

Diacritica

Bimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

Direttore responsabile: Domenico Renato Antonio Panetta

Comitato Scientifico:

Valeria Della Valle (“Sapienza Università di Roma”), Alessandro Gaudio (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Matteo Lefèvre (Università di Roma “Tor Vergata”), Maria Panetta (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Italo Pantani (“Sapienza Università di Roma”), Giorgio Patrizi (Università degli Studi del Molise), Ugo Perolino (Università degli Studi “G. d’Annunzio” Chieti-Pescara), Paolo Procaccioli (Università della Tuscia), Giuseppe Traina (Università degli Studi di Catania-Sede di Ragusa)

Comitato editoriale:

Maria Panetta, Sebastiano Triulzi (*Academic Director Rome Campus LdM Institute*)

Rivista telematica open access registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278

Codice ISSN: 2421-115X - Sito web: www.diacritica.it

Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730

Editore e rappresentante legale: Anna Oppido – P. IVA: 13834691001

Sede legale: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Vicedirettore: Maria Panetta

Redazione: Davide Esposito, Maria Panetta

Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro e Daniele Tonelli (Prontobollo Srl: www.prontobollo.it)

Webmaster: Daniele Buscioni

Anno III, fasc. 5 (17), 25 ottobre 2017

a cura di Maria Panetta

Indice

Editoriale

Sulle tracce di Medea, di Maria Panetta..... p. 7

Lecture critiche..... p. 11

La Medea di Pasolini, di Giuseppe Garrera e Sebastiano Triulzi..... p. 13

Abstract: *This is the text of the presentation of the photographic exhibition on Medea, the famous Pasolini's film (1969). Two of the curators notice that Maria Callas had been chosen by Pasolini in a period of fragility, due to this abandonment of her husband Onassis and to voice problems. For Pasolini the encounter with Callas inspires visions and he begins a journey into the world of mothers.*

Nota per l'esposizione, di Giuseppe Garrera..... p. 15

Abstract: *The note for the Pasolini's Medea exposition emphasize how the photogenicity of Callas was exciting for a director who aimed at a film similar to painting, following the lesson of his Master Roberto Longhi. According to Garrera, the film is an allegory of female pain, and Tursi's photos have a great visionary impact.*

Medea la sovrana, di István Puskás..... p. 19

Abstract: *According to Puskás, Pasolini's reinterpretation of Medea's myth in the 1969 film is an allegory of the clash between the pre-modern and the modern society, between the West and the East. The critic uses the theory of biopolitics to read the work and illustrates the influence of Pasolini on the philosophy called "Italian Theory", and especially on Giorgio Agamben.*

Sul set di Medea. Pier Paolo Pasolini e Maria Callas, di Sebastiano Triulzi..... p. 26

Abstract: *This essay describes in detail the photographic exhibition on Pasolini's Medea hosted at Hungary Academy in Rome, motivating the choices of the curators. It analyzes also the relationship between Callas and her assistant, Nadia Stancioff, and finally it illustrates the pictorial setting of Pasolini's cinema, interpreting Medea's archetype as opposed to that of Jason, a symbol of the cold rationalism of Western civilization.*

La poesia di Lucio Piccolo: uno sguardo lessicografico, di Antonio Di Silvestro..... p. 34

Abstract: *The essay explores Lucio Piccolo's precious poetical lexicon and highlights its main antinomies and some recurring themes: time, precariousness, mystery, memory and voice. Di Silvestro illustrates in detail also the affinity between Piccolo's work and Eugenio Montale's poetry.*

Il senso del tragico in Dissipatio H. G.: la catastrofe dell'incomunicabilità, di Maria Panetta..... p. 49

Abstract: *This is the text of the conference read at Compalit Congress, in Venice, in last December. The essay illustrates the continuity between Morselli's book intitled *Fede e critica* and his novel intitled *Dissipatio H. G.* and explains the sense of tragic in Morselli's opera as a psychological question, and as solipsism drama.*

Matteo Veronesi o del silenzio della parola, di Maria Panetta..... p. 65

Abstract: *This essay examines the last book of verses of Matteo Veronesi, *Tempus tacendi*, edited in Switzerland in 2017. This Italian poet, born in Imola in 1975 and author of other verses, collected in the past in some anthologies, is also a refined literary critic and his deep knowledge about Italian and classical literatures emerges in his complex poetry.*

Storia dell'editoria..... p. 77

La dislessia nell'attuale panorama editoriale italiano, di Alessandra Frustaci..... p. 79

Interviste agli editori: la Casa editrice Sinnos (Della Passarelli)..... p. 82

Interviste agli editori: la Casa editrice biancoenero (Flavio Sorrentino)..... p. 87

Interviste agli editori: la Casa editrice uovonero (Sante Bandirali)..... p. 91

Abstract: *This article outlines the situation of contemporary Italian publishing that deals with dyslexia. Then, there are also three interviews with publishers' professionals (they work for Sinnos, biancoenero and uovonero publishing houses).*

«Emozionare con l'arte»: la missione di Eretica Edizioni e del suo fondatore Giordano Criscuolo, di Mattia Marzi..... p. 97

Abstract: *This is the interview to the founder of Eretica Edizioni, Giordano Criscuolo. In 2015 he has created, in a little town near Salerno, a new publishing house offering the possibility to publish their works to young writers and poets that don't like to pay to publish.*

Recensioni p. 103

LIBRI

L'animal et son biographe di Stéphanie Hochet, di Claudio Morandini..... p. 105

Riscoperte: *Biondo era e bello* di Mario Tobino, di Ivan Di Rosa..... p. 109

Contatti p. 113

Gerenza p. 115

La poesia di Lucio Piccolo: uno sguardo lessicografico

Questa mia predilezione per l'oscurità, per la penombra, non è come potrebbe sembrare un atteggiamento esteriore, risponde ad un'esigenza interna di noi siciliani, credo, quasi a contrasto della troppa luce che ci circonda: rifugiarsi nell'oscurità di noi stessi e ritrovare quanto abbiamo perduto, esorcizzare il tempo, la morte. Credo che la parte migliore del *Gioco a nascondere* sia quando è venuta l'oscurità, e la casa si è interiorizzata, è diventata ombra, spazio in cui andiamo errando e ritrovando le figure care, persone che ci sono state vicine...

(da *Il favoloso quotidiano*)

I. Le parole del tempo

La poesia eponima di *Gioco a nascondere*, di cui sono state recentemente scrutinate le varianti redazionali¹, è un testo paradigmatico per un'esplorazione del denso e prezioso vocabolario poetico di Lucio Piccolo, di cui svela le antinomie fondanti: dentro/fuori, alto/basso (*scendere e salire* sono tra le voci verbali più ricorrenti), movimento/stasi. L'opposizione costitutiva dell'universo poetico del

¹ Si rinvia al cap. IV della monografia di A. CASTELLO, *Tra testo e officina. Il gioco a nascondere di Lucio Piccolo*, Messina, Pungitopo, 2014, pp. 137-57. Le citazioni dalle opere poetiche di Piccolo saranno tratte dalle seguenti edizioni: *Gioco a nascondere. Canti barocchi e altre liriche*, Milano, Mondadori, 1967 (il volume ripropone un percorso cronologicamente inverso della poesia di Piccolo, ed è suddiviso in quattro sezioni: la prima, coincidente con la raccolta *Gioco a nascondere*, edita nel 1960; la seconda, terza e quarta, costituite rispettivamente da *Canti barocchi*, *Bosco il prestigiatore* e *Liriche*, unite nel volume del 1956 *Canti barocchi e altre liriche*. Le *Liriche*, rispetto alle originarie 9 liriche del 1954, presentate da Montale, si arricchiscono di altri 4 componimenti, in quanto nella loro *facies* originaria constavano delle poesie *Mobile universo di folate*, *Dove spore di sole*, *Si provano d'osso le nocche*, «Di soste viviamo», *Veneris Venefica Agrestis* più i quattro *Canti barocchi*); *Plumelia*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1967; *La seta e altre poesie inedite e sparse*, a cura di G. Musolino e G. Gaglio, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1984; *Il raggio verde e altre poesie inedite*, a cura di G. Musolino, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1993; *L'esequie della luna e alcune prose inedite*, a cura di G. Musolino, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1996. Il riferimento sarà dato dal titolo del componimento o dal primo verso (in assenza di titolo), dalla raccolta o (se non edita autonomamente) dalla sezione di riferimento (le raccolte saranno indicate con le sigle GN [*Gioco a nascondere*], CB [*Canti barocchi*], L [*Liriche*], P [*Plumelia*], S [*La seta*], RV [*Il raggio verde*], EL [*Le esequie della luna*] e dal numero di pagina dell'edizione.

siciliano è però quella che si evince dalle parole riportate in epigrafe: la «predilezione per l'oscurità», sinonimo di ricerca interiore, è reazione a quell'eccesso di luce che tutta una tradizione di narrativa siciliana, da Brancati (che cercava «la parte luttuosa della luce») a Bufalino, ha eretto a simbolo della *quête* di se stessi e della propria memoria, ma è anche indicativa di un'ostinata difesa dagli oltraggi della storia.

Quale il senso di un'escussione dell'"idioletto" poetico di Lucio Piccolo? Quali risposte fornisce all'interprete il suo ristretto ma sceltissimo *corpus* di parole? Dico subito che la concordanza integrale delle poesie (e delle prose)² ci consente per un verso di studiare le variazioni semantiche e la diacronia di un lemma, per l'altro di entrare in questioni più intriganti e controverse, ad esempio quella relativa al posto di questa lirica nel contesto della linea montaliana del secondo Novecento.

In via preliminare preciso anche che, pur disponendo del dizionario completo dell'opera di Piccolo e delle liste di frequenza dei lemmi (per categoria grammaticale e per frequenza decrescente), e quindi di tutti gli strumenti utili a un'ermeneutica esaustiva della sua poesia, solo in pochi casi mi addenterò in specifiche questioni interpretative, essendo mio intento quello di disegnare una prima cartografia lessicale, evidenziando alcune costellazioni semantiche centrali.

Consultando una semplice lista di frequenza dei lemmi decrescenti, la parola autosemantica più ricorrente è il sostantivo *giorno* (94 occ.), seguito subito dopo da *notte* (91 occ.). Questi primi dati valgono a dimostrare come quella di Piccolo sia una poesia volta a registrare le insidie di *chrònos*, ma al contempo a scongiurarle attraverso una ricerca interiore che diviene sia esplorazione delle possibilità della memoria sia ricerca di un rapporto con l'Altro e l'altrove, sempre però a partire da una forte presa d'atto della datità fenomenica (figure animate e inanimate, oggetti, paesaggi). Proprio su questa epifania del concreto si impianta la contraddizione originaria su cui il siciliano costruisce il proprio mondo poetico, ossia quella (ricordata da Montale nella prefazione a *Canti barocchi e altre liriche*) «fra un universo mutevole ma concreto,

² Realizzata nell'ambito della tesi di dottorato di N. LA PIANA, *Concordanza delle poesie di Lucio Piccolo. Intertestualità e alchimia*, Università degli Studi di Catania, Dottorato di ricerca in Italianistica (Lessicografia e Semantica dell'Italiano letterario), Coordinatore G. Savoca, Tutor G. Savoca, XI ciclo.

reale, ed un io assoluto eppure irrealmente perché privo di concretezza»³. Questo ciclo di identità-ripetizione, figurato anche nell'«interna / combustione da cui balzano i giorni» (*Il forno*, in *GN*, p. 30), Piccolo lo fissa emblematicamente in una delle sue prime liriche, proprio quelle della *plaque* offerta a Montale:

Mobile universo di folate
di raggi, d'ore senza colore, di perenni
transiti, di sfarzo
di nubi: un attimo ed ecco mutate
splendon le forme, ondeggiando millenni.
E l'arco della porta bassa e il gradino liso
di troppi inverni, favola sono nell'improvviso
raggiare del sole di marzo.

(*Mobile universo di folate*, in *L*)

Una vita metamorfica segnata da «perenni / transiti», dall'ondeggiare del tempo, nel contesto di un “eccesso” vitalistico del paesaggio (lo «sfarzo / di nubi», lo “splendere” delle forme). Già in questa poesia le parole del tempo suggeriscono le potenzialità del substrato lessicale e del campo onomasiologico su cui il poeta costruisce la trama polisensa e allusiva del proprio vocabolario.

Nella categoria del tempo rientra ovviamente una vasta gamma lessematica: *giorno, ora, anno, attimo, mese, minuto, momento* ecc., estesa anche a quei “correlativi oggettivi” che sono gli strumenti (*orologio, pendolo, quadrante, meridiana, clessidra* ecc.). Così declinato, il tempo acquista un valore per un verso concreto (e quindi oggettivamente misurato e misurabile), per l'altro naturalistico, legato al ciclico reiterarsi delle fasi giornaliere e stagionali (in una lettera ad Antonio Pizzuto, Piccolo definiva i *Canti barocchi* come «la parabola del giorno completo»)⁴, e per questo connesso agli elementi naturali (*sole, luce, notte, ombra, buio, luna, cielo, nuvola* ecc.).

³ E. MONTALE, *Per «Canti barocchi e altre liriche»*, in L. PICCOLO, *Gioco a nascondere. Canti barocchi e altre liriche*, op. cit., p. 107.

⁴ Lettera del 19 aprile 1965, in A. PIZZUTO-L. PICCOLO, *L'oboe e il clarino. Carteggio 1965-1969*, a cura di A. Fo e A. Pane, Milano, Scheiwiller, 2003, p. 35.

Scrutando le sfaccettature semantiche di *giorno*, si vede come esso incarni il fluire inarrestabile dell'esistenza («e i giorni mutano volto / e muta volto la vita», *Le carte in cammino*, *Bosco il prestigiatore*, in *CB*, p. 71; «il riflusso dei giorni», *Gioco a nascondere*, in *GN*, p. 13; «ai giorni che dileguano / verso gli orizzonti sfocati?», *Anna Perenna*, in *GN*, p. 25; «I giorni della luce fragile / [...] / e la corrente li portò lontano», *I giorni della luce fragile*, in *GN*, p. 43; «la corrente dei giorni», *Ombre*, in *GN*, p. 44; «E i giorni vanno», *L'andito*, in *P*, p. 21; «gocce di tempo sui consunti giorni», *Fra antiche mura*, in *SE*, p. 62), ma sia anche partecipe di un rallenti memoriale («e indugiano i giorni / in lenti meriggi», *Lunghi tralci*, in *L*, p. 92) e di una ciclicità-invarianza dominabile («E i giorni seguono i giorni», *La stagione*, in *SE*, p. 51; «eguale rosario dei giorni», *Scendevano un tempo*, in *SE*, p. 77; «E il giorno fu ritorno», *Vennero*, in *VE*, p. 23).

Come *giorno*, anche una voce come *ora* partecipa di una visione per così dire eraclitea, ma con una connotazione più incline a sottolineare la labilità e la caducità di uno scorrere continuo: «buio fondo ove le nostre ore discendono» (*CB*, p. 43); «E pendon l'ore e i tralci» (*Si provano d'osso le nocche*, in *L*, p. 81); «Scivolan l'ore sospese» (*La luna porta il mese*, in *L* p. 88); «uno sfilare pallido d'ore» / «ore recline in discesa» / «visione di grondanti ore» / «grondanti gocce di tempo» (*Fra antiche mura*, in *SE*, pp. 61-62); (*SE*, p. 62) ecc.

A un'altrettanto variegata sfaccettatura semantica si può ricondurre il *tempo*, realtà proteiforme che riflette la soggettività e la discontinuità svelate dalla fenomenologia («e anch'esso il tempo, il tempo / eguale non è: vedi come tutto / precipita o rallenta, si cela, riemerge in grandi distese d'acque / rotonde in cui si guardano i giorni», *Non mi credere*, in *SE*, p. 45), che «cerca una sua fase» (*Gioco a nascondere*, in *GN*, p. 15), e per questo è un tempo *indeciso*: «l'errare / d'un viso d'un tempo d'un luogo / sommersi in un tempo indeciso» (*Il forno*, in *GN*, p. 28). Esso si concretizza nell'ostile «urna del Tempo», gemella della «nemica clessidra» cui si sottraggono le «memorie insaziate» e il «riflusso di vita *svanita*» (*La notte*, in *CB*, pp. 61-62). Tuttavia, quando si sintonizza col movimento della natura, esso non è più

chrònos ma si purifica in *kairòs*, tempo propizio a un fluire pacifico dei ricordi: «e girano, tornano i viali / su fondi di tempi sospesi / fra sogno e memoria» (*Gioco a nascondere*, in *GN*, p. 9); «Tempi vengono ora, tempi / che un desiderio di ritorni chiama / le fibre rosseggianti ai fusti» (*Tempi vengono ora*, in *SE*, p. 59); le bianche mule che «scendevano un tempo» e «sempre scendono» (*Scendevano un tempo*, in *SE*, p. 77); «ed un folto / di mirti è a piè d'un colle / dove solo segno del tempo / è il trascorrere di nuvole su la cima / del declivio, frullo / di foglia che abbandona ramo / è il minuto, ed un altro / ne viene, e sono già lontani / parole d'una storia / senza inizio né fine» (*Masseria*, in *GN*, pp. 33-34). In questo componimento il tempo naturale, non compreso da uno dei cacciatori, è appunto il tempo della grazia, perché in esso hanno spazio «le storie interrotte / che mai nessun giorno finiranno» (*Masseria*, in *GN*, pp. 35-36).

Un trattamento del tempo, come si vede, che è al contempo fisico e metafisico. Esso per un verso risponde a un'urgenza biografico-esistenziale (nella lettera inviata a Montale, di cui *Piccolo sconfessò* poi la paternità, si pone l'accento sul desiderio di «rievocare e fissare un mondo singolare siciliano, [...] che si trova adesso sulla soglia della propria scomparsa senza avere avuto la ventura di essere fermato da un'espressione d'arte»), per l'altro alla volontà di costruirsi, da una condizione di voluta separatezza dalle insidie e ridondanze della modernità, un proprio quadro biologico-simbolico del *panta rei*. Per un verso, allora, vi è il movimento centripeto, articolato nella dialettica di ripetizione e variazione, rappresentate appunto dalla semantica della circolarità: «e assidue le invisibili spole / tessono, mutano, ma il giro è sempre lo stesso» (*Anna Perenna*, in *GN*, p. 20); «il fuscello minimo che gira gira» (ivi, p. 21); «Gira l'arcolaio dell'ore tempi di pacata attesa» (*Al tempo di Re Borbone*, in *Bosco il prestigiatore*, *CB*, p. 65); «gira fuso, rifolo vano» (*Il messaggio perduto*, in *PL*, p. 31); «girano i paesaggi / dell'ora» (*Le tre figure*, ivi, p. 39); «poi girano i fusi, le spole, la grana» (*La seta*, in *SE*, p. 29); «E volge la spirale dei cammini» (*E volge la spirale dei cammini*, ivi, p. 71).

Questa dimensione rasserenante, euforica di un *chrònos* che non ingenera traumi o angosce la troviamo in una delle 9 liriche: «oggi è lago di calma / e domani non è dolore» (*La luna porta il mese*, in *L*, p. 88), e soprattutto in *Lunghi tralci*, dove l'immersione nella natura (che è «balsamo», «olio») armonizza l'io con gli oggetti del paesaggio e restituisce il mondo in «risonanze» e «memorie» (in questa ottica si può interpretare la quiete delle sere che «si piegavano in sequenze / tacite d'ore, in «blande / cadenze di memorie»; *Il forno*, in *GN*, pp. 30-31):

Lunghi tralci, lunghi tralci mi strinsero
mi chiusero braccia;
specchiavo conca notturna
d'acque montane, sapevo
le radici e le fonti, alla bruma
leggera passavano l'ombra
dei giorni, sorgevano i volti
fra la speranza e il dolore;
ed era tepore primevo
ritorno e infinita carezza.
Ma quando il risveglio
m'apre i mattini e mi posa
su le sponde della luce
reco un balsamo ignoto
un olio che mi fa dolci
le cose, in silenzio consuma,
e mi ridona il mondo
in risonanze, in memorie
(e indugiano i giorni in lenti
meriggi, in vesperi immensi).
Così vado fra gli echi le nuvole e i raggi,
non m'è straniera la spiga
della lavanda che brucia l'aria
o il petalo bianco ai cespugli
furtivi di vento.
Dietro le colline respira
la stagione, scendono i declivi,
ed è così molle il cammino
sui viali dove le svolte
spengono l'ansia dei passi
che gli orizzonti fra i rami
svaniscono, sorgono ancora,
in abbandono di spazio.
Lunghi tralci, lunghi tralci mi strinsero,
mi chiusero braccia
ed era ritorno, promessa [...]

(*Lunghi tralci*, in *L*, pp. 90-91)

Una visione che è naturalistica e ontologica allo stesso tempo: «la gioia e il / dolore sono due cerchi che non puoi / disgiungere»; « gioia e dolore / chiude l'istesso cerchio» (*Il giardino delle Esperidi [Terza Esperide]*, in *RV*, p. 29).

Dall'analisi dei contesti⁵ si vede, tuttavia, come questa lettura ciclica del reale sia insidiata, soprattutto quando ricorre l'immagine del fuso, della spola, da un senso di vanità e labilità, dall'ombra del nulla, come prova la presenza di un aggettivo come *vano*, ricorrente in contesti in cui è implicata la semantica della circolarità: «la ridda / vana che non ha centro» (*Gioco a nascondere*, in *GN*, p. 18); «vana vite franante nel nulla» (*Alla luna*, in *SE*, p. 69); «e vengono afflati di vane danze» (*Guida per salire al monte*, in *PL*, p. 15); «gira fuso, rifolo vano, prendi / corpo di nulla» (*Il messaggio perduto*, in *SE*, p. 31).

Da un altro versante spicca l'estesa gamma semantica del *fluire*: *corrente* («la corrente primordiale», *Veneris venefica agrestis*, in *GN*, p. 86; «la corrente dei giorni», *Ombre*, in *GN*, p. 44), *fiumara*, *fluente*, *fluire* («l'eguale fluire», *Il messaggio perduto*, in *P*, p. 31; «nell'ora ch'è tutta fluire», *Psiche*, in *SE*, p. 41; «la cometa / fatua che svampa e va senza meta / ma non disperde / tutto il fluire», *Fra polo e polo*, in *SE*, p. 81), *flusso* («flusso di memoria / senza muscoli o sangue»), *fluidità* («ha ridonato fluidità di origini», *Gioco a nascondere*, in *GN*, p. 14), *flutto* («d'attimo in attimo, di flutto in flutto», *Gioco a nascondere*, ivi, p. 10), *riflusso* («il riflusso dei giorni», *Gioco a nascondere*, ivi, p. 13), *scorrere* (con senso anche metaforico e riferito al tempo: «aprile [...] tacito scorre», *CB*, p. 222; «scorrente parete / dipinta», *Gioco a nascondere*, in *GN*, p. 10; «scorriamo ai margini / di mobili ellissi, d'aeree spirali», *Gioco a nascondere*, ivi, p. 11), *trascorrere* (che insieme a *scorrere* è parola-chiave della poesia eponima di *Gioco a nascondere*: «e noi trascorriamo inerti spoglie / d'attimo in attimo»; «volti / trascorrono, / cui diedero un contorno / l'ansia, l'ignoto», ivi, pp. 12 e 14); il già citato *fuso* («le vegliarde e i fusi / daranno il segno / ai pendoli, ai quadranti acherontei», *Gioco a nascondere*, ivi, p. 14; «poi girano i fusi, le spole, la

⁵ Talvolta Piccolo adopera metaforicamente termini riferiti alla danza, come *farandola* e *ridda*: «scorre l'inafferata / farandola»; «la vana ridda» (*Gioco a nascondere*, in *GN*, p. 18); «girandola d'ombre» (*La notte*, in *Canti barocchi*, p. 61).

grana», *La seta*, in *SE*, p. 29; «sui fusi dell'acque turbinanti», *Le carte in cammino*, *Bosco il prestigiatore*, in *CB*, p. 71; «gira fuso, rifolo vano, prendi / corpo di nulla», *Il messaggio perduto*, in *P*, p. 31). Il sigillo simbolico di questa visione è l'«acqua inesplicabile» del secondo dei *Canti barocchi*; acqua che «tutto spezza, scioglie immilla», «gorgo fatuo che passa», al cui tocco «l'Universo è labile»⁶. Così commenta Piccolo: «ovvio simbolo della fugacità, della vanità dell'essere nelle sue manifestazioni esteriori, puro succedersi d'immagini inconsistenti»⁷.

Alla semantica del fluire è legata una percezione entropica del reale, ossia quella sensazione di consunzione, di dissolvimento che investe non solo il tempo ma anche gli aspetti del paesaggio: *corroso*, *consumare/consunto* («un'ombra che consuma», in *L'andito*, in *PL*, p. 21; «l'ansia che ci consuma», in *RV*, p. 25), *decrepito*, *dileguare* (riferito ad es. alle ombre che «dileguando diedero un'impronta» [*Ombre*, in *GN*, p. 44] e ai «giorni che dileguano» [*Anna Perenna*, in *GN*, p. 25]), *disfare/disfatto*, *dissipare*, *dissolvere/dissolto*, *effimero*, *estenuare* («si estenuano le vite in cacce fallite»), *estinguere*, *franare* («vana vite franante nel nulla», *E volge la spirale dei cammini*, in *SE*, p. 71); *fugace*, *fuggente*, *labile*, *languire* («ore che il mondo langue», *SE*, p. 41), *sfaldare*, *sgretolare*, *svanire* ecc.

II. Uomo, natura, infinito

Dunque, in Piccolo opera questa duplice dimensione del tempo, lineare e circolare, costantemente insidiata da un senso di labilità e precarietà. L'unico modo di resistere all'entropia di un tempo *indeciso* è ritrovare un'armonia tra uomo e natura, riappropriandosi corporalmente delle proprie radici. La poesia di Piccolo è soprattutto il canto di questa riappropriazione: non il canto elegiaco di una decadenza assunta a stigma/stemma di una condizione di separatezza, ma l'esigenza conoscitiva di un sé

⁶ Su questo «canto» rimando alla bella lettura di D. PERRONE, *La "melopea del tempo". Letture piccoliane*, in EAD., *In un mare d'inchiostro. La Sicilia letteraria dal moderno al contemporaneo*, Acireale-Roma, Bonanno, 2012, pp. 179-90.

⁷ Sono considerazioni di Piccolo pubblicate, con il titolo di *Appunti critici*, da N. TEDESCO in *Lucio Piccolo. Cultura della crisi e dormiveglia mediterraneo*, Caltanissetta, Sciascia, 2003, p. 117.

che attraverso dei viaggi *à rebours* (con un moto che in *Vidi le Muse* Sinisgalli definiva «*andarsi* incontro a ritroso»), ma anche rivolti al futuro, ritrova le ragioni del proprio esistere nel mondo. La fedeltà e l'ascolto delle proprie radici è la cifra di questa resistenza:

...se sgomenti
di tanta trasparenza d'anni
di questo errare in attimi vediamo
tramezzi su invisibili rotaie
che trascorrono lungi e senza dove,
pure il suolo li serba e il suolo in noi
fermo è per sempre: il sonno che ci prende
grovigli ha d'erba, scorre il sibilo
delle stagioni al varco e nella cava
ha baleni di cristallo... né mai forza
può scemare a chi ascolta il suolo

(*Il forno*, in *GN*, p. 31)

Le immagini sono quasimodiane, ma permeate da un desiderio di ritorno alla forza nutritiva del suolo-terra-madre. Ricerca è dunque quella di un *ubi consistam*: «ed ora alla ricerca / d'un punto ove lo spazio s'aggomitoli / che sia soltanto noi», che può approdare alla quiete, espressa come *desideratum* ipotetico (e quindi poetico): «Ma in questa fuga dal mondo illusorio / ch'eludere vuole lo spazio / in alto, in alto s'è disciolto un nodo / di limpidi astri che teneva ascoso / il nuvolame, e splende e oscilla: / una dolce lampada di riposo / brucia ancora per noi sul promontorio?». Così si chiude, nella domanda (non retorica) sulla possibile tregua dal tempo e dalla fuga, una lirica "labirintica" come *Gioco a nascondere*. Al fondo di questa ricerca è un senso di smarrimento pascaliano e leopardiano, espresso negli interrogativi di *Non mi credere*:

vedi come tutto
precipita o rallenta, si cela,
riemerge in grandi distese d'acque
rotonde in cui si guardano i giorni

e se tento fermarmi ancor meno
vedo, ancora più mi chiedo: e dove
siamo? nei raggi nelle ombre nel vento?

(SE, p. 45)

Questo senso di smarrimento non è, però, sempre segnato da sentimenti negativi e angosciosi come lo *sgomento*, voce che nella conclusione dell'ultimo dei *Canti barocchi* il poeta accosta a *terrore*: «Ma se il fugace è sgomento / l'eterno è terrore» (*La meridiana*, in *CB*, p. 59)⁸. Lo *sgomento* è di segno decisamente pascaliano: «*Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie*»⁹. Nell'autocommento ai *Canti barocchi* inviato a Pizzuto, Piccolo si sofferma sui versi finali della *Meridiana*¹⁰, spiegando che «Il raggio che batte sul segno dei gemelli (meridiana sotto la cupola della cattedrale) *eco* di *cosmi* – riporta in pieno l'angoscioso binomio – tempo che ci sottrae ogni cosa – eternità [...] Il celeste che prima era lo *sguardo sereno* ora è *l'immane distesa* dove tutto di noi si annulla nell'ignoto»¹¹.

Nei due versi finali dello stesso canto Piccolo coglieva un'«allusione lontanissima all'«Infinito»»¹². Non pochi sono in effetti gli elementi che rimandano a quella poesia: le metaforiche «siepi del mondo», il vento, il silenzio. Come quella leopardiana, anche la poesia del siciliano si apre allo stupore, all'infinitudine dello spazio e del tempo (*infinito* come aggettivo ricorre 12 volte), che finisce col prevalere sull'*horror vacui* del soggetto: «sorgevano i volti / fra la speranza e il dolore; / ed era

⁸ Talvolta esso è legato all'*arcano*: «Dove sgomento senso / ci avviluppò d'arcano / e ci fermò alla soglia / e i passi indietro volse» (*E volge la spirale dei cammini*, in *SE*, p. 71).

⁹ Norma La Piana ricorda come i lemmi *sgomento* e *terrore* siano presenti in Piccolo «solo in contesti legati al trascorrere del tempo» (*Concordanze delle poesie di Lucio Piccolo*, cit., p. 97).

¹⁰ «sotto la cupola al segno rotondo / (in gemini) folgora l'ora *eco* di *cosmi*, / ed alle siepi del mondo / passa il brivido di fulgore / fende l'immane distesa celeste, / vibra, smuore, tace, / vento senza presa e silenzio» (*CB*, pp. 58-59).

¹¹ A. PIZZUTO-L. PICCOLO, *L'oboe e il clarino*, op. cit., p. 37. In maniera più distesa, negli *Appunti critici* pubblicati da Natale Tedesco, Piccolo annotava: «Il raggio fulmineo che segna l'ora nella sua crisi, nella sua fugacità, e che si disperde senza nulla *prendere*, fermare, in vibrazione fino al silenzio – determina nella scena i due poli opposti della metafisica tragedia umana che dà origine all'angoscia (inutile citare gli Esistenzialisti): l'impossibilità di nulla fermare dell'inconcepibile Essere-senza-tempo» (N. TEDESCO, *Lucio Piccolo*, op. cit., p. 119).

¹² A. PIZZUTO-L. PICCOLO, *L'oboe e il clarino*, op. cit., p. 37.

tepore primevo / ritorno e infinita carezza» (*Lunghi tralci*, in *L*, p. 90); «una sera / che scende dall'alto e candori infiniti» (*Notturmo*, in *PL*, p. 26), e rievoca, in una poesia intrinsecamente leopardiana come *Alla luna*, un “naufragare” dolce. Qui infatti, sul turbamento delle parvenze degli «antichissimi / sfocati volti» e degli «sgomenti spettri» prevalgono i «fantasmi di memorie» e gli «infiniti abbandoni»:

Quando così ti sbianchi
quasi disfatta incerte
parvenze hai d'antichissimi
sfocati volti.

Forse sgomenti spettri
sorpresi all'alba in fuga.

Quando t'arrossi torbida
sanguigne voglie fermenti
e forse hai mari in collera
furia di venti cinerini
nei cieli gonfi.

Fra bianchi abeti senti d'ululato
fai specchio il lago
e sgorgi nebbia azzurra nel silenzio
destandoci fantasmi di memorie
e infiniti abbandoni

lontanissima luna.

(*SE*, p. 69)

Ma questa contemplazione pacificata si compie come *favola*, correlativo di un accoglimento pienamente sentito dell'infinitudine del cosmo naturale e di quello umano, quotidiano. La favola non si sottrae (in quanto, anche etimologicamente, partecipa della *fictio*) al destino di caducità («sai che la favola sboccia, / poco dura, s'allontana, / e l'amaro è dell'ultima goccia»; *Sebbene tu cerchi...*, *Bosco il prestigiatore*, in *CB*, p. 75). Per converso, la fila della carte manda «respiro d'una favola» (*Le carte in cammino*, ivi, p. 71); i segni del passato come «l'arco della porta bassa e il gradino liso» sono «favola [...] nell'improvviso / raggiare del sole di marzo»

(*Mobile universo di folate*, in *L*, p. 79); la lampada di Anna Perenna è «segnale / di favola e riposo» (*Anna Perenna*, in *GN*, p. 22). Il poeta si ritrae dal «morso» della vita e ascolta dentro di sé il risuonare *perenne* (altro lemma marcato in Piccolo) di una favola, come alternativa al captare «i messaggi / del fuggevole mondo»:

Pure il tuo morso è forte
vita, dolore, elusi in prove, indugi
o mi scrollai veloce
di stille colorate a fuggire l'immensa
trappola... a cogliere i messaggi
del fuggevole mondo in svolte, in brividi,
o mi ritrassi
nel profondo di me dove se ascolto
canta ognora una favola [...]

(*Buccia*, in *SE*, p. 28)

E ancora: «[...] domando la mia favola dove nube / riflessa è già rovo, diretto muro, altro» (*Non mi credere*, in *SE*, p. 45). In questa poesia, che è una dichiarazione di smarrimento di fronte all'infinità del mondo, il poeta lega la richiesta della favola alla «forza del canto» che lo «raffigura fuggevole, senza / peso». In *Ronda* gli «scarabei della favola» sono dello stesso segno delle «sillabe mute che incantano»; parole incorporee sottoposte al destino di caducità, «sospese ad un filo di senso», che dispaiono e vengono afferrate da un'altra ronda (*GN*, p. 42). Ma è proprio in quella che potrebbe apparire un'ininterrotta girandola di significanti il segreto di una poesia che vuole colmare la frattura, come recita l'epigrafe di *Bosco il prestigiatore*: «e delle vane querele del nostro cuore inquieto / vogliamo fare segreto di stelle e di fontane». Ecco, quindi, dispiegarsi un altro campo lessematico centrale dell'universo di questo «naturalista lirico», quello del mistero: *arcano* (agg. e sost.), *enigma*, *folia*, *incanto*, *ignoto*, *incantare*, *incantesimo*, *incanto*, *indovino*, *inspiegabile*, *mistero*, *magia*, *magico*, *mago*, *malìa*, *prestigio*, *prestigiatore*, *segreto* (agg. e sost.), *sibillino*, *sortilegio* ecc. Figura eponima di questa inchiesta del mistero, compendio della ricerca

alchemica di Piccolo è Bosco il prestigiatore, protagonista delle sezione omonima dei *Canti barocchi e altre liriche*, colui che «in figure d'enigma chiude le sue venture», e che applicando alla natura i consigli del chiromante riesce a vedere «svanire il mondo / nel volto rotondo d'un fiore» (*L'ammonimento*, in *CB*, p. 67).

Solo riconciliandosi con i misteri quotidiani della natura si può ritrovare il senso dell'atto poetico; il poeta, attraverso la pascoliana lampada-poesia, si riscatta dalle «cacce fallite» che estenuano la vita e, attraverso un umile segno quale il bastone del mendicante «che attende / la sua misura d'olio» (*Caccia*, in *L*, pp. 97-98), attinge quella «dolce lampada di riposo» in cui risiede il segreto dell'agire poetico.

III. Memoria e voce

Si può dire che la sfida della poesia di Piccolo è quella di restituire alla memoria la sua funzione epifanica, risarcitoria, salvifica. I *Canti barocchi* sono un «poetico tuffo nella peschiera della memoria»¹³. Anche la memoria può appartenere a un tempo propizio: ecco, allora, i «tempi sospesi / fra sogno e memoria» (*Gioco a nascondere*, in *GN*, p. 9); «memorie e sogni» (*L'andito*, in *PL*, p. 21); «dai fili di memorie, dai risvegli infantili» (*Oratorio di Valverde*, in *CB*, p. 51); «mi ridona il mondo / in risonanze, in memorie» (*Lunghi tralci*, in *L*, p. 90); «Non vengono / i giorni da profondità d'aria / ma da una immensità di memoria» (*La stagione*, in *SE*, p. 51). I ricordi dei defunti si concretizzano in *Gioco a nascondere* in «volti senza memoria», e in *Plumelia* sono memoria senza corpo, «flusso di memoria / senza muscoli o sangue» (*I morti*, in *PL*, p. 47).

Per connotare l'esistenza come potenzialità che travalica la minacciosa urna di *chrònos*, nell'ultimo dei *Canti barocchi* Piccolo parla di «memorie insaziate», fornendo due spiegazioni del sintagma: «1° memorie di qualcuno che nella vita non compì quello che voleva, che rimase come un *nodo* non sciolto. 2° memoria che non cessa mai di ritornare come in un incubo»¹⁴. E in un altro appunto: «contengono in sé

¹³ *Appunti critici*, in N. TEDESCO, *Lucio Piccolo*, op. cit., p. 115.

¹⁴ *Ivi*, p. 121.

tale portata di passione, di forza che tuttavia non più viventi ritornano in “riflusso” sul piano della vita nei momenti in cui le valvole, “i versetti”, sono rallentate. Sono fantasmi sensuali (bacio) passionali anche in altro senso (ira) che non hanno potuto dissetare nel corso breve e *spezzato* della vita l’incoercibile corrente delle loro passioni»¹⁵.

In alcuni contesti memoria e canto sono affiancati: «e un canto è la memoria senza doglia» (*Dove più folto è il mirto*, in *SE*, p. 37); «le notti che furono memoria e canto» (*L'anno pellegrino*, in *SE*, p. 75)¹⁶. La funzione del canto è appunto quella di restituire armonia, saldandosi con la voce, che è *in primis* voce della natura: «ed ogni pensiero, ogni voce, / ha dolcezza di ritorni» (*Le carte in cammino*, in *Bosco il prestigiatore*, p. 72); «e sola voce è un trasalir di vento» (*E volge la spirale dei cammini*, in *SE*, p. 71), ma anche della poesia che si riafferma sul transeunte ed è capace di riassorbire in sé anche la memoria dolorosa:

ma certo in me s'apriva
tremenda ed umile
la voce che da sempre dura
e che ci lega, ognuno
di noi, al dolore d'ognuno anche ignorato.

(*Non fu come credevi...*, in *SE*, p. 17)

Attraverso il canto è possibile ripristinare quella ferita, ricomporre le fratture del tempo in *kairós*, recuperando la capacità della *parola* della poesia di farsi *voce* della natura («la parola era spiga al vento», *Al tempo di Re Borbone*, in *Bosco il prestigiatore*; «parole lucide e sonore», *Anna Perenna*, in *GN*, p. 23). E con la natura il poeta instaura un intermesso colloquio, in perenne ascolto di quella «voce segreta» che gli permette di carpirne il mistero, anzi la *malìa*:

ma nella luce, nel giorno

¹⁵ Ivi, p. 124.

¹⁶ Cfr. anche, per la presenza di una parola come *cadenza*, *Il forno*, in *GN*, pp. 30-31: «le sere si piegavano in sequenze / tacite d'ore, in blande / cadenze di memorie».

ove inclino l'ore al canto
e va l'acqua fievole nella creta che brucia
serbo l'ombra serbo la malia:
mai tace il colloquio nascosto,
mai posa la voce segreta.

(*Lunghi tralci*, in *L*, p. 93)

Ma questa voce, «tremenda ed umile» (aggettivo quest'ultimo che in 3 casi su 4 è appunto riferito alla *voce*, e serba l'etimologia dell'*humilis*, ossia dell'essere legato alla terra), contrapposta alla “vanità” della «musica» come prodotto umano, è la sola forma possibile di preghiera, congiunta all'«angoscia» (da intendere come ansia di conoscenza, alla stregua di quanto Piccolo dice in *Notturmo*: «aneliti / d'angoscia verso un nodo di vita / incompreso»). L'uomo si consegna a questa voce remota e inafferrabile, capace di congiungere passato, presente e futuro, nell'unica disposizione possibile per l'ascolto, ossia quella del *Christus patiens*:

Voce umile e perenne
sommesso cantico
del dolore nei tempi,
che ovunque ci giungi
e ovunque ci tocchi,
la nostra musica è vana
troppo grave, la spezzi;
per te solo vorremmo
il balsamo ignoto, le bende...
ma sono inchiodate
dinnanzi al tuo pianto le braccia
non possiamo che darti
la preghiera e l'angoscia.

(*Voce umile e perenne*, in *SE*, p. 85)

Antonio Di Silvestro