

ITALIAN POETRY REVIEW

Flaming in the phoenix' sight
William Shakespeare

*This issue of «Italian Poetry Review»
is dedicated to Fernando Bandini
(1931-2013), poet, critic, latinist, and
proud vicentino, and to Leopoldo
María Panero (1948-2014), poet at
the extreme.*

ITALIAN POETRY REVIEW

ISSN: 1557-5012 / ISSN (ONLINE): 2035-4657

PUBLISHED BY

Società Editrice Fiorentina
via Aretina, 298 - 50136 Firenze - Italia
tel. +39 055 5532924
info@sefeditrice.it - www.sefeditrice.it

All rights reserved. No portion of this journal may be reproduced by any process without the formal consent of the publisher.

© 2014 by Società Editrice Fiorentina

Design by Andrea Tasso

The publishers of this volume invite the holders of copyrights of any text or citation appearing in this volume to contact them in the event that bibliographical data has been inadvertently omitted or regarding inadvertent oversight of the copyrights. The Editorial Board is also available for those copyright holders whom it was not possible to contact.

INFORMATION FOR SUBSCRIBERS

Volume IX, 2014

RATES	ITALY	OUT OF ITALY
Institutional	€ 50,00	€ 50,00
Individual	€ 25,00	€ 30,00

To subscribe, contact:

abbonamenti@sefeditrice.it
www.italianpoetryreview.net

DISCLAIMER

The Publisher and Editor cannot be held responsible for errors or any consequences arising from the use of information contained in this journal. The views and opinions herein expressed do not necessarily reflect those of the Publisher and Editor, neither does the publication of advertisements constitute any endorsement by the Editors of the product advertised.

ACKNOWLEDGEMENTS

This issue of «Italian Poetry Review» is published with the generous support of the Sonia Raiziss-Giop Charitable Foundation. The journal depends for its existence on subscriptions and donations. In the USA all contributions and donations are tax-deductible.

«Italian Poetry Review» would like to thank all the subscribers who have offered their gracious support.

ITALIAN POETRY REVIEW

ISSN: 1557-5012 / ISSN (ONLINE): 2035-4657

EDITO DA

Società Editrice Fiorentina
via Aretina, 298 - 50136 Firenze - Italia
tel. +39 055 5532924
info@sefeditrice.it - www.sefeditrice.it

Tutti i diritti riservati. Nessuna parte di questa rivista può essere in alcun caso riprodotta senza il consenso scritto dell'editore.

© 2014 Società Editrice Fiorentina

Progetto grafico Andrea Tasso

L'editore di questo volume invita coloro che detengono i diritti di qualsiasi testo o citazione presenti in questa rivista a contattarlo nel caso in cui i dati bibliografici siano stati inavvertitamente omessi o se il copyright sia stato erroneamente indicato. La redazione è inoltre a disposizione degli aventi diritto non potuti reperire.

ABBONAMENTI

Volume IX, 2014

PREZZI	ITALIA	ESTERO
Istituzioni	€ 50,00	€ 50,00
Privati	€ 25,00	€ 30,00

Per abbonarsi scrivere a:

abbonamenti@sefeditrice.it
www.italianpoetryreview.net

AVVERTENZA

L'editore e la redazione non possono essere ritenuti responsabili in alcun modo per gli errori o le conseguenze che possono sorgere dall'uso delle informazioni contenute in questa rivista. Le opinioni qui espresse non necessariamente riflettono quelle dell'editore e della redazione né la pubblicazione di pubblicità costituisce un coinvolgimento dell'editore nei prodotti pubblicizzati.

RINGRAZIAMENTI

Questo numero di «Italian Poetry Review» è pubblicato con il generoso finanziamento della Sonia Raiziss-Giop Charitable Foundation.

La rivista dipende per il suo sostentamento da abbonamenti e donazioni.

«Italian Poetry Review» desidera ringraziare tutti gli abbonati per il loro prezioso sostegno.

Columbia University
Department
of Italian

The Italian Academy
for Advanced Studies
in America

Fordham University
Department of Modern
Languages and Literatures

University of Washington
Division of French
and Italian Studies

Italian Poetry Review

Plurilingual Journal of Creativity and Criticism

VOLUME VIII, 2013

EDITOR IN CHIEF /
DIRETTORE RESPONSABILE

Paolo Valesio,
*Professor Emeritus,
Columbia University*

ASSOCIATE EDITOR /
CONDIRETTORE

Alessandro Polcri,
Fordham University

MANAGING EDITORS /
COMITATO DI REDAZIONE

Steve Baker,
Columbia University

Patrizio Ceccagnoli,
University of Kansas

Amelia Moser,
Italian Poetry Review

FOR CONTRIBUTORS /
PER I COLLABORATORI

Italian Poetry Review is an international double-blind peer-reviewed journal and is a 'Class A' Journal for Contemporary Italian Literature, according to the ANVUR classification (Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca). Those who are interested in proposing material for publication in «Italian Poetry Review» should send their texts to the following address:

«Italian Poetry Review» è una rivista internazionale double-blind peer-reviewed ed è una rivista di classe A per l'Area 10 settore F2 - Letteratura italiana contemporanea - classificazione ANVUR (Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca). Tutti coloro che sono interessati a collaborare con «Italian Poetry Review» possono inviare i loro contributi a:

Italian Poetry Review c/o The Italian Academy for Advanced Studies in America
Columbia University - 1161 Amsterdam Avenue
New York, NY 10027 - USA
email: italianpoetry@columbia.edu
Texts submitted must follow the editorial formatting guidelines which can be consulted and downloaded from the following website:
www.italianpoetryreview.net

*I testi inviati devono essere uniformati con i criteri redazionali della Rivista disponibili per la consultazione e il download all'indirizzo:
www.italianpoetryreview.net*

ADVISORY BOARD / COMITATO
SCIENTIFICO

Teodolinda Barolini, *Columbia University*
Francesco Bausi, *Università della Calabria*
Alberto Bertoni, *Università di Bologna*
Luigi Bonaffini, *Brooklyn College, City
University of New York*

Francesca Cadel, *University of Calgary*
Peter Carravetta, *State University of New York
at Stony Brook*

Alessandro Carrera, *University of Houston*
Andrea Ciccarelli, *Indiana University*
Nicola Crocetti, *Editor of «Poesia», Milan*
Alfredo De Palchi, *Publisher of Chelsea
Editions, New York*

Giuseppe Episcopo, *University of Edinburgh*
Amerigo Fabbri, *Yale University*

Fabio Finotti, *University of Pennsylvania*
David Freedberg, *Director, The Italian Academy
for Advanced Studies in America*

Paola Gambarota, *Rutgers University*
Giuseppe Gazzola, *State University of New York
at Stony Brook*

Giuseppe Leporace, *University of Washington*
Ernesto Livorni, *University of Wisconsin*

Simone Magherini, *Università di Firenze*
Mario Moroni, *Binghamton University*

Joseph Perricone, *Fordham University*
Davide Rondoni, *Director Emeritus, Centro
di Poesia Contemporanea, Università di
Bologna*

Massimo Scalabrini, *Indiana University*
Graziella Sidoli, *Convent of the Sacred Heart,
Greenwich (Connecticut)*

Davide Stimilli, *University of Colorado*
Victoria Surliuga, *Texas Tech University*
Alessandro Vettori, *Rutgers University*

COLUMBIA UNIVERSITY
DEPARTMENT OF ITALIAN
&

THE ITALIAN ACADEMY
FOR ADVANCED STUDIES IN AMERICA

1161 AMSTERDAM AVENUE
NEW YORK, NY 10027
USA
TEL. (212) 854-7396 / FAX (212) 854-5306

ITALIAN POETRY REVIEW

VOL. VIII

2013

Contents / Indice

CRESTOMAZIA MINIMA	7
INTRODUCTION / INTRODUZIONE	11
PAOLO VALESIO, <i>Critica e meditazione</i>	13
POEMS / POESIE	19
ALLEN MANDELBAUM, <i>Hommage for Mario Luzi</i>	21
STEFANO GUGLIELMIN, <i>Ciao, cari</i>	25
CARLO VILLA, <i>Poesie</i>	31
STEFANO CARRAI, <i>Musica da luna park</i>	43
MAURIZIO GODORECCI, <i>Lu caffè de Angele / Il caffè di Angelo</i>	49
GIANCARLO PONTIGGIA, <i>Ho sognato il Tour</i>	57
DANIELE GENNARO, <i>Poesie</i>	63
ELIO GRASSO, <i>Rasura il tempo</i>	69
TODD PORTNOWITZ, <i>Poems</i>	77
DANILO BRESCHI, <i>Poesie</i>	85
RAOUL PRECHT, <i>Oscure dimore</i>	91
<i>La festa</i>	95
SILVIA RIZZO, <i>Poesie</i>	99
ALESSANDRO RAMBERTI, from <i>Orme intangibili</i>	105
TRANSLATIONS / TRADUZIONI	121
EUGENIO MONTALE, <i>Poems</i> , translated by Wanda Balzano and Jefferson Holdridge	123
MARIO LUZI, <i>Poems</i> , translated by Anne Greeott	129
BARBARA CARLE, <i>Dialogue at the Cestian Field in Rome.</i> <i>Dialogo al Campo Cestio di Roma</i> , Italian version by Barbara Carle	132
PLAYS / DRAMMI	139
MICHELA TURRA, <i>Nota a Marilyn, 5 agosto</i>	141
GREGORIO SCALISE, <i>Marilyn, 5 agosto</i>	142
PLINIO ACQUABONA, <i>Per chi resta</i>	159

BETWEEN PROSE AND POETRY / TRA PROSA E POESIA	179
ANITA GRETSCH, <i>Teratologie amoureuse. Teratologia amorosa</i> , translated by Claire Leydenbach and Maddalena Vaglio-Tanet	180
POETOLOGY AND CRITICISM / POETOLOGIA E CRITICA	205
IRENE GAMBACORTI, <i>Palazzeschi italofrancese (con qualche nota sul poeta illetterato)</i>	207
ALICE LODA, <i>Il labile fiato del giorno. Tensioni metriche nel primo Caproni</i>	231
ROMANO MANESCALCHI, <i>Filologia, informale e idealismo nella poesia di Nino Boriosi (con breve antologia di testi)</i>	251
ALESSANDRO GIAMMEI, «Eternità superstiti». <i>La grave leggerezza di Dario Villa</i>	265
REVIEW ARTICLES / RECENSIONI-SAGGI	299
STELLA LAROSA, <i>NICCOLÒ MACHIAVELLI, Scritti in poesia e in prosa</i> , a cura di A. Corsaro, P. Cosentino, E. Cutinelli-Rendina, F. Grazzini, N. Marcelli, Coordinamento di F. Bausi	301
GIUSEPPE PANELLA, <i>Gli "Affari di cuore" di Paolo Ruffilli. Sogni e materia dell'amore</i>	315
REVIEWS/RECENSIONI	323
ANTONIA POZZI, <i>Flaubert negli anni della sua formazione letteraria (1830-1856)</i> , a cura di Matteo Mario Vecchio (Gandolfo Cascio)	325
DALILA COLUCCI, <i>Nessuno crede al merlo d'acqua. Le ultime poesie di Goffredo Parise</i> (Francesco Marco Aresu)	328
MARIO BENEDETTI, <i>Materiali di un'identità</i> (Alberto Comparini)	330
MARIA PIA QUINTAVALLA, <i>I compianti</i> (Giangiacomo Amoretti)	333
BOOKS RECEIVED / LIBRI RICEVUTI	337
NOTE CARDS / SCHEDE	341

* * *

IMAGES / IMMAGINI

Le foto pubblicate in questo volume sono di Tiziana Cera Rosco;
i disegni sono di Carlo Villa

ALESSANDRO GIAMMEI

«Eternità superstiti»

La grave leggerezza di Dario Villa*

non si trattò mai d'una fuga
ma solo di un rispettabile
prendere le distanze.

E. Montale, *Lettera a Malvolio*, 1971

I. «COSE DA CALENDARIO»: ESSERE “NATIVI DEL DOPO”, NON USCIRNE VIVI

Di recente, introducendone la riedizione commentata presso Mondadori, Riccardo Castellana ha invitato ad accettare che *Satura* non

* Questo studio è stato innescato da Nicola Cipani, detonato da Giulia Nicolai e non sarebbe stato possibile senza l'aiuto di Marta Pellis, a cui va il mio ringraziamento sincero per la cortesia, la fiducia, la discreta confidenza e per i libri, naturalmente. È dedicato tuttavia – lo studio dico – a Dario Cipani, elegantissimo studente di New York, nella speranza che il suo precoce ingegno combinatorio continui per sempre a misurarsi con la poesia italiana. Salvo dove diversamente specificato, per i testi citati si farà riferimento all'edizione D. VILLA, *Tutte le poesie 1971-1994*, a cura di K. Bagnoli, prefazione di G. Raboni, Milano, Seniorservice Books, 2001. Si adopereranno, tra parentesi, sigle relative alle singole sezioni seguite dal numero di pagina nell'ed. cit. dopo una virgola. In particolare: AF per *Architettura, pittura, fotografia* (1971-1978, prima ed. in *Poesia Uno*, a cura di M. Cucchi e G. Raboni, Milano, Guanda, 1980), AD per *Altra da dentro* (1974-1976), AI per *L'ala dell'imbecillità* (1975-1978), SZ per *Sotto Zero* (1981-1983 e 1992, prima ed. autonoma, con illustrazioni di N. du Pasquier, Mantova, Corraini, 1996), BG per *La bambola gonfiabile e altre signore* (1977-1980, prima ed. Riva San Vitale, Giona editions, 1994), VL per *Venere strapazzata dai lunatici* (1980-1994, prime edd., in francese, *Venus rudoyée par les lunatiques*, Saint-Etienne-Vallée-Française, AIOU, 1995; in inglese, *Venus Ill-treated by the Odd Ones*, a cura di D. McNaughton, Bolinas, Blue Millennium, 2001), PP per *Periplo delle perplessità* (1977-1983), SS per *Soggetti smarriti* (1982-1983 e 1988-1990), EN per *envoi* (1993-1994). Le date di redazione sono quelle indicate dall'autore nelle edizioni e vanno dunque accolte con riserva; la curatrice stessa dell'edizione di riferimento – che le riporta senza interventi critici – avverte: «le raccolte portano date che si riferiscono al periodo in cui sono state originariamente scritte» (p. 9). Segnalo che le prime tre raccolte (AF, AD, AI) sono uscite in una versione anteriore e sotto diversi titoli in *Lapsus in fabula*, prefazione di T. Rossi, Milano, Società di Poesia, 1984; e che le ultime tre (PP, SS, EN) costituiscono, insieme a *Gravi danze interrotte* (1980-1981), il volume *Abiti insolubili*, Venezia, Marsilio, 1995. Le formule tra virgolette nei titoli sono citazioni da Villa: «eternità superstiti» (SS, 265), «cose/da calendario» (PP, 243), «erano tempi/allegri gli anni di piombo» (VL, 181), «che ne so una grazia ctonia» (SZ, 137).

sia il libro di poesia più significativo né il più bello del suo decennio d'origine. «È però», ci dice subito dopo il curatore, «il suo libro più vivo [...] quello che con maggiore incisività sa parlarci del nostro tempo»¹. Non so se sarà mai possibile misurare il grado d'intenzionalità con cui Dario Villa pose il termine *post quem* per la sua attività poetica proprio sul 1971, anno di uscita di quel quarto libro di Montale, ma sottovalutare l'indole autofilologica di un autore che ha avuto il tragico privilegio di poter riconsiderare tutta la propria opera nella coscienza di un'imminente scomparsa² sarebbe, mi sembra, almeno irrispettoso. Esattamente alla stessa altezza uscivano anche *Trasumanar e organizzar* di Pasolini e *Viaggio d'inverno* di Bertolucci – considerati, per altri versi, liminari quanto *Satura*³ – e la poesia italiana prendeva coscienza di quella che è stata definita la sua «condizione postuma»⁴, mentre Villa compiva diciott'anni e dunque, secondo la legge, acquisiva la capacità d'intendere e di volere, la responsabilità delle proprie azioni.

Anche l'altra coordinata scelta dall'autore⁵, il 1994, contribuisce a inscrivere la sua poesia con sospetta precisione in un giro d'anni specifico per la cultura italiana – un tempo genitore di quel «nostro tempo» evocato da Castellana – e dunque l'impressione di dover do-

¹ R. CASTELLANA, *Introduzione*, in E. MONTALE, *Satura* [1971], a cura di R. Castellana con un saggio di R. Luperini e uno scritto di F. Fortini, Milano, Mondadori, 2009, pp. LXI-LXIX; LXII.

² Contratto l'HIV prima dei quarant'anni, Villa lavorò ad *Abiti insolubili* e a una riedizione di *Lapsus in Fabula* (che uscì solo postuma, come sappiamo, in *Tutte le poesie*) da malato terminale, conoscendo dunque il proprio destino.

³ Nell'introduzione a *Trasumanar*, parlando del volume pasoliniano e di *Satura*, Franco Cordelli li indica come spartiacque (F. CORDELLI, *Introduzione*, in P.P. PASOLINI, *Trasumanar e organizzar* [1971], Milano, Garzanti, 2002, pp. I-IX; VI-VII) e, dovendo giustificare il suo titolo *Dopo la poesia*, anche Roberto Galaverni si riferisce alla rottura costituita dal quarto libro di Montale (in particolare dalle sezioni *Satura I* e *Satura II*), menzionando anche *Trasumanar* e *Viaggio d'inverno* (da lui considerato particolarmente notevole) come nuove «ipotesi di poesia» (R. GALAVERNI, *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Roma, Fazi, 2002, p. 87). In ogni caso moltissime periodizzazioni nell'ambito della storia della poesia – alcune delle quali contenute in saggi citati in queste pagine, da Ceserani a Testa – concordano sulla rilevanza del 1971 e dei tre libri, cui si aggiunge in alcuni casi anche l'esordio di Dario Bellezza, *Invettive e licenze* (Milano, Garzanti, 1971).

⁴ Il riferimento è naturalmente alle proposte di Ferroni, poi riprese variamente in antologie e storie della letteratura, raccolte nel seminale volume G. FERRONI, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996; e recentemente aggiornate, con una significativa variazione nel titolo, in ID., *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, Roma, Donzelli, 2010.

⁵ Dico «scelta» perché – lo si deduce dalle segnalazioni bibliografiche preliminari – la sua scomparsa è datata 1996 e «fino al 1995» in realtà «a molte poesie l'autore ha continuato a lavorare», come si legge nella già citata *Avvertenza* del volume *Seniorservice* (p. 9).

mandare qualcosa di sostanziale alla cronologia può avere, credo, quartiere. D'altronde quel tempo, nell'esistenza di Dario, ha coinciso altrettanto precisamente con la giovinezza, dai diciotto ai quarant'anni, e non c'è bisogno di scomodare Petrarca per dimostrare che la biografia, quando gestita con attenzione da un autore, è parte integrante della sua poetica. A chi, sul versante storiografico, esigesse un libro di riferimento anche per il secondo *terminus* legato alla fine della Prima Repubblica e all'avvento del berlusconismo, indicherei *Composita Solvantur* di Fortini, uscito nel '94 mentre il suo autore scompariva chiudendo col suo martirio un'epoca perfino più lunga di quella in esame.

Due disposizioni ai margini dunque, quella di Montale che «procede, bruciandola con gli acidi dell'ironia, a una liquidazione della sua vicenda di poeta»⁶ e quella di Fortini, che si propone di indicare «una fine che sia anche un inizio» nell'«imperativo testamentario» che chiude la sezione eponima: «proteggete le nostre verità»⁷. Nel mezzo, il pieno postmoderno italiano, dagli anni di piombo alla fine delle ideologie: Dario Villa è un nativo di questa stagione, uno dei pochi protagonisti a non averla raggiunta dall'anticamera del moderno e del dopoguerra e a non aver mosso neanche un passo oltre la soglia del millennio. Persino autori ghermiti come lui dal male di quel ventennio e scomparsi precocemente come Patrizia Vicinelli o Dario Bellezza non offrono un profilo di altrettanto assoluta iscrizione nel «dopo»: la prima perché radicata in un contesto di neoavanguardia ovviamente in dialogo col Novecento⁸; il secondo perché guidato da una spinta opposta, a metà tra realismo e purezza lirica, mediata dall'antinovecentismo di Penna e dall'esplicita ascendenza pasoliniana. Se poi non avvicinano a Villa la figura di Tondelli è perché i due hanno gestito le rispettive esplorazioni di realtà postreme in modo diametralmente opposto: il reggiano autodenunciandosi in quanto marginale per guadagnare il centro di una scena culturale da cui chiamare a sé (o plasmare) suoi simili, sodali, possibili discendenti; il

⁶ E. TESTA, *Introduzione*, in ID., *Dopo la lirica*, Torino, Einaudi, 2005, pp. I-XXX: VIII.

⁷ La locuzione «imperativo testamentario» è di Biancamaria Frabotta (B. FRABOTTA, *Composita Solvantur. Le ultime verità di un poeta*, in EAD., *L'estrema volontà*, Roma, Giulio Perrone editore, 2010, pp. 121-163: 123) cui si deve anche il raccordo tra le altre due formule, entrambe fortiniane, tratte dal titolo dell'ultimo paragrafo di *Extrema Ratio* (Milano, Garzanti, 1990, p. 118) e, appunto, dall'ultimo componimento di *Composita Solvantur* (Torino, Einaudi, 1994, p. 51).

⁸ Vd. più avanti, la nota 28.

milanese esercitando un'amichevole solitudine che, al contrario, lo manteneva pacificamente estraneo ai gruppi e ai cenacoli attorno cui pure gravitava. È, credo, proprio alla sua discrezione, a questa sua non-belligeranza (un contegno, a ben vedere, genialmente in linea col quarto di secolo di guerra fredda in cui lo mantenne) che va forse addebitata, almeno in parte, la relativa sfortuna critica e – malgrado edizioni prestigiose e una riconosciuta qualità – la ridotta diffusione della sua opera.

Milo De Angelis, in una recente raccolta di testimonianze orali intorno alla sua figura, lo ha ricordato agli incontri del gruppo legato a *Niebo* ai quali partecipava – spesso in silenzio – e da cui usciva serenamente solo, allontanandosi nella Milano notturna come un *flâneur* abbastanza gentiluomo da non coinvolgere nessuno nei propri intenzionali smarrimenti. Nella stessa occasione Giulia Niccolai ha evocato la sua elegante immagine trasandata di giovanotto non timido ma in disparte, conosciuto nei bar degli artisti a Brera e rimasto, da allora, a una cordialissima quanto irriducibile distanza⁹. Pur entrando in contatto anche con Spatola¹⁰, con Costa e con diversi autori lanciati da Geiger – e pur avendo lui stesso pubblicato su *Tam Tam* – Villa non fu parte neanche del gruppo di Mulino di Bazzano¹¹, e il suo avvalersi di quello che Guido Mazzoni ha chiamato «diritto all'inappartenenza»¹² si verificò, contrariamente a quanto accade per altri poeti anche particolarmente inclassificabili, più in una resistenza ai «sistemi» che in una pretesa di originalità post-romantica o comunque d'avanguardia nei confronti delle tradizioni. Villa, che del resto era molto amato dalla coppia Raboni-Valduga (scopritori di talenti con una predilezione, a quell'altezza, per la neometrica e l'eleganza formale) ed era stato tenuto a battesimo anche da Maurizio Cucchi (che forse vedeva in lui la promessa di un fine sperimento-

⁹ Entrambe le testimonianze sono state pronunciate il 9 febbraio 2013 a Milano, presso *Asilo poetico - Happening di poesie, letture e testimonianze per Dario Villa*. Dell'evento si dà notizia in I. BOZZI, *A 60 anni dalla nascita Milano ricorda il poeta Dario Villa*, in «Corriere della Sera», 8 febbraio 2013, p. 34.

¹⁰ Che ne pubblicò i versi nel penultimo fascicolo di *Cervo Volante*, il numero doppio 15/16 del 1983.

¹¹ Il suo interesse per il gruppo comunque, come la sua vicinanza con i membri, sono dimostrati dal novero di autori che ha selezionato per l'unico fascicolo dell'autoironica ma preziosa rivista *codice biancaneve «international»* (il numero 0 del 1992, uscito, secondo il *colophon*, per le «edizioni nanette di marta pellis» a Milano in poche centinaia di copie) che dirigeva con Beltrametti. Vi figura, appunto, Costa insieme a Niccolai, Blaine, Giovanni Anceschi e altri «reduci» del cenacolo spatoliano.

¹² G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 217 e sgg.

talismo addomesticato – petrarchesco, o meglio zanzottiano – condito di milanesità), maneggiava metri, repertori lessicali e strategie retoriche sulla base di una solida cultura letteraria verso i cui esempi non provava alcuna angoscia agonistica: la sua solitudine non è stata formale né biografica ma, per così dire, deontologica: praticava la poesia con la premeditata e allenata distrazione che alcuni suoi coetanei, figli dello stesso tempo, corressero radunandosi in cerchie esplicite ma fondativamente plurali e centrifughe come i vari collettivi poi radunatisi più o meno volentieri nel Gruppo 93. Una simile tendenza, tipica semmai di quei particolari autori la cui poesia è stata tacciata, per usare una formula raboniana, di «violinità-d'Ingres»¹³ come i pittori, i drammaturghi e i narratori o giornalisti *anche* poeti, non va comunque confusa con le posture da esclusi, *outsider* o antagonisti di alcuni irregolari, né con la categoria dei «Percorsi appartati» individuata da Cucchi e Giovanardi per raggruppare le esperienze più speciali tra quelle da loro antologizzate per Mondadori. Men che meno la si può risolvere affibbiando ambigue patenti di maledettismo¹⁴. Le relazioni artistiche che Villa intrecciò, pur non implicando per lui appartenenze a correnti o fenomeni particolari, sono state infatti proficue, soprattutto quando lo hanno annodato con singoli distinti interlocutori; con Alan Jones, l'amico di Andy Warhol che negli anni Settanta era sbarcato in Italia sulle tracce di Pound, con Franco Beltrametti, l'artista svizzero attivo in tutto il mondo che, complice Marta Pellis, ideò con lui l'Arte Nanetta, con Tom Raworth,

¹³ La formula è stata coniata da Raboni per definire il «sospetto» con cui la critica ha guardato alla poesia di Toti Scialoja, considerata una sorta di passatempo colto per il pittore, all'altezza della sua tarda vicenda poetica ancora celebre quasi esclusivamente come maestro dell'astrattismo italiano. Cfr. G. RABONI, Prefazione, in T. SCIALOJA, *Poesie 1979-1998*, Milano, Garzanti, 2002, p. 6.

¹⁴ Non credo giovani alla lettura di un poeta certo *sui generis* ma raffinatamente in dialogo, come in parte vedremo, con una ricca intertestualità e dall'opera organica e molto più incantevole che dannata l'etichetta di "maledetto" inflittagli recentemente con l'inclusione in quella che Davide Rondoni ha definito – in quarta di copertina – «un'antologia di spostati»: *Maledetti Italiani. Dieci autori per una contro-antologia del Novecento*, a cura di D. Brullo, Milano, Il Saggiatore, 2007. La poesia di Villa non scorre, per così dire, nel *mainstream* del Novecento italiano, ma non va neanche cercata – per citare di nuovo la presentazione di Rondoni – «lungo i fossi, tra le spine, nei punti dove più incerto batte il sole». Cercherò infatti di mostrare come, pur poco fortunata finora rispetto ad altre, si sia confrontata con problemi fondamentali della postmodernità nostrana e internazionale e come risponda felicemente al suo contesto e al suo retroterra, anche da un punto di vista squisitamente letterario. D'altronde, sebbene sia stato titolare di una biografia colpita da molti mali, Villa non fece mai della sua scrittura terreno per il lamento o per lo sfogo: la sua cifra stilistica è soprattutto nel contegno – anche formale – e in una decenza mantenuta, con uno sforzo atletico che non appare, anche nell'eccesso.

protagonista del *British Poetry Revival* nella Londra degli anni Sessanta e con molti altri musicisti, illustratori, artisti visuali e scrittori.

L'*understatement* sopra le righe che emerge nitido, come vedremo, dalla condotta del protagonista della sua frantumata autobiografia in versi, il «non fare notizia» di Villa – di cui Antonello Borra, in uno dei rari articoli critici su di lui¹⁵, si meraviglia ma che Giovanni Raboni ha commentato, in linea con la sua poetica, con un avveduto «mi sembra giusto così»¹⁶ – è dunque sia una ragione dell'esilità del suo mito (oggi vivo quasi solo nella memoria di pochi ma spesso appassionatissimi lettori¹⁷) sia un sintomo del maggiore interesse che la sua opera presenta, e cioè del suo pieno e consapevole risolversi in un tempo per altri di passaggio: il suo costituire un'attendibile espressione del *geist* di una stagione particolare, con cui la storiografia (letteraria e non) sta facendo i conti da qualche decennio.

Resterà dunque eccessiva l'esigenza manifestata drasticamente da Patrizia Valduga all'indomani della sua morte:

Per giustizia, si riscriva la storia di quest'ultimo decennio, si redistribuiscano glorie, premi e apprezzamenti, e dalla folla dove tanti fasulli e stonati si vorrebbero poeti a dispetto degli uomini, degli dei e dei chioschi di librai (e ingombrano le gazzette e persino gli schermi) si estraggano i pochi veri poeti, e tra questi Villa sia riconosciuto il migliore, subito¹⁸.

Tuttavia, mi sembra, un autore che con tanta generosa acribia ha inteso offrirci la sua testimonianza in versi levigando fino all'ultimo momento possibile un'opera chiusa e completa (l'ultimo componimento del suo libro terminale e complessivo titola, alludendo ai commiati con cui si congedavano le canzoni delle origini, *envoî*) merita almeno l'indugio di un sondaggio critico curioso e specificamente dedicato. Il presente contributo tenta di avviarlo a partire da due nodi particolarmente fecondi della poesia villiana: il sentimento della storia e del tempo e il paradosso che vede tale autore fedele a una

¹⁵ A. BORRA, *Fuori dal coro: il caso di Dario Villa (1953-1996)*, in «Gradiva», 23-24, 2003-2004.

¹⁶ La citazione, come la precedente, è tratta da un epitaffio pubblico. Cfr. G. RABONI, *Il poeta che credeva nelle ombre*, in «Corriere della Sera», 10 marzo 1996, p. 25.

¹⁷ L'appena menzionato Tom Raworth ha dedicato ad esempio un'intera pagina del suo sito personale (raggiungibile presso l'indirizzo <<http://tomraworth.com/villa.html>>) alla memoria del poeta e a breve citerò un'eclatante dichiarazione di Patrizia Valduga che individua in Villa «il migliore» autore degli anni Ottanta e Novanta.

¹⁸ P. VALDUGA, *Settenari da sbattere in faccia ai mediocri*, in «Corriere della Sera», 10 giugno 1996, p. 26.

forma di conoscenza – quella costituita dalla scrittura poetica – nei cui mezzi mostra di non nutrire fiducia.

I due poli d'indagine (uno "esterno" e l'altro "interno", per così dire) comunque finiscono per convergere in una serie di luoghi testuali in cui l'analisi stilistica risponde all'allegoresi e alla coerenza interna rinvenibile seguendo i temi ricorrenti, come è ovvio che sia per un'esperienza poetica sufficientemente erudita e aggiornata condotta in anni successivi non solo ai farmaci proposti per il trauma della Guerra ma anche alle rimodulazioni europee del vecchio *engagement* sartriano e, in Italia, agli investimenti sul «modo» avanzati dai "Novissimi" e dai loro successivi sodali e imitatori, nonché alle aspirazioni verso una «poesia totale» attese dall'avanguardia di area spatoliana. Premesso ciò si spiegherà da sé l'esigenza di numerose citazioni, rese opportune anche dalla scarsa circolazione dei versi in analisi.

Non spero addirittura di strappare Dario Villa alle angustie di una – per usare un termine chiave del postmoderno, non solo letterario – "minorità" in cui forse dà perfino il suo meglio, agile com'è e amico dei "nanetti", capace, lo vedremo, di mantenere stile e autorità anche nella più ostentata sciatteria. Intendo però provare a restituire alla lettura dei suoi versi parte della complessità e dell'intenzionalità che la grazia e la naturalezza nascondono agli occhi di chi guarda quando si assiste alle manifestazioni di quella che potremmo dire, vincendo il timore di risultare banali, una rara e certa bravura¹⁹.

2. «ERANO TEMPI ALLEGRI GLI ANNI DI PIOMBO»: UN IMPEGNATIVO DISIMPEGNO, UN INCANTEVOLE DISINCANTO

Per capire come maneggiare gli strumenti conoscitivi offerti dalla poesia di Villa è bene ricorrere subito e di nuovo a Raboni, che in un rapido ritratto critico lo dipinse come «un Corbière, un Laforgue»

¹⁹ In questo senso, pur riconoscendomi nelle sue conclusioni, vorrei proporre nelle prossime pagine una problematizzazione della tesi di Borra, che legge nella gratuità del gesto poetico di Villa una contrapposizione etica alla "Milano da bere" in cui tutto ha un prezzo e che non interpreta organicamente i puntuali rilievi stilistici allineati, limitandosi a considerare il citazionismo e i riusi dell'autore come ammiccamenti o scarti sdrammatizzanti liquidando in fretta la lettura postmoderna di Raboni. L'altro maggiore contributo sul poeta – A. BALDACCI, D. VILLA, in *Parola plurale. 64 poeti italiani fra due secoli*, a cura di G. Alfano *et alii*, Roma, Sossella, 2005, pp. 443-446 – mi sembra insistere eccessivamente sulla natura onirica e delirante dell'*inventio* del poeta, che produrrebbe «un iterato divorzio dal mondo» (p. 443). In parte dunque, proverò a discostarmi anche da esso, che pure tornerà utilissimo nel corso delle riflessioni sulla poetica villiana.

– un poeta legato alla realtà dunque, ma capace di correggerla con ironia e visionarietà – che però «invece di immaginare tutto o quasi tutto il “dopo”, l’avesse attraversato a occhi aperti». Proprio una simile rinuncia al vaticinio, proprio la capacità di acclimarsi nel disastro che altri avevano profetizzato per continuare a cantarlo gli vale la definizione di «postmoderno», ripetuta in diversi luoghi da Rabonni, che gli attribuisce in questo senso «la curiosità, l’innocenza e la grazia di un visitatore angelico». Tali qualità chiamano alla mente l’ospite celeste di *Teorema*, una delle prime opere pasoliniane in cui il disfacimento della storia sociale e quello della storia dell’arte vengono esplicitamente messi in scena. Lì, proprio un «visitatore angelico» raggiunge il nucleo sineddotico della realtà italiana del dopoguerra (una famiglia borghese) per rivelarne l’inautenticità con la sua nuda e tutto sommato discreta presenza; nell’opera di Villa, quasi sempre scritta in prima persona, gli «occhi aperti» del protagonista registrano la fine della modernità con un’estraneità irresponsabile da esploratore curioso. Sulla «grazia», dovuta essenzialmente a un tirocinio formale particolare, torneremo; per ora è importante valutare la possibilità che il poeta intrattenga con la propria voce una relazione simile a quella che intercorre tra Pasolini e il suo personaggio: nella diegesi (anche in quella solo relativamente finzionale di un’opera poetica ad alto tasso di narratività o di un film/romanzo, invece, fortemente lirico), il visitatore attraversa senza giudizio una riproduzione della realtà che l’autore invece giudica. Se il risultato ottenuto da Pasolini è di esplicita condanna è perché lui, a differenza di Villa, ha conosciuto un tempo diverso da quello in esame: non a caso, malgrado la somiglianza indicata, in *Teorema* mancano l’ironia, il pluristilismo, la paradossale serenità dei testi villiani. Ninetto Davoli che, saltellando sorridente nella parte di Angelino, porta a Laura Betti la notizia della visita fatale, scandendo un irreversibile e singolare passaggio dal mondo in bianco e nero a quello a colori, non somiglia affatto al domestico immaginato da Villa alla fine degli anni Settanta: «il maggiordomo» che, con «un certo cinismo annuncia/ senza solennità tutti i giorni/l’arrivo della fine» (BG, 159).

Cominciamo dunque a radunare qualche verso probante intorno al ritratto raboniano, aprendo le poesie di Villa alla prima pagina da cui basta, intanto, estrarre una quartina (AF, 13):

Stranito dalla fame, percorrendo
stradine dove gli uomini erano altri,

ho letto epigrafi straniere a iosa
scritte sotto la foto di un prodotto.

Ecco già chiaro il profilo di questo “io” postremo: esce mosso dall’appetito (nella strofa precedente aveva aperto il frigorifero comprendendo «le architetture deserte del vuoto») e coloro che incontra sono «altri» come lui è strano, estraneo; la pubblicità esplosa lungo le strade (siamo, lo ricordo, nel 1971) diventa un groviglio di segni da interpretare archeologicamente: se il protagonista è «stranito», e gli uomini sono «altri», le scritte sono «straniere» e dei prodotti non c’è che il simulacro fotografico. La ricomposizione di moduli cavati dal già visto, tipica del postmoderno, ha luogo poi esplicitamente: di séguito, in cima al Duomo di Milano che diventa un qualunque «duomo tardo gotico», il protagonista intravede «l’omino di Chagall, col suo violino», chiudendo la quartina nella riproposizione della rima interna che già concludeva la precedente (lì sotto:prodotto, qui omino:violino). La poesia d’altronde comincia con un altro recupero visuale: «Il terzo giorno ho inventato sapori / ossuti come un disegno di Schiele» e la solennità di un simile abbrivo, tra l’altro, pericolosamente in bilico sull’orlo della farsa, allude al Credo parlando invece, probabilmente, del digiuno da *bohémien* imposto dal frigo vuoto: questo emergere dall’inedia per fare la spesa (o meglio per sperare, sbagliando, di «incontrare/una lattina di tonno») accostato al risveglio di Cristo dal sepolcro esemplifica bene il matrimonio tra basso e alto che costituisce un altro elemento chiave del postmoderno. A riprova ulteriore si può confrontare la raffinata sinestesia, con cortocircuito tra gusto, tatto e vista – «sapori ossuti come un disegno» – con un’altra similissima che Giorgio Caproni formulò, se ci fidiamo della cronologia indicata da Villa, tre anni più tardi. La figura, da *Il muro della terra*, coinvolge gusto, tatto e, questa volta, udito: «In bocca / scisti e acqua vuota. // Un silenzio ossuto»²⁰. Malgrado l’operazione stilistica sia analoga, col «silenzio ossuto» Caproni si rammenta della guerra vissuta in prima persona per riconoscerne i tratti universali anche nel tempo di pace²¹ mentre Villa, inventore di «sa-

²⁰ G. CAPRONI, *Il muro della terra* [1975], in ID., *L’opera in versi*, a cura di L. Zuliani, Introduzione di P. V. Mengaldo, Cronologia e Bibliografia di A. Dei, Milano, Mondadori, 1998, pp. 273-390: 309.

²¹ È lui stesso a parlare in questi termini della sezione *Acciaio* de *Il muro della terra*, da cui la poesia citata, *In bocca*, è tratta. In una intervista radiofonica del 1988 spiega come, a differenza delle poesie degli *Anni tedeschi* in *Il passaggio d’Enea*, in *Acciaio* «c’è l’idea della guerra proprio come guerra, in un certo senso un’idea universale, non più particolare e legata

pori ossuti», accosta il proprio smagrito languore a un riferimento iconografico da salotto: è nato dopo la guerra e alla sua fame risponde aprendo il frigo. Così, nella stessa incoscienza, la poesia successiva della *plaque* d'esordio *Architettura, pittura, fotografia* evoca i più tremendi antagonisti del secolo non ancora finito solo per gioco fonetico, alla maniera dei *Limericks* svagati di Edward Lear dettati dalla suggestione dei toponimi: «Dita di dittatori duri, in fondo/dita d'amanti. Dita di mistero» (AF, 14).

Il virtuosismo fonetico d'altro canto, così apparentemente gratuito a un primo sguardo, è in realtà uno degli strumenti più affilati dell'arsenale di Villa che, raggiunto dagli echi delle esplorazioni linguistiche d'avanguardia – e, in particolare, dall'eredità di Carroll raccolta a quei tempi da autori come Niccolai, Scialoja o Graffi (i *nonsensicals* italiani) impegnati nella dissezione del materiale verbale in cerca di sensi persi o inediti – sa trarne giovamento senza aderirvi, sempre in linea con la tendenza alla solitudine di cui abbiamo parlato. Così i suoi *puns* e le sue figure di suono sembrano correggere la giocosa anatomia dei significati indagata dalla ricerca comica italiana attraverso la musica del *witz* sentimentale degli immediati eredi di Pound e dell'Imagismo – con Basil Bunting, alla cui traduzione lavorò a lungo, in testa. Un simile esercizio di stile, se condotto attingendo ai dati di realtà di cui Villa disponeva e con l'atteggiamento conoscitivo che gli abbiamo attribuito, può portare a ritmate *flâneries* nell'attualità innervate in filigrana da una particolare, costitutivamente debole forma di discorso politico.

Per un breve percorso di testi che dimostrino tutto ciò passerei dunque a una raccolta dei pieni anni Ottanta, partendo dall'*incipit* di uno dei componimenti più evidentemente lavorati, probabilmente rivisto fino al 1992 (SZ, 140-141).

rasentano il muro caduto
elaborano le macerie
i müridi di berlino

Ecco già un *calembour* che distoglie l'attenzione dall'idea che lo ha generato: il *trompe-l'oreille* «müridi di berlino» si riferisce ai topi²²,

a particolari eventi. Ma purtroppo la guerra continua, siamo continuamente in guerra. E quindi è la guerra in sé stessa, con ricordi naturalmente della mia esperienza della guerra vissuta». L'intervista è citata nell'apparato della raccolta succitata. Cfr. L. ZULIANI, Apparato critico, in G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., pp. 1013-1840: 1547.

²² A sventare una confusione evidentemente preventivata con gli affiliati alla *Muridiyya*

sono loro che «elaborano le macerie» del muro con cui fanno allitterazione, ma alla giustificazione fonetica²³ della loro presenza – che per un poeta del nonsense sarebbe sufficiente e anzi contribuirebbe, se gratuita, più efficacemente di qualsiasi altra allo stupore – si affiancano echi culturali importanti. Nella Germania degli anni Ottanta la *new wave* dell'arte vedeva coetanei di Villa come Helmut Middendorf o autori di poco più anziani come Rainer Fetting farsi protagonisti di un ritorno alla pittura analogo a quello propugnato dalla Transavanguardia italiana. Diversamente dal quintetto aggregato da Bonito Oliva tuttavia, gli artisti tedeschi tornavano ai colori rutilanti di un figurativismo neo-espressionista senza l'ottimismo e l'immediatezza dei loro omologhi italiani; non costruivano, per dire, l'immaginario di una «Berlino da bere» all'ombra del muro ma piuttosto rivendicavano la libertà e il ruolo sociale che la storia recente aveva soffocati: in un simile lavoro sul proprio contesto storico attraverso il ritorno a tecniche considerate superate, in un simile «elaborare le macerie», restano celebri – ed ecco forse la filigrana del gioco villiano – il ciclo dell'*Alfabeto dei ratti* e, soprattutto, il *San Francesco che impedisce lo sterminio dei ratti* di Markus Lüpertz, all'epoca rettore dell'accademia di belle arti berlinese. I topi di Berlino della poesia, oltre a offrire il materiale fonetico per la musica testuale, evocano dunque quelli della «pittura ditirambica» che esplodeva proprio a ridosso del muro negli anni della sua caduta, una nuova tendenza quasi certamente familiare a Villa che frequentava critici d'arte e che proprio in quel periodo stringeva amicizia con un Beltrametti già attivissimo sulla scena europea. Meno probabilmente aveva per le mani la rara traduzione italiana di una delle più celebri opere di Zbigniew Herbert, *Rapporto dalla città assediata e altre poesie* del

– confraternita islamica di origine senegalese fondata dal predicatore Amadu Bamba Mbacké a metà Ottocento ed effettivamente legata alla Germania, dove è stata scritta la prima monografia accademica su di essa (R. SESEMANN, *Ahmadu Bamba und die Entstehung der Muridiya*, Berlino, Schwarz, 1993) – è l'autore stesso, che fuga ogni dubbio esplicitando l'accento dialettico.

²³ Non c'è bisogno di chiamare in causa il lessico tecnico faunistico, ornitologico e ittico di Montale, su cui molto si è discusso anche per quanto riguarda ascendenze nella tradizione del Novecento e paralleli con gli usi nella generazione successiva, da Giudici a Zanzotto. È forse più utile un riferimento al comico di Scialoja che ricorre ai nomi scientifici o culti degli animali proprio in cerca di arguzie fonetiche e rime (a es. «Il rospo è un batrace / del tutto incapace / di usare la brace / per cuocer le mosche [...]»), T. SCIALOJA, *Ghiro Ghiro Tonto* [1979], in *Id.*, *Versi del senso perso* [1989], Torino, Einaudi, 2009, pp. 129-148: 135). Con lo stesso effetto ludico, Villa intende però evidentemente far reagire la leggerezza del gioco di parole con la gravità dell'oggetto linguisticamente manipolato, il muro.

1983²⁴ (in cui «jednostką obiegową stał się szczur», l'unità di scambio è diventata un topo), cronistoria della rovina che ispirerà comunque di certo un maestro del postmoderno, Don DeLillo, impegnato pubblicamente a leggerne i versi all'indomani del secondo crollo più emblematico del dopoguerra – quello delle torri gemelle nel 2001 – usando poi come esergo del suo *Cosmopolis* proprio il verso legato ai ratti, simbolo di una futuribile rivolta metropolitana a séguito di un terzo crollo: quello virtuale e in effetti poi verificatosi della borsa di Wall Street²⁵. I «mùridi» di Villa, d'altro canto,

hanno scorte da vendere dietro le porte
di brandeburgo hanno grandi muraglie
di freddo da ricostruire in serbo
per il mattatoio balcanico
alla tartara in turco maccheronico

Non sono dunque loro la merce di scambio nell'oriente assediato dall'Europa di fine anni Ottanta: piuttosto si preparano a diventarne commercianti accumulando la sostanza gelida e divisiva della loro storia postbellica dietro la porta, pronti per metterla sul mercato passando dall'essere oggetto a diventare soggetto di guerra fredda. In effetti la Germania, proprio all'indomani della caduta del muro, è stata la prima a riconoscere l'indipendenza di Slovenia e Croazia, avviando le reazioni a catena che hanno poi portato, appunto, al «mattatoio balcanico» da cui è sorto il primo conflitto armato su suolo europeo dalla fine della Guerra Mondiale. Il caos balcanico è insomma stato offerto agli Stati Uniti – secondo l'interpretazione sottesa ai versi – dai tedeschi, che hanno abbattuto le proprie mura-

²⁴ Mi riferisco a Z. HERBERT, *Rapporto dalla città assediata: 24 poesie*, a cura di P. Marchesani, con una xilografia originale di A. Kalczyńska, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1985. In effetti però, vista l'inaffidabilità delle datazioni di Villa, potremmo prendere in considerazione la più diffusa edizione successiva, anche se di un anno troppo tarda per rientrare nella forbice 1983-1992 (si tratta di ID., *Rapporto dalla città assediata*, a cura di P. Marchesani, con un saggio di I. Brodskij, Milano, Adelphi, 1993).

²⁵ Intendo questi più recenti avvenimenti globali come, fuor di dubbio, episodi della «postmodernità» intesa come «quell'epoca storica che, iniziata intorno alla metà degli anni Cinquanta, non si è ancora esaurita» (R. DONNARUMMA, *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, in «Allegoria», xv, 43, 2003, pp. 56-85: 57. Ma vd. anche, più in generale, R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, pp. 120-124). Che siano o meno tappe del passaggio a una fase letteraria diversa, anche e soprattutto nei loro riflessi sulla cultura italiana (per cui vd. le proposte di R. LUPERINI, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005 e di R. DONNARUMMA, *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno*, in «Allegoria», xxiii, 64, 2, 2011, pp. 15-50), non è qui in questione.

glie e si sono preparati a ricostruirle altrove²⁶. Villa coglie di nuovo l'occasione di sfruttare l'ambiguità sintattica del verso per nascondere la Storia dietro all'acrobazia linguistica: le «grandi muraglie» sono sia «in serbo / per il mattatoio balcanico» – cioè pronte all'uso, messe da parte per la Jugoslavia – e composte «di freddo da ricostruire»; che composte «di freddo [...] per il mattatoio balcanico» – cioè destinato, di nuovo, alla Jugoslavia – ma «da ricostruire in serbo», cioè in lingua, in valuta serba: un ulteriore *calembour* che biforca la lettura conducendo entrambi i suoi rami al medesimo, arguto senso. Più avanti poi si insiste sui Balcani evocati per disegnare un parallelo con l'attentato di Gavrilo Princip, secondando una tendenza postmoderna alla liquefazione delle cronologie e del progresso storico:

oh se solo passasse l'arciduca
 come sarebbero contenti tutti
 di farlo secco una seconda volta
 così domani riscoppia la prima
 guerra mondiale [...]

Se pensiamo che proposte come *La fine della storia e l'ultimo uomo* di Fukuyama non raggiunsero le librerie italiane prima degli anni Novanta – nel caso del giapponese, né in traduzione né in originale – una simile contemporaneizzazione e appiattimento dei passati sul presente di allora suona piuttosto originale. Per raggiungerla l'autore si spinge anche più indietro del 1914, immaginando la fame di macerie da rielaborare dei soliti mùridi che «s'adira / come nelle campagne di prussia / diventa blu per una sfumatura»: di nuovo il senso sospeso sulla punta di un verso ci lascia a metà strada tra l'evento storico e il modo di dire, tra le guerre napoleoniche e il “blu di Prussia” – una tinta specifica che certo potrebbe bene inverare letterariamente l'espressione “diventare blu dalla rabbia”. La nostalgia espressa, con tanto di *pathos* interiettivo, nei versi citati poco sopra getta luce sul “senso della storia” che stiamo indagando – una storia significativamente qui rappresentata, come appena visto, dai secoli che seguono la rivoluzione francese. Un tale sentimento del tempo –

²⁶ È noto che la Germania di fine millennio, meno interessata di qualsiasi altra potenza europea alle controindicazioni di una forte presenza militare americana – visto che, ai tempi, era già presidiatissima da contingenti d'oltreoceano – poteva solo trarre vantaggio da un indebolimento della Serbia nel quadro della dissoluzione della Jugoslavia e che operò in tale direzione dall'inizio degli anni Novanta tornando per la prima volta sui campi di battaglia dai tempi della sconfitta di Hitler.

proprio nel senso barocco ungarettiano, da *Fine di Crono* – non è facilmente assimilabile a quello dei reduci della modernità da cui Villa potrebbe aver imparato a vedere la storia stessa come una «rete a strascico» dal cui pescato disordinato trascogliere oggetti celibi nell'impressione di un eterno presente. Il poeta che sospira per Francesco Ferdinando e che di séguito fantastica ribattendo bambinescamente un «e poi» che infutura i peggiori eventi del passato («e poi si fa una marcia // su roma [...] e poi le teste rapate cominciano / a ordire il putsch di monaco») non era ancora vivo quando tali orrori si verificavano: la sua carnascialesca nostalgia può aderire convincentemente al modello che Jameson, in quegli anni, rilevava criticamente dalla costituenda letteratura – appunto – postmoderna²⁷, può mantenere un rapporto stretto con il passato pur vedendolo al di qua della crisi del finalismo e di quei «filtri importanti della nostalgia, della manipolazione e della parodia» con cui Remo Ceserani ha corretto le ipotesi di un «rifiuto della storia» dopo la modernità²⁸. In buona sostanza, dalla poesia appena percorsa, oltre ai rilievi stilistico-politici promessi, possiamo ricavare anche una conferma più precisa di quanto indovinava Raboni: il personaggio-Dario, visitatore dei tempi in cui l'autore-Dario viveva, ha visto con chiarezza l'errore implicato da una reazione euforica alla cosiddetta fine della storia – sa infatti che con le macerie di un muro se ne costruirà un altro – ma, culturalmente indigeno del dopo e quindi, come abbiamo visto, incapace alla tragedia, non ha nemmeno tradotto la sua intuizione in disforia. Stilisticamente tende – pur senza mai chiudere gli occhi di

²⁷ Vd. F. JAMESON, *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* [1991], Roma, Fazi, 2007, in particolare p. 165.

²⁸ Il discorso di Ceserani ci torna particolarmente utile perché distingue con chiarezza le novità stilistiche e concettuali del postmodernismo letterario da quelle della neoavanguardia (intendendo con questo termine, direi, in prospettiva italiana, quei movimenti letterari esplicitamente indicati come d'avanguardia sorti e sviluppatasi nel secondo Novecento – in special modo quelli vicini al Gruppo 63). Alla fine di una rassegna di «concomitanze» storiche, sociali e politiche, l'autore sostiene infatti: «C'è chi ha interpretato la novità di questi ultimi decenni come presenza di una neoavanguardia, caratterizzata da forme di radicalizzazione delle tendenze e delle poetiche: se l'avanguardia dei movimenti "moderni", per esempio, si era espressa con forme di rifiuto ribelle della storia e dei modelli del passato, il passo successivo, del movimento "postmoderno", sembrava lo si potesse identificare come rinuncia a qualsiasi dimensione storica, come rifiuto della storia. Questo, oltre a non essere vero, secondo me, sul piano dei contenuti e delle strategie conoscitive [...] non può essere vero sociologicamente. La citazione, come quelle a testo, è tratta da R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 27. In ogni caso – anche se soprattutto per quanto riguarda la narrativa più che la poesia sperimentale – la posizione di Ceserani è aversata da alcuni studiosi successivi. Vd. in particolare M. DI GESÙ, *Un'avanguardia postmoderna?*, in «Italianistica», 1, 2001, pp. 117-133.

fronte alla realtà – al ludico raffinato, gioca sull'incastro sintattico dei versi con forte senso di verticalità ma, essendo sprovvisto per questioni anagrafiche di un proprio sé poetico precedente agli anni Settanta, non può fare della propria vicenda l'oggetto dell'ironia e resta lontanissimo dallo stile frusto e prosastico del passo pesante assunto da altri. Infatti, se a una sfiducia tanto irresponsabile nella storia come la sua non coincide necessariamente il rifiuto di essa (non è stato un poeta di "evasione", neanche nel senso alto e serio di esperienze coeve come *La parola innamorata*), allora alla contigua e certo postmoderna sfiducia nella letteratura che lui stesso ha manifestato²⁹ può accompagnarsi l'assoluta devozione a essa che emerge dai suoi testi, anche solo dai pochi fin qui citati. È in tale equilibrio di strenua resistenza passiva all'annichilimento, in tale scomoda posizione post-ideologica – e non anti-ideologica – che vedo l'impegnativo disimpegno che intitola il presente paragrafo.

Non bisogna pensare d'altronde che l'originale posizione villiana nei confronti del passato cambi di segno quando la poesia esplora la storia privata – per altro, nel suo caso, essa stessa "fnita" o, come direbbe forse Ferroni, "postuma" a sé stessa vista la certezza della propria morte che ne ha presieduto larga parte. Per citare proprio dal libro della «rete a strascico», che più volte ci è tornato utile, possiamo percepire la differenza che corre tra il «paradosso umanistico»³⁰ di autori "reduci della modernità" come Montale e il distacco postumano del "nativo del dopo" Villa attraverso un confronto tra componimenti analoghi. Satura ci offre infatti l'esempio chiave del celebre *xenion* sul «dagherrötipo»³¹, accostabile in questa prospettiva all'ultimo testo di *La bambola gonfiabile e altre signore* (BG, I77).

²⁹ In una testimonianza ambivalente, su cui più avanti ci soffermeremo, leggiamo: «Certo un tempo dev'esserci stato, in cui anch'io credevo di poter chiedere a quest'arte [la poesia] il premio rassicurante dell'illuminazione e del depistamento, della moltiplicazione e dell'analogia, del capovolgimento e della distruzione, tanto per limitarmi a un esagono di belle speranze. Dall'edificazione al crollo dell'uno e della miriade, noi ci troviamo in mezzo, e con umana indifferenza e sublime sprezzo del ridicolo, continuiamo a curare, e a incrementare, le nostre biblioteche». D. VILLA, *L'autoritratto*, in «Poesia», 1, 12, dicembre 1988, pp. 65-70: 66.

³⁰ La formula è di Pier Vincenzo Mengaldo, che la conia per indicare la «capacità o volontà di scommettere ugualmente [malgrado non si possa dare storia] sulla possibilità di una storia individuale, addirittura di una storia in qualche modo esemplare in cui possono rispecchiarsi come in un cannocchiale rovesciato le vicende assurde e non razionalizzabili della storia esterna, con la maiuscola». Cfr. P.V. MENGALDO, *Primi appunti su «Satura»* [1972], in ID., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 357-381: 359.

³¹ Mi riferisco al 11, 13: [*Ho appeso nella mia stanza il dagherrötipo...*]. Più avanti cito il testo da E. MONTALE, *Satura*, cit., pp. 73-74.

Ho appeso nella mia stanza il dagherròtipo
 di tuo padre bambino: ha più di un secolo.
 In mancanza del mio, così confuso,
 cerco di ricostruire, ma invano, il tuo pedigree.
 Non siamo stati cavalli, i dati dei nostri ascendenti
 non sono negli almanacchi. Coloro che hanno presunto
 di saperne non erano essi stessi esistenti,
 né noi per loro. E allora? Eppure resta
 che qualcosa è accaduto, forse un niente
 che è tutto.

è solo un ragazzo
 nell'atrio di un edificio fascista
 passeggia nei ventricoli del dubbio
 di profilo sembra gravido
 gravato da grame cure
 verso sera su un lago nel dopoguerra
 ride con uno sconosciuto
 con una ragazza si agita ma non è
 grave
 sta sfogliando un giornale
 si sposa
 tiene in braccio un bebè stralunato
 pesa più di cento chili
 e continua a guardare nel piatto
 brinda accanitamente.
 Il maniaco in bicicletta
 (era solo mio padre
 una serie di foto antique).

Il confronto mostra, mi sembra, non solo due stili differenti (il verso allungato e pensoso del 'quarto Montale' contro le frantumate e rapide immagini fiorite di giochi fonetici del Villa meno riflessivo di inizio anni Ottanta) ma anche due modi diversi di esplorare la memoria alla luce della postmodernità. Se entrambi gli autori sembrano a loro modo recepire quella che, con Ceserani, potremmo definire la riduzione del passato – dopo la fine della Storia – a «un grande serbatoio culturale di immagini, un “immenso simulacro fotografico” da “consumare” con atteggiamento “nostalgico”»³², gli *explicit* dei due componimenti denunciano infatti due reazioni divaricate. La *gnome* montaliana riabilita il pur ammesso «niente» poggiando sulla resistenza di un fortissimo «eppure»; la glossa di Villa, dimidiata nelle parentesi, si limita a dare la chiave della rassegna di immagini percorse escludendo qualsiasi reazione a un ridimensionamento – «era solo mio padre» – che lui stesso constata senza sgomento, accontentandosi di buon grado di “registrare” con eleganza il catalogo di «foto antique». L'ironia villiana nei confronti della storia (individuale o collettiva che sia) resta insomma diversa da quella dei poeti che varcano maturi la soglia del secondo Novecento, non sostanzziata da una presa di coscienza tragica quanto da una malinconica abitudine incorporata.

Ma procediamo con altri esempi testuali che inquadrino più in

³² R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 87. La lettura dello *xenion* citato alla luce del passo di Ceserani è già in F. GIUSTI, *Nove indizi di postmodernismo in Satura*, in «Contemporanea», 7, 2009, pp. 49-69: 56-57.

generale il particolare sentimento del tempo di Villa da diverse prospettive, sondando proprio la cronotopia come tema.

Già nella primissima raccolta, da cui siamo partiti, le considerazioni sul tempo mostrano una coscienza acuta anche se presa alla leggera: «il calendario non è storia» ci dice Villa, rifiutando una visione positiva del progresso cronologico che liquida come «computo degli anni seppelliti». Il passare dei giorni non si interrompe ma la storia sì, e infatti nella sua narrazione memorialistica, quasi da diario svagato, il poeta ricorda che «andava senza meta il tempo, senza / senso apparente», rendendo la perdita di finalismo un fatto esistenziale (AF, 18). D'altronde il paradosso del calendario che continua a sfogliarsi meccanicisticamente pur avendo perso ogni senso torna anni dopo nei versi del *Periplo delle perplessità* (composto a cavaliere tra anni Settanta e Ottanta), in cui si mostra a un proteiforme tu³³ la condizione di comodi prigionieri dello svago³⁴ a cui, dice, «ormai ci siamo abituati» (PP, 243):

Ci siamo adattati, mia cara,
a date e giorni, lunazioni, cose
da calendario. Senza scampo liberi
di venire, di andare.

³³ Prima femminile e quasi montaliano, poi mutato in un «mio stupendo / ossobuco», in un «Pegaso», in un «ippogrifo», in una «banana mia», «belva crudele, speculare», «marziana d'uranio, / stufa di ghisa, zia porcellanata» e infine in un vocativo «o psicopatico» (PP, 243-244). L'insistenza sulle cavalcature volanti («Che uso fai delle ali, [...] tracanni / un fiume d'aria? voli alto?»; «[...] Sta' attenta, / ché anche i cavalli alati scivolano, a volte») sembra incoraggiare una lettura ariostesca-calviniana della poesia – penso, naturalmente, al *Furioso* e alla “lezione americana” sulla leggerezza – che in effetti insiste sull'evasione (vd. nota seguente) e sull'ironia. In ogni caso, come vedremo più avanti, la leggerezza di Villa è grave, quasi una colpa da denunciare nei modi raffinati – e appunto leggiadri – del bello stile: «Inferni di sarcasmo / vengono prelativamente / serviti in tavola»; «Ci stiamo meravigliando / dei nostri crani di piombo / con l'espressione pensosa / di una steppa kirghisa». Alla stessa spensierata ironia tragica va ascritta la battuta già citata a testo, molto bene inquadrabile nel dandismo da Milano da bere che sempre si è attribuito al poeta ma, chiaramente, di ascendenza dantesca: «Il rancio non è male. L'acqua e il sale / fanno mare». (tutte le citazioni sono dalla poesia in oggetto, PP, 243-244).

³⁴ Il tema dell'assuefazione di massa a una prigione comoda o a una sorta di evasione coatta dalla realtà, si sa, è un classico del genere distopico nel dopoguerra, da *Cecità* di Saragamo – in cui presto i contagiati cominciano a credere di essere sempre stati ciechi – al *Neuromante* di Gibson – romanzo chiave del *cyberpunk* anni Ottanta in cui un uomo combatte per poter tornare nello spazio virtuale cui è abituato dopo essere stato condannato a vivere nella realtà – fino a quel coacervo di motivi della fantascienza che è il film *Matrix* dei fratelli Wachowski, uscito nel 1999. Ancora nei primi decenni del XXI secolo molte fortunate produzioni fantastiche insistono sul tema (come il *bestseller Hunger Games*, in cui i giovani sono costretti a battersi a morte in arene virtuali in cambio di un'illusoria vita di lusso; o il film Disney *Wall-E*, in cui l'umanità intera vive su un'astronave da crociera ed è in vacanza da settecento anni).

[...] Le prigionie sembrano
 coincidere al millimetro con
 qualche chilometro di evasione.
 Il rancio non è male. L'acqua e il sale
 fanno mare [...]

Nella stessa raccolta e di nuovo rivolgendosi a un tu – stavolta più chiaramente femminile – Villa tenta anche di individuarsi nel tempo liquido che abita, in cui «la nebbia è già un punto di riferimento» perché (rieccoci al doppio senso) è sì emblema dello smarrimento e della perdita d'orientamento ma può almeno individuare la stagione meteorologica in cui si verifica. Così, ancora una volta, il tempo è solo naturale e non più storico, «i particolari / dietro le curve o nei vasi decidono / la stagione, colorano magari il mese», ma nessun connotato individua il momento in una progressione percepibile in maniera condivisa: visto che il tempo è plurale e ognuno lo vede diversamente, per incontrarsi bisogna «capitare / di striscio nell'angolo di un [...] ciglio» altrui (PP, 234):

per segnalarti la mia posizione
 nel tempo scelgo qualche istante insonso
 uno di quelli che mancano di riscontro
 e di regola, scatto e mi blocco
 pieno di misurazioni imprecise
 per il grazioso tentennamento
 della tua attenzione: cosa vedi? [...]

Quando poi l'arguzia del gioco linguistico raggruppa sotto il significativo titolo *Soggetti smarriti* le poesie di fine anni Ottanta (le ultime prima di *envoi*, il commiato sobriamente struggente) la maturazione compiuta dalla precoce coscienza di Villa impone l'affiorare di una domanda che, più che condannare, manifesta la perplessità che gli inganni del decennio trascorso – e più in generale del dopo-*boom* – suscitano sul crinale del secolo e chiarisce nel frattempo la vera natura del tempo (liquido come prima e frantumato, ma anche deprezzato, illusorio) nella società post-industriale: quella di moneta svalutata, di assegno scoperto e di, in fin dei conti, merce (SS, 265):

ma se colano i secoli
 e il millennio agli sgoccioli
 si chiude con un pugno d'anni in tasca
 (ahi tintinnano come pochi spiccioli
 – restano sogni le epoche in vetrina)

chi farà fuori eternità superstiti?
 e chi farà la fortuna del giorno?
 tenteranno di spendere i minuti
 bucati al mercatino del secondo
 che tra un attimo chiude?

In ogni caso, anche all'altezza di queste due stanze di interrogativa denuncia – in cui comunque prevale la posa curiosa su quella sarcastica – la poesia di Villa non ha mai nostalgia delle grandi opposizioni, dei pensieri forti o della storia moderna; né intende farsi vaticinio dimidiato o lamento («né sarò certo io cassandra o ecuba, / la strige luttuosa o l'egra vittima» ss, 262). Nei confronti della politica ideologica ad esempio il protagonista di tutte le raccolte non è un deluso, quanto piuttosto un estraneo. Qui, lo ribadisco, sta parte dell'interesse che quest'opera offre oggi. Solo due pagine prima che gli interrogativi sul tempo incalzino chi legge, l'autore ne lancia uno senza punto di domanda, quasi stringendosi nelle spalle del suo complesso, speculativo disimpegno (ss, 263):

ma che orgasmi darà
 la politica
 (comunque lui la intenda,
 così la definisce)
 all'amico che crede nello stato
 e in ciò che viene eletto [...]

Postremo fedele d'Amore, dantesco – anche nel considerare l'*ornatus difficilis* come strumento morale per sollevarsi dalle miserie di una realtà inadeguata (ma sul rapporto con il grande fiorentino torneremo diffusamente più avanti) – e capace, come abbiamo visto, di incarnare la musa in interlocutrici dai molteplici *senbals*, Villa si affida all'amante pura e per nulla “civile” che è la sua poesia stessa:

poi guarda con fastidio fisso il sogno
 portatile che io
 chiamo netta rottura dello schema
 delle chimere lisce
 e lui chiama pelosa
 fighetta
 chiaramente un po' scema
 addirittura sprovvista del minimo
 straccio
 di coscienza di classe.

La frantumazione della percezione della politica («comunque lui la intenda») si specchia dunque in quella che si ha della letteratura – per Villa «sogno portatile» e «netta rottura dello schema delle chime-re lisce», per «l'amico che crede nello stato», al contrario, solo una «pelosa fighetta chiaramente un po'scema» e priva di «coscienza di classe». Del resto già in *Sotto zero* la perplessa distanza con gli *engagés* fuori tempo massimo – che fanno immediatamente pensare alle giunte socialiste della Milano di quegli anni – è già marcata (SZ, 136):

strana gente di genere politico
 ci offriva di giostrare nella banda:
 trovavano che il mondo stesse andando
 a zonzo e ci chiedevano di esserci
 (forse dissero «a rotoli» o «rotando»
 o anche «trottola» o «rivoluzione»)

Qui il disincanto dell'autore non suona affatto amaro mentre adopera una forma cadenzata di figura etimologica per confondere la rivoluzione civile in un mondo a rotoli con la rivoluzione della terra che, in astronomia, fa coppia con la rotazione. Di nuovo la natura è più affidabile della storia e la disillusione pronuncia sé stessa con euforia ludica, tanto che, accettando l'invito a «esserci», i «noi» in cui il poeta si include diventano «militanti a dondolo»³⁵ e «seguaci» non delle idee ma «delle cose / che muoiono col tempo». Alla lotta di classe si può al limite andare in groppa a cavalli giocattolo, con «l'armatura rugginosa / che non sente il fulgore dell'estate», senza scampo da un consumismo e da un individualismo che fanno dei soggetti «lastre incrinata, una vetrata / infranta». L'altro balocco che salta fuori nella lassa citata – la «trottola» che gira a vuoto come la terra – torna, come il calendario, nei versi più tardi di *Periplo*, in cui è di nuovo emblema di rivoluzione senza esito in un'allegorica contesa tra generazioni (PP, 224):

volevano solo la trottola,
 ne andavano pazzi [...]
 [...] peccato,
 la trottola era chiusa nella mamma
 e lei giocava solo coi fornelli – oh bella!
 una mattina li attirò in cucina, squagliò

³⁵ Più avanti poi (PP, 222), Villa dirà di sé stesso di aver «chiesto asilo poetico in regioni astrali, / perseguitato da cavilli a dondolo», recuperando la formula che allude ai giocattoli per indicare l'impossibilità di progresso nel tempo fermo alla fine della storia.

un chilo di piombo glielo versò nell'esofago
 fuso, fino alla fine dell'imbuto,
 il ricordo è un pleroma che prilla:
 lei si vedeva come l'esponente
 di una generazione più matura
 sacrata al voto di fagocitare
 la successiva come troppo frolla

Villa è tra i figli di questa madre-Crono, della generazione che ha chiuso in sé la possibilità di una rivoluzione³⁶ ingozzando i nuovi venuti con «un chilo di piombo» – si adombra qui, mi sembra, l'esito tragico dei movimenti giovanili del secondo Novecento, che ha portato al terrorismo – e scende nel basso farsesco per descrivere la propria condizione di, come sopra, individuo che gira su sé stesso senza meta come il tempo:

non poteva ingoiarli, non riusciva
 a sgranarseli in gola come un mantra:
 se li pompò nel culo con un mantice
 e li girano ancora, più sfrigolanti che mai

Se facciamo ancora un salto tra le pagine per raggiungere un'altra occorrenza dell'immagine del piombo possiamo poi seguire il destino della «pigolante / schidionata di tordi storditi» – si noti l'assonanza con la formula del più noto autoscatto villiano: «un tantalo intontito sull'orlo della vasca» (VL, 206) – in quella sorta di autoritratto generazionale che chiude una poesia già citata (PP, 244):

[...] E diventiamo
 di giorno in giorno clamorosamente
 sempre più giovani, e notturni.
 Ci stiamo meravigliando
 dei nostri crani di piombo
 [...]
 Ci rulla un cuore di cemento
 tra le autostrade della cavità
 toracica [...]

Il metallo che dà il nome agli anni in cui questi testi sono stati scritti (ma anche ai soldatini giocattolo cui sembrano ridursi i «mili-

³⁶ Ma anche qui non c'è invidia generazionale né nostalgia: il «ricordo» della mamma, sebbene sia rappresentato dal «pleroma» di una genitura che ha raggiunto il potere, non manca di avvitarsi su sé stesso: «prilla» come una trottola.

tanti a dondolo» che li abitano) viene scoperto nel proprio stesso cranio dalla generazione post-industriale dipinta da Villa, da un lato sorpresa dalla propria non-organicità intrinseca come un futuro Pinocchio post-umano (teschi metallici, cuori di cemento, toraci percorsi da autostrade), dall'altro realizzando di essere forse un esperimento, o meglio una cavia manipolata dall'analisi di osservatori incuriositi (giacché quella di riempire un cranio di piombo è una pratica di anatomia comparata)³⁷.

Nell'opera villiana l'analisi «a occhi aperti» da «visitatore angelico» della realtà sociopolitica e culturale raggiunge dunque, con gli anni, una profondità significativa laddove partiva da percezioni quasi ingenua, da oggetti testuali simili a sintomi ancora di là dalla manifestazione esplicita – come gli «altri» e le «epigrafi straniere» della pubblicità nel primo componimento citato (AF, 13). Possiamo avere un ulteriore colpo d'occhio di tale evoluzione osservando le varianti di una poesia cronologicamente alta ma inclusa, con sostanziali modifiche, nel canone finale di *Tutte le poesie*. Nella prima delle tre parti numerate che avviano *L'ala dell'imbecillità* (raccolta più o meno coincidente con la sezione *Figure Geometriche* dell'edizione originale di *Lapsus in Fabula*) un Villa non ancora venticinquenne incontra, nelle sue *rêveries* urbane, «Cartelli. Astratti. Strati cromorno / in bianconero e colore»³⁸. Difficile e forse irrilevante indovinare la natura dei «cartelli» in questione: la poesia continua con insistiti giochi linguistici autodenunciatisi («ortogonale fonetico a metà prezzo») rimanendo piuttosto opaca – più resoconto di un viaggio mentale che racconto arguto alla maniera dei versi più tardi. Quando però l'autore torna sul testo (verosimilmente all'inizio degli anni Novanta, nella piena maturità) per la riedizione di *Lapsus* da cui è stato desunto il testo per le prime tre sezioni dell'autoantologia definitiva³⁹, la

³⁷ Calcolare il peso di un cervello è inutile ai fini della comparazione con quelli, a esempio, di creature morfologicamente molto diverse o estinte ma conservate in reperti fossili: la differenza strutturale del materiale biologico estratto da bestie strutturalmente diverse o a diversi stadi di fossilizzazione renderebbe irrilevante il paragone. Per questo negli studi anatomici è nata la necessità di analizzare piuttosto la capacità cranica di uomini e animali per disporre di un dato più spendibile sui loro cervelli e, ancora in età contemporanea, si sono usati dei metodi che prevedevano il riempimento dei teschi con materiale granuloso poi misurabile in vari modi. L'antropologo e neurologo Paul Broca ha sviluppato uno di questi metodi prescrivendo l'utilizzo di piombo da caccia, da versare appunto nel cranio. Desumo queste informazioni da G. SERA, voce *Capacità del cranio*, s. v. *Cranio*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. XI, Roma, Istituto Giovanni Treccani, 1931, pp. 777-799: 790-791.

³⁸ D. VILLA, *Lapsus in Fabula*, cit., p. 115.

³⁹ Mai uscita autonomamente – come già detto – tale riedizione è stata approntata

sua capacità di schivare la disforia e resistere alla gravità nel pronunciare esplicitamente le storture che rileva straniato attraversando il presente è pienamente sviluppata (AI, 75):

Si vendono cartelli.
Astratti. Strati di cromorno, strisce
di giallo cromo, cormorani lividi
o impagliati. Riboboli fonetici
e varie carabattole.

I «cartelli» restano ambigui solo perché la propaganda è confondibile con la pubblicità, ma siamo ora sicuri che si tratta di una merce («si vendono») che, a sua volta, somiglia alla pittura (i cartelli rimangono «Astratti»). La loro composizione è più chiaramente sinestetica⁴⁰ e la versificazione aggiunge la materia fonetica – i «riboboli» di cui, in fondo, è essa stessa composta – al catalogo di vendita, che nella versione precedente era solo una rassegna di oggetti celibi e che a questo punto contiene anche, continuando, dei dis-incantevoli «stock di vecchie opinioni a metà prezzo/e balle, nuove, a coppie». Anche altri oggetti vengono inseriti *ex novo*, come le «tette, potte/e chiappe virtuali» che seguono senza soluzione di continuità le vecchie idee e le «balle», a questo punto bugie o letterali testicoli a seconda del versante semantico più attrattivo tra quello archeologicamente *engagé* e quello porno futuribile, con «coiti in internet» – impensabili nel '78 – che denunciano l'aggiornamento del testo a dispetto della data indicata. Rimangono invece quasi identici rispetto al testo originale le misurazioni del tempo, come al solito più geografiche che storiche e legate alla natura, con un dopo individuato «nell'intersezione / della sezione aurea con l'equatore celeste». D'altronde gli strumenti umani di orientamento nel tempo che compaiono nell'opera di Villa sono tutti sballati come bussole impazzite, da «l'orologio del campanile mentale» rotto dalle «lame e i limi, i limiti, e poi i lumi, / della ragione» (AF, 31), agli «orologi / fermi all'incrocio

dall'autore e seguita come testo base dalla curatrice Katia Bagnoli per editare la raccolta postuma. Cfr. di nuovo la *Avvertenza* in D. VILLA, *Tutte le poesie 1971-1994*, cit., p. 9.

⁴⁰ Come è noto, il cromorno è l'antico strumento musicale sulla cui imitazione si basa l'omonimo registro d'organo. Il suono, per così dire, nasale dello strumento usato nella sinestesia villiana potrebbe alludere al vociare e allo squillare di trombette tipico delle manifestazioni in cui, appunto, si sbandierano cartelli. In ogni caso è interessante come il «giallo cromo», che fa allitterazione con gli strati di suono dal raffinato nome, sia un colore ottenuto dal cromato di piombo (cfr. GDLI, v. VI, p. 762), detto anche «giallo di Parigi». Il metallo topico torna dunque anche qui.

del minuto esatto / con il quadrante sbagliato» (AI, 89) fino a «quella sgangherata / pendola che fa clac» (BG, 172). Non c'è bisogno di insistere ancora su questa frantumazione del tempo, che fa il paio con quella dell'identità concretizzata da un'altra categoria di oggetti mai tutti d'un pezzo, gli specchi⁴¹, accostati tra loro per moltiplicare all'infinito le immagini o infranti («i mille screzi rotti / dei tuoi multipli umani, / percezioni tra specchi perspicui» AF, 20; «grovigli di lucidità / tra spicchi specchi» BG, 172 ecc.). La dissoluzione del tempo e quella dell'io (dell'esterno e dell'interno, della Storia e della storia personale) coincidono d'altronde già, pur confusamente, nella prima raccolta, quando Villa pronuncia il proprio oroscopo quasi a petto di successivi componimenti al passato⁴² (AF, 28):

rimuoverò le schegge
dei mille specchi gettati
ovunque nella sala ad alterare
senso e contorni
[...]
non potrò più distinguere,
celesti, volta e intonaco, o dall'intimo
l'esterno, antichi da mai visti luoghi
andati con il tempo
mi muoverò tra minuti cristalli
nell'agonia della luce nel prisma
dell'io disperso in quei frantumi.

3. «CHE NE SO UNA GRAZIA CTONIA»: LA SCOMPARSA ETERNANTE, LO SCIATTO E IL CRUSCHEVOLE

Per chiudere il quadro, sempre sulla scorta delle intuizioni di Raboni e tenendo presente le peculiarità già emerse, vorrei indugiare più

⁴¹ Mi pare interessante qui riportare la traduzione che Villa propose all'inizio degli anni Ottanta per una delle più emblematiche frasi di *A Single Man* di Christopher Isherwood: «Lo specchio, più che un volto, riflette l'espressione di una difficoltà». Non è inverosimile che il ritorno continuo di specchi nella poesia di Villa, oltre ad affollarla dei simboli della disgregazione del sé di cui abbiamo parlato, sia incoraggiato dal rapporto con il romanzo di Isherwood, che a sua volta adopera metaforicamente i «*mirrors*» in più luoghi (celebre e citatissimo il passaggio: «Staring and staring into the mirror, it sees many faces within its face – the face of the child, the boy, the young man, the not-so-young man – all present still, preserved like fossils on superimposed layers, and, like fossils, dead. Their message to this live dying creature is: Look at us – we have died – what is there to be afraid of?»).

⁴² Cfr. le già citate PP, 222-223 («redattore dell'aria, ho molte volte/volato tra volumi d'etere, tremanti nevi/ho stampato refusi folgoranti [...] ho curato volumi di pagine senza una riga [...] ho chiesto asilo poetico in regioni astrali [...]» ecc.).

specificamente sugli episodi di calcolata sciatteria stilistica, sui raffinati giochi retorici e sui modi linguistici e metrici che caratterizzano la poesia di Villa. Le risorse lessicali, l'erudizione letteraria e le molteplici fonti culturali attraverso cui le esplorazioni della realtà, del tempo e del sé appena scorse sono state condotte meriterebbero una trattazione più ampia e ordinata di quella possibile in un lavoro come questo ma mi sembra necessario, come da programma, condurre il discorso intrapreso accanto ad alcune dichiarazioni di poetica e attraverso una piccola scelta di individui testuali particolarmente significativi dal punto di vista della forma e delle memorie letterarie.

Per lo stile di Villa, in generale, si è parlato di un «neobarocco» sostanziato da «una personalissima sperimentazione lunatica» e da «un attaccamento necrofilico al linguaggio»⁴³. È certamente vero che la sua scelta di non aderire né alle tendenze di stile frusto e pro-sastico tipiche di parte del secondo Novecento né di fare della poesia una palestra per esperimenti su significati e significanti coincide con una sorta di paradossale rassegnazione all'insufficienza della lingua. Tale inefficacia cognitiva, su cui in effetti abbiamo già visto chinarsi un ostinato accanimento terapeutico nei testi percorsi, è retrodatata, nelle parole stesse dell'autore, perfino alle origini della letteratura:

butterò lì questa prima, e perciò persistente, intuizione: che poesia sia un approccio, un tentativo d'approssimazione, e in certi casi d'allontanamento, e che malgrado i doni ritmici e di movimento, malgrado i piedi, e i passi da gigante, non si avvicini al suo compiuto obietto, che chiameremo l'uomo, il mondo, o come altro ci piaccia di chiamare, più di quanto il diverso non si avvicini all'uguale, o la descrizione al descritto. [...] Omero non manca di convertirsi in copiosa fonte di informazione mitografica e antropologica, di marineria e strategia, di nudi costumi e di rozzo erotismo. Ovidio è già più arrapante. Ma io mi ostino a credere che i millenni di poesia parlino soprattutto della poesia dei millenni: potrà sembrare riduttivo ma non è detto che certe riduzioni non coprano il tratto migliore di spazio disponibile⁴⁴.

Più che aspirare all'assoluto dunque, una poesia che parta da tali "intuizioni" sembra sopportare una connaturale assolutezza (volendo, un destino di assolutezza) individuata nel proprio genoma con rassegnazione *blasée*, compatendo le altrui fantasie di avvicinamento all'uomo e al mondo dall'alto di una paradossale serenità: proprio ammettendo la natura fallace del poetare in sé si schiva il fallimento

⁴³ A. BALDACCIO, *Dario Villa*, in *Parola plurale*, cit., 443.

⁴⁴ D. VILLA, *L'autoritratto*, cit., p. 66.

poetando. Non c'è confessione, lamento, inchiesta sul proprio statuto o su quello degli altri, non ci sono epifanie nel canzoniere villiano in morte della poesia – che così efficacemente, come da tradizione, resuscita l'amata assente – e tutti gli strumenti altrove schiantati sul guscio impenetrabile del presunto «compiuto oggetto» sono liberati dalla frustrazione presentandosi, appunto, assolutamente. Pur privi di uno scopo forte a monte tuttavia, tali strumenti metrici e retorici non producono astrazioni, quanto piuttosto i disvelamenti additati con disinvoltura che abbiamo visto presentarsi sotto forma di *calem-bours*, cultismi, allegorie fulminanti, figure ritmiche e di iterazione.

Poco più avanti nello stesso testo, Villa propone direttamente alla poesia di «smettere una buona volta di nominare il mondo» e di andare «avanti tranquilla a rovesciarne la fodera». Dichiarandosi con *nonchalance* sconfitta in partenza, una scrittura del genere resiste così pacificamente alla propria scomparsa – è dalla permanenza della sua stessa ombra che si congederà il poeta sapendo di morire (EN, 274-281) – costruendo sulle macerie del proprio significato.

Avrà pure ragione il lettore [...] quando ancora domanda al poeta la piacevole garanzia del senso. [...] Noi questa garanzia gliela vogliamo sottrarre. Si cerchi altrove il vate e il bardo, il custode e il combinatore dei miti, il fisiologo e il patologo dell'amore: si troverà sempre qualcuno disposto a dare fiato alle trombe, e chi ha bisogno di trombe, non mancherà di scoprirle. Noi non abbiamo formule, non abbiamo niente da cantare. Certo non riusciremo a spezzare la spirale perversa che associa brutalmente poesia e civiltà, o peggio poesia e cultura generale. Ma vorremmo provarci⁴⁵.

Basta l'ambiziosissima alzata di spalle che intercorre tra un «certo non riusciremo» e un «ma vorremmo provarci» (il plurale, si badi, è un accidente nella «escursione termica e pronominale [...] dall'io al noi»⁴⁶) a giustificare il paradosso di una scrittura consapevole della propria impossibilità eppure perseguita ininterrottamente⁴⁷ dai primi, lucidi passi nell'adulthood fino a una scomparsa registrata con la medesima, quieta attenzione di sempre («l'invisibile porge i suoi saluti / ai lumi e alle potenti / lenti dei vari scopi», EN, 280).

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ivi*, p. 67.

⁴⁷ «Pochissimi poeti italiani, negli ultimi decenni del secolo appena trascorso», dice ancora Raboni, «[sono] stati così costantemente, oserei dire così insistentemente frequentati dalla grazia come l'autore di questo libro [...] il migliore, il più veridico seguace di sé stesso». G. RABONI, Prefazione, in D. VILLA, *Tutte le poesie*, cit., pp. 6-7.

Questo «pretendere di muoversi a proprio agio in uno spazio esiguo, non più esteso di un palmo di lingua» quando pure si dubita «che il linguaggio possa essere conduttore di verità se non linguistiche, laddove» comunque, «il mondo non si esaurisce nella sua natura segnica»⁴⁸, tira un filo sottilissimo tra l'intenzione di poetare e la realtà sia letteraria che storica a disposizione. Villa, convinto alla partenza di non avere altra strada, lo percorre eseguendo prove di bravura da acrobatica a terra con la naturalezza di un equilibrista nato sulla corda. Il linguaggio, accettato nella sua insufficienza e proprio per questo adoperato con la soddisfazione con cui si acquista a poco prezzo uno splendido abito usato, non scompare una volta rivelatosi per quello che è (un «inadeguato strumento di conoscenza» che «parlerà bensì, ma non già se non d'altro»⁴⁹), e un poeta che, come proverò a chiarire, ne postula la fallibilità fin dal proprio esordio non dispone né dell'ingenuità necessaria a restarne deluso né di sufficiente callidità per prendersene gioco, dargli la caccia o domarlo al grado zero.

Più che a un atto di necrofilia, mi pare, una simile letteratura postuma può somigliare a un'elegante, partecipatissima e lunga veglia funebre, rispettosamente festeggiata. Tra le molte possibili nella stagione della fine e della pressione soffocante di un passato e di un presente che sembrano imporre la fuga o esigere una resistenza estrema, quella villiana è dunque una soluzione particolare, che forse avrebbe potuto dare esiti più condivisi o congiungersi con tendenze oggi in via di storicizzazione se non fosse stata cristallizzata dalla morte annunciata dell'autore, che ha in qualche modo reso la sua ultima poesia (come la sua tarda campagna di selezione, organizzazione e in parte riscrittura di tutta l'opera) postuma anche a sé stessa – e d'altronde una morte del genere, vissuta per anni in forma di malattia senza scampo, lo ha allontanato anche esistenzialmente sia dai coetanei che hanno varcato il secolo, sia da chi è scomparso senza preavviso e sia da chi, patendo un destino analogo, mancava di quello che Raboni ha definito il suo «elegante, quasi dandistico eroismo»⁵⁰. Il poeta Villa è così convinto di quello che sostiene da

⁴⁸ D. VILLA, *L'autoritratto*, cit., p. 66.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ «Che Dario Villa sia morto a poco più di quarant'anni dopo una malattia atroce vissuta con una sorta di elegante, quasi dandistico eroismo è un dato evidentemente esterno ma forse, chissà, non proprio estraneo alla toccante singolarità della sua vicenda espressiva». G. RABONI, Prefazione, in D. VILLA, *Tutte le poesie*, cit., p. 6.

arrivare a scrivere, in un componimento ampiamente lavorato per tutti gli anni Ottanta: «è più simile a me / l'ombra che resta in piedi quando cado / di quanto non sia io/tanto più umano» (VL, 206). Se l'ombra – come altrove e in particolare nella menzionata *envoi* – rappresenta il personaggio-Dario, il Dario fatto di linguaggio che appunto «resta in piedi» anche dopo la scomparsa delle spoglie biologiche che lo proiettano sul muro della pagina, allora quel teatro di ombre illusorie che è la poesia somiglia di più alle cose delle cose stesse. *Tout se tient*, con la stessa affidabilità impossibile garantita alla matematica complessa dall'interpretazione geometrica di numeri immaginari. Il paradosso di una lingua poetica usabile proprio perché negata d'altronde è riferibile al problema dell'ente nell'estetica di Heidegger, a una riflessione assolutamente in linea con i volgimenti filosofici del secondo Novecento⁵¹.

A corroborare parte delle ipotesi avanzate ci viene incontro una poesia piuttosto alta, della seconda metà degli anni Settanta, che già registra l'impressione di abitare le macerie di un'architettura fallace, di prendere luce dagli spiragli aperti da un cedimento strutturale (AI, 87):

edificio di codici, cornici
e vortici, s'incrina, oscilla, luccica
nel suo crollo finale: prima i vertici
poi le radici rovinano, è il nulla
– lascia dov'era una frana di luce,
sparsi frammenti, strisce d'ombra: e – vuoto –

Sebbene gli usi stilistici di Villa siano spesso chiaramente tendenziosi, la sua scoperta sfiducia nella lingua non si manifesta dunque in un raggiungimento dei margini della grammatica o comunque in una dimostrazione *de facto* delle insufficienze da lui stesso denunciate – e in varie forme avvertite da gran parte del secondo Novecento poetico italiano (si pensi, per citare noti esempi eclatanti, all'infittirsi di vocaboli asemantici nella neoavanguardia di Balestrini e Sanguineti o alla semigrammaticalità del *petél* di Zanzotto). Più che mimarla, il «redattore dell'aria» (PP, 222) rappresenta la condizione linguistica (e poetica) che ritiene di aver ereditato declinandola in una serie

⁵¹ È Gianni Vattimo, cui tra poco ci riferiremo ancora, a dire che «in un senso che resta da indagare, l'opera d'arte, nella condizione presente, manifesta caratteri analoghi all'essere heideggeriano: si dà solo come ciò che, al tempo stesso, si sottrae». G. VATTIMO, *La fine della modernità. Nichilismo ed ermeneutica nella cultura post-moderna*, Milano, Garzanti, 1985, p. 65.

di simboli sintomatici, alla stessa maniera in cui gli abbiamo visto trattare l'attualità o l'autoanalisi. Il fatto poi che il crollo dei codici – immagine efficacissima che ben si accorda col sogno, raccontato sempre nell'autoritratto più volte citato, di un'imminente «organizzata fertile ed aerea babelizzazione del cosmo»⁵² – porti con sé persino le radici producendo il nulla e il vuoto non deve indurci a percepire un annichilimento sgomento, negativo, deteriore: il nulla per Villa è una musa e tutta la sua opera ha annunciato dall'inizio sé stessa come composta di vuoto (AF, 24):

Per te, mio nulla, scriverò
 poesie vuote
 come una canna, un cunìco
 di nichel, un argenteo Tubo.

Il nichilismo c'è, e vi allude anche il gioco fonetico («un cunìco/ di nichel»), ma si tratta di quello che nella filosofia postmoderna è stato definito – traducendo Nietzsche – «nichilismo compiuto», un nichilismo che coincide con un'opportunità e con un destino⁵³.

Di conseguenza le radici, pur rovinate, permangono evidentemente negli echi letterari continui che riverberano nell'opera villiana, dall'amato e tradotto Rimbaud («*Je devins un opéra fabuleux*») scriveva, in uno dei passaggi più celebri⁵⁴ di *Une saison en enfer* e Dario dirà della poesia «mi usa come teatro» (PP, 227) a Leopardi, ricalcato senza parodia in un riuso («la città [...] io nel pensiero me la fingo, e gongolo» AF, 21). Intorno ad alcuni temi portanti si sviluppano dialoghi intertestuali tra riferimenti letterari e lacerti della più

⁵² D. VILLA, *L'autoritratto*, cit., p. 66.

⁵³ Di nuovo con Vattimo: «il nichilista compiuto è colui che ha capito che il nichilismo è la sua (unica) chance. Quel che ci accade riguardo al nichilismo è, oggi, questo: che noi cominciamo a essere, a poter essere, nichilisti compiuti». G. VATTIMO, *La fine della modernità*, cit., p. 27.

⁵⁴ Giacomo Debenedetti, nelle sue seminali lezioni sui poeti italiani del Novecento, individuò nel capitolo della *Saison* da cui è tratto il passaggio – da lui tradotto correttamente «divenni un favoloso teatro d'opera» e non, come nell'edizione italo-francese della biblioteca della pléiade, «diventai un'opera favolosa» (cfr. A. RIMBAUD, *Opere complete*, a cura di A. Adam, Introduzione, revisione e aggiornamento di M. Richter, Torino-Parigi, Einaudi-Gallimard, 1992, p. 361) – «il punto di partenza, il decalogo delle poetiche più diverse», e su di esso ha commentato: «io diventa questo favoloso, e anche abissale teatro d'opera in cui si susseguono eventi, il più delle volte senza che nessun impresario ne abbia stabilito il programma. Il teatro d'opera, in quanto tale, non è tenuto a giustificare quanto avviene sulla scena, sul palcoscenico». G. DEBENEDETTI, *Poesia italiana del novecento*, a cura di R. Debenedetti, Introduzione di P. P. Pasolini, Milano, Garzanti, 1974, p. 66.

popolare cultura: sulla memoria, in apertura di *Periplo* (PP, 211-212), Villa mantiene i suoi principi di diffidenza estetica interrogandosi metatestualmente sull'operazione che si accinge a compiere («e poi cosa può fare, in termini / di conoscenza di sé, la polverosa / trama della poetica della memoria?») e subito dopo chiama in causa Proust («non ho predisposizioni, né l'estro, / e neppure la voglia, / di ritrovare il mio tempo perduto») per passare alle canzonette della sua infanzia, come *Vecchio frac* («mi affascinava un signore / che usciva da un vortice nero / e si chiedeva chi mai / sarà quell'uomo in frac») per altro dedicata al suicidio inspiegabile del principe Lanza di Trabia, tra gli ultimi veri *dandies*, avvenuto a un anno dalla sua nascita. La chiusa, attraversate altre strofe di musica leggera («tu fumavi mille sigarette. / Io facevo il grano col tressette. / Andavo per i cinque credo»), passa al francese, evocando un'altra volta la poesia di fine Ottocento:

[...] E, sui sette,
 dans la fraîcheur des latrines,
 je regrettais la douceur de ma mère
 qu'allait parfois acheter des poitrines
 de poulet, des mouchoirs, des longues poires amères.

È in particolare la citazione letterale («*dans la fraîcheur des latrines*») a segnalare la natura dell'intera poesia: una maniera di *Les Poètes de sept ans* di Rimbaud⁵⁵, una sorta di *prequel* del componimento in cui il giovanissimo *maudit* rammenta di sé stesso bambino. Rimbaud parla dei sette e degli otto anni del poeta, Villa parte da ciò che «è sfumato a rigore di memoria» e passa per i cinque, arrivando proprio ai sette con la stessa commistione di registri, accostando a cultismi come «poto» per «il bere» (forse desunto dallo *Zibaldone* di Leopardi, meno probabilmente dal *Trattatello* boccacciano) i versi di *Balocchi e profumi*. La povertà della spesa della mamma poi, con petti di pollo, fazzoletti e lunghe pere amare a chiudere il componimento in un verso fuori dalla misura del *décasyllabe* di Rimbaud, sembra anche costruire un parallelo metrico con l'alessandrino ritmicamente tetrametro – ma sintatticamente divisibile in un emistichio spezzato e uno sano – che chiude *Le Balcon* di Baudelaire («*ô serments! ô par-*

⁵⁵ «[...] *L'été / Surtout, vaincu, stupide, il était entêté / À se renfermer dans la fraîcheur des latrines / Il pensait là, tranquille et livrant ses narines*». A. RIMBAUD, *Les Poètes de sept ans* [1871], in Id., *Œuvres complètes*, a cura di A. Adam, Parigi, Gallimard, 1972, p. 44.

fums! ô baisers infinis!»), la quale anche è dedicata alla riminiscenza⁵⁶ e abitata da una madre rievocata con ambigua dolcezza⁵⁷.

Quelli che lui stesso chiama «atritti tra lo sciatto / e il cruschevole nei più sbriciolati / universi verbali» (PP, 231) sono i nodi più evidenti dello stile di Villa in cui, oltre che incontrarsi, il basso e l'alto possono fare cortocircuito. Tra i versi di *Venere strapazzata dai lunatici*, particolarmente vivaci dal punto di vista linguistico, troviamo l'autopromozione di una loquace prostituta (VL, 193-194):

mi chiamo cutrettola
dal tenero culetto, l'ornitologo
predilige il mio verso,
il bird-watcher mi adora per il retto.

Come nel caso dei mùridi, qui si sfrutta il materiale fonetico offerto dal nome di un animale (la cutrettola è un comune uccello di passo) e il risultato è un *calembour* che gioca sul lessico ornitologico usato volgarmente per i genitali maschili e femminili. Un ulteriore gioco è intrattenuto tra le possibili letture della coppia “verso” e “retto”. Si può pensare ai termini latini usati in filologia per indicare le due facciate di una pagina – e allora l'ornitologo e il *bird-watcher* diventano due prosaici clienti, l'uno amante del sesso vaginale l'altro di quello anale – oppure si possono leggere i due termini nelle accezioni più comuni, biforcando ulteriormente l'interpretazione: o davvero l'ornitologo apprezza il cinguettio e il *bird-watcher* osserva i caratteristici movimenti del posteriore del volatile (l'etimo di cutrettola è *cauda trēpīda*, “coda tremula”), oppure tornano in campo i due amatori, l'uno prediligendo i vagiti della professionista e l'altro di nuovo soddisfatto dalla sodomia. Portando verso l'alto le lezioni linguistiche può dunque capitare, come in un'equazione che funziona, di abbassare il significato dei versi.

Più avanti (VL, 194) nella stessa poesia sono accostate citazioni popolari da Mozart e Rossini («tutte mi cercano, tutte mi vogliono / così fan tutte e intanto») a un verso dall'aria tradizionale, che rie-

⁵⁶ «Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses./Et revis mon passé blotti dans tes genoux». CH. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal* [1861], in ID., *Œuvres complètes*, a cura di C. Pichois, Parigi, Gallimard, 1975, v. 1, pp. 1-134: 37.

⁵⁷ In particolare salta agli occhi la vicinanza del verso villiano «je regrettais la douceur de ma mère» con la «douceur» del «souffle» della «mère» di Baudelaire e la sospensione di fine verso tra «poitrines» e «de poulet», che lascia aleggiare per la prima parola l'accezione di “seno” e chiama alla mente l'esclamazione «que ton sein m'était doux!» dalla seconda strofa di *Le Balcon*.

cheggia Leopardi, Foscolo, Petrarca («io meditando vo di donna in donna»). Subito dopo si incastra con naturalezza nell'endecasillabo, senza perdere il ritmo, una sintassi parlata o, al limite, da narrativa («ciascuna il suo segnale, mezze frasi, / [...] / che sembrano studiate per flirtare»). Senza rinunciare a un'eleganza formale d'altri tempi, Villa sfrutta le possibilità di un *sermo humilis*, vestendosi di modi che potremmo dire continianamente espressionistici. Così il sublime può essere ridotto drasticamente al disincanto («l'alba non è che un branco di spazzini in azione», AI, 93) e l'esplorazione di un «cesso sotterraneo» (AD, 44-46) può svolgersi in punta di penna («mi inoltrai nella neve / fiorita delle maioliche») traducendosi – salvo che per l'*explicit* parlatissimo («e uno che si lavava le mani») – nella forbita descrizione degli arabeschi prodotti da residui e sporcizie come fossero naturali fenomeni d'arte, in un incanto che somiglia a quello provato da Max Ernst nella contemplazione delle venature nella squallida testiera in finto mogano del letto e dei disegni prodotti sul pavimento di una locanda dalle screpolature e dal passaggio degli stracci⁵⁸:

e vidi tra gli aloni
 e le festonature della ruggine
 bassorilievi erosi dall'urina,
 ardenti mostri, congiunzioni d'ombre,
 teratologie da bestiario, acquetinte
 con l'arabesco in filigrana, azzurri
 di una pasta che imita il dolore
 e digrada nel bruno: un importuno
 agonizzava in mezzo, discreto,
 elegante, tra tracce
 eterree e ordure, così calmo che
 quasi non me n'ero accorto, uno sbocco
 di sangue dalla bocca

L'eco delle «*latrines*» di Rimbaud altrove, come abbiamo visto, esplicitamente citate, mi pare evidente.

⁵⁸ «Partant d'un souvenir d'enfance au cours duquel un panneau de faux acajou, situé en face de mon lit, avait joué le rôle de provocateur optique d'une vision de demi-sommeil, et me trouvant, par un temps de pluie, dans une auberge au bord de la mer, je fus frappé par l'obsession qu'exerçait sur mon regard irrité le plancher, dont mille lavages avaient accentué les rainures». M. ERNST, *Comment on force l'inspiration*, in «Le surréalisme au service de la révolution», a. 1, n. 6, maggio 1933, pp. 43-45: 45. Oggi, come tutti i contributi stampati nel periodico storico, lo scritto è leggibile in una edizione anastatica corredata da una tavola analitica dei contenuti: *Le Surréalisme au service de la révolution. Numbers 1-6 (1930-33)*, New York, Arno Press, s.d.

Per avviarci alla chiusura vorrei mostrare una volta ancora come le scelte lessicali di Villa inverino le sue posizioni teoriche sul linguaggio, mostrando al contempo una confidenza con la più colta lingua letteraria e una serena agilità nel fare uso delle sue macerie. In due poesie relativamente distanti, l'autore prende a prestito lemmi fortemente danteschi per parlare di sé. In *Sotto zero* si dice «scerpato» dopo un'ambigua frase dell'amante (SZ, 130), riprendendo l'esclamazione di Pier delle Vigne «[...] Perché mi scerpi? / non hai tu spirito di pietade alcuno?» (*If*, XIII, 35-36⁵⁹) in un'atmosfera quasi opposta a quella del riuso montaliano del verbo negli *Ossi*⁶⁰. In *L'ala dell'imbecillità*, dopo essersi definito «ramarro del senso» (AI, 89) – e credo che l'animale sia stato scelto dall'autore per giocare sul proprio rotacismo – Villa inanella dieci stanze ribattendo anaforicamente «io», e in una di esse si identifica con i serpenti libici dai nomi colti citati da Dante nella bolgia dei ladri⁶¹: «io chelidro e farea / e iaculo al centro del verbum dimissum» (AI, 90). Di nuovo il *pun* è in agguato, e dobbiamo scegliere se il secondo verso sia la ricostruzione di una delle nove incisioni della pseudobibbia satanica ideata da Pérez-Reverte nel romanzo cult *Il Club Dumas* (da cui è stato tratto il film di Polanski *La nona porta*) in cui appunto si legge «*verbum dimissum custodiat arcanum*» e una freccia viene scagliata verso il centro, o se semplicemente il protagonista non stia eiaculando sulle “parole perdute” con sfacciato godimento. Di certo resta solo il prestito dantesco⁶².

E proprio a una particolare lettura della *Commedia* vorrei ricon-

⁵⁹ È forse superfluo segnalare che qui, come nella prossima citazione dantesca, si fa riferimento al testo stabilito da Giorgio Petrocchi nell'Edizione Nazionale (*La Commedia secondo l'antica vulgata*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1966-1967).

⁶⁰ In *Tramontana* troviamo la commentatissima memoria dantesca, non limitata al verbo *hapax*: «Ogni forma si squassa nel subbuglio / degli elementi; è un urlo solo, un muglio / di scerpate esistenze: tutto schianta / l'ora che passa». E. MONTALE, *Ossi di seppia* [1925], a cura di P. Cataldi e F. d'Amely, con un saggio di P. V. Mengaldo e uno scritto di S. Solmi, Milano, Mondadori, 2008, pp. 174-176: 175.

⁶¹ «Più non si vanti Libia con sua rena; / ché se chelidri, iaculi e faree / produce, e cenci con ansifibena, / né tante pestilenzie né sí ree / mostrò già mai con tutta l'Etìopia / né con ciò che di sopra al Mar Rosso è». *If*, XXIV, 85-90.

⁶² D'altronde una lettura del testo in chiave alchemica potrebbe dare qualche frutto e illuminare la citazione para-esoterica da *Il Club Dumas*. Quando, a una quartina di distanza dal brano citato, Villa dice «io che tra l'altro non per farmi bello / mangio coda e pavone pisciando l'oro / nel becco della fenice ogni mezzo millennio» è evidente l'allusione alla fase dell'alchimia denominata *Cauda Pavonis*, all'oro che si ottiene dopo la purificazione del metallo e all'uccello mitologico – la fenice – che concepisce l'uovo filosofico. È difficile però districarsi nel gomitolo euforico di allusioni all'occulto, all'oblio e all'esoterismo: poco più avanti un gioco fonico accosta il nirvana buddista al farmaco ipnotico Nirvanil e con un altro gioco basato sull'allitterazione in “g” si tirano in ballo la stregoneria e il catarismo albige.

durre la poetica del «visitatore» ipotizzata a partire dall'intuizione raboniana, in parte smarcando le lucide visioni di Villa dalla «tessitura onirica» e dall'«iterato divorzio dal mondo» proposti autorevolmente qualche anno fa⁶³ – sebbene l'autore stesso si domandi «fino a che punto, fino a dove, un segno / non sconfini in un sogno/ [...] che il mio mondo non sia di questo regno?» (AI, 97). La realtà in effetti è attraversata dall'autore come in un pellegrinaggio, e nel resoconto in versi gli resta possibile, pur rimanendo poeta, registrare echi bassi, parlate volgari, dettagli coloriti e anche orrendi, dubbi ed esitazioni personali. Naturalmente la mediazione della *Saison en enfer* va tenuta in considerazione, ma come abbiamo visto il visitatore giudica solo obliquamente – lasciando spesso a chi legge la possibilità di scegliere se sciogliere o meno le ambiguità semantiche – e resta angelico (innocente cioè, privo delle malizie e dei pensieri osceni di Rimbaud e anzi, come abbiamo letto, «intonito», «distratto» e al limite «stranito» «redattore dell'aria») senza mai esplicitare l'eventuale natura infernale dei luoghi da cui torna per scriverne, a volte iscritti in paesaggi interiori realistici quanto i contesti storicamente riconoscibili che abbiamo scorso. D'altro canto, se Dante, coniando verbi paradisiaci, s'inciela e s'india quando non ci sono coordinate possibili da fornire a chi lo segue; Villa, perduto senza tradire smarrimento, penetra in istanti trasparenti come le sfere celesti dicendo «m'indario» e scoprendosi testimone (AF, I8).

Istante intesto di cristallo santo
 gobain di göttingen; m'indario
 tra vetrine di bussole e sestanti.
 Ora sesta, martirio.

⁶³ Mi riferisco ancora una volta a A. BALDACCÌ, *Dario Villa*, in *Parola plurale*, cit., p. 443.