

la rivista di **en**gramma  
**2017**

**144-146**

La Rivista di Engramma  
**144-146**

La Rivista di  
Engramma  
Raccolta

numeri 144-146  
anno 2017

direttore  
monica centanni

**La Rivista di Engramma**

a peer-reviewed journal  
[www.engramma.it](http://www.engramma.it)

Raccolta numeri **144-146** anno **2017**

**144 aprile 2017**

**145 maggio 2017**

**146 giugno 2017**

finito di stampare febbraio 2020

sede legale  
Engramma  
Castello 6634 | 30122 Venezia  
[edizioni@engramma.it](mailto:edizioni@engramma.it)

redazione  
Centro studi classicA luav  
San Polo 2468 | 30125 Venezia  
+39 041 257 14 61

©2020  
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-31494-24-3  
ISBN digitale 978-88-31494-25-0

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

## Sommario

6 | *144 aprile 2017*

120 | *145 maggio 2017*

318 | *146 giugno 2017*

**145**

**maggio 2017**





©2017 Edizioni Engramma  
Associazione culturale Engramma  
SEDE LEGALE | Castello 6634, 30122 Venezia, Italia  
REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia  
Copertina: Luigi Pasotelli, *Rebus 18/25*, tecnica mista su carta, 1983, collezione eredi Pasotelli  
edizioni@engramma.it

ISBN carta 978-88-94840-21-6

ISBN pdf 978-88-94840-20-9

L'Editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi editoriale e dalle normative di settore.

# I verbovisionari

L'altra avanguardia tra sperimentazione  
visiva e sonora

Atti del convegno: Pisa, Scuola Normale Superiore  
24-25 novembre 2016

a cura di Fabrizio Bondi e Andrea Torre

Edizioni Engramma



# SOMMARIO

## PRESENTAZIONE

- 9 | Poesia verbovisionaria  
FABRIZIO BONDI, ANDREA TORRE

## SAGGI

- 15 | “Il gesto era un fatto pensoso”  
Emilio Villa, l’arte, la scrittura  
UGO FRACASSA
- 35 | Nella fucina dei Tarocchi  
Nuovi percorsi inediti del labirinto villiano  
BIANCA BATTILOCCHI
- 47 | Un’influenza senza angoscia  
L’ombra lunga di Emilio Villa negli scritti di Corrado Costa  
CHIARA PORTESINE
- 67 | “Desdemona, noun, See Othello”  
Giulia Niccolai: Gender&Neoavanguardia  
ALESSANDRO GIAMMEI
- 83 | “Scrivere significa costruire il linguaggio, non spiegarlo”  
La manovalanza di Adriano Spatola verso una poesia totale  
GIUSEPPE CAVATORTA
- 99 | “Se si scrive / lepre...”  
Performatività del testo in Corrado Costa (due esempi)  
MARCO BERISSO

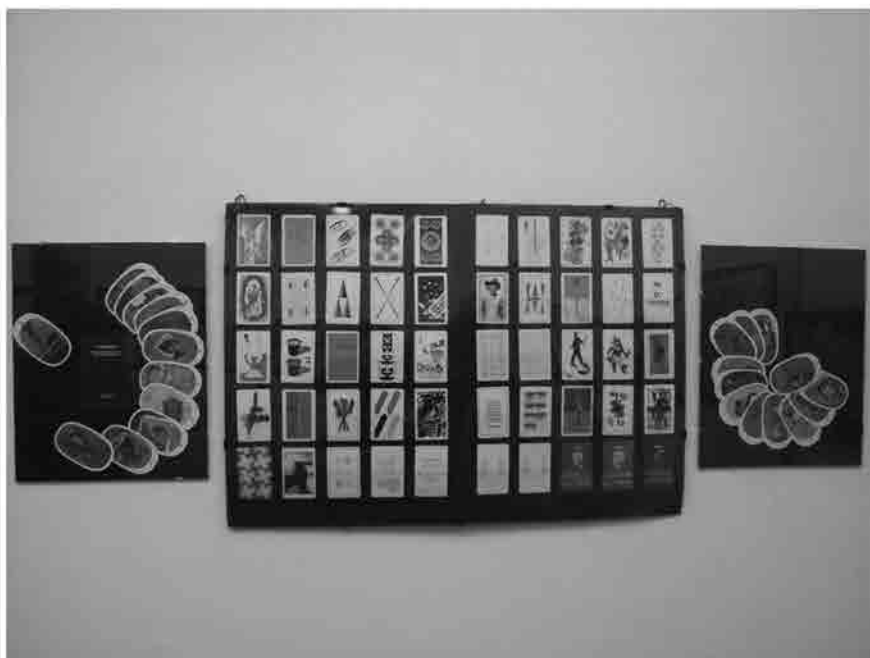
- 113 | Il Guitto e l'*Arkeopterix*  
Sul visibile poetare di Luigi Pasotelli  
FABRIZIO BONDI
- 133 | Tra il segno e il suono: gesti vocali nella poesia sonora  
MICHELA GARDA
- 145 | Gianni Toti, prime sperimentazioni di un poetronico  
SILVIA MORETTI
- 165 | Facendo saltare le parole  
Sulle 'scritture vocali' di Gabriella Bartolomei  
ANDREA TORRE
- 185 | BIBLIOGRAFIA

## Nella fucina dei Tarocchi Nuovi percorsi inediti del labirinto villiano

Bianca Battilocchi

Nella seguente trattazione si cercherà di dare una prima introduzione all'abbondante materiale ancora inedito circa il progetto poetico di Emilio Villa sopra i tarocchi. Il *corpus* in analisi fu raccolto da Aldo Tagliaferri e ha ora sede nell'archivio del poeta, al Museo della Carale di Ivrea. I testi sono quasi due centinaia, compreso un taccuino programmatico dell'opera, e dovrebbero risalire con buona probabilità all'inizio degli anni Ottanta. È assai arduo ricostruire filologicamente le date precise di composizione o revisione di questi, dato che l'autore non si è preoccupato di lasciarne traccia, come d'altronde spesso nella sua opera, aspirando a un'uscita dalla storia.

L'interesse per i tarocchi appare già dagli anni Cinquanta quando, grazie a contatti con gli artisti Corrado Cagli, Sebastián Matta e Gianni Novak, il poeta rivolge la sua attenzione ai tarocchi e all'alchimia, oltre che alla psicologia analitica di Jung. Cagli, battezzato da Villa "Bagatto" (cfr. Villa 2008b, 173), assieme ad altri della Scuola Romana, si distingue dagli anni Trenta per il richiamo alle scienze occulte e all'esoterismo ed è lui, in particolare, a riscuotere la curiosità di Villa sugli arcani. I due collaborarono a un progetto poetico-visivo sull'argomento, purtroppo non riuscendo a diffonderne i risultati poiché l'opera fu perduta in una stamperia siciliana; vicissitudine esemplare del destino dei testi villiani. Una prova valida di una prima immersione nelle trame fasciose degli arcani, sono le undici carte conservate all'archivio Villa di Reggio Emilia, fatte risalire al 1950-1955. Faccio notare *en passant* che alcuni paragrafi di questi testi sono identici o semi-identici alla prima e sedicesima poesia delle sue *Diciassette variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica* (1955),



1 | AA.VV., *Gioco delle carte piacentine* (1972) al centro della fotografia e Mario Padovan, Emilio Villa, *Tarocchi Carte arcani 24* (1982), ai due lati esterni, Museo della Carale, Ivrea.

operazione che mostra la libera tecnica di riciclo dell'autore e il congiungersi di tematiche differenti a favore di un'idea sempre più personale e cifrata di linguaggio poetico.

A integrazione di questa breve premessa sul poeta e i tarocchi, segnalo due ultime collaborazioni che rivelano l'attrazione per le carte, il gioco e l'aspetto visivo da cui questo si lascia ispirare per la propria opera, dove spesso testo e immagine sono elaboratamente interconnessi. Nel 1972 con l'illustrazione del cinque di coppe, Villa partecipa al progetto *40+1+3. Gioco delle carte piacentine. Libera interpretazione di 44 artisti*, pubblicato da Rosanna Chiessi per la casa editrice Pari & Dispari (Reggio Emilia). Dieci anni dopo, con il pittore Mario Padovan pubblica *Tarocchi Carte arcani 24* (per De Cristofaro editore, Roma), occupandosi del testo da accompagnare alle ventiquattro carte realizzate dal primo [fig. 1].

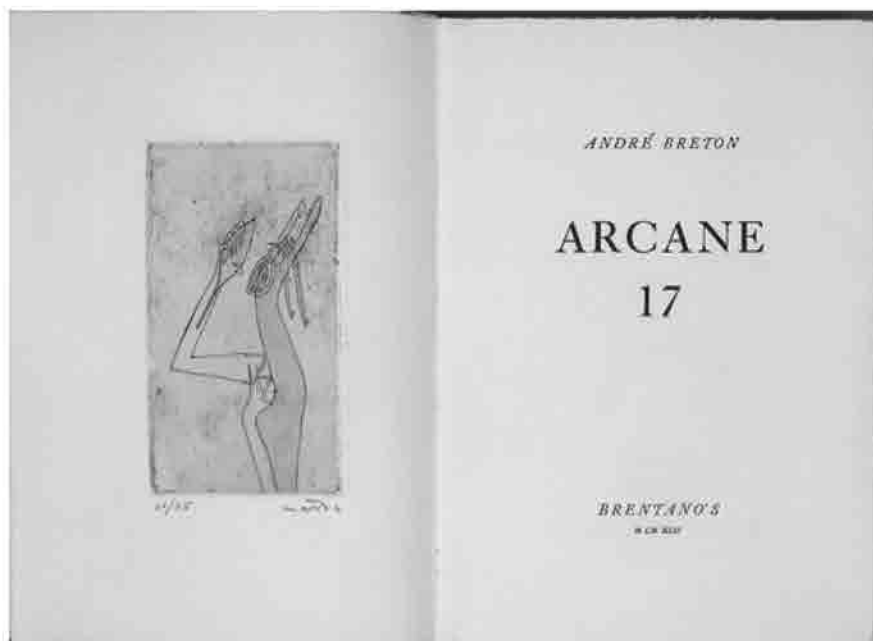
Venendo al copioso materiale inedito, ci troviamo di fronte a un magma tipicamente villiano, consistente in scritti salvati dall'opera di dissipazione messa in atto dall'autore, raggruppati assieme e provenienti da disparate superfici cartacee, pagine di quaderno, taccuini, buste delle lettere,

depliants di mostre d'arte, fogliettini graffiati assieme o talvolta accartocciati. L'insieme risulta piuttosto caotico e talvolta è difficile trovare un ordine logico da dare alle schede. Le lingue in uso sono il francese, l'italiano, il dialetto milanese, il latino e in minima parte il greco e il sumero. La calligrafia villiana è piuttosto comprensibile con l'eccezione del suo farsi più fitta nella pagina, quando ad esempio l'autore vi opera correzioni o quando le direzioni di scrittura diventano molteplici. Si tratta, dunque, di bozze e appunti, alcuni di questi con doppio colore di penna (blu e nero) più l'uso della matita, caratteristica che indica, probabilmente, almeno una seconda revisione dei testi.

Consapevole di trovarmi davanti a materiale non definitivo, ritengo fondamentale la sua analisi e interpretazione in quanto si tratta di testi che nella loro abbondanza svelano lo stile maturo del poeta e uno dei suoi principali interessi, l'enigma delle Origini. In particolare, si ha qui l'occasione di esplorare e mostrare la fucina dell'autore, il suo *modus operandi*, il suo lavoro dietro le quinte che, a mio avviso, non si discosta troppo da ciò che arriva a una pubblicazione. Ad avvalorare questa tesi, ricordo che Villa non definiva nessuna delle sue opere come 'compiuta' e, che in molte di quelle rese note, si riconosce lo stesso stile eterogeneo e labirintico riscontrabile nei suoi tarocchi. L'opera rimane aperta, in continuo flusso produttivo di significanti e divagazioni paraetimologiche, aderendo a una 'logica' per certi versi paragonabile a quella che governa il "riverrun" nel *Finnegans Wake*.

Data la quantità dei tarocchi villiani, il presente saggio affronterà principalmente l'analisi del taccuino e di alcuni testi dove sono contenute le idee, le finalità dell'opera *in nuce* e l'elenco di centododici titoli di carte da realizzare, ovvero trentaquattro arcani in più rispetto ai settantotto tradizionali. Si osserva in generale un lavoro in continua espansione nel tipico gusto dell'autore, sempre aperto a nuove connessioni e stimoli. Il poeta fa germinare nei suoi testi idee e associazioni che sono connesse con originalità e plurivocità di senso, a partire dall'interpretazione etimologica del termine 'tarocco'. Quanto al resto del materiale, si possono raggruppare i testi per gruppi tematici. Il gruppo più esteso è quello dei *Tarots personnes*, dedicati a differenti tipologie di personaggi, dal "Manager" al "Clown", fino al "Prisonnier" o a figure più fantastiche e autobiografiche come "l'Enténébreur" e "le Chauseur". A questo proposito, rammento che negli anni Quaranta nacque con Breton e altri amici surrealisti il *Jeu de Marseille*, progetto col quale si mirava a reinventare le carte e i principi che regolano il gioco, prendendo per esempio a soggetto Freud,





2 | Sebastián Matta, frontespizio di *Arcane 17* di André Breton, acquaforte e acquatinta, Brentano's Edition, New York, 1944.

Baudelaire o Hegel. Nel 1944, inoltre, appare anche *Arcane 17*, un'altra opera del surrealista francese dai tratti spiccatamente esoterici, da cui Villa senz'altro fu suggestionato nella scrittura delle sue *Diciassette variazioni*, composte in effetti negli stessi anni in cui stilò i primi testi sui tarocchi, all'inizio degli anni Cinquanta. Il testo di Breton, fu tra l'altro accompagnato da illustrazioni di Matta che, come già detto, fu un punto di riferimento decisivo per il poeta italiano per quanto concerne le arti figurative, i tarocchi, la qabbala e le geometrie non euclidee [fig. 2].

Procedendo con l'organizzazione del materiale, vi è la serie dei *Tarots cités*, composta da testi che illustrano città antiche, leggendarie o moderne in massima parte caratterizzate in negativo, come *waste lands*, città maledette, recanti evidenti segni di una visione neognostica che si mostra spesso anche nel primo gruppo qui isolato. Si trovano poi i *Tarots gastronomiques*, forse stimolati dagli esperimenti di cucina futurista, e riportanti ricette inventate o raccolte dall'antica tradizione italiana; purtroppo in stato decisamente abbozzato e per questa ragione, di maggior difficoltà interpretativa. Successivamente, un altro gruppo, particolarmente importante non per quantità di testi ma per contenuti, è quello relativo all'etimologia dei tarocchi, alle connessioni sviluppate dall'autore e dunque al



3 | Copertina del taccuino nella sezione *Tarocchi* (anni Ottanta), Archivio Emilio Villa, Museo della Carale, Ivrea (© Francesco e Stefania Villa, d'ora in avanti A.E.V.).

senso che per lui ricoprono nella sua opera. Vi è infine una sezione in cui ho raggruppato testi legati a temi già riscontrati in Villa in altri suoi progetti, ovvero i *Labirinti*, i *Trous* e *Zodiaco*, che testimoniano ulteriormente una datazione all'inizio degli anni Ottanta [fig. 3].

Nella copertina del taccuino si trova un avvertimento interessante per iniziare a comprendere lo spirito alla base del progetto: “Omo en procincto de mortale letale jactura (stress)”. In un *pastiche* di lingue, italiano-francese-latino, il poeta segnala una minaccia che incombe sull'uomo, un cambiamento imminente, di perdita o danno. L'uomo in questione potrebbe essere sia il lettore che l'autore stesso dei tarocchi. Questa condizione di transito sembra essere originata dall'incontro con una presenza esterna e misteriosa. Nelle prime pagine del taccuino l'autore scrive, infatti, (in italiano) che la sua aggiunta di trentaquattro arcani proviene “dallo sguardo tenace e dal fiato vertebrale dell'*Ophis magna*” e che questi sono stati recuperati da “una oscurità congesta contratta di determinazioni”. Letteralmente ‘Grande Serpente’, l'*Ophis magna* può rimandare a prima vista a qualcosa di inquietante, diabolico e pericoloso, seguendo l'immaginario biblico e pre-biblico. Ma si pensi anche alla mitologia greca, al drago-serpente posto a custodia dell'oracolo di Delfi, ucciso da Apollo e sostituito dalla Pizia (‘pitonessa’). O a un possibile riferimento all'archetipo della Grande Madre, in eco alla mitologica donna-serpente Mélusine

nell' *Arcane 17* di Breton. Non dimentichiamoci inoltre della tradizione alchemica della Grande Opera da realizzare (*Magnum Opus*). O, ancora, non si trascuri che il Serpente del *Genesi* fu venerato dalla setta gnostica degli Ofiti (dal greco *ophis* per 'serpente') come rivelatore del Bene e del Male e dunque della *gnosis* stessa. Il Grande Serpente, contenitore ideale di tradizioni o "determinazioni" differenti, si presenta come la fonte misterica da cui l'ispirazione poetica deriva, e come personificazione dell'"universo snodato" (nella stessa pagina), in quanto cumulo di significazioni aggomitolate tra loro nell'"oscurità congesta".

L'interrogazione dei tarocchi come quella degli oracoli corrispondono in effetti nella risposta enigmatica, oscura, così come si presenta l'opera villiana matura. Come chi dovesse mettere in guardia dall'enigma della Sfinge tebana, Villa ne spiega le poste in gioco:

Il Gioco, allorché si sarà impossessato di ognuno che intenda erigersi Astante e Partecipe Atleta dell'immane e semplice gara, Atlante e Spiraglio per le Crepe Indefettibili induce ognuno a consolidarsi e dissimularsi organicamente con la proprietà reversibile della Destinazione / Nella ridda di trasmissione vorticoso e di verticale testimonianza dell'Apparato / di tutti i Segnali.

Si noti innanzitutto che soggetto agente è "Il Gioco" e non l'autore, che è intermediario per il lettore e verosimilmente già 'impossessato'. Questi versi sembrano avvisare il lettore che i testi sui tarocchi saranno frutto di automatismi dell'autore che "nella ridda di trasmissione vorticoso" riporta sulla pagina come sotto ipnosi un agglomerato di significanti senza ordine. Si pensi, parallelamente, alla scrittura automatica e visionaria di Artaud, il quale peraltro sperimentò, presso la popolazione Tarahumara, il potere del peyote come stimolo alla percezione di una realtà differente, congruente all'unità e alla verità dell'Essere. Sottolineo, inoltre, che le lettere capitali vanno a inquadrare i protagonisti della gara: il lettore che diventa "Partecipe Atleta" e il "Gioco" in quanto "Atlante" e "Spiraglio per le Crepe Indefettibili".

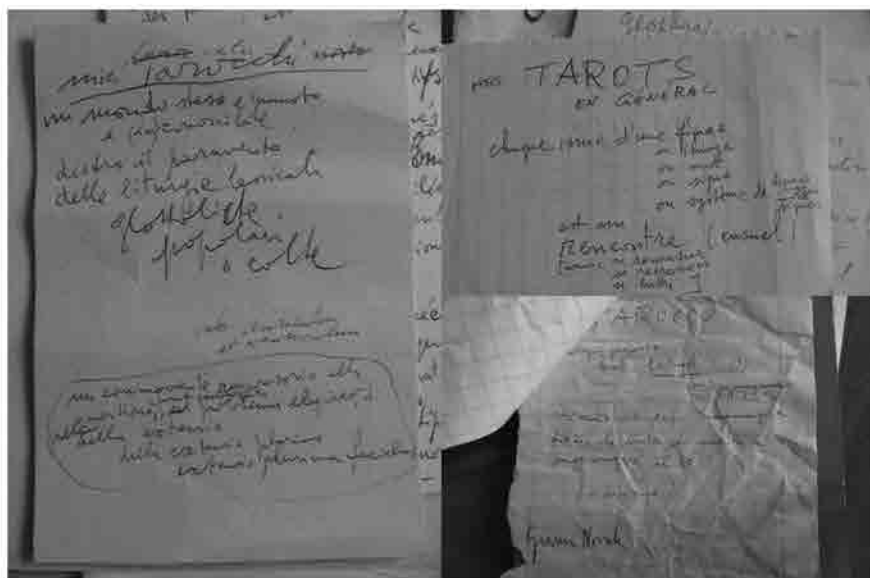
Andando oltre nel testo, Villa offre nuove declinazioni della "densa oscurità" precedentemente menzionata. Sono nuove immagini, riconoscibili ancora dalle lettere maiuscole, che legano tra loro *leitmotiv* villiani quali il Vuoto, l'Indistinto, il Nascosto, il Distante:

In seno alla Enumerazione tinta mai estinta / Il nulla [evento incolume e metabolico esente da successioni e slogamenti dislocamenti], sta per discendere dall'albero che vela e ombra tutte le cose distinte allegate all'Indistinto Eventuale, annodate alla giocosa immobilità del Seno Giocondo [...] il Versante del Nulla, e la China della Distanza Invulnerata.

Alle immagini di oscurità e caos, si unisce quindi principalmente quella di un Nulla minacciante l'uomo, che può identificarsi con la figura circolare, in quanto "esente da successioni" e rimandare alle già citate *Diciassette variazioni*, in cui spicca l'enunciato "dal nulla al nulla liquido tragitto" (v. Villa 2014, 210).

Proseguendo la lettura del taccuino, compaiono nuove tracce che indicano dove le "Crepe Indefettibili" vogliono condurre. Si veda il paragrafo di descrizione del mazzo dei Semisegni (ovvero dei tarocchi): "il mazzo [...] è il fossile generale [...] si inerpica il Perno filogenetico, cioè l'inesausta corrente di battiti del Bicardio originario, germe dell'Avvento, della totale Carezza Spastica". "Fossile generale", "Perno filogenetico", "Bicardio originario", "germe dell'Avvento": per qualsiasi studioso di Villa questa sequenza di termini e attribuzioni rimanda chiaramente all'interesse principale nell'autore per le origini, la sua ricerca *à rebours* in "una direzione tendente a zero" (come scriverà in un altro tarocco), al principio di tutto. Si consideri che l'Origine coincide per il poeta con l'Eternità, e che esse rappresentano quel vuoto eterno in cui il mondo e l'uomo conoscono un inizio e una fine, originandosi e dissolvendosi ("dal nulla al nulla" appunto). Il binomio origini-eternità trasferito nella lettura concreta dei tarocchi conduce all'interrogazione sul futuro – che coincide quindi con la questione dell'origine – come negromanzia e, simultaneamente, come gioco vero e proprio nell'enigmaticità della deflagrazione dei significanti ottenuti.

A dimostrazione di questa lettura, ci si può riferire al sintagma iniziale del taccuino, in cui si afferma che gli arcani "vengono qui ex novo et ex pristino aggiunti", ovvero essi sono tratti da altri tempi e creati da zero. A questi viene aggiunta inoltre un'attribuzione extratemporale o almeno separata dal tempo umano (*chronos*), il quale non può rivelare nulla di stabile e veritiero: essi "non sono coincidenti" ma "solo stravagantemente adiacenti al campo lineare del tempo, di determinazioni quasi extra-temporali, quasi periodici" e sono "come aggomitolati nella congerie di segni non possibili di memoria, non possibili di passato-futuro". L'autore avverte che tramite le sue pagine avremo modo di entrare in una real-



4 | Tre carte inedite dalla sezione *Tarocchi* (anni Ottanta), A.E.V.

tà extra-razionale, fuori dal conosciuto e dal logico, come dalla nostra confortante linearità temporale. Egli tenterà così di esprimere l'illimitato, eludendo le nostre certezze, incatenate alla prigione del mondo minore (in senso gnostico), e catapultandoci in un presente immobile, privo di memoria storica e denso di verità oscure (*kairos*).

#### *EXTENSIO PLURIMA FACIEBUS*<sup>1</sup>

Come anticipato, uno dei procedimenti stilistici villiani preferiti è il lavoro in espansione. Un primo esempio è la decisione di aggiungere ai convenzionali settantotto arcani – ventidue maggiori e cinquantasei minori – un tarocco Zero (il simbolo circolare prima menzionato), quattordici arcani massimi e venti minimi. Poiché il fine delle carte-testi è quello di indagare dilemmi ontologici, l'aggiunta dei trentaquattro semi risulta fungere da ausilio alla sfida di sintesi universale. Inoltre, le operazioni di dilatazione della lingua e delle etimologie attraverso neologismi, *puns*, composti verbali di idiomi antichi e moderni, e le relative diramazioni interpretative, sembrano rivelare anche quel gusto per la 'vertigine' individuato nel gioco da Caillois ed etichettato come *Ilinx*. Letteralmente 'gorgo', questo elemento prevede una ricerca del 'panico' e un'agitazione

<sup>1</sup> Cfr. la carta pubblicata in Tagliaferri 2013, 69, trad. nostra: "Estensione in molteplici forme/immagini".

dei sensi. In modo non dissimile, il poeta italiano ci parla di “sursauts” (soprassalti), di “blitz”, attentati come turbolenze provocate dal gioco. La vertigine viene evocata dalla lettura di versi oscuri, organizzati in una struttura sfuggente e dunque privi di punti di riferimento sicuri. Il gioco si configura, qui, nella sua enigmaticità e visionarietà come esperienza separata, allucinatoria [fig. 4].

Mettendo ora da parte il taccuino e passando ai testi, nella carta *Le Tarot du Labyrinthe* si trova un altro intento sul progetto: “chaque tarot contient: un disegno geometrico / rubato e tagliato / una cifra-segno a strisce rosse grosse / un numero / una etimologia del nome labirinto”. Con questa promessa, mai portata a termine, il poeta sembra voler accumulare più sistemi sintetici e moltiplicare le associazioni e possibilità interpretative. Si troveranno solo alcuni schizzi di immagini e appunti sull’etimologia del labirinto, che interessò il poeta in quegli anni. Il labirinto può rappresentare peraltro l’apparato del gioco, come percorso che si dirama in strade sempre nuove e di cui non si riesce a intravedere la fine, poiché restituisce innanzitutto il prodotto dei dedali della mente:

Tutte le parti della casa si ripetono, qualunque luogo è un altro luogo  
 [...] La casa è grande come il mondo.  
 (Borges [1947] 2012, 67)

Alla forma grafica e sintetica dei tarocchi, Villa unisce quella della poesia che ne descrive e moltiplica i messaggi. All’interno dei testi che ho etichettato come etimologico-didascalici, vi è un indizio metaletterario da cui è necessario partire: “le mot s’est fait tarot”. La parola si è fatta tarocco, e dunque commenta, discute e soprattutto inventa nuovi significati delle carte. Si vedano ad esempio alcuni versi dallo stesso testo:

Et l’email fut Tarail / et l’ému fut Tarut / et -euil fut Taroeil / Mais l’argot  
 vient Tarot / et le Sanglot fut Tarot / et l’Émeute fut Tareute [...] et le  
 Trouot Tarot / prendre la Route du Taroute.

È evidente che il motore principale a capo dei versi sia l’efficacia sonora, la rete fonetica creata dalle corrispondenze tra omofoni, assonanze e rime, che obbligano il lettore dei tarocchi villiani – come quello del *Wake* – a leggere ad alta voce l’opera; una traduzione letterale ce ne dà una seconda prova, dato il *nonsense* che ne risulta. Si vedano in particolare le nuove forme francesi composte del lemma tarocco quali “Taroeil”

(‘Tarocchio’) e “Trouot” (‘Tarocco buco’), in cui si possono ritrovare le variazioni del foro-zero villiano.

In un’altra carta intitolata *miei Tarocchi* (e già pubblicata da Tagliaferri nel suo testo sui labirinti del poeta), Villa rivela lo stile poetico adottato nei suoi versi:

Miei Tarocchi / un mondo steso e immoto / e (in)conoscibile / dietro il  
paravento / delle liturgie lessicali glottoliche / popolari / o colte.

Si tratta di un vero e proprio *pastiche* di lingue, registri e lessici differenti quello scelto da Villa, con i quali egli tenta di rappresentare una realtà ‘inconoscibile’ nella quale vuole trasportare anche il lettore/giocatore dei suoi tarocchi.

Una ulteriore carta prosegue il sistema-gioco di rimandi fonetici che Villa costruisce a partire dalla parola *tarot*, operazione che continua potenzialmente senza fine, dando incessantemente vita a nuovi lemmi:

TARE pour TAROT ambaigu / du et du / de deux eaux / tare rare ra re /  
tarare tartare / tictac taré tourtour tiré.

Il poeta mette qui in mostra la doppiezza del linguaggio, la sua incapacità rappresentativa (lo scarto tra significante e significato) con un’operazione chirurgica e associativa: lo fa a pezzi e lo rifonde come un artigiano della parola, in veste di vulcanico demiurgo e forgiatore, a partire dalla nuova veste del francese *ambigu* (‘ambiguo’) in “ambaigu” (*ambigu-aigu*, ‘ambiguo-acuto’). La sfida di questi versi è generare qualcosa di nuovo, oltre-mondano, visionario, che alle orecchie suoni estraneo e provocativo, se vogliamo inaudito. Ciò che a prima vista risulta essere insensato e casuale, rappresenta per l’autore un’occasione di ricerca verso l’esterno, verso una trascendenza. Si mette dunque in mostra un tipo di discorso oracolare, che ci rammenta dell’origine divina del *logos* e della sua ineliminabile parte oscura. La parola dell’oracolo si oppone a quella edipica, creduta falsamente di dominio dell’uomo, e vuole “riuscire riparatoria rispetto all’offesa precedentemente inferta al silenzio e all’essere, e rinasce fusa con essi, e perciò ambigua ed enigmatica” (cfr. Barbaglia, Tagliaferri 1998, 63). L’ambiguità diventa così il principio guida del progetto – ma anche della poetica di Villa – dando vita a un misterioso fluire dove le possibilità di interpretazione non sono mai a senso unico.

Procediamo ora con un altro testo dalla stessa sezione, in cui il poeta identifica la lettura delle sue carte come un evento linguistico, ‘rivelazione’, ‘presenza’, che produce una ‘metafora-metamorfosi’ nelle sensazioni:

est un rendez-vous / secrètement produit – réduit – induit / [ductus, indutus, inductus reductus] / par l’ap pa ri tion où présence / où revelation / où rêve élation / où epiphanie / où présence / où adstance / du vivant tentateur / c.a.d du joueur / qui touche la (les) / carte (s) [...] produit une / métaphore – métamorphose [...] chaque rencontre ou heurte / sera un attentat / ou agression / entre le futur.

Ancora una volta Villa indica che nel fare arte vuole essere certo di ritagliarsi uno spazio tutto suo, da destinare al fruitore come atto sacro e separato dal quotidiano. Nel testo si parla di ‘urto’ e di ‘attentato’ come di un’aggressione nel futuro – non lontani dal concetto di *Stoß* in Heidegger – e del giocatore come al contempo tentatore. Ecco un altro elemento connesso alla lettura delle carte come divinazione, di svelamento dell’avvenire, e al rischio che ne consegue poiché questo incontro porterà a un “incrinamento [...] della propria esistenza”, così come accadde al re Laio, o a suo figlio Edipo dopo aver appreso la profezia dell’oracolo di Delfi. Come già affermato precedentemente, chi accetta di leggere le carte dovrà essere preparato a cambiamenti imminenti, a lasciarsi trasportare in un’altra dimensione, ad affrontare il proprio labirinto inconscio.

Si osservi, in conclusione, un altro testo didascalico che descrive il fine dei tarocchi come via d’uscita da ambienti chiusi, collegabili all’idea gnostica di trappola e prigionia mondana:

I miei Tarocchi son fatti / per / uscire da: / gabbie / labirinti / tubi / pozzi / gallerie / circoscrizioni / mandamenti, comandamenti / e circondari / Bisogna tirarsene fuori!

Questo imperativo va associato con l’anatema emesso da Villa contro i critici d’arte – “bisogna aprire aprire” (Tagliaferri 2016, 170) – in cui il poeta invitava ad abbattere le barriere classificatorie e asfissianti imposte dall’ufficialità istituzionale, ad aprire la mente a un nuovo tipo di visione e comprensione del reale. Una simile prospettiva veniva portata avanti dall’ammirato Artaud, accanito nemico della Legge e sostenitore della profanazione e contaminazione della soggettività edipica. Abbattere i menzogneri muri che secondo questi autori erigono i luoghi della civilizzazione e razionalità umana, significa accettare il linguaggio come dono divino, tentare di esorcizzare il trauma dell’insufficienza umana e mirare



a 'non comunicare più nulla di stabile'. L'invito villiano può essere inteso come un'esortazione all'ascolto dell'inconscio, attraverso un "exercice aveugle" (come quello di Tiresia), poiché "poesia è guida cieca a un antico / enigma, a un segreto inaccessibile", a una "cosmogonia del non-visibile", comprensibile solo per mezzo di temporanee folgorazioni<sup>2</sup>.

#### ENGLISH ABSTRACT

This essay aims at interpreting, for the first time, a group of unpublished texts dedicated to the Tarot cards by the poet, art critic, and translator Emilio Villa. The Italian "neo avant-gardist" (1914- 2003) often took inspiration for his poetic projects from esoteric traditions. He was an author of visual poetry, an acute critic of international contemporary art, and a talent scout. His interdisciplinary and extensive production is increasingly more studied in Italy and abroad, and consists in a huge amount of poems, translations (the Odyssey and the Bible to name the most relevant), and artist reviews (from Alberto Burri to Mark Rothko). His 1950s interest for the Arcana was stimulated by his Italian friend, the painter Corrado Cagli. From then, Villa developed an attraction for the card game that led to different artistic projects in the 1950s and in the 1980s. The material examined here consists of a selection from handwritten texts taken from one of the author's Italian archives, and counts about two hundred poems in draft form, including a notebook detailing the author's literary aims. The Tarot collection represents an example of Villa's mature innovative style, and provides an opportunity to investigate his creation of a new poetic language, one which is so far removed from mundane communication.

---

<sup>2</sup> La prima citazione proviene dal materiale inedito dei tarocchi, presso l'archivio di Ivrea, dal testo intitolato "Mes Tarots en général"; la seconda riporta due versi da *Poesia è*, in Villa 2014, 691; la terza è un estratto dalla *Didascalia* di Villa 2008b, 171.

## BIBLIOGRAFIA



Accame 1981

V. Accame, *Il segno poetico. Materiali e riferimenti per una storia della ricerca poetico-visuale e interdisciplinare*, Milano 1981.

Accattino 2014

A. Accattino, *La Poesia visiva oggi in Italia*, in G. Allegrini, L.V. Masini (a cura di), *Visual Poetry. L'avanguardia delle neoavanguardie*, Bologna 2014, 75-82.

Adorno [1965] 2004

Th.W. Adorno, *Su alcune relazioni tra musica e pittura*, [*Über einige Relationene zwischen Musik und Malerei*, in W. Spies (ed.), *Pour Daniel-Henry Kahnweiler*, Stuttgart 1965], traduzione di M. Garda in Th.W. Adorno, *Immagine dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, a cura di G. Borio, Torino 2004, 301-314.

Agamben 2007

G. Agamben, *Ninfe*, Torino 2007.

Allegrini 2014

G. Allegrini, *La Scrittura Visuale/Nuova Scrittura*, in G. Allegrini, L.V. Masini (a cura di), *Visual Poetry. L'avanguardia delle neoavanguardie*, Bologna 2014, 37-40.

Anhall 1984

I. Anhalt, *Alternative Voices: Essays on Contemporary Vocal and Choral Composition*, Toronto 1984.

Baj, Dangelo 1952

E. Baj, S. Dangelo, *Manifeste de peinture nucleaire*, Bruxelles 1952, ora in T. Sauvage, *Pittura italiana del Dopoguerra*, Milano 1952.

Balestrini, Cortellessa 2013

N. Balestrini, A. Cortellessa (a cura di), *Il Romanzo sperimentale. Col senno di poi*, Roma 2013.

- Ball [1927] 2006  
 H. Ball, *La fuga dal tempo: fuga saeculi*, [*Die Flucht aus der Zeit*, München-Leipzig 1927], traduzione di P. Taino, Pasian di Prato 2006.
- Barbaglia, Tagliaferri 1998  
 G. Barbaglia, A. Tagliaferri, *Uno e due. Indagini sul teatro dell'onnipotenza*, Milano 1998.
- Barthes [1972] 2001  
 R. Barthes, *La grana della voce*, [*Le grain de la voix*, "Musique en jeu" 9 (1972), 57-63], traduzione di D. De Agostini, in R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino 2001, 257-266.
- Barthes [1994] 1996  
 R. Barthes, *Variazioni sulla scrittura*, [Paris 1994], Genova 1996.
- Bartolomei, Tomassini 1999  
 G. Bartolomei, S. Tomassini, "Come da bocca a bocca". *I muti discorsi e gli anonimi legami di un suono. Da un incontro con Gabriella Bartolomei*, "Scena«e». Studi sulla vita delle forme nel teatro" 3-4 (1999), 61-80.
- Benjamin [1936] 1966  
 W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, [*L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, prima edizione in traduzione francese di P. Klossowsky, "Zeitschrift für Sozialforschung" 5/1 (1936), 40-68], traduzione italiana di E. Filippini, Torino 1966, 17-56.
- Berberian 1966  
 C. Berberian, *La nuova vocalità nell'opera contemporanea*, "Discoteca" 62 (1966), 34-35 [ripubblicato nell'originale italiano e in traduzione inglese in P. Karantonis, F. Placanna, P. Verstraete (eds), *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, Burlington 2014, 51-66].
- Berberian 1999  
 C. Berberian, *Lettera a Gabriella Bartolomei*, "Scena«e». Studi sulla vita delle forme nel teatro" 3-4 (1999), 81.
- Berio 1953  
 L. Berio, *Poesia e musica. Un'esperienza*, "Incontri Musicali" 3 (1953), 98-111. Ora in V. Rizzardi e A.I. De Benedictis (a cura di), *Nuova musica alla radio: esperienze di fonologia della RAI di Milano*, Torino 2000, 237-259.
- Berio 1981  
 L. Berio, *Intervista sulla musica*, a cura di R. Dalmonte, Roma/Bari 1981.
- Berio 2006  
 L. Berio, *Un ricordo al futuro: lezioni americane*, Torino 2006.
- Berio 2013  
 L. Berio, *Scritti sulla musica*, a cura di A.I. De Benedictis, Torino 2013.

- Bertoni, Panizzi 2012  
 M. Bertoni e C. Panizzi (a cura di), *Il titolo lo mettiamo dopo. I libri d'artista di Corrado Costa*, Reggio Emilia 2012.
- Bondi 2009  
 F. Bondi, *Tauromachie non latenti. A proposito del più grande poeta "sonoro" italiano*, in F. Bondi e N. Catelli (a cura di), *Per violate forme. Rappresentazioni e linguaggi della violenza nella letteratura italiana*, Lucca 2009, 225-247.
- Borges [1947] 2012  
 J.L. Borges, *La Casa di Asterione*, in J.L. Borges, *L'Aleph*, Milano 2012.
- Bulgheroni 1974  
 M. Bulgheroni, *Una geografia nonsensical*, "Tam Tam" 6/7/8 (1974), 21-24.
- Butor [1969] 1987  
 M. Butor, *Le parole nella pittura [Les mots dans la peinture, Genève 1969]*, Venezia 1987.
- Cappelletto 2009  
 C. Cappelletto, *Neuroestetica. L'arte del cervello*, Bari 2009.
- Capulli 1983  
 L. Capulli (a cura di), *La città telematica: su nuovi linguaggi e comunicazione*, Ancona 1983.
- Carpita 2012  
 C. Carpita, *Palermo '63*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Milano 2012, 1413-1414.
- Carroll [1865] 1960  
 L. Carroll, *Alice in Wonderland*, edited by M. Gardner, London 1960.
- Carroll [1865] 1989  
 L. Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie e Oltre lo specchio*, a cura di M. Graffi, Milano 1989.
- Cavarero 2003  
 A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano 2003.
- de Certeau [1980] 2010  
 M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano [L'invention du quotidien, Paris 1980]* traduzione di M. Baccianini, Roma 2010.
- Chakravorty Spivak 1985  
 G. Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak? Speculations on Widow-Sacrifice*, "Wedge" 7/8 (1985), 120-130.
- Connor 2014  
 P.S. Connor, *Beyond Words: Sobs, Hums, Stutters and other Vocalizations*, London 2014.
- Costa 1970  
 C. Costa, *Inferno provvisorio*, Milano 1970.

- Costa 2007  
C. Costa, *The Complete Films. Poesia Prosa Performance*, a cura di E. Gazzola, Firenze 2007.
- Costa, Villa 1970  
C. Costa, E. Villa, *Il Mignottauro*, Macerata 1970.
- Derrida 2016  
J. Derrida, *Pensare al non vedere. Scritti sulle arti del visibile (1979-2004)*, Milano 2016.
- Di Marino 2016  
B. Di Marino, *Gianikian e Ricci Lucchi, archeologia del presente*, "Alias – Il manifesto", 10 dicembre 2016.
- Diacono 2014  
M. Diacono, *Presentazione*, in L. Caruso, *Calligrammi e altri calligrammi*, Livorno 1990.
- Elderfield 1974  
J. Elderfield, *Introduction*, in Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary*, Berkeley/Los Angeles/London 1974.
- Fatani 2005  
A.H. Fatani, *The Iconic-Cognitive Role of Fricatives and Plosives*, in C. Maeder, O. Fischer, W.J. Herlofsky (eds), *Outside-In. Inside-Out*, Amsterdam/Philadelphia 2005, 173-194.
- Festanti, Mollo, Panizzi 2011  
M. Festanti, A. Mollo, C. Panizzi (a cura di), *Corrado Costa. Inventario dell'archivio e bibliografia*, Reggio Emilia 2011.
- Filigrasso, Viola 2012  
I. Filigrasso, T.V. Viola, *Oltre i confini del libro*, Roma 2012.
- Fónagy 1983  
I. Fónagy, *La vive voix. Essais de psycho-phonétique*, Paris 1983.
- Fontana 2003  
G. Fontana, *La voce in movimento*, Monza/Frosinone 2003.
- Fontana 2008  
G. Fontana, *In forma di libro. I libri di Adriano Spatola*, Modena 2008.
- Foucault [1977] 2009  
M. Foucault, *Vita degli uomini infami*, [Paris 1977], Bologna 2009.
- Frabotta 1976  
B. Frabotta (a cura di), *Donne in Poesia*, Roma 1976.
- Gallese, 2014  
V. Gallese, *Arte, corpo, cervello: per un'estetica sperimentale*, "Micromega" 2 (2014), 49-67.

Garda 2011

M. Garda, *Da Venezia all'Avana: Nono, la politica e le tradizioni musicali*, in A.I. De Benedictis (a cura di), *Presenza storica di Luigi Nono*, Lucca 2011, 27-54.

Garda 2013

M. Garda, *Opera, testo, esecuzione nelle arti performative*, "Aisthesis" 7 (2013), 5-20, <<http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/14093/13081>>.

Garda 2016

M. Garda, *La traccia della voce tra poesia sonora e sperimentazione musicale*, in M. Garda, E. Rocconi (a cura di), *Registrare la performance. Testi, modelli, simulacri tra memoria e immaginazione*, Pavia 2016, 73-91.

Gervasi 2015

P. Gervasi, *Critica della mente. Una rassegna di studi su letteratura e scienze cognitive*, "Nuova informazione bibliografica" 1 (2015), 69-104.

Giammei 2013

A. Giammei, *La bussola di Alice. Giulia Niccolai da Carroll a Stein (via Orgosolo) fino all'illuminazione*, "Il Verri" 51 (2013), 33-77.

Giammei 2014

A. Giammei, *Nell'officina del nonsense di Toti Scialoja. Topi, toponimi, tropi, cronotopi*, Milano 2014.

Gillis, Howie, Munford 2007

S. Gillis, G. Howie, R. Munford (eds), *Third Wave Feminism. A Critical Exploration. Expanded Second Edition*, New York 2007.

Goodman [1968] 1998

N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, [*Languages of Art*, Indianapolis 1968], traduzione di F. Brioschi, Milano 1998.

Graffi 1979

M. Graffi, *Mille graffi e venti poesie*, Torino 1979.

Graffi 2014

M. Graffi, *La mano sicura dello sperimentalismo*, in Niccolai [1966] 2014, 9-36.

Jakobson [1960] 2002

R. Jakobson, *Linguistica e poetica*, [*Closing Statement: Linguistics and Poetics*, in Th.A. Sebeok, *Style and Language*, New York 1960] in R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, traduzione di L. Grassi, Milano 2002, 181-218.

Jakobson, Waugh [1979] 1984

R. Jakobson, L.R. Waugh, *La forma fonica della lingua*, [*The Sound Shape of Language*, Brighton 1979] traduzione di E. Fava, Milano 1984.

Klüppelholz 1976

W. Klüppelholz, *Sprache als Musik: Studien zur Vokalkomposition seit 1956*, Herrenberg 1976.



- Kogler 2003  
S. Kogler, *Am Ende, wortlos, die Musik: Untersuchungen zu Sprache und Sprachlichkeit im zeitgenössischen Musikschaffen*, Graz 2003.
- Lakoff, Johnson [1980] 2012  
G. Lakoff, M. Johnson, *Metafora e vita quotidiana*, [*Metaphors we live by*, Chicago and London 1980], traduzione di P. Violi, Milano 2012.
- Loreto 2014  
A. Loreto, *I santi padri di Amelia Rosselli*, Novara 2014.
- Lurija 1996  
A. Lurija, *Viaggio nella mente di un uomo che non dimenticava nulla*, Roma 1996.
- Madesani 2005  
A. Madesani, *Per-turbamenti: artiste in Italia tra gli anni Sessanta e Settanta*, Rovereto 2005.
- Manica 1983  
R. Manica, *Insomma è un libro il mondo*, "Tam Tam" 33/34 (1983).
- Manganelli 1981  
G. Manganelli, Prefazione a G. Niccolai, *Harry's Bar e altre poesie*, Milano 1980, 4-7.
- McCaffery 2009  
S. McCaffery, *Cacophony, Abstraction and Potentiality: the Fate of the Dada Sound Poem*, in M. Perloff, C. Dworkin (eds), *The Sound of Poetry, the Poetry of Sound*, Chicago 2009, 118-128.
- Menezes 1993  
F. Menezes, *Un essai sur la composition verbale électronique "Visage" de Luciano Berio*, Modena 1993.
- Miccini 1985  
E. Miccini, *Poesia e no (1964-1984)*, Pasion di Prato 1985.
- Muraro 2004  
L. Muraro, *Maglia o uncinetto. Racconto linguistico-politico sulla inimicizia tra metafora e metonimia*, Roma 2004.
- Niccolai [1966] 2014  
G. Niccolai, *Il grande angolo*, [Milano 1966], Roma 2014.
- Niccolai 1969  
G. Niccolai, *Humpty Dumpty*, Torino 1969.
- Niccolai [1969] 2012  
G. Niccolai, *Humpty Dumpty*, Torino 1969 (ora in Niccolai 2012, 47-76).
- Niccolai 1974  
G. Niccolai, *Poema & Oggetto*, Torino 1974.

- Niccolai [1974] 2014  
G. Niccolai, *Poema & Oggetto*, [Torino 1974] Milano 2014.
- Niccolai 1975  
G. Niccolai, *Una proposta di interpretazione degli zeroglifici*, in Spatola 1975, s.p.
- Niccolai [1980] 2012  
G. Niccolai, *Harry's Bar e altre poesie*, Milano 1980 (ora in Niccolai 2012, 47-205).
- Niccolai 1982  
G. Niccolai, *Singsong for New Year's Adam & Eve*, Supplemento a "Tam Tam" 29 (1982).
- Niccolai 1997  
G. Niccolai, *Stein come pietra miliare*, in S. Perosa (a curadi), *Le traduzioni italiane di Herman Melville e Gertrude Stein*, Venezia 1997, 171-186.
- Niccolai 2001  
G. Niccolai, *Esoterico Biliardo*, Milano 2001.
- Niccolai 2012  
G. Niccolai, *Poemi & Oggetti. Poesie complete*, a cura di M. Graffi, Firenze 2012.
- Niccolai 2015  
G. Niccolai, *Istruzioni per l'uso, "alfabetaz"*, 27 novembre 2015: <<https://www.alfabetaz.it/2015/11/27/giulia-niccolai-sul-suo-poema-oggetto/>>
- Niccolai 2016  
G. Niccolai, *Foto & Frisbee*, Roma 2016.
- Niccolai, Arcari 2015  
G. Niccolai, P. Arcari, A. Spatola, "Il Verri" 57 (2015), 57-81.
- Pagliarani 1963  
E. Pagliarani, *Poesia ideologica e poesia oggettiva*, "Nuova corrente" 31 (1963), 37-40.
- Pasotelli 1985  
L. Pasotelli, *Rebus 1/25*, con una nota di A. Spatola, Supplemento a "Tam Tam" 44/b (1985).
- Pasotelli 1994  
L. Pasotelli, *Serraglio*, testi a cura di A. Mari, Castelvetro Piacentino 1994.
- Perloff 2010  
N. Perloff, *Archives, Collections and Curatorship: Schwitters Redesigned: A Post-War Ursonate from the Getty Archives*, "Journal of Design History" 23 (2010), 195-203.
- Petrucci 1992  
A. Petrucci, *Segno come memoria, memoria come segno*, in E. Debenedetti, J. Nigro Covre (a cura di), *Scrittura e immagine: l'espressione verbo-visiva fra scrittura e pittura*, Roma 1992, 165-170.
- Pozzi 1981  
G. Pozzi, *La parola dipinta*, Milano 1981.

- Re 1989  
L. Re, *Futurism and feminism*, "Annali d'Italianistica" 7 (1989), 253-272.
- Re 2004  
L. Re, *Language, Gender and Sexuality in the Italian Neo-Avant-Garde*, "Modern Language Notes" 119.1 (2004), 135-173.
- Re 2013  
L. Re, *Fanalini di coda*, in Balestrini, Cortellessa 2013, 318-324.
- Russo 2011  
A. Russo, *Storia culturale della fotografia*, Torino 2011.
- Scaldfarri 2000  
N. Scaldfarri, 'Bronze by Gold' by Berio, by Eco. *Viaggio attraverso il canto delle sirene*, in V. Rizzardi e A.I. De Benedictis (a cura di), *Nuova musica alla radio: esperienze di fonologia della RAI di Milano*, Torino 2000, 101-157.
- Sinisgalli [1944] 1950  
L. Sinisgalli, *Furor mathematicus*, [Roma 1944] Milano 1950.
- Sinisgalli 1943  
L. Sinisgalli, *Meccanica, Paradiso*, "La Ruota. Rivista mensile di Letteratura e Arte" 1 (1943), 18-19.
- Siti 1975  
W. Siti, *Il realismo dell'avanguardia*, Torino 1975.
- Spatola 1969  
A. Spatola, *Verso la poesia totale*, Torino 1978.
- Spatola 1973  
A. Spatola, *Algoritmo*, Torino, 1973
- Spatola 1975  
A. Spatola, *Zeroglifico*, Torino, 1975
- Spatola 1985  
A. Spatola, O, Nota introduttiva a L. Pasotelli, *Rebus 1/25*, Supplemento a "Tam Tam" 44/b (1985), 3-5.
- Spatola, Niccolai 1972a  
A. Spatola, G. Niccolai, *La poesia sta diventando*, "Tam Tam" 1 (1972), 2.
- Spatola, Niccolai 1972b  
A. Spatola, G. Niccolai, *Il breve quanto schematico editoriale del 10 numero*, "Tam Tam" 2 (1972), 3-6.
- Tagliaferri 2000  
A. Tagliaferri, *Introduzione*, in E. Villa, *Zodiaco*, a cura di C. Bello e A. Tagliaferri, Roma 2000, 9-19.

- Tagliaferri 2012  
A. Tagliaferri, *Digressioni illegali*, in *Il titolo lo mettiamo dopo. Libri d'artista di Corrado Costa*, a cura di M. Bertoni e C. Panizzi, Reggio Emilia 2012, 9-15.
- Tagliaferri 2013  
A. Tagliaferri, *Dentro e oltre i labirinti di Emilio Villa*, Milano 2013.
- Tagliaferri 2016  
A. Tagliaferri, *Il Clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, Milano 2016.
- Tomassini 1999  
S. Tomassini, *Scrittura eloquente e «poema» della voce in Gabriella Bartolomei*, "Scena«e». Studi sulla vita delle forme nel teatro" 3-4 (1999), 55-60.
- Tornielli di Crestvolant 2011  
M. Tornielli di Crestvolant, scheda sui *Rebus 1/25*, in A. Sbrilli, A. De Pirro (a cura di), *Ah, che rebus! Cinque secoli di enigmi fra arte e gioco in Italia*, Milano, 2010, 83-84.
- Toti 1968  
G. Toti, *Cinema e razzismo. È possibile parlare di cinema e razzismo?*, "Rivista del Cinematografo" 6-7, giugno-luglio 1968, 380.
- Toti 1979.  
G. Toti, *I sperimentali: Achille e la tartaruga*, "Carte Segrete" 43, gennaio-marzo 1979.
- Toti 1981.  
G. Toti, *I mixerabili*, "Cinema 60" 139, 1981, 10-14.
- Umiltà 2012  
A. Umiltà, *Abstract art and cortical motor activation: an EEG study*, "Frontiers in Human Neuroscience" 16, November 2012.
- Villa 1939  
E. Villa, *Anima, prosa e gloria di Leonardo*, "Circoli. Rivista di Letteratura" 5 (1939), 651-656.
- Villa 1940  
E. Villa, *Lucio Fontana*, "Roma fascista" 22 (1940), 3.
- Villa 1943  
E. Villa, *Oreste Macrì. Esempjari del sentimento poetico contemporaneo*, "L'Italia che scrive" 3-4 (1943), 57.
- Villa [1947] 2000  
E. Villa, *Forma 1. Consagra, Dorazio, Guerrini, Maugeri, Perilli, Turcato*, in E. Villa, *Critica d'arte 1946-1984*, a cura di A. De Luca, Napoli 2000, 31-34.
- Villa [1953] 2000  
E. Villa, *Astrattismo e scienza*, in E. Villa, *Critica d'arte 1946-1984*, a cura di A. De Luca, Napoli 2000, 53-54.
- Villa 1956  
E. Villa, *Visita alla termomeccanica*, "Civiltà delle macchine" 6 (1956), 49.

- Villa [1970] 2008  
E. Villa, *Attributi dell'arte odierna*, [Milano 1970], vol. I, a cura di A. Tagliaferri, Firenze 2008.
- Villa 1973  
E. Villa, *Biothèmes idées par Emilio Villa*, in L. Caruso, *Nell'abitudine del giorno*, Napoli 1973.
- Villa 1997  
E. Villa, *Conferenza*, Roma 1997.
- Villa 2000  
E. Villa, *Zodiaco*, a cura di C. Bello e A. Tagliaferri, Roma 2000.
- Villa 2005  
E. Villa, *L'arte dell'uomo primordiale*, Milano 2005.
- Villa 2008a  
E. Villa, *Prima o poi, poi o prima*, in C. Parmiggiani (a cura di), *Emilio Villa poeta e scrittore*, Milano 2008.
- Villa 2008b  
E. Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, vol. II, a cura di A. Tagliaferri, Firenze 2008.
- Villa 2014  
E. Villa, *L'opera poetica*, a cura di C. Bello Miniciacchi, Roma 2014.
- West 2010  
R. West, *Giulia Niccolai: A Wide-Angle Portrait*, in P. Chirumbolo, M. Moroni, L. Somigli (eds) *Neoavanguardia: Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s*, Toronto 2010, 212-230.
- Zeki [1999] 2007  
S. Zeki, *La visione dall'interno. Arte e cervello*, [*Inner vision : an exploration of art and the brain*, Oxford 1999], Torino, 2007.
- Zumthor 2002  
P. Zumthor, *Prefazione*, in C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna 2002.



Finito di stampare nel mese di ottobre 2017  
presso Centro Stampa Digitalprint Rimini  
per conto di Edizioni Engramma



la rivista di **engramma**  
anno **2017**  
numeri **144-146**

**Raccolta della rivista di engramma del Centro studi classicA | luav, laboratorio di ricerche costituito da studiosi di diversa formazione e da giovani ricercatori, coordinato da Monica Centanni. Al centro delle ricerche della rivista è la tradizione classica nella cultura occidentale: persistenze, riprese, nuove interpretazioni di forme, temi e motivi dell'arte, dell'architettura e della letteratura antica, nell'età medievale, rinascimentale, moderna e contemporanea.**