

Alessandro Giammei
La bussola di Alice
Giulia Niccolai da Carroll a Stein (via Orgosolo)
fino all'illuminazione*

«Buddhas don't practice nonsense»
Bodhidharma, VI sec.

I. Prendere sul serio la poesia comica

Nulla esige una lettura seria più di un testo che non ha senso. O meglio, nulla esige una lettura seria più di un testo che *sembra* non avere senso. O, ancora meglio, nulla esige una lettura seria più di un testo *nonsense* – tecnicismo letterario da non ridurre alla tradu-

* Ringrazio Giulia Niccolai, Milli Graffi, Maurizio Spatola, Daniele Papotti e la Fondazione Toti Scialoja per i materiali bibliografici oggi introvabili che mi hanno permesso di consultare. Un ringraziamento particolare alla professoressa Biancamaria Frabotta, che mi ha iniziato al nonsense, e al professor Claudio Ciociola, che mi ha incoraggiato a parlarne in contesti molto seri.

Per le poesie, l'edizione usata è la seguente: G. Niccolai, *Poemi & Oggetti*, a cura di M. Graffi, Le Lettere, Firenze 2012. Per le citazioni dei testi (in gran parte precedentemente raccolti in G. Niccolai, *Harry's Bar e altre poesie*, Feltrinelli, Milano 1981 e in Ead., *Frisbees (poesie da lanciare)*, Campanotto, Udine 1994) userò le seguenti sigle, riferite a singole *plaquettes* o a sezioni del libro, seguite dal numero di pagina nell'ed. cit.: HD per *Humpty Dumpty* (prima ed. Torino, Geiger, 1969), GW per *Greenwich* (prima ed. Torino, Geiger, 1971), DN per *Dai Novissimi* (1970-1972), SO per *Sostituzioni* (1972), WP per *Webster Poems* (1971-1977), RS per *Russky Salad Ballads* (1975-1977), FS per *Facsimile* (1979), PS per *Prima e dopo la Stein* (1978-1980), FR per *Frisbees* (1982-1985) e *Frisbees di coda e d'occasione* (1985-1986), LB per *Lunghie e brevi* (1988-2004), SM per *Sei meditazioni* (1999-2003) e OR per *Orienti* (1999-2003).

zione letterale¹, specie per quanto riguarda «la più seria di tutte le letterature»². E non è certo un ostacolo il fatto che il nonsense sia, per definizione, un genere comico se l'Humpty Dumpty di Wonderland³ può risultare, mentre illustra le assurde ragioni per cui si trova in cima al muro, «so solemn and grand that Alice c[an] hardly help laughing»⁴.

Se ci limitassimo a leggere la celebre *Jabberwocky* di Carroll come un libero gioco spiritoso incorreremmo nello scherno dello stesso Humpty Dumpty che, poche righe dopo l'episodio menzionato, si produce in una dettagliata e puntuale analisi linguistica della poesia, tanto seria da aver introdotto nel prontuario retorico universale il concetto di *portmanteau*. Se ci azzardassimo poi a liquidare una delle definizioni offerte come mero accostamento di suggestioni fonetiche e volessimo, per esempio, rifiutare il fatto che i «tuoppi» siano sul serio «un po' come i tassi – e un po' come le lucertole – e un po' come i cavatappi»⁵, il serissimo reverendo Carroll – non per niente insigne matematico e studioso di geometria euclidea a Oxford – ci indicherebbe la pagina illustrata accanto alla parafrasi per costringerci ad ammettere che gli animali disegnati sono dei veri e propri tassi, con zampe di lucertola e con nasi e code attorcigliate come, precisamente, dei cavatappi⁶. A cosa

1 — La monografia italiana più antica che tratti del «nonsense» in letteratura, firmata dall'erudito Pietro Micheli, mostra bene l'importanza della precisazione. Mentre la prima traduzione di *Alice* (ad opera di Teodorico Pietrocola Rossetti e supervisionata dall'autore) circolava nell'edizione Loescher già dal 1872 e dopo che Edward Lear (già assiduo visitatore del centro e del sud Italia) si era stabilito a Sanremo per vent'anni e vi era morto, Micheli indicava come campione del «nonsense» Verlaine: «quando [le figure di suono] sopprimono assolutamente l'idea, si ha il nonsense» (P. Micheli, *Letteratura che non ha senso*, Raffaello Giusti Editore, Livorno 1900, p. 6).

2 — G. Tomasi di Lampedusa, *Letteratura inglese*, in Id., *Opere*, a c. di G. Lanza Tomasi, Mondadori, Milano 1995, p. 1167. La sentenza, che va nel novero di quelle che Lanza chiama «dotte smargiassate» (ivi, p. XXXVII), è certo da ridimensionare. Resta vero però che, ad esempio, il *Book of Nonsense* di Lear, presto al centro di precoci dibattiti logico-linguistici europei, in Italia abbia dovuto attendere il '54 per la prima traduzione «seria» (E. Lear, *Il libro delle follie*, a cura di C. Izzo, Neri Pozza, Venezia 1954, poi Id., *Il libro dei nonsense*, a cura di C. Izzo, Einaudi, Torino 1970). Le prime edizioni, nel contesto della traduzione complessiva della *The Children's Encyclopedia*, titolavano eloquentemente *Le sciocchezze di Edoardo Lear* e i *limericks* erano definiti «ciuccherie» dall'anonimo curatore.

3 — Si tratta del protagonista di una popolare *nursery rhyme* inglese, recuperato poi da Lewis Carroll come uno dei personaggi principali di *Alice through the Looking glass*. Ignorato dalle popolari trasposizioni Disney, è stato innalzato da Alfredo Giuliani al rango di filosofo («Il nostro padre Ubu ha forma di sfera | come il filosofo Humpty Dumpty», A. Giuliani, *Versi e non versi*, Feltrinelli, Milano 1986, p. 192).

4 — «[...] così solenne e grave che Alice si trattenne a fatica dal ridere». L. Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie. Attraverso lo specchio*, introduzione, trad. e note a cura di M. Graffi, Garzanti, Milano 1975, p. 216.

5 — Ivi, p. 221.

6 — Cfr. ivi, p. 220. I disegni originali, che compaiono anche nell'ed. cit., sono ad opera di John Tenniel, acclamato vignettista scelto da Carroll stesso (che lo pagò di tasca propria) per illustrare la prima edizione di *Alice in Wonderland* (MacMillan, Londra 1865). L'autore, che aveva corredato di schizzi a penna anche il manoscritto originale (poi pubblicato in facsimile nel 1886 e oggi conservato presso la British Library), supervisionò il lavoro di Tenniel e «lo assillò fino all'esasperazione per ottenere disegni che fossero l'esatta riprodu-

servono d'altronde le illustrazioni di Edward Lear, l'altro campione del nonsense vittoriano, se non a mettere il lettore alle strette e convincerlo a prendere sul serio i limericks che accompagnano? Quando, nel suo *A Book of Nonsense*, un'improbabile strofetta parla di un anziano signore che effettua, per curarsi, rotazioni a testa in giù poggiato sul mento e sul naso, il disegno accanto mostra proprio un vecchino in equilibrio «on his nose and his chin», pronto a fare giravolte. Compagno perfino, con l'assurda funzione di rendere più credibile la scena, due giovani aiutanti intenti a reggere l'«old man» per le gambe impedendogli di cadere. E se poi un altro signore si lamenta, in perfetta metrica, di avere uccelli e animaletti annidati nella barba troppo folta, l'illustrazione li ripropone con rigore inappuntabile nel loro esatto numero: «Due gufi e un pollastrello, | Quattro allodole e un fringuello»⁷. Il nonsense, come scriveva Gilbert Chesterton, è insomma «a kind of faith» cui arrendersi, il risultato di un'operazione compositiva complessa, un genere comico da prendere sul serio. Ha dunque ragione Wim Tigges nel prendere a prestito una formula serissima per il titolo del suo *An Anatomy of Literary Nonsense*, uno degli studi più completi sul fenomeno fiorito nell'Inghilterra di fine Ottocento⁸. E ha ragione Antonio Porta nel riconoscere a questo genere, riemerso nei dintorni della neoavanguardia italiana alla fine degli anni Sessanta⁹, la capacità di «mettere in crisi» i luoghi comuni del codice letterario attraverso un gioco che «rimane gioco» ma proprio per questo risulta «credibile e efficace»¹⁰.

zione di ciò che aveva in mente» (M. Graffi, Introduzione, ivi, pp. VII-XXXIII: X) L'artista ha dunque affrontato anche le pagine più «indisegnabili» del libro, compresa quella dedicata al mostruoso Jabberwocky, chiaramente visualizzato a fronte della sua incomprensibile descrizione in versi (ivi, p. 162).

7 — Per i limerick citati, cfr. E. Lear, *Il libro dei nonsense*, cit., pp. 170-171: 6-7.

8 — Non più recentissimo, il volume ha il merito di ipotizzare un canone del genere a partire da elementi stilistici di forte riconoscibilità. Oltre a proporre un profilo dei numerosi autori certamente ascrivibili al nonsense – non solo Carroll e Lear, ma anche Laurence Sterne, Christian Morgenstern, Edward Gorey, Flann O'Brien etc... – lo studio fornisce strumenti di indagine testuale volti a distinguere «what nonsense is not», sciogliendo i dubbi che rassegne testuali meno precise (come quella citata di Micheli) possono generare. Cfr. W. Tigges, *An Anatomy of Literary Nonsense*, Editions Rodopi B.V., Amsterdam 1988.

9 — Tra le produzioni spiccatamente nonsensical di tale stagione di riscoperta – che certo deve molto all'attenzione per il gioco linguistico manifestata, pur forse con un più accentuato portato ideologico, dall'area anceschiana e dal Gruppo 63 – ricordiamo almeno quelle di: Toti Scialoja, indicato da Calvino come «il primo vero esempio italiano di un divertimento poetico congeniale alla straordinaria tradizione inglese del nonsense e del limerick» (I. Calvino, quarta di copertina, in T. Scialoja, *Una vespa! Che spavento*, Einaudi, Torino 1975); Milli Graffi, poetessa, performer e autrice di saggi e recensioni sui percorsi di altri artisti legati al nonsense e al concretismo – nonché curatrice e traduttrice di una raffinata edizione della *Alice* di Carroll (uscita nel 1975 per Garzanti e oggi alla XVI ristampa); Corrado Costa, sperimentatore metasemantico alla maniera di Carroll (cfr. ad esempio i calembours erotici di *Le nostre posizioni*, Geiger, Torino 1972); e quella del primo Orenge, fino al leariano *Canzonette* del '79.

10 — A. Porta, *Note ai testi*. 1971, in *Poesia degli anni settanta*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 46.

È proprio Porta, osservando un intero decennio di poesia dalla prospettiva aerea della sua ampia antologia sugli anni Settanta, a individuare nel nonsense di Giulia Niccolai «uno dei risultati eccellenti della nostra cultura, senza mezzi termini»¹¹. Pur avendo dichiarato Toti Scialoja alfiere del genere nel Novecento italiano, il poeta – che prende sul serio il nonsense al punto da averne scritto lui stesso¹² – segnala l'autrice di *Humpty Dumpty* e di *Greenwich* come interprete più lirica e metafisica del medesimo indirizzo letterario, intravedendo le «lame affilatissime dell'ironia» sotto lo *humour* anglosassone che smorza i colpi della «guerra semiologica» ingaggiata dai suoi componimenti. Niccolai evoca, nella sua breve analisi, «il volto enigmatico di Wittgenstein» e «in chiave nuova, rispetto al *patétique* di Sanguineti, la lezione continua di Pound»: il suo gioco linguistico suona «distante mille miglia» da quello di Scialoja¹³. Già qualche anno prima Alfredo Giuliani, l'altro “novissimo” allora impegnato a registrare il polso delle nuove vicende poetiche, aveva tracciato più precise demarcazioni tra gli esiti che il nonsense stava producendo nelle scritture d'avanguardia da oltre un lustro. La terminologia che ne risultò non potrebbe essere più seria: se Scialoja rimane un caso «tradizionale» e lo «zäum» di più arditi «antilessicomanì coatti» è da ascrivere alla categoria del nonsense «intraverbale»¹⁴, il nonsense di *Greenwich* (la prima plaquette di poesie lineari della nostra autrice) è piuttosto un esempio di «ipersignificazione»¹⁵ – eloquente neologismo cui farà eco, nel 1981, una sorta di diagnosi dello stile comico di Niccolai, che Giorgio Manganelli accosterà a quello delle mistiche e delle sibille parlando di «glossolalia, disturbo d'avanguardia che consente di parlare una lingua ed essere compreso in trentatre»¹⁶. Ancora tutta edita per i tipi domestici e pirateschi del Mulino di Bazzano, tra fascicoli di “Tam Tam” e tirature limitate delle edizioni Geiger¹⁷, la prima fase di ricerca poetica di questa autrice, lega-

11 — Ivi, p. 84.

12 — Cfr. A. Porta, *Nonsense (Omaggio a Palazzeschi)*, in “il verri”, n. 5, mar.-giu. 1974, pp. 63-64. Il fascicolo dedicato a Palazzeschi – in cui compare anche un componimento prima inedito di Niccolai, *A webster poem for Palazzeschi* (ivi, p. 58, poi in WP, 142) – è stato tra l'altro indicato come prova del fatto che «il nonsense [sia] un ulteriore ponte tra l'avanguardia primonovecentesca e la Neoavanguardia» (A. Afrifo, *Il nonsense nella poesia italiana del Novecento*, in «Nominativi fritti e mappamondi» *Il nonsense nella letteratura italiana*, Atti del Convegno di Cassino 9-10 ottobre 2007, a cura di G. Antonelli e C. Chiummo, Salerno, Roma 2009, pp. 289-306: 305).

13 — A. Porta, *Note ai testi*, in *Poesia degli anni settanta*, cit., pp. 83-84.

14 — È il caso di Marcello Angioni, citato da Giuliani attraverso due versi evidentemente influenzati dalla ricerca morfologica di Adriano Spatola: «amo i così l il sole di fresco e le ose» [sic]. I versi sono citati da M. Angioni, *Preludiomeni*, Geiger, Torino 1975.

15 — Cfr. A. Giuliani, *Le droghe di Marsiglia*, Adelphi, Milano 1977, pp. 396-397.

16 — G. Manganelli, Prefazione, in G. Niccolai, *Harry's bar*, cit., p. 7.

17 — Definito la «faccia in ombra» del Gruppo 63 (M. Belpoliti, *L'altra faccia del Gruppo 63 si è convertita al buddismo*, in “Tuttolibri-La Stampa”, 20 ottobre 2001), il cenacolo let-

ta a doppio filo col nonsense, è stata dunque riconosciuta presto come originale e rigorosa, capace di offrire un'interpretazione precisa e cosciente della confusa temperie rinnovatrice che investiva la sua area culturale di riferimento. Il suo percorso di quegli anni è stato definito una «quotidiana approssimazione alla lucidità del “nonsense”»¹⁸ e a caldo, commentando il suo esordio, Milli Graffi ha parlato di un vero e proprio «lavoro da laboratorio»¹⁹.

A partire da tali premesse, questo studio si propone, osservando prima la produzione confluita nella raccolta *Harry's Bar e altre poesie* e poi la stagione delle «poesie da lanciare»²⁰, di offrire una lettura complessiva del lavoro sul linguaggio e sulla realtà che ha impegnato Giulia Niccolai per tutti gli anni Settanta attraverso il nonsense. Intende insomma, sulla scorta anche delle numerose interpretazioni più o meno organiche che si sono affastellate sui suoi versi comico-lirici, prendere sul serio la sua poesia. Un'operazione più che lecita, come abbiamo visto, e persino ulteriormente legittimata nientemeno che dalla Presidenza della Repubblica Italiana, che ha da pochi anni decorato Niccolai con una medaglia al merito di Grand'Ufficiale. Certo, il titolo onorifico è stato immediatamente sovvertito in «Grrrr. Uffa!» dalla poetessa²¹, ma d'altro canto – per citare un'ultima volta Giuliani – «può una dandy essere modesta? Giulia lo è»²².

terario riunitosi intorno ad Adriano Spatola e a Niccolai nella mitica casa di campagna della famiglia di Corrado Costa presso Mulino di Bazzano (PR) è stato attivo negli anni Settanta e per gran parte del decennio successivo. La rivista “Tam Tam”, nata a seguito dell'interruzione di “Quindici” e uscita ininterrottamente fino alla morte di Spatola nel 1988, si è immediatamente collocata in posizione critica nei confronti dell'esistente (sia tradizionale che avanguardistico) rivendicando il diritto della poesia «di rimandare l'intervento immediato sulla realtà a tempi più propizi, e di progettarsi intanto come ricerca autonoma sulle proprie origini» (*La poesia sta diventando*, in “Tam Tam”, n. 1, a. 1972, p. 2). Difendendosi con rigore argomentativo dalle accuse di «disimpegno» e «para-ermetismo» (Cfr. il breve quanto schematico editoriale del 1° numero, in “Tam Tam”, n. 2, a. 1972, pp. 3-6) la redazione ha costruito negli anni un riconoscibile e autonomo indirizzo poetico nel panorama dell'avanguardia internazionale, impegnandosi anche nella fondazione di una casa editrice (Geiger, appunto) che ha proposto un nutritissimo catalogo di *plaquette* di poesia lineare, visiva e totale. Per un approfondimento vd. i recenti E. Gazzola, *Al miglior mugnaio. Adriano Spatola e i poeti del Mulino di Bazzano*, Reggio Emilia, Diabasis, 2008 e D. Rossi (a cura di), *La repubblica dei poeti: gli anni del Mulino di Bazzano*, Campanotto, Udine 2010.

18 — C. Sitta, *Dentro la poesia* [con testi allegati], in “Nuova Corrente”, n. 64, a. 1974, pp. 382-395: 385; poi in “Change”, n. 39, marzo 1980.

19 — M. Graffi, *Humpty Dumpty*, in “il verri”, n. 35/36, a. 1970, pp. 238-240: 239.

20 — A parte i versi in inglese usciti nelle immediate vicinanze per “Tam Tam” (G. Niccolai, *Singsong for a New Year's Adam & Eve*, Tam Tam, Mulino di Bazzano, 1982), la produzione successiva a *Harry's Bar* – basata sulla misura variabile e confidenziale del *Frisbee*, componimento, appunto, «da lanciare» – risponde a un percorso nuovo, intimamente legato alla scoperta del Buddismo tibetano da parte dell'autrice e dunque caratterizzato da un paradossale esercizio di rinuncia alla scrittura nella scrittura, come vedremo.

21 — G. Niccolai, *Dentro il Quirinale*, in “Nazione Indiana”, 8 novembre 2011, <<http://www.nazioneindiana.com/2011/11/08/play-time-giulia-niccolai-2/>>.

22 — A. Giuliani, *Giocando con Giulia*, in “La Repubblica”, 22 marzo 1981.

II. Nel laboratorio di G. N.

La peculiarità dell'operazione sul "senso" tentata dall'opera di Nicolai nel panorama del nonsense italiano di secondo Novecento è in parte già certificata dalle osservazioni di Porta e Giuliani. In effetti, se per Scialoja «la parola è alla prova del nulla» e si esperisce direttamente, leggendo, «l'assenza di un referente reso impossibile e impensabile»²³ (si pensi ai suoi animali, borghesi e contegnosi che, obbedendo a suggestioni foniche, si legano a luoghi e attività improbabili confermate – come in Lear e Carroll – da puntuali disegni autografi)²⁴, per Nicolai l'occasione poetica è quasi sempre offerta da un referente individuabile e dichiarato, persino ingombrante. Il procedimento creativo non si attiva rimuginando brani di lingua progressivamente spogliati del loro senso originale e presentati in un nuovo, improbabile contesto logico autogenerato dal suono: le poesie sono piuttosto il referto puntuale di un metodico corpo a corpo con un oggetto terzo (tendenzialmente a sua volta di natura testuale) il cui senso originale, disinnescato con un paziente lavoro da artificiere, viene sovvertito o rimodulato.

Piuttosto che di «senso perso», secondo la locuzione che Scialoja ha adottato per la raccolta dei suoi nonsense nel 1989, per Nicolai si dovrebbe parlare di senso negato (o rivelato) ad arte, attraverso esperimenti condotti con coscienza. Prima di passare ai rilievi testuali è possibile rintracciare qualche prova di una simile coscienza, sistemando ulteriori puntelli teorici a sostenere le ragioni della scrittura di cui parliamo.

Già nel primo numero di "Tam Tam", nelle Schede in coda al fascicolo, un breve testo firmato G. N. mostra una visione avanguardistica del genere, scelto programmaticamente dall'autrice per le possibilità che offre. Si tratta di una recensione alla riedizione Einaudi (1970) della traduzione che Carlo Izzo aveva approntato nel 1954 per il *Book of Nonsense* di Lear. Oltre a segnare la definitiva scelta di prendere sul serio l'opera – non più rassegna di ciucche-

23 — T. Scialoja, *Infanzia e nonsense, voglia dell'intangibile*, in *Il gioco della Rima*, catalogo della mostra a Roma, Museo del Folklore, aprile-maggio 1984 (poi in Id., *Infanzia e nonsense*, in «Il Versipelle», Grosseto, mar. 1984, pp. 1-3: 1).

24 — Praticamente ogni componimento dello Scialoja nonsensico (forse non a caso, anche per lui, il campo di osservazione in questo senso si limita agli anni Settanta) potrebbe costituire un esempio valido. Per prenderne uno caro al poeta: «Una zanzara di Zanzibàr | andava a zonzo, entrò in un bar, | "Zuzzerellona!" le disse un tal | "mastica zenzero se hai mal di mar"» (il testo è usato a fini dimostrativi in T. Scialoja, *Come nascono le mie poesie*, in "il verri", n. 8, dic. 1988, pp. 9-20). È chiaro che, a partire dal materiale fonico che costituisce il lemma 'zanzara', si può ricostruire la catena creativa che sta a monte del componimento: 'zanzara' dà l'attività ('zonzo') e il luogo: 'Zanzibàr', che a sua volta evoca il 'bar' che, in ragione di rima, dà 'il mal di mar' della 'zuzzerellona'. Incredibile come il consiglio di masticare zenzero, di nuovo giustificato dalla trama allitterativa, corrisponda anche a un effettivo uso officinale. Il tutto, come detto, è corredato da un disegno della zanzara malata.

rie, sciocchezze o follie²⁵ ma finalmente, anche nel titolo, *Libro dei nonsense* – l'edizione presenta un'ampia introduzione del curatore, da cui Niccolai estrae la dicitura «logicità dell'incongruo», estremamente calzante per il meccanismo retorico innescato dai limerick. È rilevante che le poesie di Lear costituiscano, per la redattrice, l'indicazione di «una via di lavoro che da noi è ancora da scoprire» e l'esempio «più di un'operazione di tipo surrealista avanti lettera che non di un *divertissement* nato dal pretesto della composizione di testi per bambini»²⁶. Nello stesso anno un'altra recensione, questa volta proprio allo Scialoja di *Amato topino caro*, chiarisce ancora di più la posizione della poetessa. Vi si legge che «nei nonsense la struttura del testo nel suo rapporto con il linguaggio è molto ben evidenziata, fino a suggerire sconcertanti nozioni sui meccanismi della creazione poetica»²⁷ e non si può non pensare che una simile visione chirurgica del codice letterario, esplorabile proprio attraverso il nonsense, sia alla base del lavoro che l'autrice conduceva in quegli anni. La plaquette *Humpty Dumpty*, la sua prima opera poetica uscita nel 1969 per Geiger, basterebbe da sola a confermare quanto visto fin qui.

Il libro è composto da una rassegna di oggetti desunti da una fonte unica, dichiarata alla prima pagina: «Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*, a cura di Martin Gardner, edizione Penguin». «Tutte le citazioni» prosegue Niccolai nella sua nota, «sono da questa edizione» (HD, 48)²⁸. I testi sono di due tipi: citazioni dalla fonte e transcodificazioni di porzioni di esse nel linguaggio iconico-testuale della poesia concreta. Le tipologie rispondono a diversi gradi di elaborazione del testo di Carroll: le citazioni possono accostarsi – incluse in virgolette caporali – alle poesie visive o risultare dalla segmentazione del testo originale in versi e occupare da sole una pagina, le transcodificazioni possono essere costruite, com'è proprio della poesia concreta, con tecniche tipografiche diverse (distorsioni della linea di testo, uso figurativo del carattere e della dimensione, organizzazione significativa delle battute sulla pagina²⁹). Si va dalla semplice

25 — Per le prime due definizioni, anteriori alla traduzione in questione, vd. n. 2. La dicitura «libro delle follie» è invece nel titolo della prima edizione a cura di Izzo (E. Lear, *Il libro delle follie*, a cura di C. Izzo, Venezia, Neri Pozza, 1954), che precede di oltre quindici anni il "millennio" recensito da Niccolai.

26 — G. Niccolai, recensione a Edward Lear, *Il Libro dei nonsense*, in "Tam Tam", n. 1, gen.-mar. 1972, p. 35.

27 — G. Niccolai, recensione a Toti Scialoja, *Amato topino caro*, in "Tam Tam", n. 2, apr.-giu. 1972, p. 86-88: 86.

28 — La nota, trascritta come le successive dall'ultima edizione, non compariva nella plaquette originale ma è certamente d'autore.

29 — A tutto ciò si aggiunge, quando la plaquette viene inclusa nella raccolta, una serie di note a piè di pagina che segnalano i riferimenti puntuali nell'edizione di *Alice* citata da cui sono cavati i singoli estratti.

intuizione, desunta da Alice, del fatto che «Cats are very like bats» con relativa giustapposizione visuale delle lettere ‘b’ e ‘c’ sopra e sotto alla stringa orizzontale ‘a t s’, come in un bivio (HD, 54), a quella che potremmo considerare una sorta di ritratto emblematico di Humpty Dumpty costruito a partire dall’uso visivo delle lettere del suo nome, con la prima ‘u’ capovolta e sollevata (*bump* significa ‘collina’) e la seconda affondata verso il basso (*dump* sta per ‘metter giù’), il tutto in una doppia linea curva di grandi caratteri in neretto senza grazie (HD, 73). Più che fare nonsense, Niccolai analizza il nonsense di *Alice* un brano alla volta, analiticamente, ricreando i meccanismi microretorici (eventualmente, come vedremo, attivi nel limite infinitesimale di una sola parola) di cui acquisisce via via coscienza per amplificarli fino a farne degli oggetti autonomi. Materializza, se così si può dire, significati nascosti: la semantica dei suoi componimenti di secondo grado era già presente nelle minime porzioni di testo citate, nella morfologia microscopica che diventa osservabile a occhio nudo. I suoi esperimenti non sono vòlti allo sperimentalismo in sé, come valore assoluto, ma tendono tutti a un fine dimostrativo: svelano i gangli che azionano il nonsense.

Un lavoro appunto, per citare di nuovo Milli Graffi, «da laboratorio», in cui si «mette sotto il vetrino del microscopio una sola unità alla volta e la [si] studia»³⁰. Il risultato è che, alla luce di Carroll, il linguaggio stesso è messo in discussione, ma senza la violenza ludico-distruttiva tipica dell’avanguardia. L’operazione di Niccolai, con sottigliezza matematica, avanza piuttosto un sillogismo interno al codice che intende mettere a nudo. Dapprima propone, nell’eminente collocazione dell’epigrafe, una citazione dal dizionario, il libro più sensato che esista:

A term whose meaning is recorded under the entry of some other term is (if it seems to require separate entry as its own alphabetical place) entered thus:
Desdemona, n. See Othello.
Webster’s New Collegiate Dictionary³¹

A una simile insensatezza (il *term* ‘Desdemona’, un nome proprio, può avere un *meaning* da dizionario? E tale *meaning* può essere esaurito dalla definizione del *term* ‘Othello’? Non è proprio

30 — M. Graffi, *Humpty Dumpty*, cit., p. 239.

31 — La nota originale riporta «*Webster’s New Collegiate Dictionary*, 1961. (Thin paper edition). (Explanatory Notes)». HD, 47. Propongo una traduzione letterale: Un lemma il cui significato è registrato alla voce di un altro lemma è (se sembra richiedere lemmi separati ognuno al suo posto nell’ordine alfabetico) indicizzato in questo modo: Desdemona, n. Vedi Othello.

Humpty Dumpty a chiedere ad Alice cosa significhi il suo nome?) accosta, nella pagina successiva, una citazione da *Alice*, il libro meno sensato che esista:

The Red Queen shook her head.
 “You may call it **nonsense**
 if you like”, she said,
 “but **I’ve** heard nonsense,
 compared with which
 that would be as sensible
 as a **dictionary!**”³².

Il testo di Carroll è riformattato per diventare una poesia (con, in schema alternato, rima tra ‘head’ e ‘said’, consonanza tra ‘which’ e ‘dictionary’, rima identica di ‘nonsense’ e sua paronomasia con ‘sensibile’) e in neretto si segnalano i brani che passano, nelle due pagine successive, sotto la lente rivelatrice della transcodificazione. Ecco dunque che il lemma ‘d i c t i o n a r y’ (HD, 49), vaporizzato nella sua sostanza tipografica in una colonna in cui, dopo la prima stringa completa, si susseguono tredici righe con ciascuna uno o due caratteri soltanto (sempre ognuno al proprio posto, verticalmente corrispondente al suo omologo nella parola completa), alla fine si ricomponne progressivamente solo nelle sue ultime lettere, dando il lemma ‘n a r y’, seguito dall’aggiunta ‘a w o r d’. Il risultato, ‘nary a word’, è traducibile in ‘nemmeno una parola’. Oltre a sortire l’effetto tipico del concretismo, in cui l’azione sul significante mostra visivamente il significato (qui la decostruzione del lemma ‘vocabolario’, che si rivela essere ‘nemmeno una parola’), la poesia interagisce direttamente coi due testi introduttivi, dimostrando la natura arbitraria e potenzialmente insensata di ogni oggetto testuale (compreso il *dictionary*, che sia l’affidabile Webster’s o quello della regina degli scacchi) proprio attraverso un oggetto testuale. Ecco il «lavoro da laboratorio» del nonsense, che infatti è rappresentato nella pagina successiva da un blocco di stringhe ‘s e n s e’ incolonnate che vengono penetrate – con l’aggancio della ‘n’ centrale, tra i due moduli ‘s e’ – da due verticali ‘n o n’ in neretto, simili agli acuminati piccoli bracci di una pinza da biologo. L’interesse dell’opera in questione diventa poi innegabile quando ci si rende conto che all’unisono delle intenzioni corrisponde un’unitarietà poetica e che la sequenza di componenti, tutti

32 — La nota dell’autrice riporta «The Red Queen, p. 207» (HD, 48). I neretti sono originali. Il passo citato e scandito in versi da Niccolai è tradotto da Graffi: «La Regina Rossa scosse il capo. “Puoi anche chiamarlo un ‘nonsenso’, se vuoi” disse, “ma io ho sentito certi nonsensi in confronto dei quali questo sarebbe sensato come un vocabolario!”». Cfr. L. Carroll, *Alice*, cit., p. 171.

inquadrabili nell'ottica che abbiamo appena proposto, costituisce anche un avvincente percorso logico macrotestuale. La rappresentazione del binomio *sense/nonsense* che segue alla decostruzione del *dictionary* è infatti a sua volta seguita da una celeberrima considerazione della Duchess di Wonderland: «Take care of the sense | and the words | will take care | of themselves» (HD, 51). Solo uno sguardo particolarmente attento può notare il minimo – ma estremamente significativo – scarto dal testo originale che, alla pagina segnalata in nota dall'autrice, riporterebbe invece «Take care of the sense and the sounds will take care of themselves»³³ e, pur notandolo, bisogna cercarne le cause fuori dalle ipotesi più facili. È improbabile infatti che si tratti di un lapsus o di un errore di memoria, non solo a causa del bilinguismo e della perizia di Niccolai (che certo avrebbe notato, almeno in sede di riedizione, la dissonanza della sua citazione dal proverbio inglese che è alla base dell'arguto scherzo carrolliano), ma anche perché, proseguendo nella catena logica che tiene insieme l'intero libro, alla pagina successiva troviamo un incrocio perpendicolare delle stringhe 's e n s e s', 'd o', e 's o u n d !'. Il risultato, traducibile in “i sensi in effetti suonano”, sembra rispondere alla considerazione della Duchess nella sua versione corretta, e a sua volta produce immediatamente due prove concrete: «He might bite», con un nuovo incrocio, stavolta obliquo, tra 'b i t e' e 'm i g h t' (il perno è la 'i') che dà una sorta di forbice simile a quella imitata dalle fauci mentre pronunciano i due lemmi inglesi – bite, non a caso, sta per 'mordere' -; e «Cats are very like bats», cui abbiamo già accennato. I due esempi, che nell'edizione originale dividono la pagina con «senses do sound!», chiudono il cerchio: dissolta l'autorità del dizionario che lega arbitrariamente il meaning di 'Desdemona' a quello di 'Othello' si passa all'autorità del suono. Tuttavia, per tradurre il nonsense logico-uditivo di Carroll in un nonsense analitico-visuale, Niccolai deve dar forma al suono. Il lavoro dunque è sulle parole nella loro sostanza più assolutamente formale e, appurato che lo stesso 'dictionary' è 'nary a word', si procede con la loro manipolazione nella certezza di ottenere senso dal nonsense: 'a jar', 'un barattolo', diventa dunque 'ajar', 'socchiuso' (HD, 56-57); 'late', il 'tardi' esclamato dal coniglio bianco (HD, 55), trasfigura in 'tale', racconto (HD, 60-61), che a sua volta dà la 'tail'

33 — Nell'edizione commentata da Martin Gardner leggiamo «Surely few American readers have recognized this for what it is, an extremely ingenious switch on the British proverb, “Take care of the pence and the pounds will take care of themselves.”», traducibile in «Di certo pochi lettori americani avranno riconosciuto questa frase per quello che è: un'imitazione estremamente ingegnosa del proverbio inglese “Tu bada ai centesimi e le sterline verranno di conseguenza”». Cfr. L. Carroll, *The Annotated Alice*, a cura di M. Gardner, Forum Books, Cleveland-New York 1963, p. 121, n. 4.

(‘coda’) del gatto del Cheshire capace di ‘tail off’, cioè ‘scompare’ (HD, 62-63). Il collante dei progressivi avanzamenti, tutti giustificati tipograficamente, sta nell’originaria terna ‘sense’, ‘nonsense’ e ‘words’. La sostituzione di quest’ultimo tassello all’originale ‘sounds’ di Carroll segna la definitiva autonomia dell’operazione di Niccolai nelle cui pagine, apparentemente sconclusionate e invase da segni imbizzarriti, *tout se tient*.

Marisa Bulgheroni, a pochi anni dall’uscita del volumetto, ravvisa subito in *Humpty Dumpty* il passaggio dalla natura prettamente uditiva del nonsense vittoriano – basato sulla messa in crisi di formule letterarie mandate a memoria fin da bambini e logorate dall’uso – a una più attuale «usura dell’occhio», su cui convergono i bombardamenti visivi della società dei consumi e gli immaginari visionari del mito lisergico e psichedelico. Il nonsense, nella sua rivelatrice transcodificazione concreta dotata di rigore filologico, si fa dunque con Niccolai strumento di difesa dall’insensatezza delle immagini contemporanee e dalla nozione pigramente acquisita di significato. L’ipotesto ottocentesco, aggiornato con affettuosa filologia, offre i «limiti volontari dello spazio operativo» che «trasformano il gioco grafico o verbale in un’indagine sulle potenzialità attuali del nonsense come strumento poetico»³⁴. Un uso simile della fonte come vera e propria miniera di oggetti da estrarre e adoperare, in una sorta di *marcottage*, a mo’ di innesco per nuova poesia non è insolito – basti pensare al riuso di moduli petrarcheschi lungo tutto il Classicismo o all’uso della citazione nel postmoderno – ma è particolarmente significativo qui. Niccolai, lontana dall’abilità di «illusionismo verbale»³⁵ che aveva riconosciuto in Scialoja, mostra in anticipo e tiene in vista, mediante riferimenti puntuali ai luoghi di estrazione (le pagine di Carroll in una specifica edizione) le sue selezionatissime carte e ne rivela la struttura, facendone argomenti più che spunti, aree di lavoro più che pretesti di ispirazione.

Un’operazione analoga, forse più tendenziosa, è messa in atto in alcune poesie pubblicate nei primissimi anni Settanta su “Tam Tam” e poi confluite, nella raccolta feltrinelliana, sotto il titolo *Dai Novissimi*. Non c’è bisogno di particolare acribia per decifrare il meccanismo compositivo: l’unica nota della sezione recita chiaramente «Queste nove poesie sono costruite assemblando vari tagli di frasi tolte dal saggio introduttivo di Alfredo Giuliani all’antologia *I Novissimi*» (DN, 91). Di nuovo un campo d’azione testuale, limitato e dichiarato, ma stavolta la manipolazione è ancora meno

34 — M. Bulgheroni, *Una geografia nonsensical*, in “Tam Tam”, n. 6/7/8, 1974, pp. 21-24: 21.

35 — G. Niccolai, recensione a *Amato topino caro*, cit., p. 88.

invasiva visto che l'ipotesto, senza subire mutazioni grafiche né aggiunte, viene solo riassembleto in un *cut-up* di selezioni. A partire da un testo di senso compiuto in prosa dunque, Niccolai estrae moduli che, accostati, generano altro senso in poesia: si tratta di un gioco che non può essere innocente, soprattutto considerando il testo in questione – una sorta di vessillo teorico dell'avanguardia italiana³⁶. La nostra autrice apprezza certamente il rinnovamento avviato dall'antologia nata sotto gli auspici di Anceschi; è in stretto contatto (come abbiamo visto) con gli autori che la sostanziano e in un'intervista, parlando del Gruppo 63, dichiara che «lì la vera operazione era quella dei Novissimi», considerandoli gli unici cinque storicamente rilevanti nella congerie di poeti attivi in *séguito*³⁷. Tuttavia bisogna ricordare che le pur fondamentali e seminali istanze di Giuliani erano, negli anni in cui nasceva "Tam Tam" e le poesie in questione prendevano forma, parzialmente superate, soprattutto considerando i tempi rapidi dell'avanguardia e la particolare posizione (vd. n. 17) che i poeti del Mulino avevano assunto³⁸. Troviamo dunque, tra i risultati dell'assemblaggio che Niccolai opera come un dottor Frankenstein del senso, componenti che restituiscono in formidabile contrazione lirica i complessi argomenti e gli auspici del testo originale:

1.
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

36 — Com'è noto, l'antologia *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, è considerata la battuta d'esordio della neoavanguardia in Italia. Tenuti a battesimo da Luciano Anceschi, che li pubblicò nella «Biblioteca del verri» nel 1961, i cinque poeti antologizzati (Elio Pagliarani, Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini e Antonio Porta) sono stati poi nel nucleo fondatore del Gruppo 63. L'ultima edizione del libro (nel 2012 alla sua dodicesima ristampa) contiene il testo rielaborato da Niccolai, una prefazione alla prima edizione Einaudi del 1965 e un'ulteriore prefazione del 2003 – tutte firmate da Giuliani. Cfr. *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, nuova edizione a cura di A. Giuliani, Einaudi, Torino 2003. Singolare che nella copertina non ci siano versi, come nel tradizionale assetto grafico della "bianca" Einaudi, ma proprio un brano dall'introduzione di Giuliani che può sembrare, a prima vista, una poesia.

37 — L. Del Giudice - P. Verdicchio - P. Vangelisti, *Intervista con Giulia Niccolai: I think I'm becoming Japanese*, in "Carte Italiane", serie 1, v. 6, 1985, pp. 1-18: 11.

38 — Sebbene sia spesso indicata come aderente al Gruppo 63 – forse anche in virtù del fatto che autori a lei vicinissimi, come Spatola, lo sono stati a tutti gli effetti – negli anni Ottanta Niccolai ha dichiarato un simpatizzante distacco, ricordando solo la presenza a una riunione nel 1964, a Reggio Emilia. «Dopo questo, il Gruppo 63 parla come se io facessi parte del Gruppo 63. Per honoris causa, hai capito» (*Ibidem*).

di esaltare gli opposti.
(DN, 91)

4.
La forma nitida contrasta
in un tempo di minaccia.
Tra gli elementi negativi
appare l'immagine neutrale,
una ricognizione nello spazio vietato.
La verifica di uno stato alla rovescia
il riflusso dell'esperienza,
l'urgenza di rompere e insieme la necessità.
(DN, 93)

Tuttavia, leggere *Dai Novissimi* come un omaggio *tout-court* sarebbe ingenuo. L'analisi di Niccolai va a fondo e individua anche i nodi meno saldi dell'oggetto di studio, li estrae dal codice stesso di cui è composto e ne fa poesia. Pur nell'impossibilità di un'interpretazione deterministica non sembra forzato leggere una nota critica in altri componimenti, risultato sincero di un'osservazione serrata e onesta, quando dalla fonte sono estratti moduli come «Lontano dall'impulso iniziale, dalla continua | sedimentazione», «un inevitabile adattamento: | premonizione e inerzia congiunte», «lasciando avvertire il risultato | senza fissarlo. Anzi | non ne hanno alcuno».

L'obiettivo rimane comunque identico: passare da un codice estensivo (quello del testo di partenza, altrui) a uno lirico, e dunque assoluto (quella del testo d'arrivo, di Niccolai) non per mezzo di sublimazione o figuratività ma attraverso una fase analitica e una serie di reazioni indotte dalla manipolazione testuale, che rivela potenzialità inesprese dell'ipotesto esprimendole sinteticamente nella poesia – lineare o concreta. Tutto ciò, come abbiamo visto, senza rinunciare a un'autonoma struttura macrotestuale, alle cui ragioni può persino piegarsi la fedeltà all'originale.

È l'autrice stessa a rivendicare, in una tarda riflessione, «una sorta di filo sotterraneo» soggiacente a tutti i testi nonsense «nei quali, tramite il plurilinguismo o il gioco di parole» si rende manifesto che «ciò che noi leggiamo e interpretiamo in un modo, può anche voler dire qualcos'altro di completamente diverso». Più avanti nelle stesse pagine la posta si alza e Niccolai arriva ad avvicinare alla sua operazione sul senso la «filosofia buddista, secondo la quale vi sono due "verità", una verità *relativa*, che corrisponde a come le cose (i fenomeni) ci appaiono, e una verità *ultima*, che corrisponde a come le cose effettivamente sono»³⁹.

39 — G. Niccolai, *Pazienza = pensiero non turbato - composto nel 2010 e recentemente aggiornato* –, in «LaRecherche.it», 19 aprile 2012 – 20.57.24,

III. Must a name mean something?

Pochi esperimenti linguistici tendono più chiaramente all'assoluto di *Greenwich*, la plaquette che segue ad *Humpty Dumpty* nel 1971 e che troverà, nella riedizione in *Harry's Bar*, l'omologa sezione *New Greenwich* come più tarda appendice⁴⁰. Chiunque, leggendo una poesia del genere, composta solo di «nomi di luogo trattati come “nomi comuni”»⁴¹, non può non sorridere, soprattutto quando il gioco ricalca frasi immediatamente riconoscibili («Come è trieste Venezia» GW, 85) o assume pose sintattiche buffamente enfatiche («Navi che manerbo! Lodi?» GW, 81). Tuttavia, di nuovo, è bene ragionare su quello che Giuseppe Antonelli chiama «il senso del nonsenso»⁴². Cosa sono d'altronde i toponimi se non il nocciolo più duro e conservativo del lessico, l'inalterabile classe di lemmi indeclinabili e riferiti a oggetti immobili che più lungamente resiste alla rapida evoluzione della lingua e dei significati? Solo i nomi di luogo più celebri sono traducibili e quasi nessuno subisce rilevanti mutazioni in altre lingue; tutti conservano, come rovine ben mantenute, vestigia di fenomeni linguistici ormai irrintracciabili nella lingua comune⁴³; sono in numero spropositato⁴⁴ ma limitato e sono raccolti in repertori condivisi, come gli atlanti. Sarà anche divertente e nonsensical, ma una poesia costituita di parole tanto speciali è evidentemente anche ambiziosa: il codice di cui è composta è universale e fissato nel tempo, durevole, come una pregiata qualità di marmo. È verosimile che tra qualche secolo, quando la lingua di altri testi sarà ormai desueta e difficile da leg-

<http://www.larecherche.it/testo.asp?Id=65&Tabella=Proposta_Saggio> Il testo citato insiste particolarmente sulla plaquette di fotografie concettuali *Facsimile*, in cui attraverso l'accostamento di immagini e poesie illustrative («Così ho fotografato | la poesia in tre tempi di una fotografia | e ho poi scritto | la poesia di questa fotografia» FS, 172) l'autrice rappresenta oggetti – reali o generati virtualmente dalla loro riproduzione grafica – facendoli passare carrollianamente di qua e di là dallo “specchio” della lente dell'obiettivo per mostrare, appunto, il livello di verità che raggiungono a seconda della prospettiva.

40 — I testi di *New Greenwich* sono datati 1975-1979 ma, a parte una relativa tendenza alla lunghezza, potrebbero benissimo comparire nella plaquette del '71.

41 — L. Serianni, *Il gioco linguistico nella poesia di Toti Scialoja*, in «*Nominativi fritti e mappamondi*», cit., pp. 307-324: 309.

42 — G. Antonelli, *Il nonsocché del nonsenso*, in ivi; pp. 9-26, *passim*.

43 — Una disciplina come la storia della lingua trova nei toponimi fondamentali riscontri da sempre. Per fare un esempio piuttosto noto, uno studioso come Arrigo Castellani è spesso ricorso a nomi di luogo per datare fenomeni morfologici e fonetici, per confutare teorie altrui o per argomentare le proprie. Lo studio della toponomastica in diacronia costituisce infatti, per la resistenza ai cambiamenti e l'inquadrabilità nel tempo e nello spazio, una risorsa significativa e utilissima per una scienza del genere.

44 — Desumo questa informazione dalla tesi di Master del geografo Davide Papotti, in cui si legge: «I dizionari della geografia sono gli atlanti e i loro indici [...]. La complessità compilatoria e matematica dell'indice dei nomi di un atlante supera effettivamente anche quella di un dizionario» (D. Papotti, *Geografia per la Poesia. Greenwich e Nuovo Greenwich di Giulia Niccolai*, tesi di Degree of Master of Arts discussa presso la University of Virginia nel gennaio del 1996, p. 41). Citando un repertorio di toponomastica italiana, Papotti segnala l'esistenza di almeno cinque milioni di nomi di luogo solo per la nostra penisola (ivi, p. 41n).

gere, quella di questa raccolta non avrà bisogno di aggiornamenti né commenti per rimanere godibile a più latitudini. La scelta di Niccolai – che dichiara un debito allo “schema illogico” del più famoso testo di Lewis Carroll» (GW, 90), *Jabberwocky* – mostra una volta di più l’originalità della sua meditazione sul senso, che la rende una sorta di ingegnere del nonsense se accostata ai più tradizionali esponenti del genere. Già Lear infatti sfruttava la varietà del repertorio toponomastico per dare avvio, dal primo verso, al gioco fonetico dei suoi limerick e lo stesso Scialoja, sempre ponendoli fruttuosamente in sede rimica, appaiava ai suoi animali nomi di luoghi anche molto ricercati. In *Greenwich* è come se quello che per altri autori funge da “motorino d’avviamento” trovasse la potenza sufficiente a sopportare da solo l’intero viaggio: i toponimi rimano con altri toponimi (*asurette:latette; china:argentina; donnalucata:donnafugata*; etc.), trasfigurano in pseudoverbi (*dripping; rivolta; raddusa; roburent*; etc.), pseudoaggettivi (*morto; mosciano; acuto; bountiful*; etc.), pseudonomi spesso accompagnati da attributi (*sweet home; torremaggiore; rising star; ragalmuto* etc.) e così via, sostanziano una lingua poetica tanto nuova e dal significato incerto quanto antica e universalmente riconoscibile. Un solo precedente nella tradizione nonsensical sarebbe accostabile – per l’uso plurimo di nomi propri come nomi comuni o in luogo di altri elementi grammaticali – a un esperimento simile, ma è assolutamente certo che Niccolai non potesse averlo presente. Si tratta di una strofetta inedita di Scialoja, scritta addirittura nel 1944 (quasi trent’anni prima dell’esordio nonsense di *Amato Topino Caro*) e costruita non con toponimi ma con cognomi di pittori:

Il cavalletto imbizzarrito

Mafai attenzione
 passa un Carrà
 sullo Stradone:
 son rischi grandi
 pei diMorandi
 nella città.
 Fuggi in silenzio:
 pericolo imMenzio,
 ché senza fari
 ti puoi amMaccari.
 Tale è la crisi
 che mi scappa De Pisis.
 Cocchiere boia
 dai modi gravi

guai se ci Levi
Toti Scialoja!⁴⁵

Greenwich rimane, in ogni caso, più audace: oltre a prolungare l'esercizio a un intero libro, limita i prelievi dalla lingua reale alle sole congiunzioni, agli articoli e alle preposizioni. Gli appigli per interpretare il risultante intreccio di segni che, all'apparenza, «contano solo per la suggestione evocativa del suono»⁴⁶, vanno cercati esplorando con cura i territori del paratesto⁴⁷, allestiti metodicamente dall'autrice per permettere a chi legge di non perdersi nella sua geografia pirotecnica. Ecco dunque che alcuni titoli rivelano il senso delle poesie che individuano, come nel trittico *De Dijon à Besançon – De Besançon à Lyon – Environs de Lyon* (GW, 78-79). I tre componimenti, numerati in sequenza, raccontano evidentemente di un viaggio dalla Borgogna alla provincia di Lione e, pur nell'impossibilità di tradurre con certezza, è lecito pensare che l'«Auxonne [...] vit» di partenza e il «jarrest» verso la fine alludano a un'esortazione (qualcosa di vicino ad 'andiamo, presto') e a un sospiro affaticato ('mi fermo'). Non mancano esclamazioni di soddisfazione per i paesaggi incontrati, magari descritti con preziosismi formali («la joux plenisè | plenisette | champagnole la latette | chevrotaine | de la saine!»), o frasi che sembra di dover pronunciare allungando l'indice verso novità che si profilano all'orizzonte, mentre si procede («Ecully la mulatière»). Il tutto, incredibilmente, è costruito proprio selezionando i nomi dei luoghi che si potrebbero incontrare viaggiando da Digione a Lione e vagando un poco intorno alla città d'arrivo. Altrettanto significativo l'uso delle dediche, fittissimo, che può perfino nascondere informazioni sulla genesi dei testi. La poesia *Como è trieste Venezia*, già citata, è naturalmente dedicata a Charles Aznavour, ma accanto al nome del cantautore compare quello di Adriano Spatola, reale ispiratore del titolo ripreso nell'*explicit*. A riprova, quando diversi anni più tardi domanderanno all'autrice l'occasione del componimento, non ci saranno esitazioni:

Lo ricordo perfettamente. Eravamo appena saliti in auto Spatola e io e la frase "Como Trieste Venezia" venne contemporaneamente in mente a entrambi, ma la disse prima

45 — La poesia non compare in alcuna raccolta di Scialoja ma è riportata, col titolo *Il cavalletto imbizzarrito*, in G. Appella, *Vita, opere, fortuna critica*, in *Toti Scialoja. Opere 1955-1963*, catalogo della mostra alla Galleria dello Scudo, Verona, 5 dicembre 1999 - 13 febbraio 2000, pp. 127-216: 136.

46 — L. Serianni, *Il gioco linguistico*, cit., p. 309.

47 — Lo mostra bene il lavoro di Papotti succitato (vd. n. 44) che, in oltre sessanta cartelle dedicate al solo *Greenwich*, passa in rassegna la spendibilità di dediche, titoli, epigrafi, note, illustrazioni, punteggiatura, etc. in sede interpretativa.

lui. A lui non ho mai detto che ero certa che ci fosse stata “mandata”, dato che era arrivata anche a me e, per come la pensavamo allora, non poteva essere così!⁴⁸

Le spie paratestuali finiscono poi per collidere, come nel caso di *Costa e Villa* in cui i toponimi del titolo corrispondono ai nomi dei dedicatari:

Villa e Costa

a Emilio Villa e Corrado Costa

Vieste margherita di savoia a sannicandro

termoli torremaggiore e trinitapoli.

Lucera e lauria ariano irpino

potenza marsico grassano.

Guardia ascoli striano.

Guardia castelforte e capestrano.

Guardia: Villa e Costa conversano!

(GW, 89)

Non solo in questi versi, di nuovo, i luoghi evocati hanno una pertinenza non casuale con l’oggetto del testo (Villa e Costa sono infatti frazioni limitrofe a Mulino di Bazzano, il luogo in cui Niccolai, Emilio Villa e Corrado Costa si incontravano e lavoravano) ma vengono anche chiaramente alla luce alcune delle minime operazioni sul lessico geografico che l’autrice mette in atto per costruire l’ipergrammatica del libro. Ad esempio il toponimo ‘Conversano’, parossitono, si tramuta evidentemente nel verbo proparossitono ‘convèrsano’ (caso non isolato, che si ripete altrove in coppie come Stàiti/stàiti; Arborèa/arbòrea; etc.) chiarendo – in forza di rima – che anche ‘capestrano’ e ‘striano’, a loro volta in realtà parossitoni, devono essere letti come verbi alla sesta persona. A confermare la natura predicativa di ‘conversano’ contribuisce d’altronde il mantenimento della maiuscola per ‘Villa’ e ‘Costa’, che (in base anche alla dedica) non possono che essere due persone còlte – appunto – nell’atto di conversare. In tutto il libro accorgimenti di questo tipo, in sinergia con la curata struttura sintattica delle sequenze di toponimi (legati da congiunzioni, preposizioni e segni paragrafematici), scorcia ogni possibilità di ridurre i componimenti allo statuto della filastrocca divertita. Si tratta di risultati eleganti di un lavoro complesso e inedito. L’autrice, citando Ionesco in epigrafe alla sua nota di chiusura, intende davvero dimostrare l’assurdo per cui «geografia e filologia» sarebbero «sorelle gemelle» e non manca anche stavolta di rivelare il suo procedimento compo-

48 — Giulia Niccolai, intervista a cura di P. Polvani, in «LaRecherche.it», 10 gennaio 2012 - 15.45.11, <<http://www.larecherche.it/testo.asp?Id=448&Tabella=Articolo>>.

sitivo, basato di nuovo su una fonte ben precisa: «il World Atlas della Enciclopedia Britannica» ironicamente scelto come lemmario universale «perché porta come motto sul frontespizio la seguente frase ricca di garanzie “All The World’s Here – Unabridged”» (GW, 90). L’andamento prosodico delle frasi costruite a partire da questo repertorio, più che imitare la lingua giustapponendo in false sintassi i lemmi dell’atlante, sembra produrne una valida a tutti gli effetti, in alcuni casi anche perfettamente chiara alla prima lettura (in un recente scritto il filologo Andrea Afribo ha tradotto, *en passant*, la solita *Como è trieste Venezia* mostrando l’immediata leggibilità almeno dei primi versi: «Igea travagliato | trento treviso e trieste | di disgrazia in disgrazia», «Andava travagliato | dentro diviso e triste | di disgrazia in disgrazia»)⁴⁹. A livello di retorica formale poi la cura è estrema, con numerose allitterazioni («Ceres ceres senales» GW, 86), anafore («Acuto brienza sinnai il bussole-no | e bisceglie difesa melodia. | Acuto brianza l’ultimo uomo[...]» GW, 83), anadiplosi («El progreso? | El progreso esteli» GW, 84), accumulazioni («Pleasant islands, ardennes, cochín-china | cocoa, cilician gates and argentina!» GW, 83) e altre figure di suono, rime inclusive (land : richland, GW, 81), imperfette (silis : siris), equivoche (Stillwater : still water) e identiche (Maria : Maria, GW, 80, dantescamente in ossequio alla vergine!). Si raggiungono perfino vertici di elegante complessità quando non solo la tessitura retorico-fonetica è degna della migliore poesia, non solo la lettura è accompagnata verso la comprensione da un’attenta gestione dei dati paratestuali, non solo i toponimi mantengono un’interna coerenza geografica disegnando un percorso non casuale rilevabile sulla mappa, ma addirittura si riescono a imitare una drammaticità e una prosodia tipiche dei luoghi che corrispondono alle parole usate:

Palermo-Orgosolo
 Ortisei donnalucata?
 Lanusei donnafugata?
 Ansiei leonessa amatrice?
 Premilcuore flumendosa lampedusa
 Crevalcuore formosa generosa signora pulita!
 Raddusa agira il regalbutto
 Sciacca siracusa il racalmuto.
 Cianciana cianciana contessa Entellina...
 Alto ulassai

49 — A. Afribo, *Tracce di nonsense nella poesia italiana del Novecento*, in «Treccani.it», <http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/nonsensi/3.html>. L’articolo – in cui purtroppo l’assonanza con limerick deve aver trasformato *Greenwich* in “Greenwick” e un errore di battitura *Como è trieste Venezia* in “Como era trieste Venezia” – cita affettuosamente Niccolai alla sezione *Neoavanguardia acrobatica*.

Acuto ussassai
 Staiti muta femmina morta!
 (GW, 85)

Neanche un lettore occasionale faticherebbe a riconoscere il tema di genere nella sequela di toponimi sintatticizzati, ed è incredibile come Nicolai sortisca effetti simili anche in altri idiomi, usando toponimi stranieri accordati con articoli, congiunzioni e preposizioni tratte dalla grammatica del luogo (o del tempo, nel caso del latino) di volta in volta scelto in un disinvolto plurilinguismo pentecostale.

Per ricostruire l'appassionato rapporto critico con la lingua e con le lingue intrattenuto dalla nostra autrice nei dintorni della fruttuosa esperienza di *Greenwich* bisogna notare come, in tutti i testi analizzati fin qui compresi *Humpty Dumpty* e *Dai Novissimi*, Nicolai non faccia mai uso di un codice comune o proprio ma prenda sistematicamente a prestito i significanti da àmbiti impropri o comunque inventati da altri. Forse è ormai troppo facile notare come la sua *inventio* stia tutta nel significato, nel senso che si ingegna di conferire alla materia scelta a partire dalla natura stessa di tale materia. In una sorta di incantesimo di *envoutement* gli ipotesti o i lemmari affittati vengono manipolati quanto basta per prosciugarne il senso originale, e poi ricaricati verso un nuovo, rivelatore orientamento semantico. Il termine "affittati" non è casuale: è la stessa poetessa a usare *chartered* per definire la sua lingua sperimentale e noleggiata quando è chiamata a chiarire il funzionamento dei suoi *Webster Poems*, composti tra il 1971 e il 1977.

Mi sembra significativo che, partita nel '69 con una citazione nonsense dal noto dizionario americano, Nicolai scelga di affittare proprio la lingua del Webster's dopo aver saccheggiato il World Atlas dell'Enciclopedia Britannica. Se in *Greenwich* si noleggiavano le parole dall'indice dell'atlante, in *Webster Poems* sono le definizioni stesse delle parole a costituire merce di scambio, sostituendo una serie di «poesie ad personam». Il nuovo procedimento creativo consiste infatti nell'appaiare il nome proprio di un artista a un nome comune di cosa, descrivendo in poesia un quadro o un testo dell'artista scelto attraverso la definizione che il vocabolario dà per la cosa. Gli scarti tra referente e referente sono complicati, la stessa autrice definisce i risultati «didascalie o postille», aggiungendo però subito dopo che

Mancando qui i quadri e le poesie in questione [...] che i testi abbiano o meno un qualche significato per i terzi e gli estranei, è impresa tutta addossata alla poesia stessa.
 (WP, 144)

La tendenza a costruire testi a margine di altri testi, con un grado di autonomia di solito impraticabile per le glosse e i commenti tradizionali, raggiunge qui un ulteriore livello di articolazione: l'oggetto analizzato non è infatti lo stesso da cui si estraggono i moduli compositivi e la filiera del lavoro «da laboratorio» diventa quindi praticamente irrintracciabile. I risultati tuttavia – tutti in inglese, naturalmente, traendo la loro sostanza da un dizionario monolingua – rimangono godibili malgrado le cautele espresse dall'autrice, anche quando si sfiora il limite dell'elaborazione logica postillando Palazzeschi attraverso una nota a piè di pagina alla postilla costruita con la definizione di “postilla” nel vocabolario (!). Non riuscendo a spiegare più chiaramente di così la complessità di quanto avviene nel testo, sarà forse meglio che citi integralmente il brano in questione:

A webster poem for Palazzeschi
Footnote to “Postilla”:
subordinated and added
either in the margin
or between the lines
set apart or
placed below
passer-by on the printed page
this tribute to a footnote
comes anyhow after tributary
and before
tricarboxylic.

(WP, 142)

Da notare come Niccolai, pur proiettata a un livello di «logica dell'incongruo» davvero degno delle macchinazioni di Carroll, non perda mai l'orientamento, dichiarando qui la posizione in cui si trova scrivendo ('tribute', v. 8) e collocandola esattamente tra 'tributary' e 'tricarboxylic'. Più tardi dirà, mantenendo un piede nella geografia e uno nell'alfabeto, «Vado spesso a Milano | e vivo tra Melano e Mulino di Bazzano» (PS, 194). Il fossato tra significati e significanti è dunque colmo, e trabocca; la negazione dell'assolutezza della lingua in sé, trattata come luogo relativo o reinventata a partire dai nomi di luogo, è raggiunta in testi simili a metà tra le ipotesi scientifiche della linguistica coeva⁵⁰ e i risultati più ingenui e liberamente ludici che gran parte della neoavanguardia italiana e

50 — Le teorie di Noam Chomsky non dovevano essere estranee all'ambiente neoavanguardistico intorno a cui la nostra autrice gravitava visto che Alfredo Giuliani, nella seconda metà degli Settanta, componeva e divulgava il suo *Poema Chomsky* (A. Giuliani, *Versi e non versi*, cit., p. 193) che, tra l'altro, è costruito sulla frase che il linguista americano propone proprio come esempio nonsense: «colorless green ideas sleep furiously». (Cfr. N. Chomsky, *Syntactic structures* [1957], Mouton, Berlino 2002, p. 15).

internazionale perseguiva⁵¹. L'opera di Niccolai non procede dunque per tentativi casuali, né si limita ad ammicciare al bizzarro proseguendo di esperimento in esperimento: la sua scrittura ha il merito di conservare una avvincente coerenza teorico-formale, riscontrabile seguendo il percorso progressivo testimoniato da *Harry's Bar*. A conferma compaiono di continuo dettagli che non possono essere casuali.

Ad esempio tra le «ballate polilinguistiche» (WP, 146) successive al lavoro sul Webster's, troviamo una *Lookheed ballad* dedicata allo scandalo omonimo che in quegli anni scuoteva l'Italia e costringeva il Presidente della Repubblica alle dimissioni⁵². I versi, anche stavolta, affittano la lingua da una fonte strettamente legata all'oggetto e al titolo della poesia. Passando dalle immense possibilità combinatorie insite nel dizionario a quelle certamente più modeste offerte dal *database* di *keywords* che i criminali dirigenti della compagnia avevano elaborato al calcolatore (questo è il nuovo, particolarissimo terreno di studio), l'autrice riconosce tra l'altro, con lucida lungimiranza, che – anche restringendo tanto il campo di lavoro – «per classificare e elaborare in tutte le loro possibili combinazioni i vocaboli del “libretto nero”» e produrre tutti i testi letterari che potrebbero generare, sarebbe necessario un «cervello elettronico»⁵³ (RS, 153). Ciò che ci interessa notare è però come, dotata di un cervello umano ed evidentemente umanistico, Niccolai scelga una sola tra le numerosissime opzioni combinatorie, e che la costruisca tenendo presente il proprio instancabile percorso di ricerca linguistico-letteraria. La poesia si apre infatti con la parola «Othello», che rimanda immediatamente alla prima citazione dal

51 — Niccolai era certamente, in quanto traduttrice e codirettrice di “Tam Tam”, in contatto diretto con l'avanguardia sudamericana (in Brasile è nato il concretismo), con numerosi sperimentalisti giapponesi pubblicati a Mulino di Bazzano, con autori statunitensi etc.
52 — In una nota alla ballata, la poetessa specifica l'occasione in cui l'idea per l'esperimento linguistico le è venuta in mente. Ci dice infatti di aver potuto consultare il “libretto nero” dei responsabili dello scandalo sul «supplemento a Panorama, 15 giugno 1976», e di aver poi lavorato sulle parole che lo componevano partendo da una fase analitica per arrivare a una classificazione e a una descrizione utili al riuso creativo del suo nonsense. «In prospettiva strutturale, esaminando ulteriormente vocaboli cifrati del “libretto nero”, ci rendiamo conto di poterli suddividere in altre tre grandi categorie: nomi tratti dalla flora e dalla fauna (antilope, lilla, leone, iris ecc.), nomi che hanno connotazioni eroico-epiche (argonauta, cosmo, gladiatore ecc.) e parole tipicamente sassoni, monosillabiche e onomatopiche che corrispondono a volte ai “rumori scritti” dei fumetti americani, come ad esempio: *sob* (che in inglese vuoi dire piangere, singhiozzare), *jab* (accoltellare), *tap* (bussare alla porta) ecc.» (RS, 153). Il testo, mi sembra, è utile anche a capire più precisamente i procedimenti compositivi e di selezione lessicale alla base di altri testi, come *Greenwich*.

53 — Esperimenti simili, come quello del *Tristano* di Nanni Balestrini (Feltrinelli, Milano 1966) – un iperromanzo composto di moduli intercambiabili che, ricombinati casualmente, danno sempre una linea narrativa sensata – hanno in effetti atteso, dopo la prima pubblicazione, che gli strumenti informatici e tipografici raggiungessero le possibilità immaginate in sede di scrittura. La riedizione di *Tristano* (DeriveApprodi, Roma 2007) è oggi davvero stampata in copie uniche numerate ognuna diversa dall'altra.

Webster's Dictionary in epigrafe a *Humpty Dumpty* (il «term» in questione era lo stesso nome proprio shakespeariano) per cucire di un solo filo i lemmari esplorati fin lì – da *Alice* all'atlante, da *I Novissimi* al dizionario – e liberare riabilitandole le parole dell'infame “libretto nero”, che inaspettatamente chiude un cerchio. Resta forse da domandarsi, come fossimo in Wonderland, che cosa mai significherà la parola ‘othello’.

IV. Scoperta amore e passione per il nome di qualsiasi cosa. Per capire le ragioni di quanto abbiamo supposto sfogliando *Harry's Bar* e ragionando sulla felice anomalia costituita da Niccolai nell'ambito del nonsense e della neoavanguardia, è bene interrogarsi sugli stimoli culturali che un profilo come il suo può aver assimilato ed elaborato tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta. Già Aldo Tagliaferri ha individuato, in uno scritto relativamente recente, due agenti di sicuro rilievo nell'equilibrio comico-scientifico degli esperimenti di quegli anni. Al primo di questi due fattori, costituito dall'influenza rassicurante di Giorgio Manganelli sulle possibilità del gioco in una prospettiva letteraria non banale, abbiamo già fatto riferimento, riconoscendo nei piccanti commenti dell'eccellente recensore e prefatore intuizioni molto serie presentate con sfrenato divertimento. Il secondo invece è rimasto nell'ombra fin qui, anche a causa delle cospicue implicazioni che la sua analisi comporta. Si tratta del rapporto con Gertrude Stein, l'implacabile manipolatrice di sintassi e grammatica che Picasso ritrasse nel 1906, nota in Italia a partire dalle versioni di Cesare Pavese. Tagliaferri attribuisce all'incontro di Niccolai con la grande autrice americana «un rilancio teorico e un perfezionamento retorico del gioco di parole, eletto ad anticamera di una liberazione dal mondo delle apparenze»⁵⁴ e in effetti in sedi di esplicita intertestualità e influenza – come le poesie di *Prima e dopo la Stein* – è immediatamente evidente l'investimento speculativo intorno all'invenzione poetica. Sarebbe forse sbagliato tuttavia arginare la portata dell'influsso steiniano sulla sola produzione contigua e successiva alla traduzione che Niccolai approntò nel 1979 per *The Geographical History of America*⁵⁵ o legare tale lavoro troppo direttamente – a

54 — A. Tagliaferri, *Delle radici come mito personale e come realtà*, in *La misura del respiro*, Anterem, Verona 2002, p. 10.

55 — G. STEIN, *La storia geografica dell'America*, introduzione e traduzione di G. Niccolai, La Tartaruga, Milano 1980. È Niccolai stessa a circoscrivere all'«autunno-inverno del '79» il suo lavoro di traduzione (Cfr. G. Niccolai, *Stein come pietra miliare*, in *Le traduzioni italiane di Herman Melville e Gertrude Stein*, a cura di S. Perosa, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 1997, pp. 171-186: 171).

causa del titolo dell'opera tradotta – ai soli esperimenti di *Greenwich*, che d'altronde precedono di diversi anni la versione della *Storia geografica*⁵⁶.

Può essere infatti legittimo, mi sembra, ipotizzare un contatto cronologicamente più alto tra la nostra autrice e la poetica di Stein alla luce di dichiarazioni quali «Poetry is I say essentially a vocabulary»⁵⁷, pronunciata dalla poetessa statunitense nel 1935 nel corso della nota conferenza *Poetry and Grammar* – che costituisce una sorta di suo manifesto teorico. Sebbene il discorso sia stato tradotto in Italia solo nel 1977 non è improbabile che Niccolai, bilingue italoamericana, ne avesse già adottato in parte la prospettiva per conto suo, mescolando le proprie riflessioni sui binomi nonsense/parole e poesia/oggetti alle lapidarie conclusioni di Stein. I punti di tangenza non si limitano infatti ai passaggi sul vocabolario, che pure non possono lasciare indifferenti dopo quanto visto in *Harry's Bar* se vi si legge «la poesia ha a che fare con il vocabolario [...] un vocabolario che si basa interamente sul sostantivo»⁵⁸ e si tiene a mente che i lemmari di Niccolai sono sempre basati sui sostantivi (dalla rassegna dei personaggi di Carroll all'atlante dei nomi di luogo, dalla rubrica personale delle poesie ad personam ai nomi che sostanziano il “libretto nero”⁵⁹ e così via) e che, d'altronde, il vocabolario è tra i protagonisti della trama macrotestuale di tutti i suoi testi nonsense. Andando un po' più a fondo comunque, la connessione tra i due orientamenti poetici si fa infatti più solida, soprattutto intorno alla questione del “nominare”, centrale nella riflessione steiniana.

In *Poetry and Grammar* i sostantivi sono bistrattati: sebbene nulla sia «più entusiasmante dell'analisi grammaticale», essi sono tra i pochi elementi che «non suscitano assolutamente nessun interesse»⁶⁰. Questo perché i sostantivi mutano poco, restano «il nome di

56 — Nel già citato articolo di Afribo leggiamo ad esempio, a proposito di *Como è trieste Venezia*: «Un testo tra i più celebri della raccolta di nonsense geografici *Greenwich* [sic] (1971), dunque in linea tanto con, ovviamente, la tradizione del limerick, quanto con la Gertrude Stein di *The Geographical History of America*, che infatti la Niccolai traduce» (A. Afribo, *Il nonsense nella poesia italiana del Novecento*, cit., p. 305). L'autore ha certamente ragione, ma è improbabile che Niccolai avesse letto, all'altezza di *Greenwich*, il libro poi tradotto nel '79 – non certo il più noto di Stein.

57 — «La poesia è essenzialmente un vocabolario» (G. Stein, *Poesia e Grammatica* [1935] e *La Sacra Emilia*, traduzione di L. Ballerini, in *Almanacco dello specchio* 6, Arnoldo Mondadori, Milano 1977, pp. 16-67: 33). Le citazioni da questo testo, originariamente scritto per una conferenza, saranno d'ora in poi in italiano nella versione di Ballerini citata.

58 — *Ibidem*.

59 — Nella nota esplicativa a *Lockheed Ballad* Niccolai divide le parole del “libretto” in «nomi tratti dalla flora e dalla fauna (antilope, lillà, leone, iris ecc.)» e «nomi che hanno connotazioni eroico-epiche (argonauta, cosmo, gladiatore ecc.)». Tutti i lemmi che non sono nomi esulano dalla grammatica, essendo perlopiù «parole tipicamente sassoni, monosillabiche e onomatopeiche che corrispondono a volte ai “rumori scritti” dei fumetti americani» (RS, 153).

60 — G. Stein, *Poesia e Grammatica*, cit., p. 19.

qualcosa per tanto di quel tempo» che perdono forza, cedendo il passo al sottoinsieme dei «nomi veri e propri di persona» che risultano «più vivaci dei sostantivi che sono il nome di qualsiasi cosa». Riflettendo su questo punto, Stein conclude che lo *slang*, la manipolazione della lingua ufficiale, esiste allo scopo di trasformare elementi grammaticali noiosi in omologhi più interessanti, di ravvivare la lingua, «di cambiare» – in sostanza – «i sostantivi che sono stati nomi per tanto tempo»⁶¹. L'azione descritta somiglia molto a quella che, più avanti, viene attribuita alla poesia:

La poesia si occupa di usare e di abusare, di perdere e di desiderare, di negare e di evitare di adorare, e di sostituire il sostantivo. [...] La poesia non è altro che usare perdere rifiutare compiacere e tradire e carezzare i sostantivi⁶².

Una simile definizione chiama alla mente una serie di componimenti di Niccolai il cui titolo complessivo, *Sostituzioni*, potrebbe già da solo costituire un collegamento con le righe appena citate. Si tratta di otto poesie datate 1972⁶³, su cui non mi sono ancora soffermato nella convinzione di poterne sfruttare l'evidente portato teorico in questa sede, proiettandone il contenuto sia sui testi cronologicamente antecedenti che su quelli successivi. Già nella seconda poesia della sezione, *Positivo & Negativo*, troviamo un verso che, recitando «il senso nasce nominando le cose» (SO, 95), sembra apprendere in poche sillabe l'orientamento dei complessi ragionamenti di Stein sulla funzione primordiale della poesia:

Dare un nome saper dare un nome alla terra al mare al cielo e a tutto quel che essi contenevano bastava a farli vivere di nomi e a farglieli amare, ed è questo che è la poesia è uno stato di consapevolezza e di sentimento per il nome. [...] **La poesia si fa nominando dei nomi i nomi di qualcosa i nomi di qualcuno i nomi di qualsiasi cosa**⁶⁴.

Cercando di descrivere lo scarto cognitivo alla base della sua produzione in versi, Stein prosegue poi toccando un punto nevralgico del discorso di Niccolai:

incominciai a scoprire i nomi delle cose, cioè non a scoprire i nomi ma a scoprire le cose le cose per vedere le

61 — Ivi, p. 21.

62 — Ivi, p. 33. Il neretto, qui come altrove di séguito, è mio.

63 — Insieme a *Dai Novissimi*, la silloge è stata pubblicata in volume a Los Angeles, in versione inglese con testo originale a fronte, prima dell'uscita di *Harry's Bar* (G. Niccolai, *Substitution*, a cura di P. Vangelisti, The Red Hill Press, Los Angeles 1975).

64 — G. Stein, *Poesia e Grammatica*, cit., p. 35.

cose da guardare e così facendo dovevo naturalmente dargli dei nomi non tanto per dargli dei nomi nuovi ma per vedere se potevo trovare il modo di sapere **se la presenza delle cose dipendeva dai nomi che avevano sempre avuto o non piuttosto dalla sostituzione di quei nomi**⁶⁵.

La questione è certamente cogente in esperimenti visivi come quelli di *Poema & Oggetto* – in cui il sostantivo ‘poema’ interagisce con le cose come unico elemento verbale delle poesie – e, accostata a quanto espresso nella citazione precedente, rappresenta l’efficace sintesi di un percorso teorico. La poesia si fa dunque nominando le cose, ma è necessario capire se le cose siano autonome dai loro nomi o se richiedano, per farsi presenti, una sostituzione di quei nomi in qualcosa di più vivo (azione che, come abbiamo visto, è propria dello slang). Niccolai sembra rispondere a queste istanze in un componimento di *Sostituzioni* dal titolo particolarmente steiniano:

Il soggetto è il linguaggio

Un’idea di rivalsa: la rappresaglia
o la vendetta della parola pensata
(compiere il gesto di inventarsi una lingua
compiere l’atto con cui ci si appropria del linguaggio).

Anche se contigui o sovrapposti vicendevolmente
individuo e parola sussistono come soggetti separati:
non un reciproco accordo di parole e di cose
ma il gusto della manomissione.

Le cose esistono per essere dette
e la lingua racconta. Oltraggia a sua volta
in un linguaggio già violato
da altri avere il linguaggio è un modo di essere.

Il soggetto è dunque il linguaggio
con cui perpetrare una personale violazione.
(SO, 96)

Le implicazioni concettuali di queste quattro strofe sono numerose, ma mi interessa in particolare notare come la poetessa, già nel 1972, mostrasse di aver risolto a livello teorico il problema centrale di *Poetry and Grammar* seguendo una strada dichiarata impercorribile da Stein. Nel saggio di quest’ultima leggiamo infatti, a conclusione del percorso poco fa sintetizzato: «ma voi direte perché non inventare allora dei nomi nuovi delle nuove lingue». «Questo» si dichiara senza esitazione «non si può fare» e l’unica soluzione possibile (comunque ancora in fase di sperimentazione

per l'autrice) diventa quella di eludere direttamente i nomi, cercando di «creare una cosa senza nominarla» per superare la “poesia sostantivale” continuando a fare poesia. Niccolai riesce, oltre trent'anni dopo, a proporre un dettato poetico che parte da ipotesi simili senza accettare i limiti delle conclusioni. Dimostra, con la sua lingua *chartered*, che se «il linguaggio» resta sempre «una ricreazione intellettuale» non è però necessariamente vero che ognuno debba «starsene con la propria lingua la lingua che si parla e che si scrive»⁶⁶ senza poter proseguire a nominare le cose. «Le cose», d'altronde, «esistono per essere dette» e «avere il linguaggio è un modo di essere» (SO, 96). La chiave risolutiva è peraltro già contemplata da Stein – che come abbiamo visto loda lo slang in quanto rinnovatore dei nomi – e Niccolai la fa propria non solo attraverso la prassi riscontrabile nella sua opera, ma anche in sede poetico-speculativa. *Il soggetto è il linguaggio*, con i suoi dettami precisi («compiere il gesto di inventarsi una lingua | compiere l'atto con cui ci si appropria del linguaggio»), mi sembra una prova sufficiente. I casi, dunque, diventano due: o si “sostituiscono” i nomi delle cose prendendone di nuovi a prestito da repertori vari (è il caso, ad esempio, di *Greenwich*) o si costruisce uno slang in cui i nomi, molto carrollianamente, smettono di riferirsi univocamente a coloro che nominano per diventare «più vivaci», magari nel contesto di un plurilinguismo utile a perseguire l'obiettivo cardine della poetica steiniana: mantenere sempre attivo e attento chi legge. Un esempio di come questa seconda possibilità possa essere proficuamente percorsa è la prima delle *Russky Salad Ballads*, composta per Emilio Villa nel 1975: un testo particolarmente lungo (quarantanove versi) che costituisce un vero e proprio ritratto a tutto tondo dell'artista e traduttore cui è dedicata. Notando *en passant* come la tendenza di Niccolai a comporre ritratti in versi sia di per sé piuttosto steiniana⁶⁷, mi sembra che già dai primissimi versi si possa desumere un procedimento compositivo coerente a quello ricostruito a partire da *Poetry and Grammar*.

Evening and the everest
ist vers la poetry leaning. Er
isst er rit er tells a tale
des bear's der splash![...]
(RS, 145)

66 — *Ibidem*.

67 — In *Poetry and Grammar* (ivi, p. 40) Stein dichiara: «ri-creare qualcosa mi riusciva meglio in pezzi più lunghi come opere e drammi e ritratti e in *Lucy Church Amiably* e in *An Acquaintance with Description*». D'altro canto il suo capolavoro è proprio un ritratto, l'autobiografia della sua amante: *The autobiography of Alice B. Toklas* del 1933.

Stein preferisce i nomi propri a quelli comuni perché «c'è almeno la possibilità di scelta e anche della mutazione e tutti possono fare quello che più gli piace», adducendo come esempio concreto che «si può nascere Walter e diventare Hub»⁶⁸; Niccolai trasforma 'Emilio Villa' in 'EV', giocando poi con i suffissi inglesi per rendere il nome movimentato (*evening*) e magnificato (*everest*). *EV Ballad* dunque, mescolando quattro lingue in un idioletto davvero capace di «cambiare i sostantivi che sono stati nomi per tanto tempo»⁶⁹, riesce a rappresentare una persona senza rinunciare a nominarla e senza sostituirla con un referente condiviso o con un correlativo poetico-verbale che ne rinnovi la «vivacità». Il linguaggio, pur evidentemente sperimentale e d'avanguardia, intende rimanere comunicativo, comprensibile e parafrasabile senza rinunciare a rinnovarsi: prova ne sia che l'autrice stessa, oltre trent'anni dopo, produrrà un fitto commento autoesegetico con l'intenzione di svelare ogni dettaglio delle sue altrimenti apparentemente casuali scelte espressive. Ne riporto qualche riga relativa ai versi citati:

[...] Le prime due *Ev* di «Evening» e di «Everest», come le successive, sempre scritte in corsivo, vogliono richiamare l'attenzione sulle sue iniziali: E.V. Questi primi due versi possono essere tradotti così: «È sera e l'Everest inclina alla poesia». Essendo l'Everest la montagna più alta, la si può leggere come metafora del «poeta più grande» e questo concetto verrebbe rafforzato dalla desinenza inglese «est» che, come in «best» di «good, better, best», indica il superlativo assoluto, trasformandosi allora anche nel gioco di parole: «il più Ev di tutti», «il massimo Ev». «...vers la poetry leaning» dà anche: «inclinata verso la poesia» con quell'avverbio francese, moto a luogo «vers», che come l'italiano «verso» è omofono e olografo di «verso» nell'accezione di «riga di scrittura poetica».
(RS, 146-147)

Naturalmente quello che fino a questa altezza potrebbe essere un contatto solo indiretto si fa poi esplicito e del tutto certo quando Gertrude Stein diventa *Meilen Stein*⁷⁰, la pietra miliare che segna un *Prima* e un *Dopo* nella vita di Niccolai alla fine degli anni Settanta. Anche Milli Graffi indica nella traduzione della *Storia geografica* «un incontro impegnativo e un punto di svolta»⁷¹ ed è l'autrice stessa a notare, nel '79, quanto l'influenza steiniana stia manifestandosi in quello che scrive («Si vede si vede eccome si vede |

68 — Ivi, p. 21.

69 — *Ibidem*.

70 — Cfr. G. Niccolai, *Stein come pietra miliare*, in *Le traduzioni italiane*, cit., p. 171.

71 — Nota della curatrice in PS, 194.

che sto traducendo Gertrude Stein», PS, 195). Una sostanziale autonomia d'orientamento, tuttavia, non è mai in discussione, anche nell'epicentro dell'esperienza di corpo a corpo col testo da tradurre. Niccolai infatti, così eccellente nell'analisi e nel riuso dei testi altrui, non è mai imitativa: anche il "tetralinguismo" di *EV Ballad*, che «deriva dai testi plurilinguistici di Emilio Villa» (RS, 146), ha una funzionalità ben diversa da quella ricercata nelle alchimie di lingue vive e morte tentate da Villa stesso (decisamente più ideologiche e meno tendenti all'informale, quantomeno). Così, mentre si preoccupa di riuscire a venire a capo del suo lavoro sulla *Storia geografica*, la nostra autrice scrive domande omettendo il punto interrogativo⁷², ma tiene ben distinti i giochi di Stein dai suoi propri:

Ma se sono portata a fare giochi di parole in proprio se continuo a viaggiare e a scrivere poesie come si farà a vedere finita la mia traduzione di *The Geographical History of America*.
(PS, 195)

In ogni caso, qualunque sia l'effettivo termine *post quem* per l'intreccio tra istanze steiniane e nonsense di Niccolai, non si può negare che, anche ben prima di versi tanto esplicitamente impegnati a baloccarsi con i massimi sistemi del modernismo letterario, qualcosa di molto simile alle teorie di *Poetry and Grammar* doveva aver raggiunto il laboratorio comico di *Harry's Bar*. Non ho strumenti per dire se il contatto tra le due autrici possa essere addirittura di natura spirituale, come Niccolai sembra aver immaginato nel '95⁷³, tuttavia almeno un punto d'incontro è del tutto certo. Entrambe, infatti, condividono la passione per una Alice, cui hanno dedicato un ritratto in scrittura.

Quella di Stein rimane l'indimenticabile protagonista della *Autobiografia di Alice B. Toklas*, capolavoro in cui la sostituzione è esercitata al limite dell'inverosimile. Quella di Niccolai, raffigurata tra l'acrostico classico e il concretismo d'avanguardia, campeggia nell'ultima pagina di *Humpty Dumpty*. Il suo nome, subendo una manipolazione capace di sottrarlo alla relazione univoca con la cosa che nomina, si apre a un abbraccio tra Lewis Carroll «and»

72 — Stein abolisce, nella sua scrittura, il punto interrogativo: «Una domanda è una domanda, chiunque può capire se una domanda è una domanda e allora perché aggiungere il punto interrogativo se la domanda è già nella scrittura. E per questo che non mi sono mai potuta persuadere a usare il punto interrogativo». G. Stein, *Poesia e Grammatica*, cit., p. 22.

73 — In un lungo, avvincente paragrafo, Niccolai racconta una propria esperienza mistica, ipotizzando poi — a partire da riscontri testuali e dall'immagine della poetessa — che Stein potesse essere direttamente e approfonditamente a conoscenza della filosofia buddista. Vd. G. Niccolai, *Stein come pietra miliare*, in *Le traduzioni italiane*, cit.

l'autrice (HD, 76). Stein, forse, avrebbe apprezzato.

And
Lewis
I
Carroll
End

V. Primo passaggio: from AS to IS.

Entriamo ora negli anni Ottanta, e il passaggio è più cospicuo di qualunque altro finora superato. Proprio «dopo la Stein» incontriamo infatti quella che mi sembra la svolta fondamentale nell'esistenza poetica di Niccolai, il punto di equilibrio tra due stagioni nettamente distinguibili. Dichiaro in partenza l'intenzione di mostrare la sostanziale continuità che lega le due fasi, ma rimando la questione alle conclusioni. Presto, invece, comincerò a interrogare la biografia dell'autrice, di colpo rilevante dopo la lunga irrintracciabilità di un soggetto quotidiano esperita fin qui; ma il punto di partenza, in ogni caso, è testuale, e si trova esattamente sul limite del decennio che abbiamo raggiunto.

L'ultimissima plaquette dell'autrice uscita dalla fucina di Mulino sembra alludere a un inizio esponenziale, intitolandosi a una coppia edenica del nuovo anno⁷⁴ e recando in copertina, appunto, l'immagine di un calendario da cui sta volando via il foglio del trentun dicembre. Il componimento finale⁷⁵ individua il New Year nel 1980, data cui risale tutto il libretto, scritto per lo più in inglese e occupato soprattutto da dialoghi e dalle solite intuizioni linguistico-visive⁷⁶, quasi sempre incorniciati nelle virgolette di un continuo discorso diretto, forse ancora in omaggio ad Alice⁷⁷. Il 'tu' su cui la poesia si scarica lo abbiamo conosciuto nella raccolta precedente: si tratta di un IS, terza persona di *to be* che, unita alle prime due, svela il proprio senhal:

“Oh he really IS!” (I) AM (YOU) ARE (HE) IS AMARE
IS
(PS, 200)⁷⁸

74 — G. Niccolai, *Singsong for New Year's Adam and Eve*, supplemento al n. 29 di «Tam Tam», Torino, settembre 1982. Non sfuggirà il gioco tra *eve* vigilia e *Eve* Eva, incastonato nella più ampia interazione di senso tra i primi uomini e il primo giorno dell'anno.

75 — Ivi, p. 35.

76 — «The first letters on your car plate are MILO. On mine they are PR. I'm Milo's public relations gal», ivi, p. 24.

77 — «“What is the use of a book” thought Alice, “without [...] conversations?”». L. Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie*, cit, p. 1.

78 — Una nota della curatrice nell'edizione 2012 (PS, 200) svela che IS è «Ian Simpson,

«Amare IS» è la conclusione di un *Poema* (PS, pp. 199-200) in cui il soggetto poetante cerca di arrivare a un punto superando ostacoli linguistici e distrazioni nonsensical (presenze e assenze di ‘i’ nei cognomi degli amici, precisazioni sulle dediche, *Gateau* che è «pâtisserie en Français/et chat in Italien», etc.) ribattuti sul *refrain* «Ma non è di questo che volevo parlare». La strofetta citata viene subito dopo il raggiungimento del punto in questione:

Se le coincidenze sono particelle di materia sfuggite al tunnel del tempo perché così tante sono finite sulle mie spalle? È proprio di questo che volevo parlare. Grazie.

Da notare come l’interesse per le «coincidenze» – che in fondo, ma finora sempre fuori dalla biografia, non è mai mancato nel lavoro di Niccolai – cominci a prendere nuovi connotati: non a caso il componimento successivo a *Poema* titola *Personal karma*.

Poco prima che *Singsong* si chiuda, una pagina intera è dedicata a Giorgio Manganelli, cui l’autrice è riconoscente per l’introduzione a *Harry’s Bar* – all’epoca in bozze o forse appena pubblicato – e che diventa il protagonista di un’indagine intorno, appunto, alla «coincidence» che lega la prima pagina dello stesso *Harry’s Bar* alla drammaturgia del manganelliano *Cassio governa a Cipro*⁷⁹, entrambe imperniate su Othello. Raccolte una serie di ulteriori coincidenze numerologiche e sciolto un *pun* martellante («*I wanna be a nun in Venice*’, *I won a Biennan in Venice*»), arriva l’epifania:

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
HELL⁸⁰

artista». Si tratta, in questi anni, del compagno di Niccolai, con cui vive a Milano dopo la stagione del Mulino (vd. PS, 194). Mi pare interessante che il nuovo compagno della poetessa rispecchi, nella sua sigla, i cambiamenti che presto vedremo nella sua poesia. Se le donne amate dettavano le stagioni della poesia dei maestri medievali, per una poetessa contemporanea può ben valere lo stesso con gli uomini: il doppio senso del passaggio da *as* (in inglese avverbio di comparazione, che riferisce l’apparenza, ma anche sigla di Adriano Spatola) ad *is* (terza persona del verbo essere, ma anche sigla di Ian Simpson) del titolo al presente paragrafo mi pare giustificato.

79 — Nota riscritta di *Othello* in cui uno Jago extradiegetico commenta lo svolgersi della tragedia shakespeariana come un glossatore pensosamente amletico. Vd. G. Manganelli, *Cassio governa a Cipro*, Rizzoli, Milano 1977, poi in Id., *Tragedie da leggere*, a cura di L. Scarlini, Aragno, Torino 2005 (ried. Bompiani, Milano 2008).

80 — G. Niccolai, *Singsong*, cit., p. 33. I «black and white» di cui si parla sono i colori della «nun» evocata dal gioco di parole che tormenta l’autrice, di certo per nulla intenzionata a diventare una suora (diventerà sì una monaca dieci anni dopo, ma una monaca buddista). Non sono sicuro che la «*metaphor about writing*» legata allo scioglimento di un enigma legato al nero e al bianco possa rimandare addirittura all’«albo versorio» e al «negro semen» del mitico “indovinello veronese” scoperto nel 1924. L’allusione però, se ci fosse,

La portata di questa intuizione è devastante. Correndo indietro all'epigrafe che apriva *Humpty Dumpty* – da cui siamo partiti e che ha retto, nella sua geniale polemica contro il dizionario, oltre un decennio di esperimenti su lessici imprestati – abbiamo infatti per la prima volta la prova che il Webster's aveva ragione nel derubricare un nome nell'altro («*Desdemona* See n. *Othello*» HD, 47). Secondo lo stesso procedimento rivelatorio che dava, con gli strumenti decostruttivi del concretismo, 'nary a word' da 'dictionary' (HD 49), otteniamo ora 'demon' da 'Desdemona' e 'hell' da 'Othello', dunque sveliamo il significato riposto nella morfologia dei due lemmi e siamo improvvisamente legittimati a cercare, sfogliando il vocabolario, 'Desdemona' in 'Othello' visto che, secondo buonsenso, chi cerca un *demon* deve andare in *hell*. I modelli sperimentali da laboratorio di Niccolai smentiscono Niccolai e, con lei, la Red Queen di Alice. Tutta la liminarietà del breve libro (titolo, data, copertina) sembra condurre dunque a questo nodo cruciale, che non può non aprire la strada a un gioco totalmente nuovo, con nuove regole.

Per seguire le radici della *insight* lessicale dobbiamo ancora una volta fare un passo indietro e riaprire *Prima e dopo la Stein* dove, in una canzone d'amore esplosiva intitolata GN IS HAPPY (PS, 202-204) troviamo il germe di ciò che, in pochi anni, cambierà tutto:

Mi sai muovere mi sai commuovere (non avevo mai capito
prima d'ora che
Otello e Desdemona sono la stessa persona).

L'immagine erotica conduce diretta al «nero su bianco» e al cortocircuito del Webster's (Desdemona coincide davvero con Othello) e volendo allude, con curioso scambio, al «volgar motto» Boccacciano che suona: «rimettere il diavolo in inferno»⁸¹ – non a caso forse, Adam era confuso con il serpente e chiamato «diavoletto», in italiano, dalla Eve anglofona di *Singsong*. Othello e Desdemona come Adamo ed Eva di una nuova stagione poetica?

Il rovesciamento dal paradiso terrestre all'inferno letterario perterrebbe in effetti alle logiche di un raffinato umorismo (vedi Boccaccio) ma, se ci domandiamo quale reazione abbia sortito in concre-

rafforzerebbe il carattere liminare (intenzionale o inconscio che sia) che sto rilevando nel testo.

81 — Come è noto, la terza novella della decima giornata del *Decameron* è basata sull'inganno perpetrato da Rustico ai danni della vergine musulmana Alibech, convinta che, per convertirsi al cristianesimo e servire Dio, sia necessario appunto «rimettere il diavolo in inferno». Diavolo e Inferno sono, nelle maliziose istruzioni del protagonista, gli organi sessuali maschili e femminili.

to un simile evento linguistico nel lavoro rigorosissimo della nostra scienziata del senso, possiamo consultare la quarta di copertina del libretto che lo contiene in cerca di indizi preliminari. Scopriamo così che Niccolai, all'altezza della pubblicazione di *Singsong for New Year's Adam and Eve* (uscito nel 1982) «sta lavorando», come sostiene il redattore della nota biobibliografica, «a un nuovo libro di "poesie" dal titolo "Frisbies"».

Mi sembra il caso di notare subito due fatti. Il primo è che il libro annunciato non conterrebbe poesie ma "poesie", con quelle virgolette apicali che nella paragrafematica anglosassone e americana riferiscono ironia e distacco. Il secondo è che queste "poesie" non saranno "Frisbies" ma – per non perdere l'occasione di un *port-manteau* una volta tanto già insito nella grafia d'uso comune – *Frisbees*. Ebbene, che cos'è un *frisbee*?

VI. Secondo passaggio: dall'esterno all'interno.

Un poema autoepico di ragionate epifanie linguistiche quotidiane. Il frisbee è il nuovo genere letterario su cui si misura l'ingegno di Niccolai tra il 1982 e il 1985 (e, come vedremo, anche oltre); la metrica e il ritmo sono irregolari – andiamo dalla parola-verso al rigo di prosa – i contenuti anche, e non basta alcun modello della tradizione per esaurirne la definizione. La prima, fortissima novità rispetto al procedimento creativo precedente sta nella materia grezza: non ci sono più repertori lessicali o ipotesti in cui inserire il disturbo destabilizzante del tropo e, salvo qualche citazione e qualche omaggio⁸², la lingua è quella dell'autrice, senza prestiti che non siano accordati dalla sua vita e dalle sue cose. Messi da parte gli strumenti da laboratorio del nonsense e chiusi i libri, la poesia entra nell'esperienza personale e cerca lì scintille di senso nascosto, da rivelare.

Il modo in cui cammino
mi ha sempre fatto consumare
il lato esterno dei tacchi delle scarpe.
Giocando a Frisbee
vorrei cominciare a consumare un po'
anche quello interno.

82 — Troviamo un «Forse che sì | Forse Queneau» (FR, 210) che riecheggia *La settimana del poeta* di Risi e, più avanti, due componimenti dedicati a Morgenstern, che diventa la «stella del mattino» (FR, 219) cui canta il pesce della nota *Fisches nachtgesang*. Si citano Petrarca (FR, 262), Dante (FR, 208), Palazzeschi (FR, 260), Goethe (FR, 261), ma mai si mette in gioco il processo decostruttivo usato su Giuliani in *Sostituzioni* o su Carroll in *Humpty Dumpty*, né si ricorre a database di nomi come in *Greenwich* o a reiterazioni del calembour interlinguistico come in *Russky Salad Ballads*.

Per equilibrare.
 Vorrei anche che i Frisbees mi aiutassero
 a far funzionare il cervello in modo nuovo.
 (FR, 215-216)

L'intenzione, estratta dalle prime pagine del libro, è chiara. La metafora del cammino legata al lavoro del poeta è d'altronde antichissima – basti richiamare Dante – e parlare di un cambio di stile dall'esterno all'interno ci aiuta molto a capire in che modo *Frisbees* controbilanci tutta la produzione precedente. Certo, l'autrice resta sé stessa e non nega che simili componimenti potrebbero chiamarsi «Frisbeezen o Zen-frisbees», chiosando poco sotto che «i Frisbeezen suonano più tedeschi | degli Zen-frisbees» (a loro volta «più californiani | che giapponesi»), ma per la prima volta orienta con decisione la sonda della sua indagine poetica verso sé stessa e si fa oggetto oltre che soggetto. Nella meditazione febbrile che procede lungo i duemilcentoventuno versi della raccolta, Niccolai ammette di aver fatto la fotografa per essere «sempre dietro la macchina fotografica | e mai davanti», visto che «non allo specchio, | ma nelle fotografie» di sé vedeva un volto impaurito (FR, 217); ora si mette davanti all'obiettivo e registra sé stessa come in una serie di autoscatti – «Ho freddo e peso 70 kili» (FR, 218), «Scrivo poesia | anche | per essere | più ascoltata» (FR, 278) – che qualcuno definirà, in maniera «illuminante», «Polaroid interiori» (FR, 289).

Potremmo essere tentati a leggere in questo cambio di stile un passaggio a più intime e classiche poesie lineari, ma sbagliremmo. I frisbees, lo dice il nome, sono infatti «poesie da lanciare» (FR, 251) e richiedono una certa dose di performance per funzionare («Non si gioca a Frisbee solo con le parole. | È bene farlo anche con le braccia e con le gambe» FR, 208). Sono poesie relazionali, che si nutrono dell'esperienza personale e la rimettono (la lanciano) ad altri soggetti, a loro volta invitati a lanciare indietro il loro contributo che l'autrice – se riesce – prende al volo. Niccolai dice: «mi serve far leggere i Frisbees | a certi compagni di strada» (FR, 227) e sa che, anche nelle letture in pubblico, «è sempre il pubblico... | che legge!» (FR, 230); la prassi compositiva si sostanzia dunque di scrittura, diffusione e scrittura ulteriore, in un dialogo con gli altri fedelmente registrato dalla progressione del testo che a sua volta, in questo modo, dialoga con sé stesso. Un modello di scrittura originario, che risale alle cerchie di amici medievali in cui i testi circolavano e si caricavano di letture altrui per tornare al mittente con risposte per le rime e spunti per nuova letteratura. Al

verso 1605 incontriamo ad esempio Rosellina Archinto, la nota editrice, che «tiene la gigantografia di Goethe | dietro la scrivania del suo ufficio» (FR, 261) e l'autrice ipotizza che sia «per via di | “Röslein, Röslein, Röslein rot | Röslein auf der Heide...”»; una decina di frisbees più avanti – trascorso il tempo performativo richiesto e attraversate altre epifanie quotidiane – ecco la risposta:

Chiedo a Rosellina
 se la mia intuizione
 che riguarda lei e Goethe
 ha un fondamento.
 Giustamente
 non mi risponde direttamente.
 Mi dice
 che da bambina
 lei diceva sempre:
 «Röslein, Röslein, Röslein rot
 Röslein über alles».
 (FR, 264)

La deontologia del lanciatore di frisbee, ben diversa da quella dell'ingegnere nonsensical, impone riguardo per gli altri giocatori, che devono essere interpellati esplicitamente senza più nascondersi dietro il paratesto e trattati bene, pena il rischio che i frisbees medesimi «diventino dei boomerangs» (FR, 261). Molto opportunamente l'autrice stessa richiama il modello del “cadavere eccellente” (FR, 220) – il componimento collettivo nato dai giochi di penna surrealisti e poi entrato nella cultura popolare⁸³ – e rincara la dose: «sto cominciando a praticare | la scrittura automatica surrealista | oppure | la scrittura automatica surrealista | sta cominciando a praticare me» (*ibidem*), con importanti implicazioni sulla propria passività di «santa» e dunque «chiaroveggente»⁸⁴ che approfondiremo in seguito. Aggiungo che, a impedire una lettura banalmente lineare del libro, compaiono spezzoni in prosa (FR, 234), evocazioni di concretismi involontari (FR, 241), addirittura brani di realtà inalterati, in un certo senso readymade (ma stavolta non letterari), che rivelano la genesi materiale dei testi. A un certo punto ad esempio (FR, 222-223) compare un numero di telefono, un'annotazione volante che occupa lo spazio di un verso proprio quando chi dice 'io' invoca distanze di bianco per glosse altrui

83 — Un *cadavre exquis* è, come noto, un componimento generato in gruppo scrivendo ognuno a turno un verso o un rigo di prosa sapendo solo l'ultima parola del rigo o del verso scritti dal giocatore precedente.

84 — «A 49 anni | mi diverte moltissimo | cercare di essere | poeta, santa e navigata» (FR, 262). Una nota della curatrice a p. 208 chiarisce «Nella tipologia dei poeti santi e navigatori cui l'A. fa spesso riferimento, un “santo” è un chiaroveggente».

nella propria poesia:

Stampati
i Frisbees
andrebbero
tanto distanziati
da permettere a chi lo vuole
8358618
di scrivere i propri
negli spazi bianchi

L'8358618
si trova
in brutta
lì dove ora
si trova qui
in bella.
Chi sia
io proprio
non lo so.

L'avvenimento testuale è particolarmente importante visto che non tutto ciò che è «in brutta» passa automaticamente «in bella». Quando infatti l'autrice legge «in brutta» qualcosa che non capisce «non lo mett[e] in bella» (FR, 221), adoperando un filtro tutto cognitivo: ciò che non si sa, come sopra, vale, mentre non vale ciò che non si capisce. Anche qui però bisogna fare attenzione alla particolare terminologia del nuovo gioco, visto che «capire» (lemma che ricorre oltre venti volte)⁸⁵ non è un'azione banalmente cerebrale. Il «palato» può infatti capire «che i salamini Citterio | sono fatti di pollo | e non di maiale» (FR, 230) e si può capire l'incanto della Mancha guidando una Fiat (FR, 274) o capire l'esistenzialismo abitando «per due anni | presso i Greco»; in ogni caso la questione sta nell'esperienza, in un'esperienza fisica intellettuale che potremmo definire *embodiment*. Per questo l'io ammette di confondere «facilmente | anima con cervello» a partire da un malinteso infantile con «le animelle | sul banco di marmo | del macellaio» (FR, 250), e perciò i frisbees possono essere, come abbiamo visto, «di testa o di gambe» (FR, 216) o «di braccia» (FR, 213) e coinvolgere il corpo nell'*inventio* di queste illuminazioni «scritte a matita» proprio come «i conti | dei macellai d'antan» (FR, 229).

85 — A sostanziare la natura cognitiva ed esperienziale di questa scrittura vale non solo la cospicua presenza del verbo “capire”, ma anche quella del verbo “capitare”, in un interessante calembour. Giocare a frisbee alla maniera di Niccolai è, in qualche modo, capire ciò che capita.

In tal senso possiamo riscontrare, piuttosto che un passaggio dall'avanguardia al classicismo, un mitigarsi della tensione lirica altrove riscontrata in favore di un sistema narrativo che fa pensare alla linea antinovecentesca del *Canzoniere* sabiano, di *Autobiologia* di Giudici o di *La forma della vita* di Viviani⁸⁶, in cui la quotidianità del soggetto poetante si fa epica e, aderendovi, l'opera passa, per usare termini di Saba, dalla «verticalità» alla «orizzontalità»⁸⁷. Con una geniale intuizione tipografica, Milli Graffi ha numerato i versi dell'intera raccolta nella nuova edizione, dando al testo la fisionomia che deve avere: quella del poema. Per questo – si ammonisce da sé l'autrice – «i Frisbees | possono diventare nauseanti» e diventa «importante l'ordine in cui si susseguono» (FR, 210). Resta vero che «“Prima” e “dopo” sono relativi» (FR, 214) ma, come dimostreremo più avanti, l'«ordine» evocato è spaziale e non temporale. E allora la successione di quattro frisbees sull'illuminazione che, presi singolarmente, riferirebbero solo sé stessi, diventa una spiegazione del particolare tipo di intuizione che abbiamo cercato di definire. Dopo aver raccontato di un dialogo con Dario Villa, la poetessa ha infatti «d'un tratto, questa illuminazione: | il balcone di Alberto Colombo | è la copia esatta del “balcone” di Palazzo Venezia» (FR, 212-213); ed ecco ciò che segue:

(E pensare che quel balcone
lo vedo tutte le volte
che guardo fuori dalla finestra...)
Ma non mi volto. Faccio finta di niente.
«Ti ha visto?» gli chiedo.
«Era sul balcone, non credo...» mi risponde.

(Quale sarà l'elemento magico
che ha innescato questo attimo di grazia?)
Certo che può esserci qualcosa
che ancora sfugge
sia a me che a voi

86 — La categoria di antinovecento risale a Luigi Baldacci (vd. L. Baldacci, *Novecento passato remoto. Pagine di critica militante*, Rizzoli, Milano 2000) che a sua volta rimanda alla riflessione critica di Giacomo Debenedetti. È stata adoperata per distinguere poeti come Saba, Penna e Bertolucci dal modernismo, dal post-simbolismo e dal post-ermetismo che caratterizzano la maggior parte delle esperienze letterarie a loro coeve. Difficile, in ogni caso, sintetizzare un simile problema, decisamente ancora aperto a proposito del secondo Novecento. Per una recente riproposta di linee dantesche nella poesia contemporanea, vd. N. Gardini, *Considerazioni sullo stilnovismo novecentesco. Il modello della Vita nova*, in “Italianistica”, set.-dic. 2000, pp. 445-450.

87 — Insieme ad altri elementi – tra cui l'«epicità» che, come ribadiremo, torna utile anche nell'interpretazione di *Frisbees* – l'«orizzontalità» è riferita a sé stesso da Saba, per bocca della sua “copia conforme” Giuseppe Carimandrei, in aggiunta alla «verticalità» particolarmente propria di Ungaretti e alla «profondità» riconosciuta in Montale (U. Saba, *Storia e cronistoria del canzoniere* [1948], in Id., *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, Mondadori, Milano 2002, pp. 113-121).

in tutto questo!
 Sto diventando una poetessa impegnata.
 Sto diventando una poetessa impegnata?

La prima luce del mattino
 entrando dalla finestra
 illumina l'abat-jour di plastica bianca
 esattamente come lo illumina dall'interno
 la lampadina accesa.
 La prima impressione
 infatti è
 che non sia spenta.

Con l'uso delle parentesi Niccolai separa lo spazio della riflessione tra sé da quello della meditazione poetica, che rimane positivamente irrisolta. La domanda posta sull'«elemento magico» non ottiene infatti risposta esplicita nel testo, «sfugge» come un frisbee lanciato e non afferrato al volo. Ma se guardiamo alla successione delle strofe uno scioglimento ha luogo: l'equilibrio tra esterno e interno nella difficile alchimia dell'illuminazione viene spiegato dal correlativo dell'«abat-jour», che quando è illuminato dalla luce della finestra equivale al suo doppio notturno illuminato elettricamente dall'interno. Così l'intuizione che visita la mente dall'esterno, da «fuori dalla finestra» vale quanto quella che germoglia all'interno (nel componimento precedente «capisco che non si tratta | di uno dei piccioni [...] | capisco che sta parlando di Alberto Colombo»), che consuma il tacco fin qui intangibile dell'interiorità in prima persona, che risponde a una visione interna o *insight* («perché non lo stavo guardando») e che magari lascia scappare il verso «sono una poetessa impegnata» prima ancora che la ragione possa correre ai ripari dell'interrogativo. L'impegno sotteso a questi nuovi versi d'altronde, lontano dalla distaccata analisi linguistico-visiva del decennio appena chiuso, sta proprio nella pubblicazione di simili epifanie private, tanto private e interne da stupire persino chi le annota e da sublimare in esclamazioni come: «Ecco che fine ha fatto» (FR, 276) «How appropriate» (FR, 265) o, perfino, «Cazzo!» (FR, 231). La rivelazione di sé è tanto inarrestabile da lasciare traccia di tutte le peripezie editoriali che il libro stesso subisce mentre sta scrivendosi. L'autrice decide presto, e non manca di informarci, «1) che scriverò 50 cartelle di Frisbees | 2) che l'editore sarà La Tartaruga | 3) che il prefatore sarà Giuliani» (FR, 218); ma il «12 marzo 1983» Laura Lepetit risponde negativamente (FR, 250); subito dopo si registra la decisione di dare il sottotitolo «Poesie da lanciare» alla raccolta e si fa un «Consuntivo. | Ho

appena superato le 50 cartelle. | La Tartaruga non sarà l'editore. | Giuliani ci sta. | Chi vivrà vedrà» (FR, 251). Entra poi in scena Piero Gelli, editor di Garzanti, ma Niccolai ci racconta: «non sono nemmeno | riuscita a parlargli» (FR, 253) e addirittura, in uno sconfortato quanto allegrissimo witz, si raccomanda alla Ferrovie dello Stato «Caro Ministro dei Trasporti, | non è che me li pubblichereste voi | questi poveri FrisbeeS.?» (FR, 254). Per dirimere tutte le trame interne si dovrebbe citare il libro intero, in cui luoghi milanesi e personaggi della cerchia dell'autrice tornano periodicamente ad affacciarsi tra strofe gnomiche-comiche («Ognuno | legge un libro | ed è subito sera», FR, 270), registrazioni di frisbees lanciati involontariamente da altri («Dice Isotta: | "Giorgio è un filo-sovietico di ferro"» FR, 235) e confessioni privatissime («In fondo in fondo | confondo | L'isola del tesoro | con Robinson Crusoe» FR, 243) che anche loro riescono a inanellarsi in trame ulteriori («Ho due portacenere | a forma di cuore. | Lo so che fumo troppo. | Mi farò cremare», FR, 219; «A volte | uso lo specchietto della borsa | come portacenere», FR, 230; «Delle volte | spengo la sigaretta | nella lente d'ingrandimento», FR, 243; «Delle volte | metto il portacenere a cuore trasparente | sullo specchio | e ci spengo i sigaretti. | Un omaggio a Ceronetti», FR, 266; e infine: «3 novembre. | Molto spesso | (e questo lo dico a Ceronetti) | la mia sigaretta | è un cero acceso», FR, 267). Un'altra intuizione felicissima della curatrice dell'edizione 2012 è quella di posporre ai frisbees la foto di una performance dell'84, in cui Niccolai legge *Poet Public, Public Poet* (FR, 280), stato che a quest'altezza ha decisamente raggiunto.

Per esaurire la panoramica sulla fenomenologia del frisbee è bene soffermarsi su due elementi ancora. Il primo è quello del tempo, la cui particolare concezione chiarisce la natura non diaristica e non cronachistica della dimensione narrativa del testo. Se infatti le numerose date che incontriamo, a volte anche legate a titoli di quotidiani, facessero sistema con la progressione degli eventi personali per trasformare *Frisbees* in un documentario o in un reportage, cadrebbe quella che, visto quanto detto finora, mi sembra la ragione portante del poema, e cioè la costituzione di un repertorio progressivo di intuizioni personalmente esperite utili a chi legge per raggiungere le stesse illuminazioni raggiunte dalla *everywoman* personaggio-poetessa. Mancherebbe insomma la sottile funzione pedagogica propria di tutta la letteratura consimile: dalla *Commedia* di Dante alla *Autobiografia* di Saba. In questo senso il testo di Niccolai, comicissimo e solennemente epifanico allo stesso tempo, oscilla tra due fonti che lei stessa esplicita: William S. Porter e

James Joyce.

O'Henry
Which James?
What a Choice
What a Joyce
What a Voice!
Read Joyce
and rejoice!
(FR, 232)

L'invito «rejoice!» in rima con «Joyce» sintetizza perfettamente l'effetto dei frisbee, epifanie scritte che dovrebbero suscitare ulteriori epifanie in chi legge.

Per capire come va gestita la dimensione temporale in un libro del genere – che comunque fa della narrativa e dunque non può prescindere – citerei un altro frisbee in inglese, in cui:

Paul called a third time
from Los Angeles
at midnight
– was it yesterday or today? –
to find out Goofy's name in Italian.
It's Pippo.
(FR, 227)

Letta da sola, una strofetta del genere può suonare gratuita, ma se accettiamo le regole del poema e stabiliamo relazioni con gli altri componimenti, possiamo accostarvi uno degli ultimissimi frisbees (FR, 294), che recita: «[...] in effetti il tempo è gli spiccioli dello spazio». Paul chiama a mezzanotte, tra un giorno e l'altro, dunque non è né «yesterday» né «today»; ma visto che chiama da Los Angeles, a otto ore di fuso orario da Milano, la telefonata che collega le due città avviene sia ieri che oggi. Come *Humpty Dumpty* consisteva in un paratesto di *Alice* fattosi libro autonomo, *Frisbees* è un commento testuale alla realtà cristallizzato nelle «Polaroid interiori» impressionate dal contributo performativo agito dall'autrice e da idee e persone che incontra: se dunque nella realtà stessa il tempo risulta tanto sfacciatamente subordinato allo spazio, l'illusione di una cronologia fa presto a sparire anche dalla poesia. In questo senso il libro si automisura in spazio (riferimento al cammino, numero di cartelle, spazi bianchi auspicati, etc.) e prescrive un ordine di lettura per facilitare il godimento della comprensione, ma mantiene una contemporaneità ideale tra tutti gli scatti di cui si compone. Un frisbee ha uno spazio opportuno, tanto che un incontro può essere taciuto perché «richiederebbe | lo spazio di

un racconto | e non di un Frisbee» (FR, 218), ma non ci sono limiti temporali – abbiamo visto infatti come due componimenti possano dialogare a pagine (e dunque mesi o anni) di distanza. Da ciò deriva la natura non storicizzante ma epicizzante⁸⁸ della struttura narrativa di *Frisbees*.

Per quanto riguarda il secondo elemento da sottolineare, approfondirei la questione dell'*inventio* relativa a questi nuovi componimenti indagando il ruolo e il significato del sogno nell'autoepica cognitiva disegnata dal libro. Abbiamo già visto come l'atto di capire sia fondamentale perché un avvenimento meriti di essere lanciato come un frisbee, ma è molto difficile illustrare le dinamiche di simili comprensioni istantanee e interne. Gli unici momenti in cui Niccolai riesce a osservare la propria stessa intuizione come fenomeno descrivibile sono quelli in cui racconta di frisbees generati in sogno. In due componimenti successivi, l'autrice impiega prima oltre venti versi per rintracciare i collegamenti tra il sogno di «un rinoceronte | che, con il lungo corno, | annusava un papavero in un campo. | [...] e si incazzava | perché con il corno (otturato) | non era in grado di sentirne il profumo» e il padre scomparso, chiamato affettuosamente Rinoceronte (i papaveri non hanno odore e la parola papavero dà «PAPÀ VERO», FR, 220-221); poi si accontenta di due quartine per illustrare un'altra occasione di frisbee sognato e lasciare a noi la soluzione:

A Ventimiglia
dopo un viaggio in treno
che da Avignone
era durato sette ore
– era il 30 agosto –
in un albergo
vicino alla stazione
ho sognato una polenta.
(FR, 221)

Non basta Freud per interpretare questi sogni, in cui l'avvenimento è tutto linguistico. La polenta infatti, come prima il papavero,

88 — Sulla questione, vd. E. Guarracino, *L'itinerario poetico-esistenziale di Giulia Niccolai dalla poesia sperimentale alla poesia sperimentata*, tesi di laurea discussa presso L'Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, anno accademico 2009-2010. La tesi fa interagire le funzioni della nuova scrittura di Niccolai con il modello di epica sintetizzato da Antonino Pagliaro in occasione di un convegno sul tema (A. Pagliaro, *Origini liriche e formazione agonale dell'epica greca*, in *La poesia epica e la sua formazione*, atti del convegno internazionale di Roma, 28 marzo-3 aprile 1969, "Quaderni della Accademia Nazionale dei Lincei", n. 139, anno CCCLXVII, 1970). L'autrice stessa richiama il lavoro di Guarracino in un recente pezzo già citato (G. Niccolai, *Pazienza = pensiero non turbato* – composto nel 2010 e recentemente aggiornato –, in "LaRecherche.it", cit.) e nello stesso contesto parla dell'illuminazione come di una comprensione del «senso epico della mia esistenza».

non è un simbolo ma un frisbee: sta per “un po’ lenta”, con effetto comico di litote sulla percezione di un simile lunghissimo viaggio nel caldo di agosto. Ecco dunque ribadito il passaggio della genesi compositiva dall’esterno all’interno, dalla ragione all’inconscio. Quello che è sorprendente è che anche la *reverie* in Niccolai produce *puns* e *jeux des mots*, senza lasciare nulla alla gratuità di un esperimento Dada o surrealista. Un procedimento scientifico e tendente all’esattezza anche nelle regioni del subconscio, su cui l’autrice stessa si interroga:

Nel sonno
in sogno (ma è sogno?)
ragionamenti (ma sono ragionamenti?)
calcoli (?)
del subconscio.
Come immagine
quella di lunghe rette
che collegano tra loro
punti nello spazio. [...]
(FR, 241)

«Ragionamenti» e «calcoli» per collegare «punti nello spazio» epico della propria esistenza interiore fatta poesia. Un lavoro da cartografo dunque (vd. *Greenwich*), da esegeta (vd. *Humpty Dumpty*), di nuovo da scienziato del senso (vd. *Webster’s Poems* etc.), con la solita imprevedibile coerenza.

Per avere un saggio finale della tenuta del libro intero in questa ottica, leggiamo l’ultimissimo frisbee, successivo a questa stagione e datato addirittura al ’92:

E ora, ciò che forse più di ogni altra cosa
mi dà un senso di compiutezza e di perfezione,
è la vista di un melo in un prato.
L’albero della conoscenza del bene e del male?
(FR, 294)

Ci interrogheremo a breve sul portato spirituale di una simile poesia. Per ora ci basta notare come l’opera si chiuda dove era partita: in una mela. Difficile dire quali rapporti intrattenga *Frisbee* – dedicato com’è «ad Alice - Amleto» (FR, 208) – con uno dei più importanti libri dello Scialoja “tragico”, *La mela di Amleto* del 1984. Certo è che abbiamo riconosciuto un cospicuo contributo alla sua genesi negli *Adam and Eve* concepiti da Niccolai nel 1980. Vale la pena citare le primissime battute di *Singsong*: «Are an apple and a heart the same thing?» «Deep down, yes» (p.7). I conti tornano.

VII. Terzo passaggio: dal GiN's lab al ginlab.

Salvo qualche sporadica incursione in quelli che, dalla prima edizione, saranno intitolati *Frisbees di coda e d'occasione* (FR, 281-294), ci siamo per ora occupati solo della produzione al di qua del 1985. A cinque anni dalla svolta che abbiamo inquadrato nel 1980, proprio nell'85 cade un nuovo snodo di assoluta importanza, questa volta – come accennato – in una dimensione più decisamente biografica. Compiuti cinquant'anni infatti, Niccolai rimane vittima di un ictus cerebrale che rischia di ucciderla e che la priva dell'uso della parola. Luciano Anceschi annota nei suoi diari il racconto che gliene fa l'autrice stessa a circa un anno di distanza, i corsivi sono miei:

Giulia narra come avvenne l'ictus, e come si accorse, colpita come era sulla parola, di non poter chiamare nessuno – di non poter chiamare *neppure il cane* [...]. Dalle sue parole affiora per certo (se così è permesso di dire) una sorta di *appassionato distacco* – da tutte le cose del mondo, da tutte le persone, da tutte le situazioni viventi⁸⁹.

La fisionomia finale di *Frisbees* deve tenere conto di questo passaggio, visto che il libro non uscirà prima del '94 e che le scritte seguenti all'ictus vi entreranno in quantità.

Anceschi, con il suo proverbiale istinto critico, legge nelle parole della poetessa un «appassionato distacco», usando una locuzione ossimorica che scorcia subito ogni possibilità di immaginare una Niccolai d'improvviso nichilista, definitivamente introversa o banalmente disinteressata. È certo che da questo punto in poi l'autrice prenderà fortissime distanze dall'ambiente letterario, e dalla poesia in genere (pochissime letture, frequenza di scrittura allentata e quasi dieci anni di silenzio editoriale in Italia, interrotti saltuariamente con estrema discrezione) ma si tratta – mi si passi il bisticcio – più di una presa di posizione fuori dalla scena che di un'uscita di scena *tout court*. È sintomatico che la prima cosa notata in un simile frangente sia l'impossibilità di «chiamare», di operare la *nominatio* cui risale l'intera pratica linguistica umana nel giardino di Genesis: di nuovo i nomi sono al centro della questione, improvvisamente irraggiungibili. La reazione di distacco, di un distacco attivo, è da ascrivere al nuovo cammino cognitivo intrapreso a questo punto in maniera totalizzante dall'autrice: il buddismo. Non si intende qui chiamare in causa il complessissimo universo di riferimenti filosofici e filologici che richiederebbe un

89— L. Anceschi, *I Diari (1986-1995)*, a cura di T. Lisa, 1986, in “il verri”, n. 31, lug. 2006, pp. 17-86: 41.

paragone stretto tra le nuove conclusioni di Niccolai e la disciplina spirituale orientale che da qui sarà parte della sua vita: tutto ciò che ci serve per completare il quadro, come vedremo, è già nei testi. Per cominciare, è sufficiente constatare come l'esperienza subita sia annoverata tra le occasioni di comprensione in un trittico estratto dalla serie *La ripresa* (FR, 283-285) del giugno 1985:

Col tempo
la sofferenza
diventa
conoscenza.

Ma anche.
col tempo
la conoscenza
diventa
sofferenza.

Di sofferenza
ne ho a sufficienza
ma ho sempre fame
di conoscenza.

Dopo il vertiginoso cammino umano pieno di ansie e aspettative della serie originale di *Frisbees* – poesie che cercano gli altri così drammaticamente da interpellarli, da chieder loro di afferrarle al volo e di partecipare al gioco – un'improvvisa calma irrompe nella produzione successiva all'ictus. I frisbees si aggregano così in serie, con titoli in testa (*Frisbees sulla scrittura, Frisbees sulla luce*, etc.), con date alla fine, senza più sparpagliarsi all'inseguimento di un quotidiano approssimarsi a verità continuamente disattese: le coincidenze che assillavano il rovello dell'esegeta si rivelano risposte più che enigmi, necessità, prove della "interdipendenza"⁹⁰ per usare un termine tecnico del buddismo. Se poi guardiamo avanti nella cronologia letteraria, biografica e spirituale di Niccolai, scopriamo che allo scoccare dei cinque anni successivi – dunque nel 1990 – Giulia viene ordinata monaca tibetana e visita l'Asia, escono raccolte di suoi scritti e, soprattutto, nuove poesie a più piccole, meditate dosi. Gli anni Novanta sono quelli dei *Frisbees della vecchiaia*, componimenti di divertita saggezza che esplorano con nuovi sentimenti la stessa, rinnovata quotidianità. Una serie in Metrò fotografa il ventre umano di Milano proprio con l'«appas-

90 — Per ora, dopo averli chiamati «magia» e «sincronismo» (FR, 224), l'autrice ne fa un "disegno superiore" nella postfazione al libro (FR, 293). Solo più avanti si parlerà esplicitamente di interdipendenza ma ciò che importa è che la questione sia sul tavolo da prima della conversione, confermando la sostanziale unità dell'opera omnia di Niccolai.

sionato distacco» anceschiano che rende tutto sensato: «Il Metrò è anche la cartina di tornasole | della propria pratica spirituale: | della comprensione-compassione | che si riesce ad avere per gli altri» (LB, 302). In successivi, più distesi testi, Niccolai si abbandona finalmente ai ritmi lunghi di una descrittività che aveva precedentemente affidata per lo più alla prosa: esercita la retorica dell'ecfrasi (*La tenda*; LB, 309), sovverte lo stile delle sue vecchie *Ballads* in un'altrettanto movimentata ma più autorevole ritrattistica a memoria (*A.S.*; LB, 312) e raggiunge la misura della canzone classica (*La casa al lago*; LB, 322-323) senza rinnegare il suo raffinato stile confidenziale, né perdere quell'analiticità che – già commovente in *Frisbees* – la accompagnava comunque in varia misura fin dall'inizio. La pratica della meditazione dà luogo poi a sei testi capitali che arrivano al centro dell'esperienza cognitiva della creazione («l'enigma divenuto rivelazione?» SM, 342) e ci aggiornano sull'autoanalisi («anni 67, altezza 1,70, peso 85, | la testa rapata come una palla | da biliardo [...] | Dentro? Dentro, bene. Superate | le malattie infantili, le crisi di | crescita e d'identità [...] nonché | quella sciocca esigenza di auto- | affermazione» SM, 340). Si passa dunque, progressivamente, dal laboratorio alla cella della meditazione: dal “Gin's Lab” (giacché, come ricordiamo, «voglio del gin perché sono G. N. | Giulia Niccolai» RS, 159) al *ginlab*, che l'autrice stessa definisce:

GIN-LAB in tibetano, Adishtana in sanscrito, sono le onde radiose di beatitudine che emanano dai grandi Lama e che i discepoli sentono di ricevere in modo tangibile.
(FR, 292)

VIII. Appendice: un breve percorso di interdipendenze nel segno della vacuità.

Non sarebbe opportuno, credo, trattare l'ultima produzione (da *Frisbees* in poi, per intenderci) con la diffusione con cui si è trattata la precedente: non solo per gli evidenti rischi comportati dalla prossimità cronologica – arriviamo fino al 2005 – e per il fisiologico diradarsi di letteratura critica intorno ai testi, ma anche perché la poetessa è, mentre scrivo, ancora attiva, e una sistematizzazione eccessiva rischierebbe di essere smentita da imminenti riorganizzazioni d'autore o uscite editoriali. Vorrei però chiudere abbracciando l'intera opera recentemente raccolta in *Poemi & Oggetti* in una delle possibili linee orizzontali – oltre a quelle su cui si è basato l'intero percorso fin qui compiuto – che possono ulteriormente

confermare la presente interpretazione complessiva includendo una delle ultime poesie. Il gioco critico si potrebbe protrarre a lungo, ma ne offrirò solo questo saggio, che parte da un testo molto tardo, uno dei più incantevoli componimenti zen della raccolta *Orienti*:

A Kyoto
 il tempio dei 1001 Bodhisattva
 ha nome Sanjusangen do che vuol dire "33".
 Il salone che ospita le statue
 dei 1001 Bodhisattva
 è sorretto da 34 colonne.
 33 sono gli spazi vuoti
 t r a l e c o l o n n e. [...]
 (OR, 326)

Fin troppo facile notare l'uso, trent'anni dopo *Humpty Dumpty*, del concretismo nell'ultimo verso citato: c'è di più. Il peso dello spazio vuoto, che Niccolai interpreta «come la garanzia più elegante [...] di non escludere mai niente, | e nessuno», non può infatti non richiamare i frisbees con numero di telefono dedicati agli spazi bianchi (FR, 222-223) e ci invita a riflettere su come la poesia sperimentale degli anni Settanta fosse nata sempre "a margine", negli spazi vuoti offerti da un altro testo o addirittura negli interstizi tra le lettere, come il 'non' che penetra il 'sense' in una delle prime poesie visive (HD, 50). D'altronde l'autrice aveva già apprezzato, nel 1972, un concettismo simile nell'opera di Claudio Parmiggiani («- the painting - | distance and interval | marked by their absence [...] | stage | of a separation | which has not been removed | essential meaning | of a product of painting [...]») WP, 141) e si potrebbero qui citare le poesie concrete di *Poema & Oggetto*, uscito per Geiger nel 1974, molte delle quali vedono lettere o sillabe inserirsi visivamente nello spazio vuoto tra altre particelle testuali per creare cortocircuiti come mare/madre o doccia/goccia - e, a questo punto, sarebbe anche bene ricordare la cassa tipografica vuota fotografata il 21 giugno 1974 che accompagna i citati testi/oggetti comprendendo, proprio nel suo essere «vuota», tutti i fenomeni che avvengono sulle altre pagine del libro a partire dall'azione dei caratteri sfuggitile. Da notare infine che quella della 'vacuità' è una delle dottrine fondamentali del buddismo. Per l'ultima volta, con convinzione oramai assoluta, possiamo dirlo: nella poesia di questa autrice, al di là delle numerose e rilevanti vicissitudini letterarie e biografiche, *tout se tient*. La bussola continua a funzionare.