corresponsabilità creatrice, di un intero periodo dell'arte contemporanea (per es. in *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, Feltrinelli, 1970): o forse non storia, ma cronaca, con quel tanto di imprevedibile che la cronaca, vissuta giorno per giorno a livello dell'attività poetica, non solo consente ma anche pretende, rovesciando in continuazione mitologie e dati di fatto, pregiudizi e stereotipi linguistici. Nomi come quelli di Duchamp, Rothko, Capogrossi, Wols, Burri, Colla, Pollock, Manzoni, Twombly, De Kooning (sono, questi, alcuni degli artisti cui il volume è dedicato) non possono stabilire gli elementi di una situazione che il discorso, *anche* poetico, di Villa fa risaltare secondo una straordinaria incontrovertibilità didascalica la cui tensione tautologica è facilmente dimostrabile. Così la poesia di Villa non ci appare altrimenti che come recupero ed esplosione di questa tautologia secondo la legge della frammentazione, prima, e della ricomposizione, poi.

Ma questa è una legge troppo generale e generica per non avere le sue eccezioni. Nella poesia di Villa la motivazione esteriore è sempre così leggibile e scontata (non parlo soltanto dei testi « con dedica ») che finisce con l'identificarsi, appunto, con lo stereotipo linguistico del caso, non soltanto per rovesciarlo, come abbiamo detto, ma anche per sfruttarlo, rovesciandolo, in tutti i suoi suggerimenti; possibilità delle possibilità databili non più secondo l'occasione, ma secondo il linguaggio del poeta nelle sue varie fasi di autoriflessione. Il che ci porta al nodo centrale del problema: come leggere la poesia di Emilio Villa se non secondo due linee parallele i cui punti di contatto sono in teoria un assurdo ma in realtà un assioma che non ha bisogno di dimostrazione? Se lo stereotipo linguistico è la struttura portante del testo, infatti, ciò non vuol dire che, nel testo, i suoi significati siano rispettati. Per Villa ogni punto di partenza linguistico è qualcosa che fa parte del linguaggio prima che del mondo che il linguaggio dovrebbe sottintendere. I punti di partenza o

di riferimento rimangono immobili e ben precisati, è invece il linguaggio poetico ad allontanarsi da loro a velocità imprecisabile ma, per il lettore, evidente. Come l'universo si espande e le galassie si allontanano l'una dall'altra con velocità proporzionali alle relative distanze, così l'universo linguistico di Villa, essendo in espansione, ci dà come scontate un certo numero di galassie linguistiche, i cui significati interagiscono fra loro. In *Heurarium*, che raccoglie poesie scritte tra il 1947 e il 1961 (Edizioni Ex, Roma, 1961), queste galassie sono ad esempio ottenute, spesso, con l'iterazione, iterazione semplice o complessa, pura o con varianti, con varianti segniche e fonetiche oppure con varianti segniche *ma non* fonetiche, ecc. È una tecnica cui Villa è restato fedele fino ad oggi, ma che qui sembra caricarsi di una certa aura magica, probabilmente di derivazione surrealista, ma forse, ed è l'ipotesi meno ovvia e più affascinante, da ricollegarsi piuttosto alle radici preelleniche della nostra cultura — si veda *lu KUN GU* [c.à.d.: gorgeciterne / bassinvoix / océanoiseau / arbremassacre / ça c'est kun gu / dans la langue / des anciens sumeriens], dedica, questa volta « interna »\*, che apre il libro. Questa ipotesi può essere controllata, oltre che in vari altri luoghi della poesia di Emilio Villa, anche nella *Nota del traduttore* che il poeta ha postposto alla sua traduzione dell'*Odissea* (Guanda, 1964): « Il traduttore ha creduto di poter aiutare la nuova gente... a leggere l'alta, meravigliosa, oscura, puerile epopea di Odisseo, tutta così bene allevata e musicata sul miracolo della iterazione, dell'intreccio, del ritorno, della trama, della formula battuta e ribattuta, litania ostinata ». In effetti nella poesia di Villa balza subito agli occhi la ricerca di una *litania ostinata* che possa tentare di giungere, per successive infinite approssimazioni, alla scoperta della parola esatta, definitiva, capace di cogliere il centro del caos. Questa elaborazione per anafora e per analogia si attua su un sostrato di amplissima erudizione linguistica e letteraria essenzializzata in una versificazione leggibile prima di tutto come gabbia strutturale che precede il testo, una memoria prepoetica basata su un ritmo fisico, respiro o emissione della voce.

Da questo punto di vista i rimandi a una poesia « primitiva » sono fin troppi, se non ci fosse proprio questa contraddizione dell'uso frenetico (ma calcolatissimo) dell'invenzione lessicale da un lato e del paradossale esibizionismo *culto* dall'altro. L'erudizione viene infatti sempre sfruttata, nella poesia di Villa, allo scopo di saldare insieme e amalgamare il frammento colto o barbaro, prezioso o dialettale, raro o volgare, in una fittissima inestricabile rete in cui la deformazione, la sostituzione o la creazione ex novo della parola sono abituali. Queste tecniche di « presenza » lessicale dell'autore preludono tuttavia volentieri ad altre tecniche, questa volta di « assenza ». Il testo può essere cioè ottenuto anche interrompendo in maniera imprevedibile quelle che potrebbero essere calcolate come serie di definizioni prima esatte poi via via sempre più aberranti di realtà linguistiche « note ». Queste interruzioni sono di vario tipo: parentetiche, semantiche, visuali, o semplicemente ottenute con la sostituzione di una lingua a un'altra, senza limiti all'estensione del campo delle lingue utilizzabili. Definirle tecniche di assenza è forse azzardato,

\* Benché si riferisca al Congo 1960.

ma bisogna rendersi conto del fatto che il lettore interpreta involontariamente queste interruzioni come « pause » nel massiccio bombardamento di neologismi iperlogismi alogismi exlogismi (perché anche il termine desueto non appare soltanto *culto* ma prospetta valenza magiche o almeno ritualistiche) inlogismi ecc. Come possibilità delle possibilità, dunque, la poesia di Villa non ha alcun sapore esistenziale, è piuttosto « m'ètre / le coup d'eau qui sue / sur le cou qui, toh! » o « le serpent qui engloutit clandestinement le lait uliversel, / le serpent dont j'ai dit: prépucecrâne! voilà ». Siamo cioè di fronte a una cosmogonia pubblica, *le serpent*, e a una cosmogonia privata, *m'ètre*, che con varianti innumerevoli costituiscono il *leitmotiv* di questa poesia. Diamo qui di seguito alcuni esempi dell'una e dell'altra, tratti, come i due precedenti, da *Heurarium*. Per la cosmogonia pubblica: « spiraliser la course des pouces »; « par la grandegoutte deollution prêtkosmogonienne »; « qui sait que la Membrecouteau gémit avant d'agir, / avant de trancher la Mère Katastrophe! »; « de la Chasse Universelle »; « de la Forêt érectile téléactualisée »; « plus d'I.G.E. aux babolges / assez d'I.G.E.! car sucer lait avec les membres, / ipse spiritus nigrissima Sors c'est ma sentence »; « et Verbe Haut H Iceumone Foutre / du Baisant-Ténèbres / maître de Lappe-Souches / que tu sème les dieux d'argile de paille »; « par la Naissance du Continent de l'Orgue-deuil ». Per la cosmogonia privata: « par un demi-molaire grinçant dans la chair du / fruit isolé »; « on pourra matin et soir / se nourrir de voyelles demi-nues »; « et qu'aucune sorte soit laissée trop large ouverte large / de ce côté là! et tiquélétaquétitaque, che salti di gioia! »; « où l'on va recharger la cosmolyse conjecturale / par un jeu de véhémence oeuvrasthénique »; « cultiver donc esprit de délire »; « l'axiome, enfin, ou l'action axiomatisante, ou, peut-être, le doksème feuillage du / rien eschatologique ». Si tratta naturalmente di esempi presi a caso, con un'operazione che potrebbe apparire arbitraria, dato il fitto intrecciarsi di corrispondenze tra le due categorie, tuttavia mi sembra sbagliato asserire che in questa poesia c'è una riduzione della cosmogonia pubblica, *alta*, alla sfera della cosmogonia privata, individuale. Il parallelismo inconcepibile di cui si parlava all'inizio di questo discorso si ripete qui con le stesse caratteristiche, forse a significare l'impotenza del singolo a capire e a tradurre nel suo linguaggio quotidiano l'*ahoeuf*:

si tu fais l'offrande au matin d'un jaune d'oeuf dans whi	sqy
sous un	e torche
mal	gré son
	mal gré
mal	gré
son	an
tiqùité tiquilé tique idée	
some ancient cities were foeminae	

Questa citazione è d'altra parte abbastanza indicativa di un altro degli elementi costitutivi della poesia di Emilio Villa. Mi riferisco alla costante presenza, diretta o indiretta, patente o latente, di un invito al *sacrificio rituale*, adombrato in certi versi persino sotto la specie del pane e del vino [in cui si contengono realmente il corpo, il sangue, l'anima e la di-

vinità di Gesù Cristo] insomma come eucarestia (e sappiamo che l'opinione comune vede nel rito della comunione il travestimento di un antico rito cannibalico). Non direi tuttavia che in Villa il riferimento a questo particolare sacrificio rituale voglia essere apertamente blasfemo; si tratta piuttosto di un uso oggettivo di una realtà ritualistica storicamente determinata fra le tante. La presenza di questo invito all'*offrande* coglie forse il nesso nascosto tra le due cosmogonie, suggerendo al lettore un'interpretazione in chiave misterica del testo. Mi preme ripetere, comunque, che questa chiave misterica può essere utilizzata soltanto sulla base di quanto Emilio Villa asserisce nella sua *Nota del traduttore*: « La realtà e la poesia dell'altissimo prodotto [l'*Odissea*] consistono appunto in questo suo sommo essere, e essere al sommo, tutta realtà e pura manifestazione di musica rituale, mossa in modi storicamente sussultori, attorno ad alcuni nuclei e morfemi di natura culturale, solo più tardi trasferiti in istituto cerimoniale; poi ancora, celebratoria; e infine caduta nella rete letteraria ». È chiaro che nel caso della poesia di Villa il processo deve svolgersi in direzione contraria, in quanto l'inveramento di un minimo significato culturale *del e nel* testo poetico può darsi soltanto a partire dalla « rete letteraria » verso il senso criptico, o zona linguistica che soltanto gli adepti possono decodificare, come sempre accade nella poesia moderna dopo la discesa agli inferi di Rimbaud-Orfeo. Donde i *formulari* che la letteratura contemporanea, attraverso Rabelais, altro trasgressore-collezionatore di mitologie, ha imparato a usare, come i cosiddetti *cataloghi*, da quelli che Villa definisce « testi *monstre* », sui quali « poggiano a volte sterminate impalcature culturali, ideologiche, e, alla fine, attuali; come può essere l'Antico Testamento; e come può essere, sia pure in misura minore, il testo detto di Omero ». E, infatti, in *Heurarium*: « tremper l'éther gangrenu dans les / oyaumes / voyaumes / royaumes / croyaumes / oeyllaumes / groyaumes / troyaumes / protéyaumes / pé-troyaumes / tétroyaumes / trompoyaumes / temproyaumes / quoyaumes / proyaumes etc. » (*ahoeuf*).

L'*etc.* (che è del poeta) sta a indicare proprio, mi sembra, la coscienza erudita, la rete letteraria, che precede e condiziona l'elenco, il catalogo, il formulario, insomma la poesia stessa, nel suo cadere all'indietro verso l'identità tra ritmo e significato:

et le Verbe
est toujours
ouverbe
au Rhythme
qui tue!

Ora è evidente che *ouverbe* nasce da *ouvert* come *ou* + *verbe*, riprendendo così in tono disgiuntivo, e senza più l'iniziale maiuscola « sacralizzante », il *Verbe* del primo verso; ma è anche evidente che *ouverbe* nega *ouvert*, dichiarando che il *Verbe* è aperto al *Rhythme* solo come *verbe*, cioè verbo (parola). E poi *le Verbe* vale anche « il Figlio di Dio », ma a cosa corrisponde, da questo punto di vista, *le Rhythme*? Forse all'*Altro*, al *Nemico*... Tuttavia è chiaro che qui si tratta di una trascrizione per

assonanza di « e le vers est toujours ouvert au rythme qui tue », dunque *le Verbe* è *le Vers*, cioè il verso sacralizzato? Con questo metodo non si fa altro, mi pare, che continuare a chiudere cerchi che dovrebbero essere lasciati aperti per il lettore « ingenuo », se di lettore ingenuo si può parlare per una poesia come quella di Villa, perché a conti fatti « la nuova gente » può ben leggere questa « alta, meravigliosa, oscura, puerile » poesia senza aiuto, o almeno senza l'aiuto di questa concezione dualistica, o, peggio, manicheistica, dalla quale non riesco a staccarmi, come critico e come poeta, e che devo ammettere di trovare (perché qualsiasi trovare sarebbe d'accordo) legittima. La catastrofe lessicale che accompagna sempre la poesia di Emilio Villa nasce in effetti da una scuola di altissimo trovarobato — e, visto che Villa usa spesso un certo francese maccheronico, potrei stabilire un'equivalenza tra *troubadour* e *trovarobour* o *trovarodour* (in realtà « costumier »). Si può parlare di « francese maccheronico » perché Villa, come si è potuto notare nelle citazioni di questo breve saggio, si serve, anche qui secondo una tradizione « erudita », di un francese *culto* già stabilito, esistente, inimmaginabile senza la tradizione francocentrica dell'arte contemporanea, ovviamente per corromperlo e sviarlo, questo francese *culto*, ma anche per servirsene secondo tutte le duttilità « sonore » e « anatomiche ». *La lingua francese costituisce per Villa un'opportunità semplificata di celebrazione semantica*, in quanto, sul piano dei *calembours* (almeno fino a Queneau, che ne è stato anche un « teorico »), solo in Francia è stato possibile un certo gioco; ma l'uso del *calembour* da parte di Villa è contrario a qualsiasi regola accettata, in quanto egli se ne serve di solito per « proporre » e non per « sconvolgere » i significati abituali. Si pensi a un Carroll o a un Lear che, mediante il nonsense, indichino la strada a uno dei tanti viandanti-lettori smarriti di cui pullulano, sia pure metaforicamente, i loro testi: e i pellegrini arrivano, toccano con mano l'oggetto della loro ricerca, *capisco*. Ecco, si potrebbe dire che in Emilio Villa la cronaca è questa ricerca (complice il lettore) di uno schema fisso di comportamento linguistico, imperniato su un meccanismo che soltanto apparentemente richiama quello della scrittura automatica (sia pure con tutti i limiti che gli « inventori » della scrittura automatica hanno riconosciuto a questo metodo) e che invece chiama in questione Joyce... L'impressione che questa poesia si faccia da sola, secondo il respiro, appunto, o secondo la minima capacità di concentrazione dell'immaginazione su certi dati linguistici (anche se la memoria prepoetica di cui parlavamo può essere una *memoria*, ossia, « nei sistemi elettronici per l'elaborazione dei dati, qualunque organo o supporto fisico destinato alla conservazione dei dati o dei programmi, in forma tale da consentirne, a richiesta, l'automatica disponibilità da parte del sistema » [Zingarelli]), diventa dunque sempre meno accettabile, ma sempre più suggestiva. E quando Villa, in *Brunt H* (Edizioni Foglio, Macerata, 1968) ci dà

OPTIONS

17

ESCHATOLOGICAL MADRIGALS  
CAPTURED BY A SWEETROMATIC  
CYBERNETOGAMIC VAMPIRE,  
BY VILLADROME

noi sappiamo che dietro la poesia c'è sempre una negazione (a volte, fortunatamente, grottesca) del *mestiere*. D'altra parte qui cosmogonia pubblica e privata diventano la stessa identica cosa, proprio in quanto la *riscrittura* su schede fornite da un qualsiasi cervello elettronico costituisce un momento di estasi sciamanica, labile fin che si vuole ma psichicamente vera, o, meglio, verificabile. Se infatti negli anni cinquanta la cosmogonia pubblica poteva fissarsi su sigle come I.G.E., negli anni sessanta essa è in grado di giocare con formule più complesse, futuribili (comunque sappiamo che Villa è tornato dagli Stati Uniti *incantato* dalle « dimensioni » degli oggetti e dai computers, così come Artaud è tornato *impri-gionato* dal peyotl dal suo viaggio in Messico): questa nuova dimensione della poesia brucia un certo passato ma ne fa meglio risaltare un altro, quello di testi come *Omaggio ai sassi di Tot* (ripubblicato, da un catalogo, nella rivista *Bab ilu*, n. 1, 1962): « Venere geometrica, vergine corrosa, / madrepora sposa delle ere mesolitiche, / Venere di Willendorf, vergine a ruota, / avorio cariato nel manico e nel cuneo »; sono i primi 4 versi di un poemetto di circa 130 versi, nel quale vengono enunciati, in maniera esatta e godibilissima (chi ha detto che la poesia non deve essere « divertente »?), e come attributi di divinità femminili, i piccoli & grandi & inesauribili miti sulla donna: « Eva del cinema americano delle cattedrali / degli ebdomadari in rotocalco, Eva del Friuli / con le pannelle di cordame e gerla sulle scapole / ad oggetto e Sulamita e Salomè di lunghe dita [...] Eva domenicale e di ogni qualsivoglia / mese nei pubblici giardini [...] Eva degli stabilimenti e delle etichette / con la colla arabica [...] Venere del brigadiere carneale di Pubblica Sicurezza [...] ».

A proposito di questo poemetto mi è capitato di scrivere (in *Bab ilu*, n. 2, 1962): « Emilio Villa è una figura esemplare? *Omaggio ai sassi di Tot* fu composto intorno al '50 — la metà esatta del secolo, in Italia per l'arte un ritorno alle origini: il grande amore di Villa in anni tanto significativi fu l'avanguardia nelle arti figurative, l'impegno per lo svecchiamento della situazione. L'erudizione gioca un ruolo importante nella poesia di Villa, un ruolo magnetico e magmatico: ribolle al di sotto di ogni verso e di ogni sillaba, lava destinata a cancellare le Pompei tranquille al sole dei nostri giorni. Il luogo d'incontro della morte e della rinascita della poesia è oggi in questa cultura che mostra le sue grosse venature di curiosità retoriche, una certa gelosa e morbosa curiosità da amante tradita ma per nulla sconfitta: ritrovare lo strumento che serve a squadrare la pietra per la piramide [...] ».

ADRIANO SPATOLA



Emilio Villa: inediti, 1972

## DUE PAROLE DI SALUTO

Emilio Villa, milanese di Roma, lo conosco da più di trent'anni. Stava con P. M. Bardi al « Meridiano di Roma » e scrisse una bella recensione, che ancora conservo, ai miei *Campi Elisi*. Allora Villa non pensava al plurilinguismo, che diede i frutti tanti anni dopo, e non pensava a Burri che probabilmente frequentava, da studente, le sale operatorie.

Villa passava già per un fenomeno, una specie di cervello pentecostale. Si sapeva che gli erano familiari le civiltà defunte, le lingue perdute, i popoli cancellati dalla storia. Conosceva il sumero e mi pare anche il sanscrito. Si diceva che leggesse la Bibbia nei codici originali.

Ebbi modo negli anni successivi di conoscere un figlio di Villa, un piccolo genio fisico-matematico, di cui pubblicai alcuni progetti, quand'era ancora studente liceale, destinati a sfruttare l'energia del sole.

Villa collaborò con una certa assiduità alle mie due riviste romane, « Civiltà delle macchine » e « La botte e il violino ». Lo mandai con Burri in Abruzzo per un reportage sui pozzi di petrolio, che pubblicai in un numero storico della prima rivista, quello che porta la data novembre-dicembre 1956, e che riproduceva sulla doppia pagina di copertina il primo collage di Burri ispirato alla combustione. Ricordo anche, in quella stessa rivista, un servizio dedicato alle sculture di Colla riprodotte con i disegni quotati come se fossero progetti di ingegneria: il testo era ovviamente di Villa che allora faceva da allenatore, da provocatore, da apostolo dei compagni. Egli ha poi raccolto in volume gli scritti che servirono di lancio a tanti suoi amici, ma non credo che abbiano avuto fortuna.

Ho sempre visto in lui una specie di raddomante che sapeva trovare le vene d'acqua sepolte sotto i terreni più aridi. Come poeta mi riusciva indigesto, specie quando portò a maturazione il suo sistema composito, la sua lingua di Babele. Non ce la faccio a stargli dietro per più di una diecina di lasse; quell'empito confuso, eruttivo oracolare mi dà alla testa. Il suo liquore è troppo forte per il mio stomaco e le mie meningi.

Ma in fondo ho avuto per lui veramente affetto. L'uomo mi piace, col suo disordine, il suo coraggio, il suo appetito. So che intorno al suo nome sorgono tante cappelle di discepoli e di ammiratrici, specialmente in provincia. Gli auguro di darci ancora il meglio di sé, una polvere, un dado, o un reagente che ci metta in grado di separare senza più equivoci l'arte dalla non-arte, la poesia dalla non-poesia.

Roma, gennaio 1975

LEONARDO SINISGALLI

## SOMMARIO

Luciano Caruso e Stelio M. Martini	3	Emilio Villa
S. M. Martini - G. Grana	9	L'esegetico ermeneuta
Corrado Costa	15	L'homme qui descend quelque
Pietro P. Daniele	19	Due ipotesi per E. Villa
Francis Darbousset e Ivos Margoni	23	Quelques remarques sur la langue villaine
Ruggero Jacobbi	29	Un oceano di esperienza poetica
Giancarlo Mazzacurati	35	Malgrado le apparenze
Eugenio Miccini	37	bass Villiana
Giulia Niccolai	38	E.V. Ballad
Emilio Piccolo	39	Emilio Villa, audessus
Felice Piemontese	49	Lunga sfida all'afasia
Leonardo Sinisgalli	54	Due parole di saluto
Adriano Spatola	55	Cosmogonia pubblica e privata in Villa
Vincenzo Accame	65	4 omaggi alchemici a E.V.
Gianfranco Baruchello	67	Lapis unicus
Enrico Bugli	68	Autofunus
Alberto Burri	69	Opera 1970
Ugo Carrega	70	Lo spazio interno di E. Villa, 1974
Luciano Caruso	71	Portrait di Emilio Villa danzante sulla sua scrittura
Giuliano Della Casa	72	I due banditi
Giuseppe Desiato	73	Monumento per E.V.
Mario Diacono	74	Mescaline makes
Gabriele Gallina	75	L'incresciosa ricerca
Guido Le Noci	76	Mi ha detto di fargli la cortesia
Anna e Martino Oberto	77	Scrittura visuale 1970-73
Claudio Parmiggiani	78	Iscrizione 1971
Giovanna Sandri	80	Le lettere dell'alfabeto
Gianni E. Simonetti	81	Quale sciagurato calcolo
William Xerra e Corrado Costa	82	Lavare e Laocoonte
Emilio Vedova	84	2 omaggi a Villa
Franco Visco	86	Lettura di E. V.

a cura di L. Caruso e S. M. Martini	89	Foresta ultra naturam (antologia di testi di Emilio Villa, 1936-1974,
Red.	159	Bibliografia
	161	Notiziario
Renato T. De Rosa	184	Miscellanea
a cura di J. M. Le Sidaner	188	L'écriture du mythe (Alain Anseeuw, Michel Cossem, Gérard Durozoi, Pierre Garnier, Vahé Godel, Jacques Lepage, J.M. Le Sidaner, Christian Limousin, Lovichi, Michel Mourrot, J. Max Tixier)
Lea Vergine	253	Azimuth (inchiesta)
Daniela Palazzoli	258	L'Yin e Yang di C. Parmiggiani
Michel Tregnier	260	La vision parapsichologique des couleurs
Michel Mouligneau	261	Delport ou la conscience du Magma
Virgilio Catalano	265	Marinatos e la scoperta della cittadella minoica ad Akrotiri
Amedeo Lanza	288	Max Uhle, americanista
AA. VV.	290	Presenze (B. B. Wolfier Calvo - S. Paganelli - C. Greco - L. Schettino - Ciaurro - G. Crispo)
L. C.	297	Segnalazioni-mostre
Vittorio Lucariello	303	Teatro e Mezzogiorno
Loretta Simeone	307	La ricerca che cresce
Giuseppe Maimone	309	La percezione nelle arti visive (II)

**Archivio Maurizio Spatola**

---

Per contatti: [maurizio.spatola@alice.it](mailto:maurizio.spatola@alice.it)