

ISSN: 2611-8378
ANVUR area 10

Publicato online www.rossocorpolingua.it il 30 giugno 2024
© Associazione letteraria Premio Nazionale Elio Pagliarani

**Emilio Villa: *ur*-traduttore o *anti*-traduttore?
Questioni di traduzione nel dialogo tra Emilio Villa e il
secondo Novecento statunitense**

Lorenzo Mari

NdR: Gli articoli pubblicati su Rossocorpolingua riguardanti Emilio Villa si originano dal lavoro svolto nell'ambito del Centro Internazionale di Ricerca Emilio Villa

RIASSUNTO

Oggetto del contributo è la storia della traduzione dell'opera di Emilio Villa negli Stati Uniti – dalle antologie di poesia italiana in traduzione fino al volume *Selected Poetry of Emilio Villa* (2014) a cura di Dominic Siracusa, e alle connessioni, recentemente riscoperte, tra poesia, arti visive e tarocchi – nel contesto di quel dialogo con l'arte e la poesia del secondo Novecento statunitense già avviato in vita dallo stesso Villa. Tale analisi permette di evidenziare la figura paradossale di Villa come *ur*-traduttore e allo stesso *anti*-traduttore, generando quindi un'ipotesi complessiva sulla sua "in-traducibilità" come impossibilità della traduzione e allo stesso tempo come operazione sempre presente all'interno della produzione poetico-artistica dell'autore.

PAROLE CHIAVE: traduzione della poesia italiana del Novecento; Emilio Villa; poesia e arti visive; plurilinguismo; intraducibilità

ABSTRACT

Emilio Villa: *ur*-translator or *anti*-translator? Translation issues in the conversation between Emilio Villa and US poetry and art in the second half of the 20th century

The article focuses on the history of translation of Emilio Villa's works in the United States – from the anthologies of Italian poetry in translation up to the volume *The Selected Poetry of Emilio Villa* (2014), edited by Dominic Siracusa, and the recently rediscovered connections between his poetry, visual arts and tarots – as framed in that conversation with US poetry and art in the second half of the 20th century which had already been established by Villa during his life.

Such an analysis allows to outline the paradoxical figure of Villa as *ur*-translator and, at the same time, as *anti*-translator, thus producing an overall hypothesis of his “*un*-translatability” as the impossibility of translation and the continuous presence of translation in any step of his poetic and artistic production.

KEYWORDS: 20th-century Italian poetry in translation; Emilio Villa; poetry and visual arts; plurilingualism; untranslatability

Tra le tante sfaccettature dell'opera di Emilio Villa, un interesse, in particolare, sembra mantenersi costante tanto nella sua produzione quanto nella sua ricezione, ossia l'attraversamento di lingue e codici e, di conseguenza, il rapporto con la traduzione: le traduzioni pubblicate da Villa in volume¹, innanzitutto, ma anche l'attività traduttiva che si infila nel suo stesso lavoro poetico – contribuendo alla nota stratificazione plurilingue dei suoi testi² – nonché nelle sue *performances* poetico-artistiche. Come non considerare, ad esempio, un'opera di traduzione *l'Omaggio ai sassi di Tot* (1949)³, poi trascritto su alcuni sassi lanciati sul fondo del Tevere (e a quel punto perduti per sempre?).

Si è posti davanti a una traduzione indubbiamente sinestesica, e a cavallo fra le arti, di Tot – sia l'antica divinità egizia Thot (dio della scrittura, peraltro, come si ricorda anche nel *Fedro* di Platone), sia l'amico artista di origini ungheresi Amerigo Tot (1909-1984) – nell'onomatopea del sasso che colpisce la superficie dell'acqua o forse un altro sasso ancora (...*tot!*); una traduzione,

¹ Com'è noto, le traduzioni firmate da Villa includono il poema in lingua accadica *Enuma Elis* (*Letteratura. Rivista di lettere e di arte contemporanea*, V.III, 1939, pp. 17-26), *l'Odissea* (Guanda, Parma, 1964) e vari testi di provenienza biblica (cfr. E. VILLA, *Proverbi e Cantico. Traduzioni dalla Bibbia*, a cura di C. Bello Minciocchi, Bibliopolis, Napoli, 2004).

² Cfr. A. TAGLIAFERRI, *Agone. James Joyce e Emilio Villa* [2017], in ID., *Presentimenti del mondo senza tempo. Scritti su Emilio Villa*, Argolibri, Ancona, 2022, pp. 247-284.

³ Cfr. E. VILLA, *L'opera poetica*, a cura di C. Bello Minciocchi, L'Orma, Roma, 2014, pp. 152-158.

inoltre, che nasce già privata di un possibile e decisivo completamento: "tot-alità", concetto sempre trattato in modo oscillante, se non anche paradossale, nell'opera di Villa – certamente alieno all'uso teorico-critico, classicamente marxista, del termine⁴.

Già a partire da questi brevi accenni iniziali, che restano per di più fuori dalle attività di traduzione convenzionalmente intese, il profilo di Villa appare quello di un *ur*-traduttore – fino alla ricerca di supporti inusitati, e apparentemente opachi, per le sue traduzioni (dai sassi dell'*Omaggio ai sassi di Tot* fino ai tarocchi, come si vedrà in conclusione) – e allo stesso tempo di un *anti*-traduttore – dissipatore delle proprie opere, nonché delle loro tracce interpretative. Da un lato, dunque, la dimensione traduttiva risulta già implicata nell'atto stesso della scrittura, secondo modalità che allargano il campo d'azione della traduzione verso esiti chiaramente eterodossi; dall'altro, vi è una difficoltà di accesso alla dimensione traduttiva, in quanto processo ermeneutico, che risulta parimenti essere una difficoltà costitutiva della pratica poetico-artistica dell'autore, nella sua configurazione sia diacronica sia sincronica. Una possibile sintesi di questa doppia tensione porta all'identificazione del rapporto antifrastico di Villa con la totalità con una sorta di parallela "im/possibilità" traduttiva: di *in*-traduzione, dunque, nella duplice accezione di una traduzione *im*-possibile e di una traduzione incessante, da sempre presente *in* quella che è la produzione dell'autore.

Un ambito, in particolare, dove questa paradossale connotazione della figura di Villa appare cogente è il dialogo tra Emilio Villa e le avanguardie poetiche e artistiche statunitensi, con una particolare enfasi su quelle traduzioni inglesi dell'opera di Villa che hanno avuto una circolazione probabilmente limitata, ma non per questo meno rilevante, negli Stati Uniti – com'è accaduto e continua ad accadere per molte traduzioni della poesia italiana del Novecento⁵. Le dimensioni assai ridotte della ricezione di questi traduzioni⁶, infatti, non ne sminuiscono l'impatto sulla ricezione più generale dell'opera villiana, non soltanto negli Stati Uniti, ma anche in Italia; rimandano, inoltre, a un quadro più generale in cui il dialogo stabilito in vita tra Emilio Villa e alcuni circoli artistico-poetici statunitensi precede e fornisce un contesto alla pubblicazione

⁴ Una delle definizioni migliori del rapporto di Villa con la totalità è stata proposta da Aldo Tagliaferri tramite una sintesi, ancora una volta paradossale, di un'interpretazione positiva e di una negativa del termine: «[la totalità] è ancora in gioco attraverso la propria assenza, nella "impossibile" scommessa dell'arte» (A. TAGLIAFERRI, *La parola assoluta* [2008], in ID., *Presentimenti del mondo*, cit., p. 137).

⁵ Si può registrare un impatto traduttivo diverso solo per alcuni autori ampiamente canonizzati, come ad esempio Eugenio Montale, la cui opera – come ha osservato, tra gli altri, Lawrence Venuti (*Oxford Guide to Literature in English Translation*, a cura di P. France, Oxford University Press, Oxford 2001, p. 495) – già all'altezza del 2001 era stata oggetto di sedici traduzioni, ponendosi dunque come punto di riferimento per i rapporti traduttivi tra Italia e Stati Uniti in ambito poetico.

⁶ Nel caso di Villa, la scarsità di riscontri si riflette anche in questa bibliografia, dov'è presente soltanto una recensione del volume uscita negli Stati Uniti, cfr. P. F. GEHL, *Yes, but Slowly*, «The Decadent Review», 2019, online. URL: <<https://thedecadentreview.com/corpus/emilio-villa-in-english/>>.

delle traduzioni inglesi, che successivamente ne riconfigurano e chiariscono la portata. Nel presente contributo, l'analisi di questa relazione transatlantica sarà condotta sul piano della storiografia critica di tale relazione, rinviando per il momento a un'altra sede, innanzitutto per motivi di lunghezza, l'approfondimento micro-testuale di tutte le singole scelte traduttive operate nei testi proposti.

Cronologicamente, una delle prime traduzioni inglesi di Villa risale all'antologia *Italian Poetry 1960-1980. From Neo to Post Avant-garde* (1982)⁷, a cura di Adriano Spatola e Paul Vangelisti⁸. Concepita da un poeta italiano e da un poeta e traduttore statunitense di origini italiane – insieme a un'autrice italiana perfettamente bilingue, Giulia Niccolai, che, più che alla traduzione, avrebbe potuto contribuire al più generale processo di «"thinking of" Italian poetry in American terms»⁹, ma che a un certo punto si defilò dal progetto per motivazioni personali – *Italian Poetry 1960-1980* fotografa il passaggio, nei due decenni indagati, dai Novissimi e dalla Neoavanguardia alla successiva "post-avanguardia", rivelando un duplice obiettivo.

Da un lato, si intende sancire la chiusura storica, ideale e materiale, di un ventennio che si era aperto insistendo sulla possibilità di un rinnovamento generalizzato, sia culturale sia politico; come scrivono Spatola e Vangelisti nell'introduzione: «We think this anthology ought to exclude any prophetic tone; our project closes rather than opens a period»¹⁰, evitando qualsiasi atteggiamento profetico, dal punto di vista critico, e di conseguenza senza alcun tentativo canonizzante, tanto su una quanto sull'altra sponda dell'Atlantico.

D'altra parte, tra gli scopi dell'antologia c'è anche il tentativo di deviare significativamente da una «cultural utopia»¹¹ specificamente italiana che, alla fine degli anni Settanta, aveva portato a definire "poeti nuovi" autori assai lontani dalle tensioni neo- e post-avanguardistiche, nel contesto di antologie come *Il pubblico della poesia* (1975) o *La poesia innamorata. I poeti nuovi (1976-1978)* (1980)¹². Se alcuni di questi "poeti nuovi" – come ad esempio Milo De Angelis, Maurizio Cucchi, Cesare Viviani o Gregorio Scalise – figurano anche nell'antologia californiana, l'intento di Spatola e Vangelisti è però quello di continuare in forma antologica un lavoro diverso, dai tratti

⁷ *Italian Poetry 1960-1980. From Neo to Post Avant-garde*, a cura di A. Spatola e P. Vangelisti, Red Hill Press, Los Angeles/San Francisco, 1982.

⁸ Ancora precedente è la traduzione in rivista, in un focus monografico a cura di Richard Milazzo (comprendente anche Nanni Cagnone, Mario Diacono, Rubina Giorgi, Alfredo Di Legge, Martino Oberto e Raffaele Perrotta) intitolato *The Waters of Casablanca: Analogic and Ablative Poiesis Towards Ontologic Writing in Italy*, «Chelsea», 37, 1978, pp. 43-51, con traduzioni di Villa a firma di Richard Milazzo, Faust Pauluzzi e Julia C. Ballerini.

⁹ *Italian Poetry 1960-1980*, cit., p. 6.

¹⁰ Ivi, p. 5.

¹¹ Ivi, p. 6.

¹² Cfr. A. BELARDINELLI, F. CORDELLI, *Il pubblico della poesia* [1975], Castelveccchi, Roma, 2004; *La parola innamorata. I poeti nuovi (1976-78)*, a cura di G. PONTIGGIA e E. DI MAURO, Feltrinelli, Milano, 1980.

inequivocabilmente militanti, ovvero quello promosso dalla rivista statunitense *Invisible City*, co-fondata da Vangelisti nel 1981. Si tratta, infatti, di un'attitudine orientata più che altro verso la "poesia di ricerca", un'espressione – dalla genealogia lunga e spesso sommersa, ricostruita soltanto negli ultimi anni da Marco Giovenale¹³ – sulla quale Adriano Spatola e Paul Vangelisti avevano avviato un confronto critico, allo scopo di parlare dello spazio letterario venutosi a costituire nella transizione dal neo- al post-avanguardia. Il lemma *research*, del resto, si ritrova per ben due volte nell'introduzione (mentre la traduzione dell'intera espressione risulta anomala in inglese ed è quindi assente): «Today this tension is the true and secret hope of all critics like ourselves who prefer research to immobility», e ancora, «[...] it seems necessary to many contemporary poets to regain a method of poetic research that is a true sense *global*»¹⁴.

In questo contesto, Emilio Villa è incluso insieme ai poeti già citati, nonché ad altri più chiaramente neo- o post-avanguardisti, nell'accezione adottata nel volume (come ad esempio Luigi Ballerini, Giovanna Sandri e Patrizia Vicinelli) e a un discreto numero di artisti visivi, talora più vicini, talora più lontani dagli approdi, più chiaramente attinenti agli scopi dell'antologia, della poesia visiva o concreta (come ad esempio Irma Blank, Claudio Parmiggiani, Giuliano della Casa o William Xerra). È un consesso variamente articolato, nel quale Emilio Villa si inserisce con una selezione di testi tratta da *Hisse toi re d'amour da mou rire. Romansexe. Sixième édition MCMXXI* (1975)¹⁵.

Si tratta di una poesia prevalentemente scritta in francese (naturalmente, come si può osservare fin dal titolo, un francese variamente manipolato in chiave di infrazione e/o creazione linguistica), con alcune strofe e lacerti in italiano: in omaggio al plurilinguismo dell'autore, soltanto questi ultimi risultano tradotti in inglese, in una traduzione che peraltro resta curiosamente non firmata, a differenza di tutti gli altri testi firmati da autori identificabili in prima battuta come "poeti". Tale scelta rinvia, dunque, una implicita attribuzione di Emilio Villa non solo all'ambito dei poeti che hanno avuto una relazione con la neo- o la post-avanguardia (o, sinteticamente, con l'emergente nozione di "poesia/scrittura di ricerca"), ma anche a quello degli artisti visivi, le cui opere sono incluse nell'antologia – come generalmente accade nell'ambito della poesia concreta e visuale, senza la mediazione di un traduttore o traduttrice.

Sempre all'infaticabile opera di Paul Vangelisti come traduttore e promotore, negli Stati Uniti, della poesia italiana del secondo Novecento si deve l'antologia *Foresta Ultra Naturam* (1989)¹⁶ – sesto volume delle edizioni speciali del

¹³ Cfr. M. GIOVENALE, *Date e dati su "ricerca", "scrittura di ricerca", "ricerca letteraria" [prima parte]*, «il verri», n. 75, 2021, pp. 110-124.

¹⁴ *Italian Poetry 1960-1980*, cit., p. 5 e p. 6 (corsivo nell'originale).

¹⁵ Cfr. E. VILLA, *Hisse toi re d'amour da mou rire. Romansexe. Sixième édition MCMXXI*, Geiger, Torino, 1975.

¹⁶ E. VILLA, G. NICCOLAI, L. CARUSO, *Foresta Ultra Naturam*, a cura di P. Vangelisti, Los Angeles/San Francisco, Red Hill Press, 1989.

secondo corso di *Invisible City* – che contiene testi di Emilio Villa, Giulia Niccolai e Luciano Caruso. L'introduzione di Vangelisti, in questo caso, è ancora più stringata, ma contiene elementi di continuità con la precedente antologia; a distanza di sette anni, infatti, Vangelisti ribadisce che si tratta di un'antologia conclusiva per una serie di istanze estetiche, se non anche per un periodo storico: «I could not help but be aware of the closing of a poetic argument – and perhaps of an historical moment»¹⁷. Una fine aggravata non solo dalla postura "innamorata" dell'antologia italiana di un decennio prima, ma anche di quell'estetica "postmoderna" che si affaccia nelle righe immediatamente successive a quest'ultima citazione¹⁸.

Nati a decenni esatti di distanza (Villa nel 1914, Niccolai nel 1934, Caruso nel 1944), gli autori scelti da Vangelisti si presentano invece come «three poets whose work towards radical utterance remains provoking»¹⁹, discostandosi dall'estetica dominante nel periodo e riaprendo – nonostante, o forse proprio in virtù del clima di generalizzata chiusura reiterato da Vangelisti – la possibilità di nuove vie. Per Vangelisti, questa apertura è già in essere negli interessi traduttivi dei singoli autori – «Villa's linguistic archeology, most notably his editions of Homer and the Old Testament; Niccolai's translations of Lewis Carroll, Gertrude Stein & many contemporary English-speaking authors; and Caruso's critical publications of visual poetry, particularly medieval Latin and futurist texts»²⁰ – dei quali il curatore si dispiace di non poter dare ulteriore notizia nello spazio limitato della sua introduzione²¹, ma che rappresentano una vastità di appigli poetici e culturali molto al di là degli approcci prevalenti in quegli anni.

Tali considerazioni sono seguite da un paragrafo conclusivo interamente dedicato a Emilio Villa, la cui «crucial and enigmatic figure»²² è indirettamente eletta a nume tutelare dell'antologia. D'altronde, l'intero volume prende il titolo da una citazione dello stesso Villa (da un passaggio dedicato a Corrado Cagli e ai tarocchi, tema che tornerà anche in questo contributo)²³, e l'intera antologia – scrive Vangelisti – «might well be dedicated to him in honor of some 50 years of discovery»²⁴. Inizia così a profilarsi una presenza ben più corposa e articolata di quella registrata nella precedente antologia; tale presenza è poi

¹⁷ Ivi, p. 3.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ «Poco è rimasto di quella nostra foresta ultra naturam, locus transiliens, foresta combattente; di quella nostra giovinezza animata, poco; poche le conseguenze del nostro patronato assoluto; rare le punte di quelle altre misure; peggio per gli altri», etc. (cfr. E. VILLA, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967* [1970], vol. 1, Le Lettere, Firenze, 2008, p. 173). *Foresta ultra naturam* è anche il titolo di un'antologia di testi di Emilio Villa curata nel 1975 dallo stesso Luciano Caruso e da Stelio Maria Martini per la rivista "Uomini e Idee" (XVIII, 2-4, 1975, pp. 89-158).

²⁴ E. VILLA, G. NICCOLAI, L. CARUSO, *Foresta Ultra Naturam*, cit., p. 3.

sostenuta dalla quantità e natura dei testi di Villa inclusi, tradotti da Pasquale Verdicchio (co-traduttore insieme a Vangelisti, che invece si occupa delle sezioni di Niccolai, in collaborazione con l'autrice, e di Caruso), qui in ordine cronologico: "Qualsiasi Lombardia" e "Pezzo 1940" (da *Oramai*, 1947), "Astronomia", "Geografia" e "Dinamica Accanita" (da *E ma dopo*, 1950), la traduzione del saggio pubblicato in rivista "Ciò che è primitivo" («Arti Visive», 1953), "comizio millenovecentocinquanta³" (1959), "Ash Overritval" (1964) e ancora una volta *Hisse toi re d'amour da mou rire* (1975) – intervallati da alcune poesie visive, sia edite che inedite. A questo proposito, sembra opportuno notare la crescente presenza, nella selezione, della poesia visiva di Villa, legata in buona parte alle varie collaborazioni dell'autore con la collana "Le brache di Gutenberg", diretta da Caruso per le edizioni Belforte di Livorno, materialmente rintracciate da Caruso stesso²⁵. Di fatto, è anche in virtù di questa sua fisionomia di poeta-artista, e alle corrispondenze sotterranee che questo può instaurare con le opere di Niccolai e di Caruso, che Villa viene eletto a nume tutelare dell'antologia, per l'apporto, che è anche spiccatamente formale, ai processi di chiusura e riapertura estetica e storica dichiarati da Vangelisti nell'introduzione.

Ultima antologia in ordine di tempo, e anzi ancora in fieri, all'epoca della scrittura di questo contributo, è *Those Who Look From Afar Like Flies*, oceanico progetto riguardante la poesia italiana del secondo Novecento, inaugurato nel 2017, per i tipi della University of Toronto Press, da Beppe Cavatorta e Luigi Ballerini insieme a un gruppo molto nutrito, e di carattere internazionale, di ricercatrici e ricercatori, traduttrici e traduttori²⁶. Nel primo volume dell'antologia, l'unico a oggi disponibile, Emilio Villa ricorre non una, bensì tre volte: è incluso tra gli autori attivi nel ventennio, individuato dai curatori, che va dal 1956 al 1975²⁷; è poi protagonista di un capitoletto intitolato "Flashback"²⁸, un testo critico che mostra come la prima parte della produzione poetica di Villa, negli anni Quaranta, comprenda già elementi stilistici e tematici successivamente sviluppati nelle opere considerate "maggiori"; c'è, infine, un'ultima sezione – significativamente intitolata "Flash-Forward"²⁹ – nella quale (approfondendo ancora di più il contenuto delle intuizioni che erano già state di Vangelisti nel 1989) si individua nella poesia di Villa l'anticipazione di varie tendenze della poesia italiana successiva, secondo un potenziale che potrà ancora essere sfruttato e sviluppato in futuro (soprattutto in ambito sperimentale o meglio, per tornare alla definizione già suggerita nel 1982 da Spatola e Vangelisti e oggi più comunemente utilizzata, "di ricerca").

²⁵ Paul Vangelisti, comunicazione privata all'autore (e-mail), 3 gennaio 2024.

²⁶ *Those Who Look From Afar Like Flies*, a cura di B. CAVATORTA e L. BALLERINI, vol. 1, University of Toronto Press, Toronto, 2017; il secondo volume è previsto in uscita nel corso del 2024. Oltre ai due curatori, hanno contribuito alla realizzazione dell'antologia anche Luigi Bonaffini, Adam Bregman, Gianpiero Doeblner, Massimiliano Mazzeo, Erika Nadir, Thomas E. Peterson, Gianluca Rizzo, Federica Santini, Dominic Siracusa, Paul Vangelisti e John P. Welle.

²⁷ Ivi, pp. 754-761.

²⁸ Ivi, pp. 929-960.

²⁹ Ivi, pp. 1881-1903.

Quest'ultimo dato, oltre a confermare l'esistenza – già postulata in altra sede, e a proposito di altri autori³⁰ – di alcuni rilevanti dissimmetrie temporali tra le produzioni editoriali e le prospettive critiche sulla poesia italiana del secondo Novecento che sono state prodotte ora in Italia, ora negli Stati Uniti, rimanda anche alla caratterizzazione stessa di Villa come *ur*-traduttore e *anti*-traduttore, ritrovando nella sua stessa produzione poetica e artistica le tracce di questa storiografia anomala, spesso paradossale e tuttavia ancora produttiva.

Una fisionomia che si può delineare con ulteriore chiarezza se si guarda non solo alle antologie, ma anche all'unica traduzione inglese in volume che l'opera di Emilio Villa abbia finora ricevuto, ossia *The Selected Poetry of Emilio Villa*, curato e tradotto nel 2014 da Dominic Siracusa³¹. È una pubblicazione di dimensioni monumentali, di 700 pagine circa, e tuttavia può essere soltanto quel che viene dichiarato nel titolo, ovvero una "selezione" della produzione poetica di Emilio Villa. Produzione che, invece, risulta ben più vasta se si guarda tanto alle pubblicazioni effettivamente realizzate quanto ai materiali inediti che, anche in tempi recenti, sono stati rintracciati e pubblicati a partire dai due principali archivi villiani: il Fondo Villa, presso la Fondazione Baruchello di Roma, e l'Archivio Villa presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia.

"Monumento" che dunque, da subito, non è compiutamente tale: per quanto *The Selected Poetry* esca nello stesso anno dell'*Opera poetica* di Emilio Villa a cura di Cecilia Bello Minciocchi, e pur derivando dalla tesi di PhD di Siracusa – terminata sempre nel 2014, con il titolo *Emilio Villa: Poet of Biblical Proportions. A Dissertation and Translation*, con la supervisione scientifica di Luigi Ballerini³² – la traduzione curata da Siracusa non può aspirare, per statuto, agli stessi obiettivi dell'edizione critica di Cecilia Bello. Se infatti per entrambe le opere la collocazione editoriale non è accademica né specialistica, l'aspettativa sulla ricezione della *Selected Poetry* negli Stati Uniti è molto diversa da quella dell'*Opera poetica* di Villa in Italia – pubblicazione, quest'ultima, concepita in un clima di generalizzato ritorno (almeno per quanto concerne il milieu poetico della "poesia" o delle "scritture di ricerca") alla lettura dell'opera villiana. Ciò si può puntualmente verificare anche nel dibattito successivo, dove la scarsità di interesse rilevabile in ambito statunitense può essere utilmente confrontata con la rifioritura dell'interesse villiano in Italia – d'altronde, è appunto in Italia che apparirà una pungente stroncatura della traduzione di Siracusa, ad opera del critico villiano Aldo Tagliaferri, nel saggio

³⁰ Per i casi di Adriano Spatola e Corrado Costa, ci si permette di rinviare a: L. MARI, *Specchio e vertigine. Poesia del secondo Novecento italiano in traduzione inglese*, «il Verri», n. 74, 2020, pp. 117-130.

³¹ E. VILLA, *The Selected Poetry of Emilio Villa*, tr. e a cura di D. Siracusa, ContraMundum Press, New York, 2014.

³² Cfr. D. SIRACUSA, *Emilio Villa: Poet of Biblical Proportions. A Dissertation and Translation*, online. URL: <<https://escholarship.org/uc/item/15d4g4v4>>.

Post scriptum nel centenario della nascita di Emilio Villa pubblicato, con grande tempestività sempre nel 2014³³.

The Selected Poetry of Emilio Villa, inoltre, non ha lo stesso approccio filologico del progetto curato da Cecilia Bello, limitandosi a una selezione che include le pubblicazioni di Villa in ordine cronologico di apparizione, senza avventurarsi in altri tipi di approccio, che, invece, Cecilia Bello propone in più di un'occasione³⁴. D'altra parte, la traduzione curata da Siracusa nasce innanzitutto con i crismi della traduzione come operazione culturale che consente la presentazione di un autore e artista in un altro contesto culturale: per questo motivo, è presente anche una selezione di «Other writings»³⁵, del tutto aliena al focus dell'*Opera poetica* curata da Cecilia Bello, per il suo essere esclusivamente dedicata all'opera omnia di Emilio Villa in poesia.

Siracusa include uno scritto di Villa sulla sua traduzione della Genesi, quattro esempi di "scrittura d'arte" (rispettivamente: sull'arte primitiva, Lucio Fontana, Alberto Burri e Marcel Duchamp) e la collaborazione del 1977 con l'artista italiano Claudio Parmiggiani per la pubblicazione, presso Tau/Ma, di *Alphabetum celeste*³⁶. Sono sei testi che contribuiscono alla presentazione di Emilio Villa al pubblico americano in almeno quattro vesti: come poeta, come praticante della "scrittura d'arte" – più che come "critico d'arte", una categoria apertamente disdegnata da Villa³⁷ – come artista, e infine come traduttore³⁸.

In questo senso, appare sintomatica – benché facilmente comprensibile, in termini di pragmatismo editoriale – l'esclusione dei testi di almeno due volumi, nel contesto della "scrittura d'arte" di Villa, che sarebbero invece entrati in dialogo diretto con la cultura artistica statunitense del secondo Novecento: si tratta dei molti saggi di *Attributi dell'arte odierna 1947/1967* (1970) dedicati

³³ Cfr. A. TAGLIAFERRI, *Post scriptum nel centenario della nascita di Emilio Villa*, Fondazione Morra, Napoli, 2014, ora in Id., *Presentimenti del mondo*, cit., pp. 171-192.

³⁴ Si veda, ad esempio, il singolare caso di *Adolescenza* (1934): la traduzione di Siracusa inizia da quello che cronologicamente è il primo libro di Villa (cfr. E. VILLA, *The Selected Poetry*, cit., pp. 3-22), che è relegato invece in appendice da Cecilia Bello Minciocchi, che ne rileva lo scarso interesse critico, specie se rapportato alle opere successive dell'autore (cfr. E. VILLA, *L'opera poetica*, cit., pp. 717-734).

³⁵ E. VILLA, *The Selected Poetry*, cit., pp. 599-659.

³⁶ Ivi, pp. 472-497.

³⁷ Come riporta Tagliaferri, Villa ha esplicitamente definito «merda» la critica d'arte, in una corrispondenza epistolare con un amico artista, descrivendola come «un genere di attività spesso condizionata da gravi interessi mercantili e origine non solo di grossolane sottovalutazioni ma anche di indecorose risse tra accademici "esperti"» (A. TAGLIAFERRI, *Presentimenti del mondo*, cit., pp. 282-283).

³⁸ Naturalmente, anche Cecilia Bello Minciocchi propone una presentazione altrettanto sfaccettata dell'autore (cfr. E. VILLA, *L'opera poetica*, cit., pp. 9-21), ma non procede all'inclusione di testi analoghi, per ovvie ragioni editoriali – in Italia, i testi erano già stati variamente pubblicati e/o ripubblicati – e anche, appunto, per l'esplicito ed esclusivo focus sulla pubblicazione sull'opera omnia di Villa in poesia.

ad artisti angloamericani³⁹ e del breve testo *Conferenza* (1997)⁴⁰. A proposito di questo secondo saggio, pubblicato a cura di Tagliaferri a partire dal testo di una conferenza tenuta da Villa all'Accademia delle Belle Arti di Perugia nel 1984, Villa definisce gli espressionisti astratti statunitensi, da Pollock a Rothko, «un'intera generazione di personaggi assolutamente straordinari»⁴¹, che lui stesso aveva potuto conoscere di persona⁴². Anche l'Italia, secondo Villa, aveva conosciuto una fioritura artistica altrettanto rilevante, nel medesimo periodo, ma non era riuscita a conferire ai propri artisti lo stesso rilievo avuto dai loro colleghi nordamericani, negando loro la possibilità di elevarsi a manifestazione dello «spirito italiano»⁴³. Se alcuni di questi artisti, come Alberto Burri e Lucio Fontana, sarebbero stati ampiamente risarciti dalla critica italiana e internazionale nei decenni a venire, quel che pare opportuno sottolineare è che *Conferenza* avrebbe potuto rappresentare, nell'ambito dell'opera traduttiva di Siracusa, un importante esempio – a beneficio, soprattutto, del pubblico nordamericano – delle possibili intersezioni tra la produzione culturale statunitense e quella italiana fornite dall'opera di Villa⁴⁴. Ciò appare dunque come un'occasione mancata, che interviene ad ampliare lo iato tra la biografia di Villa, con la sua effettiva frequentazione di vari artisti statunitensi, e la sua difficoltosa ricezione negli Stati Uniti *post mortem*.

Vi è, in ogni caso, almeno un'occasione in cui la traduzione di Siracusa reca traccia, più o meno consapevole che sia, di questo dialogo: il nome di Robert Motherwell, infatti, non è soltanto quello di un artista conosciuto in vita da Villa, e analizzato in uno scritto in lingua francese del 1958⁴⁵, ma anche una peculiare occorrenza testuale nella traduzione di un testo di Villa, inedito prima della traduzione di Siracusa, e intitolato *Mottos*⁴⁶. Come rileva anche Gehl nella sua recensione di *Selected Poetry*, *Mottos* contiene una «fishing simile»⁴⁷, nella

³⁹ Nell'edizione del 1970, gli artisti statunitensi analizzati sono: Mark Rothko, Barnett Newman, Willem De Kooning, Jackson Pollock, Robert Motherwell, Philip Guston, Sam Francis, Clyfford Still e Cy Twombly.

⁴⁰ Cfr. E. VILLA, *Conferenza*, Coliseum, Roma, 1997.

⁴¹ E. VILLA, *Conferenza*, cit., p. 20.

⁴² Cfr. a questo proposito l'esauritivo saggio, in merito all'espressionismo astratto statunitense di Aldo Tagliaferri: A. TAGLIAFERRI, *Emilio Villa alla riscoperta dell'America da Rothko a Duchamp*, in A. TAGLIAFERRI e C. PORTESINE, *Emilio Villa e i suoi tempi. Finestre per la monade*, Mimesis, Milano, 2017, pp. 21-42.

⁴³ E. VILLA, *Conferenza*, cit., pp. 20-21. Il riferimento allo «spirito italiano» sembra essere di ascendenza romantica, almeno in superficie, ma dev'essere in realtà inteso come un sinonimo iperbolico di "apprezzamento critico all'interno del dibattito culturale italiano". Un riferimento intertestuale ancora più forte, in questo confronto tra artisti italiani e statunitensi, può essere – per quanto riguarda il panorama italiano – alla «generazione che ha dissipato i suoi poeti», da leggersi qui anche come "artisti" (cfr. R. JAKOBSON, *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti*, Einaudi, Torino, 1975).

⁴⁴ Un'operazione simile è invece presente, almeno in nuce, nel numero monografico già citato di «Chelsea» del 1978, con la traduzione di varie poesie di Villa, e insieme dello scritto d'arte dedicato all'artista statunitense Cy Twombly incluso in *Attributi dell'arte odierna*. (cfr. E. VILLA, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, vol. 1, cit., pp. 124-131) e tradotto da Julia C. Ballerini.

⁴⁵ Ivi, pp. 84-86.

⁴⁶ P. F. GEHL, *Yes, but Slowly*, cit.

⁴⁷ *Ibidem*.

quale si infiltra anche il topos tipicamente villiano del *trou*⁴⁸: «anche la rete le reti i reticoli / per captare che? (as motherwell)»⁴⁹, in traduzione inglese «with the net the nets the little nets / to capture what? / (as motherwell)»⁵⁰. Gehl non ne fa cenno, ma sembra piuttosto facile rilevare come «motherwell» rimandi direttamente a Robert Motherwell, rinviando allo scritto villiano del 1958 per almeno altri due motivi.

Anche la prosa d'arte che riguarda Motherwell, infatti, si fonda su un impianto retorico peculiare, basato in primo luogo sull'allitterazione e la paronomasia come tropi che attraversano non una, ma diverse lingue: «motherwell», anche qui con l'iniziale minuscola, si unisce a molti altri lemmi sui quali Villa interviene in modo creativo, con strategie che vanno dal troncamento alla creazione para-neologistica, a partire dall'epigrafe – «mèramour (mot) / motherwell (mot)»⁵¹ – e poi per tutto il saggio, con occorrenze come ad esempio «aimérique aiméricains»⁵² che rafforzano varie catene di allitterazioni, poliptoti e paronomasie translinguistiche: non soltanto *amour/aimer*, dunque, ma anche *mère/mother*, dove la radice *mot* – parola, in francese – è ricompresa, pur senza istituire false etimologie, tanto in *motherwell* (e dunque anche nel nome dell'artista), in questo testo, quanto nel titolo della successiva poesia di Villa, *Mottos*. Si profilano così alcune connessioni che sono tanto linguistiche quanto poetico-artistiche, tra testi di Villa anche molto diversi tra loro, e più o meno lontani nel tempo – così come lo è, del resto, la traduzione in inglese di Siracusa, che ha reso possibile illuminare questi nessi.

La seconda connessione istituita dallo scritto d'arte di Villa su Motherwell del 1958 che risulta interessante ai fini di questo contributo riguarda, invece, un nesso che non è solo translinguistico, ma attraversa diversi media artistici. Si tratta della ripetizione, in un caso dotata di enfasi retorica – «je répète: tarots d'amour»⁵³ –, di un legame con l'immaginario e la figurazione dei tarocchi che, nell'opera di Villa, è emerso con evidenza soltanto negli ultimi anni, ad esempio con la pubblicazione di *Rovesciare lo sguardo. I tarocchi di Emilio Villa (2020)*⁵⁴ a cura di Bianca Battilocchi. Se tale nesso verrà esplorato in seguito, soprattutto per le valenze che riveste nell'ambito di un discorso più generale sulla traduzione e sulla traducibilità dell'opera di Emilio Villa, è tuttavia opportuno rilevare come questo legame passi non soltanto attraverso un immaginario specificamente esoterico, o anche essoterico, ma prima di

⁴⁸ Cfr. ad esempio A. TAGLIAFERRI, *Presentimenti*, cit., pp. 247-284.

⁴⁹ E. VILLA, *The Selected Poetry*, cit., p. 557.

⁵⁰ Ivi, p. 558. Vi è inoltre la presenza di una parziale epifora, nel successivo verso «muoiono i primi come / gli ultimi (as Fate)», e della rima con i successivi «l'essere pende / e dipende (well, well) / e culmina (well, well)» (id., p. 557), sempre, dunque, attraverso l'uso di parole o espressioni direttamente utilizzate in inglese.

⁵¹ E. VILLA, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, vol. 1, cit., p. 84.

⁵² Ivi, p. 85.

⁵³ Ivi, p. 86.

⁵⁴ Cfr. B. BATTILOCCHI, *Rovesciare lo sguardo. I tarocchi di Emilio Villa*, Argolibri, Ancona, 2020.

tutto attraverso la scrittura d'arte e la scrittura poetica, in un circuito sotterraneo dalle risultanze talora molto lontane nel tempo e, come nel caso della traduzione di *Mottos*, scarsamente prevedibili⁵⁵.

A queste interruzioni e riemersioni – dovute all'oscillazione della figura di Villa tra *ur-* e *anti-*traduttore, nonché alla sua attitudine all'auto-sabotaggio, per la quale molte sue opere (precedentemente disperse, talora intenzionalmente, come *l'Omaggio ai sassi di Tot*) sono state recuperate soltanto attraverso un lungo lavoro d'archivio – fa da contraltare, in ambito italiano, la severa stroncatura di Aldo Tagliaferri in *Post scriptum* (2014).

In questo scritto, Tagliaferri analizza la traduzione di Siracusa in congiunzione con la sua tesi di PhD – il lavoro, già ricordato, dal titolo *Emilio Villa: Poet of Biblical Proportions. A Dissertation and Translation* (2014) – mettendo, dunque, sullo stesso piano, due ricerche che si sono reciprocamente sostenute, come evidenzia il titolo, ma che hanno avuto una collocazione editoriale e una portata teorico-critica inevitabilmente diversa. Agendo in questa prospettiva, Tagliaferri mette in luce, in primo luogo, la scarsa aderenza filologica della curatela di Siracusa⁵⁶, ribaltando così le critiche che Siracusa – in realtà, più nella sua tesi di PhD che non nella curatela della traduzione – aveva già indirizzato verso il lavoro dello stesso Tagliaferri, nonché di Cecilia Bello Minciocchi⁵⁷.

Tra questi rilievi, ai fini di questo studio risulta interessante il riferimento operato da Tagliaferri alla traduzione in francese di Villa, una selezione antologica anche in questo caso rimasta incompleta, perché limitata alla prima parte della produzione dell'autore: si tratta di *Oeuvres poétiques choisies: 1934-1958* (1988), a cura di Alain Degange, e con la consulenza critica dello stesso Tagliaferri⁵⁸. Tale raffronto serve a poter determinare la versione filologicamente corretta delle *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica* (1955), de "La mano di Pitagora" in *3 ideologie da piazza del popolo senza l'imprimatur* (1958)⁵⁹ e di *Poesia è* (2002)⁶⁰; al di là delle

⁵⁵ Una di queste risultanze è, ad esempio, il ritorno di alcune opere di Motherwell nella traduzione statunitense di un libro di poesia di uno dei più importanti estimatori e promotori di Villa nei e dagli Stati Uniti, Luigi Ballerini. Cfr. L. BALLERINI, *Cephalonia* [2005], tr. E. Matt, Rail Editions, New York, 2016.

⁵⁶ A. TAGLIAFERRI, *Presentimenti del mondo*, cit., pp. 187-188.

⁵⁷ D. SIRACUSA, *Status quaestionis*, in ID., *Emilio Villa: Poet of Biblical Proportions*, cit., pp. 5-55.

⁵⁸ E. VILLA, *Oeuvres poétiques choisies: 1934-1958*, tr. A. Degange, La Part de l'Oeil, Bruxelles, 1998.

⁵⁹ A. TAGLIAFERRI, *Presentimenti del mondo*, cit., p. 188.

⁶⁰ «Prendiamo *Poesia è*, la cui traduzione nel 2011 ha ottenuto il premio Raiziss/De Palchi (dell'originale, pubblicato per la prima volta, col testo a fronte, in un quaderno del Fondo Moravia nel 2002, avevo declinato l'acquisto quando mi venne offerto). Invece di controllare il manoscritto, ormai reso pubblico, S. ha lavorato sulla frettolosa trascrizione, che contiene errori di decifrazione: «iterattiva» invece di «iterativa»; «strafelata» invece di «strapelata»; il «così sia» conclusivo in realtà è un «così via», con grave fraintendimento del senso del testo, ecc.» (ivi, p. 187; cfr. E. VILLA, *The Selected Poetry*, cit., pp. 579-592).

difformità tra le varie versioni dei testi, che sembrano accertate ma che rinviano comunque alla necessità di un ulteriore studio ad esse dedicato, ciò che appare qui di interesse è il riferimento all'unica altra traduzione esistente dell'opera di Villa – traduzione che Siracusa cita *en passant* nella sua tesi di PhD, ma sembra trascurare nell'apparato paratestuale della propria traduzione⁶¹.

Del resto, secondo Tagliaferri la ricerca di Siracusa tenderebbe anche a «provincializzare» l'opera di Emilio Villa, insistendo direttamente e indirettamente sulla sua collocazione, pure anomala, nella tradizione poetica italiana e «marginalizzando l'impatto che le culture straniere ebbero su di lui dopo la fine della guerra e soprattutto dopo l'esperienza brasiliana»⁶², tacendo la genealogia internazionale dell'opera di Villa (con la presenza, variamente attestata, di Artaud, Bataille, Joyce, Carroll, etc.)⁶³.

Ciò si ricollega anche alla terza obiezione di Tagliaferri che conviene citare per esteso anche in questa sede (tralasciando, invece, tutti quegli appunti che ricadono lontano dall'ambito traduttivo, e per i quali si rimanda a un più esaustivo studio futuro):

S. si dimostra frettoloso e fuorviante laddove imputa a Cecilia Bello Minciocchi una maggiore valutazione dei testi da lui stilati in lingue antiche a discapito di quelli scritti in italiano (24). Se S. non trova un luogo in cui venga sostenuta tale tesi, ciò consegue dal fatto che ciascun studioso nell'accostarsi all'opus villiano tende, inizialmente, a far leva sopra una propria specifica competenza, senza per questo voler proporre una svalutazione di testi diversamente orientati.⁶⁴

Tagliaferri rileva l'eccessiva enfasi critica di Siracusa sulla componente "italiana" della lingua di Villa, che si renderebbe evidente, secondo il critico italiano, anche nell'approccio traduttivo di Siracusa alle altre lingue che compongono il «villiano»⁶⁵ – ricorrendo quindi, di nuovo, all'improvvida associazione della pubblicazione della traduzione di Siracusa a uno sforzo di esegesi complessiva che è sì genealogicamente connesso a quella traduzione, ma che inevitabilmente ne trascende i limiti. A questo proposito, è certamente

⁶¹ D. SIRACUSA, *Emilio Villa: Poet of Biblical Proportions*, cit., p. 14.

⁶² A. TAGLIAFERRI, *Presentimenti del mondo*, cit., p. 183.

⁶³ In realtà, e per ulteriore paradosso, una simile critica avvalorava ancora una volta la descrizione di Villa come *ur*-traduttore – amplificando, anzi, tale definizione in chiave iperbolica, fino a individuare nell'opera villiana un *ur*-testo della cultura mondiale – ma anche intenderne la qualità di *anti*-traduttore, nel momento in cui tali genealogie non vengono "tradotte" e rese disponibili come tali nel testo villiano.

⁶⁴ A. TAGLIAFERRI, *Presentimenti del mondo*, cit., p. 186. Il riferimento di pagina tra parentesi è da intendersi alla tesi di PhD di Siracusa: D. SIRACUSA, *Emilio Villa: Poet of Biblical Proportions*, cit. p. 24.

⁶⁵ A. TAGLIAFERRI, *Presentimenti del mondo*, cit., p. 187.

vero che nella *Selected Poetry* Siracusa adotta la soluzione traduttiva più lineare, traducendo in inglese le parti in italiano e trascrivendo le altre parti nella stessa lingua in cui compaiono nel testo originale; questa, tuttavia, sembra la scelta maggiormente agevole, e anche maggiormente legittima, per un'operazione traduttiva che si confronti con una lingua complessa come il «villiano», evitando di omogeneizzarne la stratificazione verso un orizzonte linguistico unico, o ancora di cercare improbabili equivalenti in lingue o dialetti non frequentati, in prima battuta, nemmeno dallo stesso Villa.

Allo stesso tempo, e per venire a una parte piuttosto circoscritta dell'operazione traduttiva di Siracusa, questo procedimento non è esente da difficoltà nel caso del dialetto milanese, che talvolta richiede una traduzione specifica, o comunque l'utilizzo di note esplicative, e talvolta trapela nell'uso di un italiano regionale che può rimanere altrettanto oscuro per chi traduca, dall'estero, senza avere una conoscenza particolare di determinate varietà linguistiche regionali. Ora, Tagliaferri sceglie di criticare senz'appello le scelte di Siracusa:

Che S. non conosca la tradizione letteraria ambrosiana è limpidamente deducibile, del resto, dalla sua stravagante affermazione secondo la quale Villa scrisse in dialetto ben prima che Pasolini rendesse «fashionable» (*sic*) il ricorso a tale risorsa linguistica (16), scavalcando la tradizione che va da Carlo Porta a Delio Tessa, ma la questione ha altri risvolti, dato che S. si autoimpone, in omaggio alla propria prospettiva totale, di far conoscere anche il poeta milanese.⁶⁶

Se il riferimento a Pasolini è chiaramente condivisibile, perché rinvia a un'interpretazione storica del prestigio della letteratura italiana e dialettale del Novecento poco affidabile, risulta invece meno condivisibile l'imputazione a Siracusa di una «prospettiva totale», per una curatela che s'intende, già dal titolo, come una «selezione» dell'opera poetica villiana, soggetta a criteri traduttivi ed editoriali necessariamente non totalizzanti.

Inoltre, se le critiche di Tagliaferri sulle singole scelte traduttive di Siracusa dal dialetto milanese sono in genere confermabili⁶⁷, il suo *Post scriptum*, nella sua brevità, non può coprire tutti gli aspetti della traduzione di Siracusa, non intendendo né riuscendo a essere un'analisi pedissequa della traduzione;

⁶⁶ Ivi, p. 187. Anche in questo caso il riferimento tra parentesi è alla tesi di PhD di Siracusa.

⁶⁷ Ivi, p. 188. A questo proposito, si può concordare con Tagliaferri sulla «erronea ricezione, da parte di S., del lemma «strapelà» (milanese per sciamannato)» in *Poesia è*, mentre appare più aperta alla discussione la reprimenda sulla traduzione di *Di volt, una lùsnada* (da *Oramai*, 1947), poiché basata unicamente sul fatto «che riprende la versione italiana del testo, dove l'efficacia del dialetto è già attutita o persa» (id., p. 187). Il rilievo più interessante, in questo contesto, è forse quello relativo all'incomprensione critica di Siracusa rispetto a quanto sia stata davvero «fashionable» la letteratura dialettale nel secondo Novecento italiano.

inoltre, Tagliaferri sottolinea *en passant* la «scarsa conoscenza che aveva [...] della lingua inglese»⁶⁸ Villa stesso, dato che – pur se biograficamente confermato – non può che apparire ambivalente rispetto alla storia del dialogo tra Villa e gli artisti e poeti angloamericani del XX secolo, tensione sottolineata altrove dallo stesso Tagliaferri⁶⁹ e, pur nelle sue possibili contraddizioni, visibile anche nella traduzione in oggetto.

C'è, infine, un livello dell'operazione traduttiva che non rientra nell'analisi di Tagliaferri, ma che chiama sempre in causa il trattamento della lingua inglese, stavolta dal punto di vista tipografico. È stato questo l'ambito di intervento di Alessandro Segalini, che poi è tornato anche in un articolo del 2020 ad analizzare il proprio ruolo di designer grafico nella pubblicazione della *Selected Poetry of Emilio Villa*⁷⁰. In realtà, sull'analisi dell'opera come «typographic translation»⁷¹ era già intervenuto Paul Gehl nella sua recensione, specificando come Segalini avesse utilizzato, in particolar modo nei testi mistilingui, due font specifici per le parti della poesia di Villa in greco (Adobe Minion) e in inglese (Bitstream Clarendon). Tale attenzione, oltre a contraddire l'obiezione di Tagliaferri sull'interesse primario di Siracusa per la parte della poesia di Villa in italiano, restituisce anche una qualità tipografica a quel *code switching* che Villa stesso non intendeva soltanto come linguistico⁷².

Il contributo di Segalini non si limita a ribadire questo aspetto; di particolare interesse, ad esempio, è la riflessione sulla resa grafica e tipografica dei “pezzi unici” di Villa, come ad esempio *Geometria Reformata* (1977-1978):

Geometria Reformata is actually an artwork by Villa's friend, the conceptual artist Claudio Parmiggiani. The “Latinized tease” contained within the book is a photographic facsimile of a facsimile, where the “original” was a copy of the 1979 catalog of an exhibition with the same title. Upon receiving Parmiggiani's book [...], Villa interacted with and mutated it, making it into an entirely new and distinct work by inscribing a poem-text (as well as wavy lines and drawings) in Latin on each of the blank pages, sometimes closely adjacent to Parmiggiani's drawings. As with “Options”⁷³, Siracusa thought of reproducing (in type) only Villa's handwritten texts, but when viewing the original, Hanshe thought it vital to reproduce the entire 30-page book since Parmiggiani's drawings are integral to Villa's direct and visceral response to it⁷⁴. Instead of

⁶⁸ Ivi, p. 183.

⁶⁹ Cfr. A. TAGLIAFERRI, *Emilio Villa alla riscoperta dell'America*, in A. TAGLIAFERRI e C. PORTESINE, *Emilio Villa e i suoi tempi*, cit., pp. 21-42.

⁷⁰ A. SEGALINI, *From Sumeria to Milan: An Architecture of Many Voices*, 2020, «Hyphen Journal», 12.18, 2019-2020, pp. 1-10.

⁷¹ P. F. GEHL, *Yes, but Slowly*, cit.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Cfr. E. VILLA, *Options. 17 eschatological madrigals captured by a sweetromatic cybernetogaming vampire, by Villadrome [Bruno H]*, Foglio Editrice d'Arte, Macerata, 1968.

⁷⁴ Il riferimento è al fondatore, nonché *editor-in-chief*, di ContraMundum Press, Rainer J. Hanshe.

regularizing Villa's work by merely typing it out, we also believed it essential to retain the original graphic mark of his handwriting, of the artist's physical gesture, the touch of the hand upon the page. To achieve this, Siracusa acquired a fresh copy of Parmiggiani's work, which I then scanned at high resolution. I next extracted each of Villa's incursions into Parmiggiani's work from existing facsimiles, then fused the two together, thereby creating a sharp replica of the original, enabling the reader to experience the distinct work that Villa had transformed his friend's book into. This was the first time this book was ever reproduced in this manner.⁷⁵

La peculiare «riproduzione» operata in traduzione fornisce dunque all'opera una nuova versione di ciò che era stato ideato da Parmiggiani e Villa come esemplare unico: superficialmente, questo contraddice uno degli elementi di fondo dell'opera tradotta, ma lo fa secondo un *contre sens* spesso ineludibile nella traduzione della poesia visuale⁷⁶, e dunque già posizionato al centro della propria opera da Villa: *anti*-traduttore, in questo caso, in quanto poeta visivo incline alla produzione di esemplari unici. D'altra parte, vi è anche l'intento di conservare «the original graphic mark of his handwriting, of the artist's physical gesture, the touch of the hand upon the page» – sviluppando, quindi, quanto già potenzialmente presente nella poesia di Villa in quanto *ur*-traduttore, a cavallo tra differenti media artistici. Quest'ultima caratteristica dell'opera di Villa, legata all'attraversamento di varie lingue e codici (nonché degli spazi bianchi tra di essi) è esplicitamente enfatizzata da Segalini nella conclusione del suo articolo, quando – in ragione della ricorsività degli spazi bianchi e delle molteplici questioni legate all'allineamento in verticale dei testi – si chiede: «What would Villa have done if he was able to play with variable fonts? A conversation with one of his verses about natural spacing and self-alignment?»⁷⁷.

Non è quindi a priori, bensì intrinsecamente all'ambito, tanto ideale quanto materiale, delle varie operazioni traduttive che si sono succedute negli Stati Uniti – secondo una prospettiva critica che è verificabile a livello tanto linguistico quanto grafico e tipografico – che l'opera di Villa emerge come "pre-figurazione" della produzione letteraria successiva, confermando la funzione di Villa come *ur*-traduttore non soltanto per l'evidente presenza e la stratificazione delle lingue naturali nei suoi testi, ma anche per il loro dialogo con le arti visive e l'intreccio di diversi codici che ne consegue (come nel caso, appena citato, di *Geometria Reformata*). Ciò ne delinea un potenziale disponibile anche, attraverso i vari possibili "Flashback" e "Flash-forward" (per utilizzare le categorie dell'antologia *Those Who Look From Afar Like Flies*), per

⁷⁵ A. SEGALINI, *From Sumeria to Milan*, cit., p. 7.

⁷⁶ Cfr. J. CORBETT, T. HUANG, *The Translation and Transmission of Concrete Poetry*, Routledge, London/New York, 2020.

⁷⁷ A. SEGALINI, *From Sumeria to Milan*, cit., p. 8.

la poesia sperimentale, avanguardistica o “di ricerca” che gli è succeduta nel tempo, nonché per ulteriori sviluppi futuri.

Allo stesso tempo, le interruzioni che hanno a lungo impedito al “potenziale” dell’opera villiana di trasformarsi in “modello” canonizzato e canonizzante, tanto in poesia come nelle arti visive, ne confermano la fisionomia di *anti*-traduttore, come anche il parziale insuccesso nella ricezione critica della traduzione inglese di Villa in volume, tanto negli Stati Uniti come in Italia, può evidenziare.

Come già accennato, tale fisionomia di Villa come *anti*-traduttore si deve anche alla già citata tendenza all’auto-sabotaggio dell’autore: come scrive anche Bello Minciocchi nella sua introduzione all’*Opera poetica* di Villa, questi è sempre stato un «lucidissimo dissipatore e un pervicace e divertito mescolatore di carte»⁷⁸. È un dato che si può agevolmente osservare confrontando le opere pubblicate di Villa con i materiali che restano disponibili negli archivi di Roma e Reggio Emilia, dai quali talvolta emergono testi e indicazioni utili per nuove indagini e pubblicazioni, come nel già citato caso di *Rovesciare lo sguardo. I tarocchi di Emilio Villa*, a cura di Bianca Battilocchi.

Se questo corrobora una delle riflessioni del recensore statunitense Paul Gehl – «a collected Villa never existed»⁷⁹ – rendendola, di fatto, valida anche dopo le due voluminose e comunque organiche pubblicazioni, in Italia e negli Stati Uniti, del 2014, occorre guardare a Villa come «mescolatore di carte» anche per il significato letterale dell’espressione. In altre parole, guardare all’interesse di Villa per i tarocchi – così com’è stato recentemente proposto dallo studio monografico di Battilocchi, cronologicamente posteriore alle varie traduzioni in lingua inglese – consente di precisarne la fisionomia di *anti*-traduttore per l’uso di un supporto e, in generale, di una modalità artistica che resta superficialmente opaca, quanto a traducibilità, ma che testimonia allo stesso tempo un dialogo tra l’opera di Emilio Villa e quella di alcuni poeti e artisti angloamericani che non trova poi attestazione rilevante nelle traduzioni pubblicate in lingua inglese.

Oltre all’edizione curata da Battilocchi, tale dialogo era già stato parzialmente ricostruito in alcuni articoli precedenti, a firma di Carlotta Castellani – sul progetto di mazzo di tarocchi avviato dal pittore italiano Corrado Cagli e dal poeta statunitense Charles Olson⁸⁰ – e Chiara Portesine – sulla collaborazione tra Cagli e Villa (secondo una rete di relazioni che, nel caso dei tarocchi, comprende almeno un’altra figura attiva a livello intercontinentale come l’artista cileno-americano-italiano Roberto Matta)⁸¹.

⁷⁸ E. VILLA, *L’opera poetica*, cit., p. 22.

⁷⁹ P. F. GEHL, *Yes, but Slowly*, cit.

⁸⁰ Cfr. C. CASTELLANI, *Charles Olson e Corrado Cagli. Tra esoterismo e geometria non euclidea*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LVI, 2014, pp. 214-235.

⁸¹ Cfr. C. PORTESINE, *Tarocchi o variazioni? La collaborazione fra Emilio Villa e Corrado Cagli*, «Letteratura e arte», 15, 2017, pp. 189-199.

Considerando che il progetto di Cagli e Olson si colloca alla fine degli anni Quaranta, per essere immediatamente seguito dall'inizio della duratura collaborazione tra Cagli e Villa (alla base, tra l'altro, delle *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, del 1955), se ne può forse concludere che l'interesse per i tarocchi di questi artisti e poeti, sulle due sponde dell'Atlantico, discendeva, tra le varie ragioni, dalla necessità di un approccio anti-dialettico alla storia: perfettamente in sintonia con l'attitudine di Villa verso le prospettive filosofiche, o estetiche, di tipo totalizzante, tale esigenza probabilmente rappresenta anche un esito ideologico, culturale ed estetico legato al secondo dopoguerra, dopo le atrocità e le violenze del conflitto mondiale.

Nello specifico, poi, il progetto di mazzo di tarocchi di Villa e Cagli non giunse mai a compimento anche a causa di circostanze sfortunate – su tutte, lo smarrimento, nel 1950, della spedizione postale dei materiali originali «in una tipografia di Palermo, o nella redazione dell'almanacco palermitano "Mediterranea"»⁸² che li avrebbe dovuti realizzare. Il sabotaggio, in questo caso preterintenzionale, portò all'abbandono del progetto, recuperato solo negli ultimi anni attraverso il "rimescolamento" delle carte villiane nel fondo della Biblioteca Panizzi.

Si tratta, dunque, di un progetto largamente sconosciuto fino alla fine degli anni Dieci del ventunesimo secolo – ad eccezione del breve cenno che ne fa Villa stesso nella "Didascalia" in chiusura degli *Attributi dell'arte odierna*: riferimento sintetico e senza testi, e comunque posto in calce a quella che si può considerare una summa della "scrittura d'arte" di Villa⁸³ – risultando escluso dalle operazioni antologiche di Bello Minciacchi e di Siracusa. Se le poesie che accompagnavano il progetto sono ora a disposizione per una possibile traduzione futura, in questo contesto sembra opportuno sottolineare il fatto che, nell'ambito dei tarocchi, il possibile dialogo tra Villa e i poeti e artisti statunitensi si è per lungo tempo interrotto, non ricevendo una continuazione chiaramente identificabile.

Una tradizione interrotta, ad esempio, coinvolge Robert Motherwell, per il quale, come si è visto, Villa aveva già usato nel 1958 l'espressione «tarots d'amour». Nell'opera di Motherwell, tuttavia, non sembra esserci traccia rilevante dell'immaginario e dei saperi collegati ai tarocchi; questi ultimi costellano invece la produzione di un artista che Motherwell aveva individuato tra i suoi punti di riferimento, Roberto Matta⁸⁴. Come si è già accennato, Matta rientra nelle frequentazioni romane di Villa nel secondo dopoguerra; è lo stesso

⁸² E. VILLA, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, vol. 1, cit., p. 172.

⁸³ Ivi, pp. 172-173.

⁸⁴ Motherwell conosce Roberto Matta nel 1941, affronta con lui un lungo viaggio di formazione in Messico, iniziando poi a sperimentare con il *collage*, nel 1943, sempre grazie al confronto con Matta. Cfr. S. DAVIDSON, M. M. FONTANELLA, B. TAYLOR, J. WARDA (a cura di), *Robert Motherwell: Early Collages*, Solomon Guggenheim Foundation, New York, 2013.

Villa a raccontarlo, nel testo introduttivo del catalogo della mostra di Matta realizzata alla Galleria dell'Attico nel 1961, con queste parole:

Da New York, nel 1948, venne in Italia. Come alone, portava con sé i frutti del suo misterioso, stupendo sodalizio con Gorki; voci di tumulti biografici, di vicissitudini e di ambienti a noi ignoti, e una volta noti, rivelatori di vite già emblematiche; e, infine, un fantasma carico di ideografie estasiate, cocenti, pronto a offrire e accogliere stimolazioni e germi. Fu il primo contatto con la pittura americana, alla radice proprio; e un trasalimento. Sulle scarse tovaglie delle trattorie romane prendemmo a discutere di nuove cosmografie del sesso, di anatomie altre, dell'*autre-outré*, di metafisiche ciclotimiche e ghiandolari, di tempeste di sangue nelle filiture delle sillabe, di un *theatrum* emopoietico.⁸⁵

Se la citazione di Villa sembra fornire un esempio di quel groviglio di relazioni tra artisti e opere da lui stesso definita «foresta ultra naturam», l'attività artistica di Matta nel campo dei tarocchi aveva comunque preso vie molto lontane dal campo di interesse di Villa (nonché di Cagli e di Olson) già prima del suo trasferimento in Italia. In questo senso, infatti, uno dei lavori più noti di Matta è quello realizzato in collaborazione con André Breton, per la pubblicazione del racconto lungo *Arcane 17* (1945)⁸⁶ – comprensiva di quattro illustrazioni ispirate ad altrettante carte dei tarocchi: gli Amanti, la Luna, la Stella e il Carro – e che risulta virato in chiave marcatamente surrealista e, per meglio dire, idiosincraticamente bretoniana.

Alla luce dello scenario così rapidamente tratteggiato, anche la tradizione istituita dal nesso tra poesia, arti visive e tarocchi – intimamente anti-dialettica e forse anche anti-storica – finisce per contribuire all'idea paradossale di Emilio Villa come *ur*-traduttore e *anti*-traduttore: da un lato, l'enfasi sulla materialità dei testi coinvolti – ora i fogli degli archivi, ora le tavole di un'opera ad esemplare unico come *Geometria Reformata*, ora i sassi dell'*Omaggio ai sassi di Tot*, ora, appunto, il mazzo di tarocchi – completa la fisionomia dell'opera di Villa con riflessioni e pratiche che investono direttamente i supporti materiali della produzione, e quindi anche della traduzione; d'altro canto, la parziale o completa opacità semiotica di alcuni di questi supporti (come, appunto, i tarocchi o i sassi) risulta inevitabilmente connessa con la sua figura di *anti*-traduttore. Non manca una possibile sintesi tra questi poli, rappresentati in modo paradigmatico da Villa, della *ur*-traducibilità e dell'*anti*-traducibilità, costituita da una *in*-traducibilità, che è al tempo stesso teorica e pratica, della traduzione e traduzione colta nel suo farsi – entro una produzione ora testuale, ora visiva, ora di supporti che con il medium testuale o visivo hanno rapporti più complessi. *In*-traducibilità che – lontano da definizioni complete o anche

⁸⁵ E. VILLA, s. t., in *Matta*, Galleria dell'Attico, Roma, 1961, s.i.p.

⁸⁶ Cfr. A. BRETON, *Arcane 17*, Brentano's, New York, 1945.

totalizzanti, disdegnate dallo stesso Villa – si manifesta nelle varie tradizioni interrotte, ma vivaci, della sua ricezione, sulle due sponde dell'Atlantico.

A quest'ultimo proposito, pare opportuno ricordare un importante passaggio teorico di Emily Apter sull'intraducibilità, contenuto in *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability* (2013). I tratti paradossali del dialogo transnazionale e transculturale dell'opera di Emilio Villa con gli artisti e poeti statunitensi del secondo Novecento, in effetti, sembrano eludere il mito della *World Literature*, o "letteratura mondiale", come conversazione transnazionale tutto sommato lineare, non problematica e dai caratteri liberali (criticata anche da Apter nel suo volume), ricorrendo invece a una definizione di *ur-*, *anti-*, e dunque *in-*traducibilità che risuona, in particolare, con questa riflessione di Apter sull'intraducibile:

[I]t would be more accurate to understand the Untranslatable, not as pure difference in opposition to the always translatable (rightly suspect as just another non-coeval form of the romantic Absolute, or fetish of the Other, or myth of hermeneutic inaccessibility), but as a linguistic form of creative failure with homeopathic uses.⁸⁷

Il fallimento nella traduzione di Villa – e l'operazione di Siracusa, ad esempio, è stata severamente criticata su questo punto – è sempre possibile, ma le sue traduzioni evitano ogni riferimento "all'Assoluto romantico, al feticcio dell'Altro, o al mito dell'inaccessibilità ermeneutica", configurandosi piuttosto come esiti linguistici dal potenziale "creativo" e "omeopatico" – un potenziale che si sta affermando progressivamente nel presente e che potrà ancora essere disponibile e riconoscibile in futuro.

Del resto, tale potenziale era già stato riconosciuto e sfruttato in passato, da quella Giulia Niccolai che è stata capace di "pensare la poesia italiana in termini statunitensi", secondo la definizione di Spatola e Vangelisti: lo si ritrova nella "ballata" dedicata a Emilio Villa, dal titolo *E. V. Ballad*, originariamente contenuta nel volume di Niccolai, *Rusky Salad Balads* (1977), ma antologizzata anche in *Foresta Ultra Naturam* – la traduzione in inglese qui analizzata dove, insieme all'omaggio a Villa, compaiono anche le prime attestazioni dei cosiddetti *frisbees* di Niccolai (a conferma, indiretta, del potenziale "produttivo" legato alle traduzioni di Villa, e in generale alle traduzioni di poesia italiana pubblicata negli Stati Uniti).

In *E. V. Ballad*, l'esperienza statunitense di Villa e il dialogo con gli artisti e poeti di quel Paese è rievocata nella scena di un orso che pesca in un fiume. Più che questa scena vagamente stereotipica – nella quale non è soltanto Villa

⁸⁷ E. APTER, *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*, Verso, New York/Londra, 2013, p. 20.

a pescare dal fiume americano (implicita metafora di una possibile influenza artistica o culturale sulla sua opera) ma è anche colui che racconta una storia («er tells a tale») in attesa della propria ricezione – appare interessante il reiterato pastiche linguistico del testo, che costituisce un omaggio alla *ur-*, *anti-* e in ultima istanza *in-*traducibilità di Villa. Si tratta di un ulteriore esempio della possibilità di “pensare la poesia italiana in termini statunitensi” – o anche in termini transnazionali e transculturali *tout court* – una possibilità valida non soltanto per Niccolai, ma anche, in una dimensione, più che passata, presente e ancora futuribile, per l’opera di Villa:

Evening and the Everest

ist vers la poetry learning. Er

isst err it er tells a tale

des bear’s der splash! mit cul poilu

nell’acqua bassa um la forelle

zu farla saltar fuori

to make the trout jump out...⁸⁸

⁸⁸ G. NICCOLAI, *E. V. Ballad (a Emilio Villa)*, in A. GIAMMEI, N. PALMIERI, M. BELPOLITI, *Riga 45*, Quodlibet, Macerata, 2023 [1977], pp. 45-46, corsivi nell’originale. Ringrazio Paul Vangelisti, Gianluca Rizzo, Marco Giovenale e Fabio Orecchini per il confronto, l’aiuto nel reperimento dei testi e il supporto ricevuto durante la stesura di questo articolo: errori e lacune sono da imputare soltanto a chi scrive.