

29/b • Giulia Niccolai ••••  
Singsong for New Year's  
Adam & Eve

TESTI CRITICI DI  
FRANCO TAGLIAFIERRO  
E PAUL VANGELISTI

Giulia Niccolai è nata a Milano nel 1934. Ha pubblicato il romanzo «Il grande angolo», Feltrinelli 1966. Quattro plaquettes di poesia pubblicate con le Edizioni Geiger sono state riunite e ripubblicate sotto il titolo «Harry's Bar e altre poesie», Feltrinelli 1981. Due plaquettes di poesia visuale e di fotografia concettuale non incluse in questo volume sono «Poema & Oggetto», Geiger 1974 e «Facsimile», Tau/ma 1976. E' presente in diverse antologie e partecipa a mostre e rassegne di poesia visuale e fonetica in Italia e all'estero. Sta lavorando a un nuovo libro di «poesie» dal titolo «Frisbies». Traduce dall'inglese.



Lire 7.000

TAM  
MT  
TAM  
MT  
TAM

TAM TAM 29/B

GIULIA NICCOLAI  
SINGSONG FOR NEW YEAR'S ADAM & EVE

FRANCO TAGLIAFIERRO  
SU ALCUNE POESIE DI GIULIA NICCOLAI

PAUL VANGELISTI  
A SEPARATE GEOGRAPHY

GIULIA NICCOLAI  
SINGSONG FOR NEW YEAR'S ADAM & EVE

«Are an apple and a heart the same thing?»

«Deep down, yes».

«So then, when Eve gives Adam the apple she is obviously giving him her heart. Ah. So now I know why I wrote: 'I'm so happy I'm an apple'. CIAO ADAMO, TI HO RICONOSCIUTO! There is an apple even on the sole of your boot, you Devil».

«Hm?»

«Yes, the impression of your footstep on the soul of your boot is in the shape of an apple. So then, if the apple is the heart, we can also say it is a projection of Eve. So then the Serpent is a projection of Adam: Sir Pent and Lady Apple».

«No. You can't change the Bible according to your convenience. The Serpent is an entity, not a projection».

«So the Serpent is what it is: the Devil?»

«The Devil. That's why I call you Diavoletta».

«So then loving so has something diabolic about it...»

**Le diable au corps...** So then this is why I wrote: 'Capra e caprone!' (being the Devil portrayed also as a goat, but especially): 'Il serpente sotto il piede lamano serpente che sale su per le gambe la lunga lingua sottile e biforcuta che esce dalla bocca MARIA E POI BISCIA AL SOLE'. Che se allora diciamo che non è il tuo cazzo (anche se così l'intendevo quando l'ho scritto), vuol dire che il demonio RIVIVE, SI REINCARNA in ogni amore?»

«Yes».

«'Yes, many loves before us

I know that we are not new

In city and in forest

They smiled like me and you' sings Len Cohen».

«Sì».

7

«Sì, si reincarna, rivive proprio. Tanto che kissing you THERE at times is like being your dog which goes and fetches his master's stick and brings it back to him. 'L., where's your STICK? Where's your STONE? Where's your RING? Alias WING'. And L.L. ALWAYS looks devilish too when he's got his stick, his stone, his wing in HIS mouth».

Prologue

About smoking grass rolled in cigarettes which have tips made of bamboo leaves, laurel leaves, sage leaves, onion skin, lemon rind etc.

**A Tip for Two Poets Laureate**

A tip or two from poets who laurel ate:

First they put it in their pipe and smoke it.

And what came out?

Something resembling this: a wreath of smoke. (1)

And what was the outcome?

They drew on the tip to do their poet bit.

(We are on our beat, can you beat it?)

The Bach bit is always having to turn the cassette around to find the front and the back of the Bach Sonatas n. 1, 2 for violin and cembalo).

Tip in French is *pourboir*, so they sip a glass of wine.

They eat the laurel tip: «A Hardy Laurel it was...»

«The laurel leaf was more perfumed (pro-fumata, par-fumée) before the smoke passed through it».

«The bamboo leaf was less perfumed (pro-fumata, par-fumée) before the smoke passed through it».

«The smoke took the perfume away from the leaf which had it and gave it to the leaf which didn't».

«Perfumed flowers and leaves mean the flowers and leaves live more out than in».

«The 'heat', the 'cooking', the warm smoke passing through it made what was living out go away and what was living in come out».

After the wreath had gone up in smoke

For a while neither of them spoke

God Bless Them

9

8

(1). Wreath. 1. A ring or circlet of flowers or leaves. 2. Something resembling this: a wreath of smoke. (The American Heritage Dictionary).

P.S. «Would 'laurel' possibly come from 'aura' or possibly vice versa? Anyhow I hope the Laura tree you climbed today was a Lepetit one so that in case of fall you would have been close to the ground».

«Ah jes got mah flippin. Period. Questa volta 'flipping' l'ho usato nella sua accezione inglese?»

Monday, Nov. 3d.

«I dreamt of you early this morning for the first time and the dream woke me. It was ten after five. You were standing and smiling and looking at me. Your hand was cupped at the height of your waist-line and in it you had a little white cloud. Now I know what the expression 'walking on clouds' means».

«I hope your feet were clean».

«Ah, you require so much attention».

«Well, then, if I require all this attention, you can now tell people you have a boat, an orto and a Giulia».

«A boat, an orto and a Giulia all of which require a lot of attention».

«People will ask you if it's **Sprint**».

«I'll tell them I have a Giulia, a Giulietta and a Diavoletta».

«Yes, no, you will tell them: 'It's not **Sprint**, it's **Sprint** only when it plays Frisbee, but mostly it's in bed. I have an inbedded Diavoletta' you will tell them. But what car is Diavoletta?»

«Diavoletta is the make. A very exclusive make».

«Like Ford Mantra? You have a Giulia Diavoletta as opposed to a Giulia Alfa Romeo? At this point we can disclose the segreto industriale: Isadora Duncan's death represents the end of the war between the Bugatti and the Isotta Fraschini with Bugatti coming out the winner after having killed off Isotta-Isadora».

Our stomachs are calling out to each other.

Your caresses and the violin of the Bach Sonata

I am feeling in the bones of my legs».

«You always know what you are doing and why you are doing it.

There is always a reason for your doing what you do.

You do the most extraordinary things.

You do the most extravagant things.

They are always right».

« This first dance should be very formal seen that  
I have just shaved.  
It should really be a waltz... The second could be  
less formal ».  
« And the third we fall into bed. From bed to worse ».

AVOID  
THE SAD  
NESS OF A  
TOOTHLESS  
SMILE

**DENCHER BAG**  
PUCCHER DENCHER  
INITFER SAFETY  
BIFERYER TUCKINTER  
LASAGNER WHO IS CAPACHER  
IFYOUBITESIS FINGER  
TOFRAKCHER YER DENCHER (1)

« While he was pulling my last upper nine out I felt  
I was being branded like a cow. When he put the false  
teeth in they felt like a bit and I was a mare which had  
been tamed.

A caval domato non si guarda in bocca».

(1). **Denture Bag.** Put your denture in it for safety  
before you tuck into Lasagna's who is capacer if you  
bight his finger to fracture your denture.

« I wanted to say something nice to you but then the  
words of this pop song popped into my mind and on  
and on they go, madly swaying down the highway  
like an old bus: 'YOU ARE MY DE-STI-NYYYY! ' »

« Yeah, there is a thing I'd like to tell you about  
Italian politics. One night a coupla years ago I dreamt  
I was making love with Andreotti. I woke up indi-  
gnant with my subconscious: 'You double-faced  
little bastard, you snake in the grass', I addressed  
it: 'Who could have ever guessed this of you: power  
excites you, it excites you **sexually**'. It didn't an-  
swer, it didn't even let out a peep. Some time later  
I dream of Berlinguer (but we are not making love) and a  
coupla months after I dream of Craxi. 'Aw my Gawd! ',  
I tell myself waking: 'Am I gonna hafta dream them all up  
'till I get to Zaccagnini?' I had understood the ABC of  
Italian politics. My subconscious had taken its time but  
it had given me a very gallant answer. I presented it with  
my deepest apologies».

Dice Gino: «La mia sposa promessa, Luna di Miele...»  
(Ha 'cinesizzato' luna di miele come in Fior di Loto) e  
io, che ho sempre detto viaggio di nozze, per la prima  
volta, a 45 anni, capisco cosa voglia dire luna di miele.

E un'altra volta dice: «Se non fossi cattolico sarei  
nazista, ma come cattolico ho il diritto di rompere le  
balle a chi mi pare e piace». Questa, più che una frase  
storica, mi pare storia.

«Of course I've always known you are God that's why  
I was not ready for you 'till I was 45 which is the age  
Saint Anne was when she gave birth to the Virgin».  
«Also Len Cohenwise we should call our daughter  
Marianne when she'll be born».  
«Not Aphrodite any more?»  
«Marianne Aphrodite».

«To think that I cross the whole town of Milan just to  
tuck you in! »  
«I hope you are not cross about it... I have found a  
room at Tucker's Inn in the town of I. on S., I'm waiting  
waiting for you there, wake me wake me when you are  
here».

«I was following you home on saturday-sunday night-  
morning because I was understanding what you feel  
while you are driving your car and because my car was  
making love to your car and I didn't want to disturb  
them ».  
«Nobody can ever understand what I feel when I drive  
my car, especially if it is being made love to from  
behind».

«And why shouldn't Bob Crosson be and have been Baron Corvo? And why couldn't he have lived also B.C.?»

22

«This is the first time Diavoletta has done deep breathing».

«Are you sure?»

«Sure, up to now deep breathing has been done by Giulia and Giulietta, never by Diavoletta».

«Diavoletta was loving you with her stomach, i.e. her third Chakra, that's why she went into the deep breathing. But how do you know it was Diavoletta? Personally I am incapable of telling one from the other. Could they be interchangeable?»

«What do they represent for you?»

«Well, one could be spirituality or sacredness, the other sensuality, the third peace which comes from adding up the other two and living them together from head to toe. Ahhh, but now I know why you went into such details when you were telling me about fixing the ball bearings in the pedals of your bike. I AM YOUR BIKE, yes at times I am your bike».

23

«The first letters on your car plate are MILO. On mine they are PR. I am Milo's public relations gal».

24

«Sembrate fratello e sorella», dice Simone.

25

« This evening I realized what a joy it gives me to come back into Milan from your side of town. E per associazione - stream of consciousness - I understood at last (deep diving) how come and why I have lain so many times on the marble stairs of Via Canova. Canova was hovering ovah.

The first sculpture I remember seeing (sculpture in a museum or enclosed space as opposed to monument in the open), is *Amore e Psiche* at Villa Carlotta on Lake Como when I was 7 ».

« Are you here? »

« Yes, am I not always? »

« No, not always. You weren't for instance when my car broke down tonight. So I had to call you to make sure ».

« Paola, Nabbio ti vuole al telefono! »

« To think that I cross the whole town of Milan in the cold, in the traffic, on a bike... »

« Your bark is worse than your bike ».

« What meaning did you give to bark? »

« Bow wow ».

« Because *barc* is *boat* in Old English ».

« What a trip! Triplo salto mortale... »

« ... Just to have you listen to Bach's English suite and watch you munching on Mc Vities British Biscuits ».

« Whatcha munching on a biscuit for? L., where's your BISCUIT? THERE THERE ».

**In ch i n o**

« It's so sweet ».

«Should we ask Paola to cut our hair or should we do it ourselves at the river (alias, the wiver): you mine and I your's?»

«It's better I don't do your's: per perfezionismo I might make you bald».

«Bald in German means soon».

«Our stomachs, with the help of the champagne, are roaring out to each other like two lions. Now, how come 'roaring lion' has nothing aggressive about it? M.G.M. must have known this seen that it has the lion which roars right, left and middle».

«It roars Metro, Mayer and Goldwyn».

«Major Metropolitan Goldwyn?»

«No, it's Mayer. Mayer is a person».

«Is he? I don't remember him. I remember Goldwyn».

«Well, I remember Mayer and not Goldwyn. Tanto che I thought it was Golden».

«Golden Metropolitan Major? It's a good thing we are in two. Putting our heads together we got it right: it's Mr. Goldwyn and Mr. Mayer and not some high brass of a policemen like the golden metropolitan major. That's for sure».

«YEAH. BUT NOW, WHO THE HELL IS MR. METRO?»

«Coughing he coughed his heart out».

«Tu invece mi hai attraversato da parte a parte, mi hai trafitto il cuore».

«What did it, my saying I coughed my heart out?»

«Yes».

«Cupid is going to be very sore about this. It's not a heart that pierces a heart, it's a soaring Cupid with his bow and arrow that does it».

«Yes yes, no no, it's true. It wasn't your heart that did it, it was BEFORE. Oh how stupid of me... Cupid, of course... it was HIM, Cupid, our cousin».

«I want to tell Giorgio how his preface to my collected poems warmed my heart. I want to tell him that if I am Sherezade, then he must be King Shahriyar. After all, don't I always have him in mind when I'm writing? And am I not always telling things that others have already told and go on telling each other in my tales?

But I must tell him about this other coincidence which binds us too.

In 1977 he wrote the play **Cassio governa a Cipro**.

Giorgio, se ci fai caso, at page 19 (the first page of my poems) in **Harry's Bar e altre poesie**, I've got Desdemona and Othello. I wrote that in 1969. Othello appears again in Cyprus in 1975 at page 122; Desdemona and Othello in 1976 at page 126; Othello and Desdemona in the next to the last poem written in 1980 and now on page 174. We can say at this point that I must be rather obsessed by the two. What about you?

Furthermore, there is a pun which keeps on punning in my mind: 'I wanna be a nun in Venice', 'I won a Biennan in Venice'. Well, damn it, I don't want to be a nun, really, and I've won no Biennan either. What does all this mean? The only thing I can think of is that, by tradition, the colours of a nun are black and white. By God, I've got it: let's put it down in black and white, scriviamolo nero su bianco: Desdemona and Othello are a metaphor about writing».

DESDEMONA  
DEMON

OTHELLO  
HELL

« E per finire, this has been the applest year of my life! »

January and February march  
April may  
June and July august  
we september  
october  
november  
and december.  
We remember.  
And THEN  
we start it  
all over  
AGAIN

All Saint's Day - New Year's Eve 1980

FRANCO TAGLIAFIERRO  
SU ALCUNE POESIE DI  
GIULIA NICCOLAI

Le poesie di Giulia Niccolai - ora raccolte in un unico volume: **Harry's bar e altre poesie**, Feltrinelli, Milano 1981 - sono ripartite nelle varie sezioni in base alle loro peculiarità tecniche e stilistiche. **Humpty Dumpty** è il titolo della prima sezione; **Prima e dopo la Stein** quello dell'ultima; ebbene, sia Lewis Carroll (che di Humpty Dumpty fece un «padrone» di parole), sia Gertrude Stein, sono molto più che casuali ispiratori di due diversi comportamenti espressivi: sono i poli di attrazione tra cui è possibile collocare le invenzioni poetiche, «lineari» e non, di Giulia Niccolai.

Nella poesia italiana contemporanea l'umorismo viene perlopiù adoperato come additivo «umile» dell'espressività, e i giochi verbali sono quasi sempre dei virtuosismi di sperimentazione poveri di brio: Giulia invece ha assunto l'umorismo e la ludicità linguistica come forme primarie del conoscere. Ciò significa che la sua poesia non consiste semplicemente nella liberazione di energie inconscie represses, che non rientra nella ormai ridondante demistificazione ironica delle forme convenzionali della comunicazione, e che tantomeno sopporta di essere confusa con i lambiccamenti sistematici di classiche o postmoderne figure retoriche. In sostanza essa è il frutto di una visione straniata della funzionalità ma non dell'oggettività del reale, corrispondente di volta in volta all'adozione di punti di vista propri di chi può pensare logicamente anche prescindendo dai principi di identità, di non contraddizione e del terzo escluso. Però io lascio ad altri il compito di giungere ad una definizione complessiva della poesia di Giulia: qui mi limito a prenderne in esame alcune fasi.

Le poesie delle sezioni **Greenwich** (1971) e **New Greenwich** (1975-1979) sono costruite con nomi esclusivamente geografici, a volte corredati di articolo, altre volte collegati tra loro mediante congiunzioni o preposizioni, oppure soltanto giustapposti. Sono poesie che Giulia stessa presenta come **nonsenses**, precisando però che il «loro scopo reale è quello di evocare possibilità semantiche relative alla radice e-

39

timologica» dei termini utilizzati. E aggiunge che «sono stati pensati tenendo presente lo schema "illogico" del più famoso testo di Lewis Carroll», cioè del **Jabberwocky**. Carroll ha dunque fornito lo schema, ma gli ascendenti più diretti di questi nonsenses sono i cubofuturisti russi. Responsabile della loro compresenza nella genesi delle poesie è lo stesso Carroll. Infatti il **Jabberwocky** è famoso anche per certi neologismi ognuno dei quali risulta dalla contrazione di due parole: si dà il caso che questo tipo di logopoesi sia stato poi praticato e teorizzato dai più inventivi dei cubofuturisti. Una volta evocata, sia pure solo a livello subliminale, questa loro similarità con Carroll, sarà confluito nell'evocazione anche un altro aspetto del loro sperimentalismo, e precisamente quel loro immergersi nel «folto degli etimi» cercando di risvegliare «i significati addormentatisi nelle viscere della parola». Il che è appunto lo scopo che si propone Giulia. Solo che mentre Chlebnikov, Kručenyč e altri tendevano a creare un linguaggio sulla base di una presunta lingua originaria ancora incapace di designazioni e denotazioni precise - e pertanto utilizzavano le radici delle parole della lingua comune oppure dei semplici «stracci di suono» (che «non appartengono a nessuna lingua, ma al tempo stesso dicono qualcosa di inafferrabile eppure esistente») - Giulia si avvale dei toponimi.

Che c'è di più concretamente originario dei toponimi? I toponimi sono dei fossili che sopravvivono anche al mutare di lingue e popolazioni subendo al massimo qualche adattamento fonetico, e che in genere non hanno un significato definito. O piuttosto, non lo hanno più: si è perso nella «notte etimologica»; come non l'hanno più le formule di scongiuro o le preghiere in una lingua incomprensibile dei settari mistici russi, a cui si richiama Chlebnikov e Šklovskij.

Chlebnikov, che pure gremì di nomi propri molte sue liriche, non giunse però mai ad assegnare all'immagine acustica una assoluta autonomia rispetto alla persona o alla cosa nominata. Giulia invece evita del tutto la strumentalizzazione retori-

40

rica del nome proprio: nel non aver adottato altri elementi lessicali che i toponimi, e nell'averli radicalmente straniati dai loro referenti, sta l'originalità della sua invenzione. Invenzione necessaria nel panorama della ricerca poetica italiana degli anni Settanta, che appare affollato prevalentemente di puri e semplici ricalchi futuristi dadaisti ecc.; ancor più necessaria se si considera che l'effetto glossolalico è ottenuto non mediante una creazione verbale emotiva o arbitraria, ma mediante la strutturazione di reperti linguistici oggettivi.

Ci sono toponimi che coincidono con certe parole della lingua parlata nell'area geografica di appartenenza o in qualche altra, e toponimi che contengono elementi simili o identici ai radicali o agli affissi di certe altre parole: ebbene, da queste omofonie e paronomasie organizzate sintatticamente, che in genere riescono a «riempire la testa di idee» anche se non si sa quali siano, Giulia fa spesso scaturire sensi ironici e giochi di parole di esemplare immediatezza comunicativa. Basti ricordare, fra le composizioni che utilizzano analogie semantiche minime, la più famosa:

Igea travagliato  
trento treviso e trieste  
di disgrazia in disgrazia  
fino pomezia.  
Come è trieste Venezia.

Altre volte la successione dei toponimi evoca una sequenza di significati da cui si configura una situazione lirica o narrativa. Oppure accade che l'interazione tra i toponimi, umoristici in sé o per la funzione a cui sono stati adibiti, e i significati seri che evocano autonomamente o per effetto dell'ordine compositivo, conferisca alla poesia un'articolazione grottesco-drammatica. Come nel caso di **Palermo-Organosolo**, una delle poesie più ricche di forza di suggestione:

41

Ortisei donnalucata?  
 Lanusei donnafugata?  
 Ansei leonessa anatrice?  
 Premilcuore flumendosa lampedusa  
 Crevalcuore formosa generosa signora pulita!  
 Raddusa agira il regalbutto  
 Sciacca siracusa il racalmuto.  
 Cianciana cianciana contessa Entellina...  
 Alto ulassai  
 Acuto ussassai  
 Staiti muta femmina morta!

Con gli ultimi due versi dell'ultima poesia di **New Greenwich**, interamente intessuta con nomi di località della provincia di Como, Giulia addirittura riassume epigrammaticamente il senso della propria presenza umana e artistica:

Voglio e narro del nesso  
 tra l'acquasera e il fiumelatte.

Le sezioni **Dai Novissimi** e **Sostituzione**, pubblicate in edizione bilingue a Los Angeles nel 1975 ma finora sconosciute in Italia, autorizzano il lettore a credere che, negli anni 1970-1974, ai giocosi piluccamenti nell'atlante, o nel dizionario Webster, Giulia alternasse solenni esercizi di asceti lirici. E come tali quindi il lettore li apprezza, notando quanto lo stile sia immune dalla soggezione ai pur dichiarati modelli, e collocandoli fra le più interessanti poesie prodotte nel filone della Neoavanguardia italiana. Ma non può esimersi dal considerarli come rivelazioni di una seconda natura e di una vocazione poetica alternativa.

Se il lettore non si limitasse a interpretare quel **dai Novissimi** come un generoso riconoscimento dei propri debiti nei confronti di quei celebri innovatori, ma controllasse empiristica-

mente l'entità di questi debiti, magari servendosi della prima edizione dell'antologia **I Novissimi - poesia per gli anni '60 a cura di Alfredo Giuliani** (Rusconi e Paolazzi, Milano 1961), scoprirebbe che Giulia non si è mai inibito il gioco. Semmai si può dire che di tanto in tanto si concedeva il rischio di renderlo esoterico.

Infatti anche in queste due sezioni Giulia ha utilizzato, come in **Greenwich**, parole **ready made**. Diverso è solo il criterio di ricomposizione, imperniato questa volta non sul potenziale semantico di immagini acustiche straniate dai propri referenti, ma sulla biunivocità del senso. Un senso è quello che il lettore attribuisce alla singola poesia, magari considerandola nell'ambito della sua sezione; l'altro è quello che si ricava dal raffronto di ogni singola poesia con i testi da cui sono state estrapolate le parole che la compongono.

Non è azzardato presumere che le estrapolazioni siano motivate di volta in volta da un gradimento per la congruenza formale di certi gruppi di parole piuttosto che da una scelta finalizzata alla produzione di un senso preconcepito. Ed è probabile che il testo che ne deriva venga di volta in volta «rassetato» non tanto per un bisogno di congruenza concettuale oltre che formale, quanto per effetto delle idee che i sintagmi estrapolati suggeriscono e dei dissensi che provocano.

Insomma, ogni poesia risulta costruita in modo da mantenere costante la possibilità dell'equivoco interpretativo, e in modo da cautelarsi contro l'eventualità che la manipolazione di certi contenuti seri venga assunta come esclusiva elaborazione di una filosofia (con annessa una poetica) anziché come la condensazione di una umorilità in un agire poetico interamente risolto in tecnica e gioco.

Per quanto riguarda la sezione **Dai Novissimi**, le parole o le brevi sequenze di parole che costituiscono i versi sono state ritagliate dalle note di commento di Giuliani e dalle dichiara- 43

zioni di poetica di Porta, Balestrini, Sanguineti e dello stesso Giuliani contenute nell'antologia citata. Praticamente impossibile invece scoprire la provenienza dei frammenti con cui sono state costruite le poesie di **Sostituzione**. Tramite me la Autrice informa i suoi lettori più curiosi che i frammenti sono stati estratti da alcuni saggi critici di Fausto Curi raccolti nel volume **Metodo storia strutture** (Paravia, Torino 1971). Note di commento, dichiarazioni di poetica, saggi critici: Giulia ha prescelto linguaggi metaletterari perché fosse indiscutibile il carattere ludico della sua operazione. Ludico ma non parodico, dato che spesso Giulia si riconosce nelle affermazioni dei suoi autori e che non ne imita, cioè non ne scimmiotta, lo stile.

Di imitazione si può parlare solo per ciò che concerne il procedimento compositivo, che è simile a quello di Balestrini. Ma, mentre Balestrini preleva sintagmi nominali e verbali dai testi più disparati e li giustappone in modo da provocare stridori semantici o nonsensi, Giulia, apportando talvolta qualche modifica ai suoi «frammenti», li ricostituisce sempre e comunque un senso. Anche se questo senso, trattandosi ormai di poesia, non possiede più l'articolazione logica e la perspicuità dei brani prosastici da cui le parole o le frasi sono state prese. Ogni poesia dunque ha un contenuto interpretabile. Esaminiamo ora la n. 1 della sezione **Dai Novissimi** e cerchiamo di distinguere il senso intrinseco da quello che le si può attribuire indagando sull'origine dei materiali che la costituiscono. Ovviamente l'individuazione del senso «estrinseco» può essere tentata per tutte le poesie della serie e per quelle di **Sostituzione**: qui se ne dà solo un esempio.

Così desunto:  
 creature che non vogliono crescere  
 nei crateri lunari.  
 In un mondo di terra e di acqua, incesto  
 racchiuso nel corpo che nuota.  
 (L'impresa dell'unione

o della disunione: l'armonia siderale.)

La descrizione di un paesaggio  
 mentale, l'unità del desiderio  
 di esaltare gli opposti.

Decisamente insolito l'attacco della poesia, non tanto per la sua perentorietà quanto perché annuncia una sintesi conclusiva; addirittura stravagante se si tiene conto del fatto che questa è la prima poesia della sezione. E' un invito a presupporre compiuto un itinerario della coscienza. Forse è una implicita negazione della possibilità di tradurre in parole qualsiasi percorso della mente. Comunque sia, l'aver taciuto la causa necessitante della composizione, oltre ad essere sul piano strutturale una scelta efficacissima, già predispone il lettore a modi di espressione allusivo-simbolici. Esistono dunque creature che si rifiutano di raggiungere la condizione di individui adulti in un mondo arido e desolato come la superficie lunare. Si rifiutano cioè di acquisire ulteriore consapevolezza e di interagire autonomamente con tutto ciò che le circonda, ritenendo che la realtà non sia altro che dimostrazione dell'assenza di vita. O forse non vogliono spingersi più addentro nella propria follia. Ma questi sono solo significati probabili. Ogni cosa - dice Giulia in un'altra poesia - «mantiene aperto il significato». E' appunto questa non-esclusività del significato che fa risaltare qui, come nelle altre poesie della sezione, l'evidenza sensibile delle singole immagini. «Il senso non è dunque nelle cose» - dice ancora Giulia. Il senso non è dunque nelle cose ma nella relazione tra il segno e la cosa nominata: relazione che ciascuno può cogliere liberamente, cioè anche fantasiosamente, purché nell'ambito di una continua attenzione al contesto. In **Greenwich** il senso nasceva invece dal non nominare cose: apparentemente ora il processo è antitetico. Però, se si tiene presente che nelle poesie di queste due sezioni Giulia non nomina cose ma parole usate da altri per 45

nominare altre cose, non si può non riconoscere che anche questa volta il suo metodo consiste nel proporre parole come fossero cose esse stesse, che evocano significati ma non li esauriscono.

Il quarto e il quinto verso possono essere tradotti in un contenuto razionalmente ravvisabile più o meno così: in un mondo di terra e di acqua, opposto dunque al deserto lunare, e quindi tale da permettere la crescita naturale delle creature, il rapporto essenziale con l'altro da sé è solo quello tra il figlio e la madre. Il termine «incesto» reca in sé una stigmatizzazione antropologico-culturale, eppure questo rapporto preesiste alla coscienza come ragione d'essere del corpo quando ancora è nell'alvo materno, e dura quanto la coscienza come ragione efficiente del suo crescere. Penso che «nuota» si possa intendere sia come traslato del palpitare del corpo nel liquido amniotico, sia come figurazione plastica della vitalità adulta.

A questo punto c'è un inciso, sconcertante per la sua scheletricità e per l'utilizzazione di soli termini astratti, che sembra vanificare il tentativo di spiegazione razionale dei versi precedenti:

(L'impresa dell'unione  
o della disunione: l'armonia siderale.)

Ma se ricordiamo ciò che in un'altra poesia Giulia dice della realtà, e cioè che è «una vertigine di inversioni / infinite e diverse», potremo avvicinarci un po' di più al senso di questi due versi che pongono sullo stesso piano l'«unione» e il suo contrario. Forse l'unione totale con l'altro da sé, così come la separazione radicale, sono ciascuna l'impresa suprema a cui tende «il corpo che nuota», impresa che nessuno può compiutamente realizzare. Non può darsi la fusione di sé con l'altro così come non può sussistere il solipsismo assoluto: se l'una o l'altra di queste imprese si compisse, si avrebbe il raggiungimento di una condizione di sublime equilibrio, di

46

felicità organica, quale quella che riconosciamo nell'armonia del cosmo. Perciò, se la condizione umana nel mondo di terra e di acqua è riducibile a un incesto, questi due versi vogliono fugare l'illusione che si possa viverlo come perfetto annullamento di sé nell'altro e l'illusione parallela che si possa vivere annullando in sé la presenza dell'altro.

La conclusione non può essere letta se non come la sintesi di una riflessione dialettica. E quindi ai crateri lunari e al mondo di terra e di acqua non si può opporre come nostro *ubi consistam* che il correlativo - manchevole e fittizio quanto può esserlo una descrizione - di un paesaggio mentale, cioè di quella realtà simpatetica al nostro essere che non possiamo non vagheggiare. E pertanto, al rifiuto della vitalità e al rapporto imperfetto con l'altro da sé non si può opporre che un solo desiderio, cioè quello di esaltare gli opposti, l'unico che preservi la sua unità nonostante il nostro sfilacciarci nei compromessi dell'esistenza. «Esaltare» è parola che in questo contesto sorprende: aggiunge qualcosa di mistico e di viscerale all'affermazione della necessità degli opposti e della loro assunzione come tali. Questi opposti, religiosamente intesi, non saranno altro, credo, che il sé e l'altro da sé: la poesia termina con l'ipostatizzazione del desiderio che assolutamente non si conciliano. La vita dunque può identificarsi e risolversi in un desiderio, ovviamente necessitato a rinnovarsi continuamente su se stesso, e non nella pratica frustrata e frustrante di accettare il sé e l'altro da sé come elementi di una contrapposizione.

Ho proposto questa interpretazione, una delle probabili, per dimostrare che questa poesia ha una sua coerenza interna e che non ha bisogno che di se stessa per spiegarsi. Ma dato che il risultato a cui Giulia tendeva non era solo quello della plausibilità autonoma della poesia, proviamo adesso a ricavare un'altra spiegazione raffrontandola con il brano da cui sono stati tratti i sintagmi che la compongono.

47

Il brano è la nota di commento di Giuliani alla frazione n. 1 del *Laborintus* di Sanguineti. Naturalmente «Così desunto» questa volta è l'enunciazione del metodo e significa: un testo è stato riassunto e derivato in versi nel modo seguente. Nel testo in questione Giuliani, riferendosi ai «nani extra-temporali» che compaiono in un verso di Sanguineti, spiega che questi «homunculi alchemici sono i moti dell'inconscio, creature del nanismo mentale che non possono crescere nel cratere lunare (nel paese disfatto)», e precisa che «sono anche mostruosamente i figli spirituali e fisiologici che si dibattono con le condizioni esterne». Il «non possono crescere» diventa nella poesia di Giulia: **non vogliono crescere**. Questa variazione semantica non è uno dei soliti aggiustamenti a cui lei sottopone le parole ritagliate: è la spia di una relazione conflittuale con il testo prescelto. E non sarà l'unica («armonicità naturale» verrà mutata in **armonia siderale**, «abolire gli opposti» in **esaltare gli opposti**); anzi si può dire che in questa prima poesia della serie le trasgressioni al metodo della ricomposizione dei sintagmi altrui sono più numerose che nelle altre. Un motivo c'è, e lo si dedurrà dal raffronto.

Una affermazione di volontà non è cosa che riguardi l'inconscio, quindi le creature che non vogliono crescere sono i «figli», cioè noi stessi in quanto esseri umani, noi che, o ci riconosciamo nella nostra qualità primaria di figli fisiologici o spirituali, oppure non esistiamo. E così la parafrasi del secondo e del terzo verso potrebbe essere questa: noi uomini non vogliamo perdere il nostro stato fetale per vivere in paesi disfatti.

Quando Giuliani accenna al famoso caso di schizofrenia curato dalla Sechehay, ricorda che la giovane paziente, al primo contatto con la Madre (impersonata simbolicamente dalla psicanalista), «sente di essere racchiusa nel corpo di lei come in un mondo di terra e di acqua». Giulia a questo punto avverte che il testo a cui attinge è inadeguato rispetto all'imporre di una sua idea improvvisa e perciò inventa una

48

parola non contemplata: **incesto**. E traduce il «nuota» presente in un verso di Sanguineti in: **che nuota**. Oltre che trasgressioni al metodo, questi sono anche sintomi dell'intensificarsi del conflitto con il testo di Giuliani: infatti viene enunciato il paradosso che il rapporto figlio-madre si configura come incestuoso fin da prima della nascita. Ciò che la nostra cultura ha definito come negativo non è quindi soltanto fuori di noi, nella realtà del paese disfatto (la cui aridità e desolazione sono connaturate al punto da permettere che il suo corrispettivo simbolico sia un cratere lunare), ma anche nel nostro stesso essere.

Giuliani scrive: «L'impresa volta all'unione dell'inunibile non è che l'opera di integrazione della coscienza con l'inconscio». Per Giulia esiste l'impresa dell'unione, a cui tende la psicologia del profondo e che un tempo era il sogno della ricerca alchemica, però esiste pure quella della disunione (parola inventata anche questa). Ma disunione di che? Dobbiamo ipotizzare correlativamente un «indisunibile». E allora il senso dei due versi tra parentesi diventa più decifrabile: esiste l'impresa della integrazione della coscienza con l'inconscio come pure quella opposta della separazione radicale, entrambe assiomaticamente irrealizzabili; infatti appartengono al mondo delle idee regolato dalla superiore armonia della speculazione filosofica. Una volta stigmatizzata l'astrattezza e quindi la sostanziale nullità di questo tipo di ricerca, risulta logico pensare che per Giulia non esistano alternative alla non-volontà di sciogliersi dal pur negativo rapporto originario. Non è possibile, insomma, che la coscienza di una realtà arida e desolata si integri con l'inconscio godimento di una condizione di benessere quale è quella del feto.

Se però teniamo presente quest'altra precisazione di Giuliani: «Come la psicologia del profondo, l'alchimia è un regressus ad uterum», è chiaro che la disunione deve essere interpretata come una fuga senza fine da tutto ciò che la Madre rappresenta. Ma visto che psicologia del profondo e alchimia sono il regressus, con che cosa può identificarsi,

49

allora, la fuga? Molto probabilmente con qualcosa di antitetico a una ricerca come quella alchemica o quella della psicologia del profondo. Il rifuggire dalla ricerca di ciò che non può esistere potrebbe manifestarsi come rivelazione di ciò che esiste; sarebbe quindi un rivelare ciò che si è: un esprimersi, sostanzialmente. Anche se tale interpretazione fosse del tutto peregrina, il sospetto, generato dalle parentesi, che questi due versi nascondessero perlomeno un secondo senso, risulterebbe ora più fondato.

Ma torniamo a Giuliani: «Il poema **Laborintus** si apre con la descrizione di un paesaggio mentale in disfacimento, una cartografia metafisica lunare al cui centro è la "Palus Putredinis"». E ora riferiamo un particolare che prima avevamo trascurato: la giovane schizofrenica sente di essere racchiusa nel corpo della Madre-Secheyah come in un mondo di terra e di acqua (che chiama palude). Inoltre, sempre dalla nota di commento di Giuliani, citiamo un'altra frase utile: «L'immagine della madre, con le sue implicazioni cosmologiche e antropologiche, è un simbolo polivalente dell'unità e del desiderio di abolire gli opposti». Nella poesia di Giulia il cratere lunare, e ciò che esso simboleggia, viene rifiutato a priori; ma il **paesaggio mentale** che compare in posizione conclusiva sembra coinvolgere nel rifiuto anche quella rassicurante condizione esistenziale di cui è simbolo il «vuoto» nell'alvo materno. E pertanto si può pensare che l'unico luogo dove è possibile crescere come individualità autonome è la nostra mente, purché del paesaggio che essa racchiude in sé dia la **descrizione**: in pratica, purché ci si esprima. Questa necessità di descrizione in qualche modo convalida i significati secondari delle parole tra parentesi, le quali costituirebbero appunto il legame bivalente fra i primi cinque versi e gli ultimi tre.

Nel testo di Giuliani il paesaggio mentale è «in disfacimento» - ma Giulia ora non raccoglie l'immagine nella sua interezza - e inoltre c'è una palude al centro di questo paesaggio, una palude che è simbolo del corpo della Madre, la quale

a sua volta è simbolo dell'integrazione di coscienza e inconscio e quindi di una mitica unità e dell'altrettanto mitico desiderio di abolire gli opposti. Trasformando «abolire» in **esaltare**, e attribuendo **unità**, cioè una sorta di identità auto-sufficiente, al **desiderio di esaltare gli opposti**, Giulia nega definitivamente il regressus ad uterum come possibilità per l'uomo di riconoscersi in qualcosa che lo liberi dall'ossessione della relatività e della incompiutezza del suo essere, ed enuncia come alternativa vitale l'espressione di sé.

Che l'espressione di sé sia da intendersi soprattutto come creazione poetica risulterà esplicito nella poesia n. 3 della stessa sezione.

Dall'esterno il motivo adeguato,  
l'apparenza subito necessaria.  
Di volta in volta gli oggetti e gli eventi  
la necessità indispensabile, la partecipazione  
delle convergenze.  
Lontano dall'impulso iniziale, dalla continua  
sedimentazione.  
Sfuggendo a modifiche, apporti, soppressioni.  
Allora sembra chiaro.  
E per l'appunto,  
lì ci si specchia.

Credo che proprio questa poesia possa offrire l'esempio migliore del dialogo sotterraneo tra Giulia e gli autori che le forniscono materia per i suoi arrangiamenti. È evidente che Giulia considerò la poetica dei Novissimi come una zona da attraversare obbligatoriamente se si voleva fare ancora poesia negli anni Settanta.

Nel brano intitolato **Poesia e poetica** (contenuto anch'esso nell'antologia citata), Porta dice che «sotto l'apparenza irrazionale sta il motivo adeguato, la causa necessaria» del fare poesia. Per Giulia invece, se è vero che scaturisce dall'e-

51

sterno il motivo adeguato, è però l'apparenza in quanto tale che si rivela **subito necessaria**.

Porta dice inoltre che «gli oggetti e gli eventi rilevati in un **unicum** ritmico riescono a calarci nella realtà»: Giulia invece associa agli oggetti e agli eventi la **necessità indispensabile**, cioè la assolutamente necessaria legge della necessità delle loro interazioni, e la **partecipazione delle convergenze**, che si può individuare nella confortante presenza ideale di coloro le cui intenzioni espressive e la cui visione della realtà convergono con quella del poeta. Ma tutto ciò non basta, non riesce a calarci nella realtà: per Giulia tutto ciò è la realtà. La realtà del fare poesia, evidentemente. E per precisare il concetto estrae qualche frammento dal brano di Balestrini (sempre nella stessa antologia) intitolato **Linguaggio e opposizione**, quasi per «correggere» le affermazioni dell'uno con quelle dell'altro.

Balestrini parla di una poesia che «porta su di sé i segni del distacco dallo stato mentale», di una poesia le cui strutture «prolificano imprevedibilmente in direzioni inaspettate, lontano dall'impulso iniziale, in una autentica avventura»; di una poesia, insomma, che rende il linguaggio non più uno strumento di trasmissione per pensieri ed emozioni, ma una entità compiuta in sé. Questa entità sarebbe capace di «generare un significato nuovo e irripetibile» e di «opporsi efficacemente alla continua sedimentazione» dei dogmi e dei conformismi, «che ha come complice l'inerzia del linguaggio». Tale tipo di poesia inoltre può sfuggire a quella alterazione del contenuto originario della comunicazione che è inevitabile nel linguaggio scritto, il quale «offre la possibilità di una stesura dilazionata, con modifiche, apporti, soppressioni». Questo è quanto afferma Balestrini.

Nella poesia di Giulia leggiamo: **Lontano dall'impulso iniziale, dalla continua / sedimentazione. / Sfuggendo a modifiche, apporti, soppressioni**: versi che contestualmente

52

possono essere interpretati come l'enunciazione di un postulato: il fare poesia, cioè, è **comunque** un'operazione lontana dalla pulsione originaria all'espressione poetica, lontana ormai anche dalla continua sedimentazione di pensieri emozioni oggetti ed eventi nella coscienza del poeta. Per cui è chiaro che in questo modo si sfugge alla prassi delle modifiche, degli apporti, delle soppressioni, cioè alla più o meno consapevole consuetudine all'elaborazione sia dell'impulso iniziale che delle sedimentazioni successive. Ecco: è nel risultato di tutto questo captare, di sporsi, interrogare, che il poeta può specchiarsi: **E per l'appunto, / lì ci si specchia**. In altri termini, per Giulia rispecchiarsi nell'evento esterno non è ancora quella «riduzione dell'io» che i Novissimi esibiscono come uno degli elementi fondamentali della loro poetica. Perché tale specchio non può che riflettere un io letterario, cioè la sovrastruttura del poeta. Per Giulia la riduzione dell'io si realizza nella poesia stessa - e in questo concorda con Balestrini - purché ad essa si giunga secondo il procedimento indicato, l'unico capace di rivelare un frammento di inconscio, o comunque un io ridotto alle sue strutture elementari che l'evento esterno ha costretto a manifestarsi.

È la realtà fenomenica, dunque, che impone al poeta di esprimersi. Di volta in volta possono essere eventi o oggetti (e quindi anche le parole di un brano di critica o di precisazione di intenti poetici, anche i nomi geografici o le definizioni del vocabolario, anche le serie di suoni captate casualmente); o può essere la stessa necessità che regola il loro accadere o il loro esistere; oppure le realtà individuali o sociali che si trovano a convergere verso quel tale oggetto o quel tale evento. E poiché ogni oggetto o ogni evento contiene in sé, in essenza, sia la macrorealtà sia la cultura in cui può collocarsi l'espressione del poeta, il poeta non deve fare altro che reagire a questo «esterno» - che è parziale e complessivo insieme - il più immediatamente e ingenuamente

53

possibile, quindi riacquistando ogni volta una sorta di verginità esistenziale. Ciò che scaturirà da questa reazione sarà un frammento della sua personale verità, che non dovrà più essere modificato attraverso le consuete procedure del controllo espressivo. E' in questo frammento dunque che il poeta potrà avere la rivelazione del suo inconscio *sub specie poesis*. E' lì che la coscienza si rapporta all'inconscio, o a quel tanto di inconscio emerso per effetto della sollecitazione esterna alla poesia.

PAUL VANGELISTI  
A SEPARATE GEOGRAPHY

Thinking about Giulia Niccolai's poetry, a statement of Samuel Butler's comes to mind, that the cure for all emotional disturbances lay in gazing at the larger mammals, elephants and hippopotamus. If one extends this somewhat extravagant notion of the zoo (or zoological gardens) to Niccolai's verse, her almost eccentric humor and wordplay acquire linguistic definition. One can't help notice, for example, how much of her recent work is in English (over 80% of her long poem, «Singsong for New Year's Adam & Eve» and all of «Two Jewels», to take some of her most important work in the last few years). Thumbing through her selected poems, **Harry's Bar e altre poesie, 1969-1980**, one finds that more than half of those linear, concrete and «nonsense» poems are also composed in English.

Because Niccolai is essentially a poet, her bilingualism is that much more perplexing. The way she chooses to inhabit her language is often most striking in its indirection: (from «Singsong for New Year's Adam & Eve») «So now I know why I wrote: 'I'm so happy I'm so happy I'm an apple'. CIAO ADAMO, TI HO RICONOSCIUTO».

One discovers habitats within habitats, or forms of environments, sometimes exotic and certainly foreign, within other more familiar linguistic environments: (from «A.S. Ballads»)

As ballads go the  
A.S. ballad should  
soll be  
et c'est-à-dire  
dovrebbe essere  
paramount  
tantamount excessive  
elle devrait go to extremes  
bulge at the seams  
schmeck of scotch  
and taste of schnaps.

Thus Niccolai's first language, the Italian of her place and culture, is so consistently seconded (fecunded) by English and other languages that her verbal imagination relishes the

extroverted play. Circumventing the borders of national language, she finds her humor in the basic structures of verblality itself:

«Sì, si reincarna, rivive proprio. Tanto che kissing you THERE at times is like being your dog which goes and fetches his master's stick and brings it back to him. 'L., where's your STICK? Where's your STONE? Where's your RING? Alias WING'. And L.L. ALWAYS looks devilish too when he's got his stick, his stone, his wing in HIS mouth».

As with the zoological gardens, through proximity with the foreign or translated, verbal imagination is heartened, wordplay and humor are freed from the obsessive punning of the guilt-ridden ego.

A final note. When I was with Giulia Niccolai last summer in Milan, I remarked on the proliferation of her English poetry, that her most recent verse seemed to be more and more seeking English expression. She was amused by this observation, especially by the quip that she might be endangering her status as a sort of double-agent: an American poet living as an Italian poet but who was finally revealing her true literary identity. As I now recall my comments I am almost embarrassed by their oversimplification. Niccolai is, of course, an Italian poet, though her work refuses the cultural baggage of such labels. She forces the reader to let go of certain social and historical presuppositions, to look to language as operative in the poem as the basis of the transaction that we have come to call the «reading of poetry». Or as Niccolai herself puts it much better, in her performance poem, «Poet-Public, Public Poet»:

What is right and what is left?  
Both you and I are left with two hands.  
The problem is to see whether it's better to speak  
about these hands from your point of view or  
from mine - which is exactly opposite.

58

## INDICE

Giulia Niccolai  
Singsong for New Year's Adam & Eve  
5

Franco Tagliaterra  
Su alcune poesie di Giulia Niccolai  
37

Paul Vangelisti  
A Separate Geography  
55

Tam Tam 29/B

supplemento al n. 29 di Tam Tam

Autorizzazione del Tribunale  
di Torino n. 2151 del 22/3/1971

Finito di stampare nel mese di  
settembre 1982 da Fontanini snc  
Montecchio Emilia

Copyright 1982 by TAMTAM

Si ringrazia l'autore per aver permesso la pubblicazione online di questa copia anastatica.

Di questo file pdf è consentita la sola stampa a uso personale del lettore e non a scopo commerciale.

<[www.gianpaologuerini.it](http://www.gianpaologuerini.it)>