

Gian Paolo Renello

Il Labirinto «à rebours» di Emilio Villa

L'ipotesi di questo lavoro è che la prima pagina del Labirinto di Emilio Villa *à rebours* contenga uno scherzoso enigma e contemporaneamente offra al lettore gli strumenti per risolverlo.

The hypothesis of this work is that the first page of Emilio Villa's Labyrinth à rebours contains a joking enigma which at the same time offers the reader the tools to solve it.

Labirinto à rebours

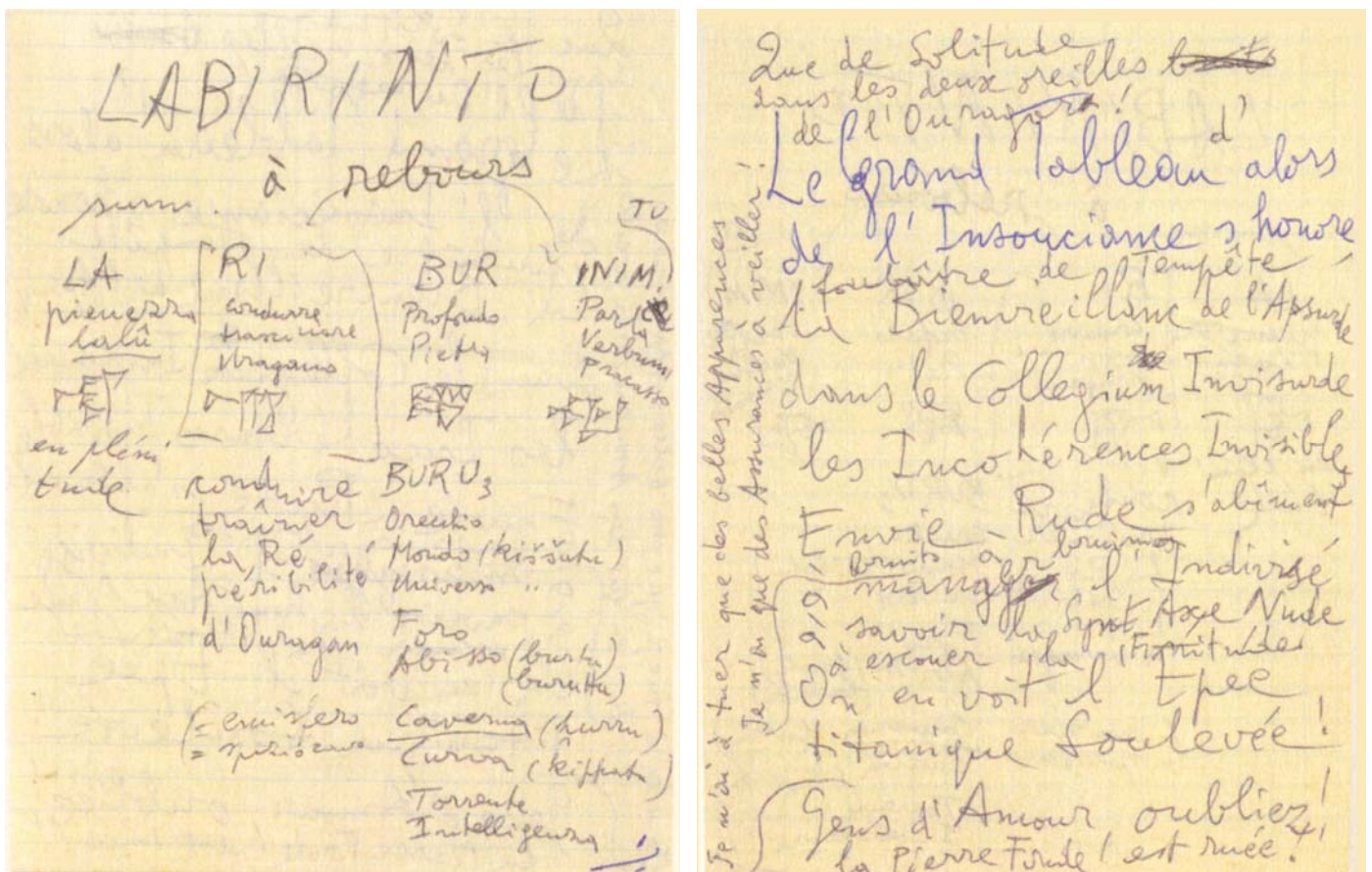






Fig. 1

Recto

Verso

L A B I R I N T O

| | | | |
|--|---|--|---|
| <p>sum</p> <p>LA</p> <p>pienezza</p> <p><u>lalû</u></p>  <p>En plénitude,</p> | <p>à rebours</p> <p>RI</p> <p>condurre</p> <p>trascinare</p> <p>uragano</p>  <p>conduire</p> <p>traîner</p> <p>la Ré</p> <p>péribilité</p> <p>d'Ouragan</p> <p>(= emisfero</p> <p>(= spazio cavo</p> | <p>BUR</p> <p>Profondo</p> <p>Pietra</p>  <p>BURU₃</p> <p>Orecchio</p> <p>Mondo (<i>kiššutu</i>)</p> <p>Universo "</p> <p>Foro</p> <p>Abisso (<i>burtu</i>)</p> <p>(<i>buruttu</i>)</p> <p>Caverna_ (<i>hurru</i>)*</p> <p>Curva (<i>kippatu</i>)</p> <p>Torrente</p> <p>Intelligenza</p> <p>%</p> | <p>TU</p> <p>INIM</p> <p>Parola</p> <p>Verbum</p> <p>Fracasso</p>  |
|--|---|--|---|

Que de Solitude
 dans les deux oreilles
 de l'Ouragan!
 Le Grand Tableau d'alors
 de l'Insouciance s honore
 foulâtre de tempête
 la Bienveillanc¹ de l'Apsurde
 dans le Collegium Invisurde
 les Incohérences Invisibles
 Envie – Rude s'abîment
 bruits à bruines
 Je n'ai que des Assurance à veiller!
 à manger l'Indivisé
 à savoir la Synt Axe Nude
 à escouer la Finitude.
 On en voit l'Épée
 titanique Soulevée!
 Je n'ai à tuer que des belles Apparences!
 Gens d'Amour oubliez!
 La Pierre Fonde est ruée!

Tab. 1

1. *La struttura del testo*

Il *Labirinto à rebours* qui riprodotto (Fig. 1) e trascritto (Tab. 1) è stato pubblicato per la prima volta da Aldo Tagliaferri, primo di una serie di 12 che costituiscono l'apparato iconografico posto a chiusa e completamento dell'importante pubblicazione da lui dedicata a uno dei mitologemi più compulsivamente trattati da Emilio Villa.² Esso è costituito da due facciate, sulla prima delle quali il poeta lombardo propone una possibile etimologia del termine. La struttura è così articolata: sotto il titolo *LABIRINTO* si trova la locuzione francese «à rebours» preceduta da «sum.», abbreviazione per 'sumero' o 'sumerico'. Nella riga successiva sono scritti una serie di morfemi sumero-accadici che nell'insieme dovrebbero corrispondere alla

¹ Così nel testo.

² Cfr. Aldo Tagliaferri, *Dentro e oltre i labirinti di Emilio Villa*, Milano, Edizioni del Verri, 2013, pp. 47-48. Il testo, senza le immagini, è stato ripubblicato in Id., *Presentimenti di un mondo senza tempo. Scritti su Emilio Villa*, a cura di e con introduzione di Gian Paolo Renello, Ancona, Argolibri, 2022, pp. 141-170, da cui si cita. Per le immagini dei labirinti sono ricorso, oltre al lavoro di Aldo Tagliaferri secondo l'edizione milanese del 2013, a Gabriella Cinti, *All'origine del divenire: il labirinto dei Labirinti di Emilio Villa*, Milano-Udine, Mimesis, 2021. Sui problemi legati all'apparato iconografico di quest'ultima pubblicazione si veda tuttavia la mia recensione in «Oblio», XII, 45, pp. 348-352. Le immagini dei due repertori iconografici sono state siglate, per distinguerle, con la lettera iniziale del cognome dell'autore seguita dal numero del labirinto dell'edizione da lui curata, eventualmente seguite dal numero di pagina fra parentesi. Nel caso del presente labirinto, pubblicato da entrambi gli editori, le sigle sono T1(47) e C3 (246).

parola del titolo. I morfemi sono cinque ma di questi solo sotto i primi quattro viene disegnato il corrispondente logogramma accadico, così come solo per i primi quattro, incolonnati sotto i logogrammi, vengono forniti uno o più significati per ciascun simbolo grafico, alcuni accompagnati dai corrispondenti termini accadici fra parentesi – resi in corsivo nella trascrizione in Tab. 1 per maggiore chiarezza.³ Il quinto morfema, «TU», appare aggiunto *in extremis*, quasi fosse stato dimenticato, sul bordo destro del foglio un poco sopra e a destra del morfema precedente, «INIM». La seconda facciata presenta invece un testo ‘lineare’ che, a parte qualche termine dubbio, non dà adito a particolari problemi di lettura; le due righe scritte sul lato sinistro della pagina, ortogonalmente ad esso corrispondono ad altrettante righe da inserire nel breve componimento seguendo le linee che, partendo da esse, ne indicano la collocazione. Per gli scopi del presente lavoro ci concentreremo essenzialmente sul *recto* del foglio perché a nostro giudizio esso racchiude un enigma che Villa stesso ha volutamente e in forma ludica inserito nel testo.

2. Etimologie, paraetimologie

Al tema del labirinto quale elemento fondante della propria poetica Villa ha dedicato numerosissimi testi, pervenutici, a volte fortunatamente, scritti su biglietti volanti, su cartoncini di mostre, su fogli sparsi o altri supporti in genere facilmente deperibili, ora come appunti ora come testi in sé conclusi. Si tratta di un materiale composito non ancora sistematizzato e organicamente raccolto, a tutt’oggi in buona parte inedito. Ciò che si può dire dei labirinti attualmente noti è che tutti, come caratteristica comune, presentano un titolo quasi sempre in stampatello,⁴ cui spesso segue una ricostruzione etimologica non necessariamente con pretese di scientificità e a volte anzi con chiari intenti ludici o fantastici; tali ricostruzioni, etimologiche o paraetimologiche, utilizzano, oltre all’italiano, varie lingue fra cui francese, latino, greco o accadico o altre lingue semitiche fra le quali si trova anche un esempio di ideogrammi egiziani. L’utilizzo di tale vasto repertorio linguistico permette all’autore di giocare in tutta evidenza sugli accostamenti fonetici che legano la lingua di provenienza e quella di arrivo. Villa, naturalmente, aveva ben presente il dibattito sull’origine del termine labirinto, e ne ha descritto sinteticamente il percorso, questo sì su basi scientifiche, in due paginette manoscritte, pubblicate da Aldo Tagliaferri, nelle quali accenna a una possibile origine micenea e semitica del termine:

³ Per i logogrammi sono stati consultati i seguenti lessici e repertori: René Labat, Florence Malbran-Labat, *Manuel d'épigraphie akkadienne*, Paris, Geuthner, 2002; Lucien-Jean Bord, Remo Mugnaioni, *L'écriture cunéiforme. Syllabaire sumérien, babylonien, assyrien*, Paris, Paul Geuthner, 2002; Rykle Borger, *Mesopotamisches Zeichenlexikon*, Münster, Ugarit-Verlag, 2004; Catherine Mittermayer, Pascal Attinger, *Altbabylonische Zeichenliste Der sumerisch-literarischen Texte*, Fribourg, Academic Press, 2006. Per i termini in corsivo il riferimento è *The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago* (CAD), Chicago, Oriental Institute, 1956-2010. Qui si sono consultati i volumi 6 e 8 alle relative voci.

⁴ Il solo labirinto pubblicato il cui titolo sia in minuscolo, ma sottolineato, è C11 (328).

La voce dapurito - / labyrinth- va fatta risalire a una rete di sviluppi e di alternanze di un tema divergente per due traiettorie (da ricostruire pazientemente) a partire forse dalle molte città di tipo agglomerato spontaneo o di ordito urbano, dai ‘villaggi’ preistorici dell’Anatolia sud-ovest. Il nucleo tematico è alternante in

a) *dpr / dpl*

b) *lbr / lbl*

Da a) abbiamo, come residuati paleomediterranei, di provenienza anatolico-eggea, il miceneo dapuri-to – e l’italico-romano templum; deve anche essere alleghabile il greco témeno – inoltre il semitico (mesopotamico e siro-palestinese) d b r.⁵

Anche alla luce dell’appunto villiano, con particolare riferimento al triconsonantismo del nucleo tematico individuato, la sequenza dei morfemi accadici che dovrebbe originare il termine labirinto desta a una prima lettura qualche perplessità. Ciò che appare strano infatti è la disposizione curiosamente invertita del secondo e terzo morfema (e dei relativi logogrammi), RI BUR, per cui la sequenza «LA-RI-BUR-INIM-TU» non pare poter ragionevolmente produrre la derivazione attesa. Tale inversione non si ritrova, in effetti, in altri esempi villiani a noi noti di ricostruzione del termine sorgente. Senza addentrarci nelle rutilanti e immaginifiche paraetimologie presentate in T3,⁶ basterà mostrare qui alcuni esempi: in T5,⁷ (C9)⁸ si legge *dapurito*, aggiunto con altro inchiostro, probabilmente dopo la stesura del testo;⁹ in T6 dà la forma «dapuro-»; T9¹⁰ (C4)¹¹ presenta di nuovo il miceneo «dapuroto», cui accosta l’accadico «dupranu», collegato al latino «juniper»; (C24)¹² propone due forme: λαβή

⁵ Aldo Tagliaferri, *Dentro e oltre i labirinti...*, in Id., *Presentimenti*, cit., p. 145. Una ulteriore accurata ricostruzione del termine si trova anche in C6, p. 290. Per ulteriori indagini sull’etimo «labirinto», è estremamente utile la consultazione di Francesco Aspesi, *Archeonimi del labirinto e della ninfa*, Roma, L’Erma di Bretschneider, 2011, I, pp. 11-62.

⁶ Aldo Tagliaferri, *Dentro e oltre i labirinti*, cit., p. 51

⁷ Ivi, p. 55 e si veda anche, più sotto, la nota 9. Per questo, come per tutti gli altri labirinti, si intende che verrà preso esclusivamente in considerazione, salvo diverso avviso, il *recto* del foglio, perché è quello sul quale di norma Villa scrive le varie possibilità etimologiche del termine.

⁸ Gabriella Cinti, *All’origine del divenire*, cit., p. 306.

⁹ A sinistra e in corrispondenza del termine di origine micenea si trova, scritta dall’autore su due linee, l’espressione ittita «dankuis daganzipas», col valore di ‘dark earth’ (Jaan. Puhvel, *Darkness in Hittite*, in «Historische Sprachforschung / Historical Linguistics», 117, 2, 2004, pp. 194-196), resa da Villa, anche in questo caso su due righe, come «terra buia». La locuzione, utilizzata per indicare il mondo infero, cfr. ad es. Emilia Masson, *Le Combat pour l’immortalité: Héritage indo-européen dans la mythologie anatolienne*, Paris, P.U.F., 1991, pp. 188-190, è confermata da altri termini ittiti presenti nel testo («tekan», «kattera utne», quest’ultimo col significato esplicito di terra –«utne» – di sotto –«kattera» – cfr. greco κατά). Cinti, p. 308, riconosce che *daganzipas* significa esclusivamente ‘terra’, tuttavia, per un’erronea lettura del testo, ritiene che Villa attribuisca a questo solo termine il significato di ‘terra buia’, non accorgendosi che tale traduzione è preceduta da una parentesi graffa aperta a sinistra che lega fra loro *dankuis* (‘buio’) e *daganzipas*. Ancorché non strettamente legato al presente lavoro, vale la pena notare che immediatamente sopra la voce «dapurito», quindi a destra e in corrispondenza con «dankuis», scritto con il medesimo inchiostro, si trova il termine miceneo non attestato «*dampuir» da cui esso deriverebbe. Questo, nella forma *da[m]pur-è presente anche in C6, segnalato da Villa come voce mediterranea, cui fa corrispondere incolonnati i termini «templu-», in quanto voce italica e, curiosamente, «?[θεμέλ-», come voce greca, nel quale la formula dubitativa potrebbe essere dovuta al fatto che il significato di ‘fondazione’ cui esso rimanda si discosta dal senso di spazio circoscritto o separato, insito nella soprastante voce latina, che gli studiosi collegano, infatti, al termine greco τέμενος, da τέμνω, ‘tagliare’. Per quest’ultima e per «θεμέλ-» rimando a Robert S. P. Beekes, Lucien van Beek, *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden-Boston, Brill, 2010, rispettivamente vol. II, pp. 1464-1465 e vol. I, p. 538, s. v. θέμεθα.

¹⁰ Aldo Tagliaferri, *Dentro e oltre i labirinti*, cit., p. 63

¹¹ Gabriella Cinti, *All’origine del divenire*, cit., p. 266.

¹² Ivi, p. 444.

βορυνθου, che Villa rende come «cattura del toro selvatico» e, qualche riga più sotto λαβροπόδης, «dai piedi impetuosi». In C25 è presente λαβου ρηκτός (popolo (λα) bue (βου) che strazia → popolo che squarta il bue),¹³ mentre C29 e C30 recano «liber intus».¹⁴ Al di là delle etimologie ‘immaginarie’, su cui torneremo, gli esempi addotti confermano, in accordo con l’appunto sul triconsonantismo citato poco sopra, che dopo la prima delle tre consonanti che formano il nucleo di base del termine si ha di norma un gruppo biconsonantico-sillabico, il cui modello, schematizzabile come [bp]rv e, in un caso, [bp]vr,¹⁵ risulta centrale nella ricostruzione del termine d’origine.¹⁶ La sequenza LA-RI-BUR-INIM-TU, insomma, non corrisponde allo schema da cui derivare «labirinto» e ancor meno rispetta lo schema villiano di cui sopra.

3. *L’enigma*

Per cercare di trovare una risposta a tale apparente incongruità converrà rifarsi a una più accurata ricognizione dell’immagine della prima facciata del foglio. Innanzitutto la locuzione «à rebours» non è esattamente posizionata sotto il titolo; essa occupa piuttosto poco più della sua metà destra; sulla stessa linea, alla sua sinistra, si trova invece l’abbreviazione «sum.» che può indicare sia che il termine “labirinto” è di origine accadica sia, come ritengo più probabile, che i morfemi della linea sottostante appartengono a quella lingua; è anche naturalmente possibile che valgano contemporaneamente entrambe le ipotesi. Analogamente la locuzione francese potrebbe essere interpretata come sottotitolo del labirinto villiano, ma altrettanto bene potrebbe invece rivelare una caratteristica di una parte della sequenza sillabica, vale a dire quella che si riferisce al secondo e al terzo morfema, sui quali è precisamente posizionata; anche in questo caso possono essere accettate contemporaneamente entrambe le possibilità. Ciò che contribuisce a rafforzare l’idea di un riferimento esclusivo ai due morfemi è però la freccia arcuata e orientata sopra di essi che allo stesso tempo taglia circa a metà la soprastante locuzione francese; essa parte infatti dal secondo, RI, e ricade dopo BUR, il terzo, come a voler indicare che la posizione del primo non è corretta e che deve essere spostato più avanti, nel punto indicato. Un’ulteriore conferma a questa ipotesi viene, a mio giudizio, proprio dal significato di *à rebours*. Se la traduzione italiana più frequente è di solito «controcorrente», la locuzione può altrettanto validamente essere tradotta ‘in senso contrario’ o, ancor

¹³ Ivi, pp. 280 e 448.

¹⁴ Ivi, pp. 478 e 480.

¹⁵ Ho usato il *pattern* [bp](?<=[bp])r[aeiuo]?[[bp](?<=[bp])[aeiuo]r costruito tramite *regular expression*. Tale modello rintraccia i gruppi ‘per’, ‘bur’, ‘pra’, in parole quali, juniper, laburynthos, o dupranu. Quest’ultima parola appare anche come *da-pa-ra-nu* (cfr, CAD, 3, s.v.) rispondente al secondo *pattern* e deriva dal tema quadriconsonantico, dprm, forse estensione del tema dpr indicato da Villa.

¹⁶ Non costituisce eccezione la ricostruzione «lar per intus» nel quale il gruppo sillabico ‘per’ rispetta esattamente le annotazioni villiane. Anche la forma «RA BI IL₂ IM DU₈ A» non viola la norma a causa dell’intercambiabilità delle liquide r/l già osservata.

meglio, ‘in ordine inverso’, con allusione, nel caso specifico, alle posizioni occupate dai due morfemi.

Sulla base di queste considerazioni può inoltre trovare una spiegazione logica il fatto che il morfema RI sia l’unico nel testo a essere racchiuso fra parentesi quadre, assieme alle traduzioni italiane e al logogramma relativo, posti immediatamente sotto di esso. La freccia arcuata riguarderebbe dunque tutto l’insieme connesso a RI, che andrebbe spostato subito dopo BUR. Lo stesso morfema RI non è in realtà nemmeno necessario alla costituzione della parola dal punto di vista fonetico. Gli altri quattro morfemi riproducono in effetti proprio il suono cercato: LA-BUR-INIM-TU. In questo senso la messa fra parentesi di RI potrebbe anche indicare la sua ‘opzionalità’; al contrario, la freccia arcuata indicherebbe che, poiché è presente, è necessario collocarlo dopo il fonema seguente.

Infine, il morfema TU è privo sia di una traduzione, sia del corrispettivo logogramma. Villa, forse per fretta o forse attratto, o distratto, da ciò che aveva in mente di scrivere, ha calcolato male lo spazio da assegnare all’ultima colonna. L’ipotesi che mi pare più probabile è che l’ultimo morfema non fosse poi così rilevante o necessario una volta determinato l’insieme dei significati e, soprattutto, l’ordine modificato dei logogrammi che lo precedono.

Le considerazioni fin qui svolte portano in definitiva a ritenere che il morfema RI appare sia fuori posto, sia ‘eccedente’ o soprannumerario perché non strettamente necessario per ricostruire la struttura del termine; d’altro canto non pare neppure ipotesi da valutare che la sua presenza sia imputabile a una svista o a un errore dell’autore delle *17 variazioni*. Si può invece ritenere che Villa abbia volutamente scritto la sequenza tale e quale la si vede a testo, ‘aggiungendo’ però una serie di precise indicazioni, ancorché non immediatamente individuabili, perché l’ordine di lettura dei due morfemi indicati venisse alterato in modo da produrre la nuova sequenza LA-BUR-RI-INIM-TU, che dal punto di vista dell’autore doveva evidentemente essere più significativa.

4. *LA-BUR-RI-INIM-TU*

Poiché la permutazione villiana riguarda il secondo e il terzo morfema della sequenza ci concentreremo su questi. Seguendo le indicazioni del testo la sequenza corretta dei due morfemi non è RI-BUR ma BUR-RI, col che diventa immediato pensare al grande artista di Città di Castello amico e sodale di Emilio Villa nel realizzare straordinarie opere d’arte già a partire dagli anni ’50. Villa avrebbe consapevolmente inserito il morfema RI, per poi indicare che andava scambiato di posto con quello successivo tramite un espediente che permettesse di rilevarne l’anomalia e spingesse a leggere l’insieme secondo l’ordine modificato. Si tratta insomma di un “errore” calcolato per scopi non immediatamente connessi alla ricostruzione della parola labirinto; scopo della correzione sarebbe stato quello di attirare l’attenzione del

lettore non tanto sull'insieme della sequenza ricostruita ma specificatamente sui due morfemi che, scambiati di posto, avrebbero messo in evidenza il nome dell'artista. Diversamente da quanto accaduto con il morfema TU visto sopra, tale comportamento suggerisce che Villa avesse ben presente ciò che stava facendo e perché, non che se ne fosse accorto dopo e fosse stato costretto ad aggiungere frettolosamente una freccia orientata e una locuzione in francese, che, proprio perché scritta in questa lingua si rivelerà invece necessaria allo scioglimento dell'enigma. Da quanto detto segue anche che in questa analisi non si tiene in alcun conto e non ha rilevanza la correttezza dei vari morfemi e logogrammi se non ai fini di una ricostruzione in cui doveva trovare rilievo più l'aspetto fonetico che etimologico. La sequenza errata risulta perfettamente funzionale allo scopo che il poeta si è prefissato: mettere in luce il rovesciamento dell'ordine di due morfemi. Per la stessa ragione si può affermare che nulla sarebbe cambiato nella serie dei significati dei vari segni se l'ordine dei morfemi e dei relativi logogrammi fosse stato corretto sin dall'inizio; non vi è infatti una sequenza gerarchica, al livello dei significati, mentre questa esiste invece a livello di "sequenziamento" dei significanti. Villa ha dunque costruito un enigma giocoso sfruttando le proprie competenze linguistiche e assiriologiche, imponendo che, andando letteralmente all'indietro e a ritroso nella sequenza del termine labirinto, ovvero con un movimento in uscita dallo stesso (*à rebours*, appunto), si trovasse, nascosto in esso, praticamente al 'centro', il nome dell'artista umbro.

Se, forti di questa ipotesi, si osserva ora insieme il titolo e la sequenza dei morfemi accadici, si dovrà convenire che si ci trova di fronte a un preciso *ludus* linguistico del poeta lombardo per il tramite di una modalità multipla di utilizzo della locuzione francese «*à rebours*». Da un lato essa indica che i due morfemi vanno letti in ordine inverso, rovesciando o invertendo l'orientamento e la reciproca posizione fra due elementi; dall'altro, per rendere ancora più «*frappante*» questa indicazione, l'espressione francese «*rebours*» si rivela necessaria e foneticamente parallela a quella sottostante RI BUR perché, a meno di una diversa pronuncia vocalica, essa è ordinata e plasmata esattamente sui due morfemi in gioco.

Per rendersi conto che la necessità della presenza del morfema 'eccedente' riguardasse propriamente l'aspetto fonetico del *ludus* enigmatico villiano è sufficiente ricontrollare il valore semantico attribuito anche solo al morfema RI nei repertori sumero-accadici, nei quali si trova anche nella forma RE. Premettiamo che i repertori attestano numerose varianti del morfema RI/RE, tutte diverse a livello di logogramma e con propri significati, ma di fatto indistinguibili a livello fonetico in quanto omofoni, distinguibili, invece, per convenzione, a livello sillabico, grazie a differenti accenti o cifre scritte a pedice, tanto più alte quanto meno frequente il morfema. Così RI (senza accento perché il più frequente, e convenzionale per RI₁) vale anche «ouragan» in determinate circostanze,¹⁷ ma nella forma RÉ (convenzionale per RE₂)

¹⁷ René Labat, Florence Malbran-Labat, *Manuel*, cit., segno n. 86, p. 79. Il segno RI può anche leggersi DAL da cui

che nel testo è scritto Ré, significa ‘plénitude’.¹⁸ Questo però è proprio il valore semantico del morfema «LA» nella prima colonna, il quale a sua volta, nella forma «la», e in quanto sillaba, ‘slitta’ nella seconda colonna dove svolge certamente funzione di articolo davanti alla parola «Répérabilité» pur mantenendo un riferimento allusivo (anche qui, *à rebours*) al LA della colonna precedente. Il fine fonetico del gioco villiano è rivelato anche dalla stessa parola «Répérabilité»: essa non esiste in francese, dove si usa piuttosto il termine *disponibilité*; accanto a ciò le forme esistenti in francese, il verbo *repérer* e l’aggettivo *repérable*, non possono avere fonologicamente l’accento acuto sulla prima sillaba; la presenza di tale parola inventata si può invece spiegare perché da un lato permette a Villa di creare un «Ré» funzionale all’insieme dei significati e dei valori morfemici che intende usare, dall’altro perché questa parola contiene ancora una volta quel nesso [bp]vr (‘pér’) che abbiamo già visto essere costitutivo del termine «labirinto».¹⁹ La scelta di Villa di scrivere le due sillabe sulla medesima riga, isolate dal resto della parola consegue dunque dal fatto che «la» e «Ré» sono implicati, nel senso etimologico del termine, nel ribadire reciprocamente il significato di «plénitude – pienezza» già dato nella prima colonna. Infine anche RE₇ fa parte dei morfemi della seconda colonna perché compare nel significato di «conduire».²⁰ L’operazione compiuta da Villa è chiara: egli ha raccolto, sotto un unico morfema (quello più frequente) e il relativo logogramma, elementi foneticamente equiparabili ma semanticamente differenti; i significati così trovati contribuiranno poi eventualmente a livello seminale a generare il testo scritto sul *verso* del foglio.

5. Cosa ci faceva Burri nel labirinto?

Come ha spesso osservato Aldo Tagliaferri, la datazione delle opere di Emilio Villa è quasi sempre problematica per una compulsiva tendenza del poeta di Affori a sottrarsi alle maglie della storia e alla sua ‘freccia del tempo’, nella convinzione non solo e non tanto di un antistoricismo di matrice nietzschiana, quanto piuttosto di una non accettazione del tempo in quanto successione univocamente ordinata, in una visione

DAL-ĤA-MUN = «Ouragan». Labat, peraltro, non riporta il logogramma disegnato da Villa, presente invece in Rykle Borger, *Mesopotamisches Zeichenlexikon*, cit., segno n. 142, p. 282 e Lucien-Jean Bord, Remo Mugnaioni, *L’écriture cunéiforme*, cit., pp. 86-87, n. 13, il quale ultimo riporta anche più chiaramente la storia evolutiva del segno a partire dalle origini fino a quello qui usato, che appare essere di tipo assiro.

¹⁸ Ivi, segno n. 38, p. 57, leggibile anche come RÍ. Si noti che lo stesso logogramma vale anche come lettura dei morfemi “speculari” ER₄, IR₄, nonché ERI₄ e IRI₄.

¹⁹ Villa avrebbe potuto utilizzare la forma italiana ‘Reperibilità’, alternando lingua francese e italiana come fa nella prima colonna. In tal caso avrebbe però perso la possibilità di usare la sillaba-morfema Ré, e avrebbe dovuto utilizzare RE, già presente nella variante RI della colonna precedente, creando un inutile doppione semantico a scapito del gioco di rispecchiamento fra i morfemi delle stesse due colonne. Questo perché la funzione dell’accento in italiano è essenzialmente tonica anche quando indica il grado di apertura di una vocale, mentre in francese indica esclusivamente l’apertura o la chiusura di una vocale secondo determinate regole. In sostanza in francese Villa poteva “sbagliare” ortograficamente e scrivere *répérabilité*, senza alterare minimamente l’accento della parola.

²⁰ Ivi, p. 119, segno n. 206_a, letto anche LAĤ₄. Nella forma reduplicata, LAĤ₄-LAĤ₄, vale ‘conduire’. Per RE₇ = LAĤ₄, v. Rykle Borger, *Mesopotamisches Zeichenlexikon*, cit., segno n. 350, pp. 317-318 e p. 514.

escatologica di esso, in base alla quale il dettaglio minimalista dell'evento non ha alcuna rilevanza. Ne segue che egli ha spesso alterato o cancellato i dati cronologici di gran parte delle sue opere per lasciarle fluttuare nell'unico elemento "amniotico" e atemporale in grado di contenerle: il linguaggio.

Non sfugge a tale difficoltà di datazione neppure l'insieme dei testi che vanno sotto il nome di «Labirinti», sulla maggioranza dei quali, a questo proposito, poco si sa dire. Benché la loro collocazione cronologica sia, *de facto*, impresa improba, è possibile comunque individuare nell'epoca gravitante intorno agli anni '80 il periodo in cui Villa ha loro dedicato la massima energia nel realizzarli.²¹ A quel medesimo lasso di tempo andrebbero ascritti anche i testi che formano un altro cospicuo insieme, quello delle *Sibyllae*, fra le quali ben nota è la *Sibylla Burri*.²² Sempre a quel decennio, ma questa volta con certezza di date, risalgono inoltre due testi a carattere 'critico', apparsi rispettivamente nel 1978 e nel 1981, dedicati entrambi a Burri.²³ Infine non va dimenticato che nel 1982 Villa pubblica le traduzioni di Saffo in un volumetto accompagnato da dieci litografie originali di Burri.²⁴ Se ora consideriamo il Labirinto *à rebours*, secondo la mia ipotesi contenente un gioco verbale incentrato su Burri e, cronologicamente, dello stesso periodo,²⁵ si trova che in un torno di tempo relativamente breve due testi critici e due testi poetici sono stati dedicati da Villa all'amico di sempre mentre un quinto testo è stato splendidamente impreziosito dall'intervento del grande artista informale. Stupisce allora, data l'antica e ininterrotta amicizia che ha legato entrambi, che per trovare una altrettale, intensa relazione e collaborazione fra i due amici, si debba risalire proprio agli anni che vanno dal 1951 al 1959, quando Villa dedicò a Burri i primi quattro scritti e nel quale la loro collaborazione artistica culminò, nel 1955, in quell'autentico capolavoro che sono le *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, in esemplari caratterizzati dall'aver ciascuno una copertina e due opere diverse di Burri,²⁶ testo che segna un radicale punto

²¹ Per un'ipotesi sulla datazione degli ultimi labirinti si veda la mia recensione a Cinti, cit. p. 349.

²² Cfr. Emilio Villa, *12 Sibyllae*, a cura di Aldo Tagliaferri, Castelvetro Piacentino, Michele Lombardelli editore, 1995, pp. 20-21, ora in Id., *L'opera poetica*, a cura di Cecilia Bello Minciocchi, Roma, L'Orma editore, 2014, pp. 596-597.

²³ Il primo, col titolo *Per l'operazione Burri mobilitata tutta l'America*, apparve su «La Rivista Europea. Lettere e arti, cultura e politica», II, 3, genn.-febb. 1978, pp. 128-132. Il secondo fa da introduzione al catalogo della mostra *Alberto Burri. Teatri e scenografie*, Pesaro, Comune di Pesaro, 1981. Gli scritti di Emilio Villa sono stati raccolti da Stefano Crespi in *Pittura dell'ultimo giorno. Scritti su Alberto Burri*, Firenze, Le Lettere, 1996, il cui nucleo iniziale è costituito dai 4 testi, apparsi su rivista negli anni '50 e pubblicati in seguito in Emilio Villa, *Attributi dell'arte odierna*, Milano, Feltrinelli, 1970, pp. 42-50, nuovamente riprodotti nell'edizione anastatica della stessa opera apparsa in edizione ampliata a cura di Aldo Tagliaferri, Le Lettere, Firenze, 2008. Il testo del 1978, il quinto della silloge, compare col titolo *Burri in America*, mentre l'introduzione al catalogo pesarese costituisce il sesto testo col titolo *Teatri e scenografie di Alberto Burri*. Quest'ultimo è stato poi ristampato nell'edizione del 2008 degli *Attributi*, cit., pp. 336-345.

²⁴ Emilio Villa, *Saffo*, 2RC, Roma, 1982.

²⁵ Potrebbe anche essere accaduto che la sovrapposizione temporale fra Labirinti, Sibyllae, scritti teorici e il nome di Burri possa aver prodotto reciproche influenze e fatto sconfinare gli uni negli altri, secondo una modalità non insolita per Emilio Villa.

²⁶ Come è noto la storia della pubblicazione delle *17 variazioni* è piuttosto complessa. Per la sua ricostruzione rimando senz'altro all'impreziosibile Aldo Tagliaferri, *Il clandestino*, cit. pp. 143-145, e alla nota al testo in Emilio Villa, *L'opera poetica*, cit., pp. 181-183. Qui si parla in special modo della prima ventina di copie realizzate dai due artisti, aggiungendo che in questo caso Villa smembrò le copie che gli erano state riservate per vendere separatamente le opere di Burri.

di svolta e per certi aspetti una ‘renovatio’ della poetica villiana. Un silenzio durato diciotto anni finora non completamente indagato.