

# Un “metafisico” siciliano di tradizione inglese: Lucio Piccolo

di  
**Norma  
La Piana**

**E**ssere nato in Sicilia<sup>(1)</sup> in una delle più antiche e nobili famiglie palermitane, con un blasone appannato dagli scandali e dalla cattiva amministrazione del patrimonio, ha causato in Lucio Piccolo di Calanovella l'acuirsi di alcuni tratti riconosciuti come caratteristiche tipiche di ogni siciliano: l'orgoglio e la diffidenza. «I siciliani non vorranno mai migliorare per la semplice ragione che credono di essere perfetti: la loro vanità è più forte della loro miseria», sintetizzava suo cugino, Tomasi di Lampedusa, attraverso le parole del Principe Salina. Nel poeta l'orgoglio per la convinzione di essere, in quanto siciliano, “il sale della terra” si miscela inscindibilmente con la diffidenza dovuta non solo alla precarietà che avverte ogni isolano, ma anche alla netta e do-

lorosa sensazione di essere uno degli ultimi rappresentanti di un mondo aristocratico giunto ormai alla sua fine. Anche Piccolo sentiva e sapeva che presto ai “Gattopardi e ai leoni” si sarebbero sostituiti gli “sciacalli e le iene”; ma considerava la dissoluzione delle grandi famiglie come un “ciclo inevitabile”, rientrando fatalmente nella legge di natura. La poesia gli offrì la possibilità di sottrarsi al gorgo della storia, di sopravvivere in qualche modo. In essa fece confluire tutto l'albero genealogico, secondo quanto ha osservato Sciascia<sup>(2)</sup>: «dalla linea “femminile”, materna, nonché dalla città natia, deriverebbe il barocco palermitano, architettonico, presente nelle liriche di Piccolo; la violenta sensualità della natura, altra protagonista dei suoi versi, potrebbe essere, invece, il prodotto della linea “paterna”, maschile, radicata nell'Orlandino, luogo in cui il poeta visse dal 1931 al giorno della morte».

Forse fu il desiderio di lasciare un segno tangibile del suo passaggio su questa terra che indusse il nobile siciliano, all'età di cinquantatré anni, non a caso dopo la morte della madre, a far stampare privatamente e successivamente ad inviare al suo poeta preferito, Eugenio Montale, la silloge *9 Liriche*, comprensiva dei quattro *Canti barocchi*. Il titolo *9 Liriche* scelto dal barone-poeta per la prima *plaque* contiene un numero a valenza magica e probabilmente fu questo, oltre alla soprattassa che il Nobel dovette pagare per l'insufficiente affrancatura, a promanare il benefico influsso che convinse il restio Montale alla lettura. La fuorviante lettera di presentazione acclusa gli aveva infatti lasciato presagire una noiosa poesia descrittiva per l'intenzione dichiarata di voler «fissare un mondo singolare siciliano, anzi più propriamente palermitano, che si trova adesso sulla soglia della propria scomparsa senza avere avuto la ventura di essere fermato in un'espressione d'arte [...]; quel mondo di chiese barocche, di vecchi conventi, di anime adeguate a questi luoghi, qui trascorse senza lasciar traccia»<sup>(3)</sup>. In realtà essa era stata scritta da Tomasi di



Lampedusa ed anticipava il contenuto del *Gatopardo*, non rispecchiando assolutamente la complessità delle tematiche delle liriche di Piccolo, i cui cardini sono la memoria e il tempo. La memoria è all'unisono ricordo e nostalgia: nostalgia di un qualcosa ormai per sempre perduto, la condizione d'innocenza. Anche il tempo è rappresentato in maniera dicotomica, distinto in tempo circolare, cioè ciclico, rappresentato dalla natura, dai suoi elementi nel loro variegato e vitale dipanarsi, e, sincronicamente, avvertito come misurazione della "durata", cadenzata dalle lancette di un orologio sentito come "maligno" o dal battito sinistro di un pendolo, del segmento di tempo concesso all'uomo, che deve mimetizzarsi, immergersi, fino non a sentirsi ma ad essere totalmente parte dell'universo.

9 *Liriche*, *Canti barocchi*, *Gioco a nascondere*, *Plumelia*, il "balletto verbale" *L'Esequie della Luna* sono le opere pubblicate da Lucio Piccolo in poco più di un decennio; dal 1954, anno del Convegno di San Pellegrino<sup>(4)</sup>, del lancio tra "i papaveri della nostra letteratura" patrocinato da Montale, al 1969, anno dell'improvvisa scomparsa del poeta.

I titoli delle raccolte, soprattutto le parole "liriche", "canti", "barocchi" suggeriscono le sue scelte poetiche. Egli si ricollega infatti, attraverso il sostantivo *canti*, a tutta una tradizione italiana, lirica, fondata sulla musicalità del poetare, non solo attraverso schemi metrici e retorici, ma soprattutto attraverso la parola che si fa melodia. L'aggettivo *barocchi*<sup>(5)</sup> allude tanto all'edonismo della parola ricercata, della metafora ardita, quanto alle bellezze artistiche e naturali di una Sicilia mitica (barocco artistico e mito agreste), ma anche alla crisi dell'uomo novecentesco, che ritrova le sue stesse insicurezze se si volge verso il passato. Il sostantivo *canti* potrebbe inoltre essere ricollegato all'attributo *barocchi* se si considera, secondo quanto indicò il critico letterario Flora, la musica, intesa come clima di armonia esteso a tutte le arti, quale simbolo positivo del barocco. In effetti l'intera produzione poetica di Piccolo è caratterizzata dalla ricerca del canto, della musica, cioè della stessa poesia, che nasce dalla perfetta coincidenza della voce della natura con la parola umana. Il poeta aveva più volte risposto, a chi gli domandava da dove nascesse la sua ispirazione, di essere un "naturalista lirico" e di esser anche stato un "perseguitato dalla poesia" alla quale aveva tentato di resistere opponendo "l'antidoto specialissimo della filosofia". Il sentiero seguito da Piccolo è, per sua indiretta ammissione, quello del "poetare pensante" tracciato da Leopardi; pertanto obiettivo della poesia è seguire attraverso la parola trasformata in canto le tracce degli dei. Ma il passaggio del divino si è verifica-



to in un'epoca tanto lontana che le orme da esso lasciate sono ormai troppo confuse ed evanescenti per essere interpretate e riprodotte senza sforzo. A quella stessa natura che le aveva cancellate si rivolge Piccolo; egli è dunque "naturalista lirico" perché legge nel grande libro della natura e lascia che questa parli per sua bocca. Questo prodigio si realizza solo nell'attimo in cui il poeta smette di cercare e si abbandona all'ascolto delle metamorfosi della natura mediato da ognuno dei suoi sensi, ottenendo in tal modo la ricomposizione in unità della frammentarietà delle sue percezioni.

L'esordio tardivo si spiega non soltanto con l'eccessiva autocritica, un'autentica ricerca della perfezione, o con il timore del confronto con i "poeti laureati", ma con l'insaziabile esigenza di studiare e assimilare i versi, le parole, i temi di quei poeti, affermati o sconosciuti, contemporanei o lontani nel tempo, italiani o stranieri, più vicini alla sua sensibilità. Quando finalmente alla fase di studio e reperimento del materiale seguì quella creativa, il risultato non poteva che essere una poesia colta e difficile da comprendere, una poesia, come rilevò Montale, in cui "il lessico è spesso ricercato, ma la parola ha poco peso", "l'armonia di un moderno compositore politonale"<sup>(6)</sup>.

Montale fu uno dei pochi a comprendere la compiutezza di quel canto poetico che gli giungeva dalla lontana Sicilia; ma il suo *imprimatur* venne frainteso e considerato come una sarcastica bordata alla poesia di un altro siciliano, Quasimodo, e non per quello che era: il riconoscimento di una voce originale e compiuta. Piccolo venne ben presto accu-

**pagina precedente:**  
Lucio Piccolo.

**In alto:** c. da Piano Porti a Capo D'Orlando (ME), Villa Piccolo, sede della fondazione "Famiglia Piccolo di Calanovella", in onore dei tre importanti fratelli Piccolo: Casimiro, pittore; Agata Giovanna, botanica; Lucio, poeta.

Le foto di Lucio Piccolo sono tratte da C. GUARRERA, *Le quattro stagioni di Lucio Piccolo; "Sicilia Magazine"*, (13), dicembre 1991.

sato di comportarsi come “un’ape che volando tra fiori coloratissimi nella serra poesia sugge e dona qua e là”<sup>(7)</sup>, di essere un provinciale per aver detto troppo tardi cose già dette prima e meglio da altri.

Il barone replicava alle assurde e ingiuste accuse mossegli da chi non riusciva a catalogare la sua poesia, che il suo non era un prodotto d’imitazione, ma «un prodotto autentico di quest’angolo di terra: antico e sempre nuovo. Le rivoluzioni che oggi l’avanguardia rincorre io le conoscevo già trent’anni fa. In Italia tutto arriva trent’anni dopo»<sup>(8)</sup>.

Precoce e senza sosta era stato, infatti, quell’intenso lavoro di erudizione e approfondimento del materiale avvertito più all’avanguardia in continua gara col sempre presente cugino Tomasi, il “mostro sciroccale”, che aveva materialmente importato la poesia dell’austrotedesco Rilke a Palermo. Inoltre va ricordato che negli anni Venti, durante la giovinezza del poeta, il capoluogo siciliano non era affatto estraneo ai fermenti innovativi che percorrevano l’Europa; al contrario fu una delle prime città italiane a interessarsi agli studi di Francesistica tanto che un palermitano, Girolamo Ragusa Moleti, tradusse per primo la poesia di Baudelaire in Italia.

Considerandosi *dernier arabe*, cantore della bellezza della sua terra e della tragicità che si nasconde dietro l’abbacinante opulenza, il nobile siciliano aveva sì scritto parole nuove e sue ma potenziandole e irrobustendole tramite l’assonanza con i più bei versi dei predecessori. Dal lirismo di Gongora Piccolo aveva ad esempio tratto il gusto per le parole *polisense* sia quotidiane che *culte*, l’uso costante della metafora, figura retorica che traveste la realtà, ma ne consente la rappresentazione della fugacità e transitorietà, e l’esaltazione della bellezza, fissata nei materiali più preziosi della natura in modo da raggiungere una mitica metamorfosi vegetale. Punti di contatto si avvertono

anche con la poesia di un altro spagnolo, l’ermetico George Guillen; ma mentre la poesia di quest’ultimo è una lode del divino, quella del siciliano inverte i termini trasformandosi nell’opposto: lode della terrestrità e umanità.

Numerose appaiono anche le corrispondenze tra Piccolo e Montale: all’ “ornitologia” montaliana, il barone oppose la sua “floralogia”; o ancora è possibile scorgere affinità con Campana, D’Annunzio, Pascoli, i lirici greci, Simone Rau Requesens, John Donne, Rainer Maria Rilke, Dylan Thomas... e la lista di possibili ascendenze potrebbe continuare all’infinito dato che nella sua vita da “isolato”, geografico, e non, come visto, culturale, egli aveva letto *tous les livres* di rimbaudiana memoria.

Considerata la vastità dei riferimenti culturali rintracciabili nella poesia del barone di Calanovella, particolare valore assume la sua dichiarazione di considerare la Spagna come secondo, ideale paese e di sentirsi vicino alla “morada de la vida spagnola”; in realtà alla proclamata *hispanidad* fa da contrappeso un più cercato confronto con la letteratura di area anglosassone.

La Spagna poté forse rappresentare, per le comuni caratteristiche climatiche e culturali, un’ideale estensione della Sicilia; ma è la freddezza Inghilterra il doppio speculare e complementare, per antinomia, della cultura e della letteratura dell’isola della luce. Sicilia e Spagna appartengono entrambe alla civiltà latina caratterizzata dal prevalere - anche nel linguaggio - della solarità; e il poeta, proprio “per reazione alla troppa luce”, cercava e preferiva l’oscurità, la penombra che apprezzò anche nella nordica cultura anglosassone, più notturna e distante da ciò che lo circondava.

Se con metodo crociano indagassimo sui fatti oggettivi, raccogliendo dati sulla biografia dell’autore, non potremmo non rilevare che il barone di Calanovella, sedentario e poco avventuroso, solo una volta si spinse a varcare i confini italiani, non per recarsi in Spagna, paese che preferiva visitare attraverso i preziosi oggetti che adornavano la sua villa, come l’antico piatto ispano-moresco del V secolo, ma per recarsi in Inghilterra assieme al cugino Tomasi di Lampedusa. Secondo quanto questi riporta nelle pagine sui *Poeti sacri* delle sue lezioni di *Letteratura Inglese*, il viaggio si rivelò proficuo tanto che Piccolo riuscì a comprare “a gran prezzo in un’asta libraria a Londra” *Olor Iscanus* del poeta gallese secentesco Henry Vaughan. Probabilmente fu la lettura di quest’opera, una raccolta di prose e poesie, che spinse il poeta ad approfondire le sue conoscenze in materia di esoterismo ed occultismo; infatti Vaughan, come il fratello gemello Thomas, fu alchimista, studioso di testi ermetici e di occultismo. Il li-



**A fianco:** Lucio Piccolo all’età di 16 anni in un disegno a matita del fratello Casimiro.

bro, facendo parte dell'eredità spettante al figlio naturale del poeta, è oggi assente dalla Biblioteca della Fondazione Piccolo, nata per volontà testamentaria dei fratelli di Lucio: Casimiro e Agata Giovanna. Fra i volumi superstiti consultabili nella Biblioteca, l'opera del metafisico Vaughan è presente in: Federico Olivero, *Correnti mistiche della letteratura inglese moderna* e Logie Robertson, *A history of English literature*.

La poesia del *Siglo de oro* e quella della pleiade di scrittori che fiorì in Inghilterra dal 1630 al 1670 nascono entrambe come espressione della religiosità individuale. Si avverte che dal Seicento ispanico il nobile siciliano aveva tratto prevalentemente lezioni formali, tecniche, come ad esempio la capacità di fermare l'acqua, il più sfuggente degli elementi; tuttavia la sua sensibilità, o per meglio dire, il suo disagio, sembra essere lo stesso lamentato dal maggiore dei *metaphysical poets*, John Donne, che in *The First Anniversary* (o *Anatomy of the World*) avvertiva "il mondo nuovamente sbriciolato nei suoi atomi. Tutto è a pezzi e ogni coesione è scomparsa" ("And freely men confess that this world's spent / they seek so many new; the see that this / is crumbled out again to his Atomies./ 'Tis all in pieces all coherence gone")<sup>(9)</sup>. È lo stesso tormento cantato da Piccolo nel suo «mobile universo di folate / di raggi; d'ore senza colore, [...] / un attimo ed ecco mutate splendon le forme / ondeggiando millenni»<sup>(10)</sup>.

La "chiara" visione, cioè la ricomposizione delle percezioni in una messa a fuoco obiettiva e univoca che restituisca all'uomo l'universo nella sua interezza, si può recuperare solo ricorrendo alla poesia che è, al contempo, una vera e propria forma di vita autonoma in quanto espressione della voce narrante dell'io più intimo del suo cantore, che memoria in quanto *summa* magica dei momenti-sosta, coincidenti con l'ispirazione, e degli oggetti-emblemi, quasi eliotiani correlativi oggettivi. Ma la memoria, il ricordo, deve andare indietro fino all'infanzia, unica stagione della vita in cui l'uomo è puro come Adamo nell'Eden, quindi unica stagione in cui è possibile rappresentare l'invisibile, il mondo dello spirito che si materializza dall'osservazione della realtà.

Il metafisico Henry Vaughan considerava l'infanzia come stato ideale e platonicamente dall'osservazione delle cose attingeva le "idee", quali esistono in una condizione pre-natale, d'assoluta purezza. Dal fenomeno reale il gallesse traeva delle "visioni", dei lampi che dal buio della condizione presente, consentivano di far rivivere e riassaporare "quei felici primi giorni in cui rilucevo nella mia angelica fanciullezza" ("Happy those early days when I shined in my Angel-infancy")<sup>(11)</sup>. Anche il lirico sicilia-



no rimpiange nei suoi versi il "sopore di primi giorni", cioè a dire quelli dell'infanzia o addirittura della prima ora del mondo; proprio per sua ammissione i *Canti barocchi* nascono dal "riaffioramento di sensazioni infantili", non un'infanzia esplicita ma evocata metonimicamente dalla purezza dell'uomo "senza aggettivi di fronte l'ignoto", cioè libero da qualsiasi definizione di colpevolezza o innocenza. La memoria si fa tutt'uno con la nostalgia dacché il discorso poetico si articola in un *nostos* a ritroso nel tempo, un ritorno pieno di sofferenza, alla ricerca di quanto è andato perduto per una qualche oscura colpa. La memoria deve, per forza di cose, ritornare all'infanzia, non alla pascoliana oasi felice del ricordo personale ma all'infanzia come capacità di vedere ancora la luce, in quanto la separazione è da poco avvenuta.

Il ricordo è, sia per Vaughan che per Piccolo, sempre legato al riemergere della luce, proveniente da una dimensione "altra", che solo a momenti viene ricaptata dall'uomo.

*Canti barocchi* e *Gioco a nascondere*, le prime due raccolte, sono depositarie della nostalgia del poeta per quel mondo perfetto ormai trascorso; il rimpianto per quella dimensione, della quale rimane, comunque, visibile in natura qualche barlume, viene solo suggerito, mai esplicitato, ed è imperniato proprio sull'oscillazione della coppia antinomica luce-buio.

In *Gioco a nascondere* la condizione umana è vista come un perpetuo movimento indeciso sulla direzione da prendere, verso il basso, il buio, una catabasi, o verso l'alto, la luce, un'ascensione. L'angoscia umana è provocata dalla sensazione di essere prigionieri del buio ("Hanno messo una coltre sulla gabbia degli uccelli"); ma la notte può assumere valenza positiva, può divenire il momento di massimo

**In alto:** Lucio Piccolo tra Dacia Maraini e Pierpaolo Pasolini a Zafferana Etnea in occasione del premio letterario "Vitaliano Brancati" (1967).

rimpianto e, di conseguenza, il momento della rivelazione e del riposo. Attraverso i due temi mediati da Vaughan che maggiormente lo ispirarono: l'infanzia come innocenza e paradiso perduto, e il ricordo della luce divina che intensifica il dolore per la perdita subita, Piccolo dà corpo all'immagine di un'infanzia primordiale, in modo quasi di rivivere la prima ora del mondo, affrontando tutti i pericoli connessi al "mito delle origini" di fronte ad una natura allo stesso tempo "materna e pericolosa, soccorritrice e mortale"<sup>(12)</sup>. Ma il flusso del mito provoca l'affiorare di un passato tanto remoto da poter essere identificato con un eterno presente, fenomeno forse chiaro a Piccolo che considerava il "futuro aspettazione di un ritorno", quasi parafrasando l'incipit di *Burnt Norton* di Eliot: "time present and time past / are both perhaps present in time future, / and time future contained in time past".

Nella lettera di presentazione alle *9 Liriche* scritta di suo pugno, libero dal mascheramento impostogli dalla penna del cugino romanziere, Piccolo chiarì che ciò che aveva tentato di esprimere era stato in lui da sempre, "sin dai primi contatti con le visioni del mondo", individuando nel "magma imponderabile caleidoscopico la fonte, la radice di ogni ulteriore espressione lirica"<sup>(13)</sup>. Il "magma caleidoscopico" poteva essere espresso solo rafforzando la propria capacità eidetica, ridando vita e concretezza alle visioni scaturite da un ricordo ancestrale.

L'imprescindibile esigenza di registrare quanto accade in natura attraverso lo sguardo, situa Piccolo sulla stessa linea poetica "visionaria" della quale precursore può essere considerato Vaughan, seguito poi da William Blake, Gerard Manley Hopkins, Yeats e Dylan Thomas, poeti dalla comune facoltà di comunicare con evidenza fisica un loro mondo astratto di visioni. È Melchiori a proporre questa terza linea seguita dalla poesia inglese da aggiungere alla linea Shakespeare-Donne-Eliot, basata su vocaboli concreti, ritmi flessibili, immagini e argomento d'immediato interesse intellettuale, contrapposta alla linea Spenser-Milton-Tennyson, fondata su un linguaggio aulico, immagini con funzioni descrittive e decorative, metri regolari e argomento slegato da motivi di attualità immediata.

Le caratteristiche peculiari di questa terza via seguita dall'evoluzione della poesia inglese come l'impiego di un vocabolario concreto e non aulico, ritmi flessibili, argomento che spesso trascende l'interesse immediato e si propone di raggiungere principi universali, con immagini né marcatamente intellettuali, né descrittive o decorative ma appunto "visionarie", sono tutte confluite nella poesia di Piccolo.

A ulteriore conferma che il barone nutrì il

suo talento ispirandosi alla tradizione della poesia visionaria è il fatto che, dopo quell'unico viaggio all'estero, egli preferì indugiare in viaggi mentali, impegnandosi in corrispondenze epistolari con i poeti più amati, prima con un altro visionario, Yeats, poi con il padre dell'imagismo, Ezra Pound, ed infine con Eliot, dal quale imparò in che misura un poeta debba rapportarsi alla tradizione, essendo la letteratura una specie di processo continuo in cui il presente contiene il passato.

Le numerose corrispondenze della poetica di Piccolo con quella yeatsiana sono state ampiamente segnalate dalla critica<sup>(14)</sup>. Estremamente interessanti sono parse alcune lettere che Piccolo scrisse al fratello Casimiro, intorno agli anni Venti; in particolare la lettera del 31 marzo 1919, in cui il futuro poeta riferisce al fratello di aver letto l'intera produzione yeatsiana fino a quel momento pubblicata. È l'unica testimonianza scritta, grazie alla quale conosciamo le opere di Yeats lette da Piccolo, dal momento che nella biblioteca di casa Piccolo mancano i volumi relativi all'opera di Yeats. Un'altra lettera di notevole importanza del carteggio Piccolo-Yeats è quella del 14 settembre 1920; l'irlandese rispondeva al nobile siciliano: «Caro Signore, lei mi chiede che cosa intendo io con "condizione di fuoco" in *Per Amica*: ho preso il termine a prestito dagli scritti del platonista Henry More e si riferisce all'assunzione del Corpo Celestiale o Fiammeggiante. Stando alla sua descrizione, dopo la morte l'anima risiede a lungo in un corpo aereo; cioè in una condizione che richiama il Purgatorio cattolico. Quando assume il corpo fiammeggiante entra in uno stato di beatitudine o riposo. Sinceramente vostro W.B. Yeats». E ancora, in una lettera del 4 maggio 1924, così Yeats scriveva a Piccolo: «Caro Signore, lei mi chiede notizie sul carteggio Robartes. Ci sto lavorando, come ho fatto tutto lo scorso anno, e spero di finirlo prima dell'estate, ma è difficile che veda la luce prima del tardo autunno, al più presto. Temo che si tratterà di un libro costoso, per via delle difficoltà di stampa, ma tra circa tre anni andrà a far parte dell'edizione delle mie opere complete (Macmillan, Londra). Tranne che non le interessi particolarmente la filosofia mistica, non se ne preoccupi. Si rivolge a cultori di un particolare argomento ed è servito a sgombrarmi la mente di diversi pensieri astratti. "Luminosità cade dall'aria" viene da una poesia intitolata *In tempo di peste* che fu scritta da Thomas Nashe nel 1593. Potrà trovarla nell'*Oxford Book of English Verse* (Clarendon Press, Oxford). Vostro W.B. Yeats».

L'esistenza del carteggio, ancora inedito nonostante da anni risulti di "prossima pubblicazione" presso Scheiwiller, è prova evidente che Piccolo era così avvertito degli orientamenti

della poesia novecentesca straniera da puntare ad un rapporto personale con un grande poeta del tempo, prima ancora che ne venisse riconosciuta l'importanza, se Yeats vinse il Nobel nel 1923. La poesia, tanto per Yeats quanto per Piccolo, rappresenta l'unico mezzo che permette di immergersi nel mondo delle ombre, accessibile nella breve frazione di tempo compresa tra "veglia" e "sonno". È un venir fuori dal passato, un far rivivere voci lontane, un liberare la fantasia. Per Yeats "the moment when we are both asleep and awake" è il momento ideale per la creazione artistica; l'io poetico, oltrepassando la realtà quotidiana, si immerge in un mondo fantastico e questo per Piccolo diventa il momento ideale in cui l'anima visita luoghi misteriosi, dove esiste una vita sopita che solo emerge in quella condizione particolare.

Tutti coloro che si sono occupati dell'opera di Piccolo hanno potuto riscontrarvi la presenza di immagini e di motivi ripresi da alcune delle più significative composizioni di Yeats e Natale Tedesco ha, più volte, sottolineato che è soprattutto l'impianto filosofico della versificazione di Yeats a venir perseguito con costanza. I principali simboli alchemici: la terra, l'acqua, l'aria, il fuoco sono infatti presenze "fisse" nelle raccolte di entrambi i poeti; la fondamentale differenza è che l'ispirazione di Piccolo nasce, ovviamente, non dal "tramonto

celtico", ma da quello "siciliano". La poesia del barone di Calanovella, come quella dell'irlandese, è un continuo inno alla propria terra; per entrambi il "mondo popolato di ombre" diventa una forma di religione, in cui cristianità, paganesimo, religioni orientali si fondono insieme. È evidente che più che in una religione storica, essi abbiano creduto in una religione dove la poesia diventa il mezzo necessario per entrare in comunicazione con la realtà surreale. ■

**In basso:** Lucio Piccolo nella sua scrivania.



#### NOTE

1) Lucio Piccolo nacque il 27 ottobre 1901 (non 1903, come egli stesso, falsamente, dichiarava per vezzo o per scaramanzia) a Palermo da Giuseppe e da Teresa Tasca Filangieri, nobili che vantavano parentele con i Lanza, i Notarbartolo di Villarosa e i Moncada. Tra i suoi antenati si notano un Filangieri, appartenente al ramo materno, che per nomina di Re Ferdinando (Re Bomba), nel 1850 fu viceré di Sicilia, e un Piccolo, Barone di Calanovella, di Ficarra, che contrastò il tiranno Sandoval, reggente di Naso, una Contea dei Nebrodi, nel Settecento; infatti la stirpe dei Piccolo era da alcuni secoli radicata a Ficarra e a Naso, dove possedeva titoli e feudi che vanta ancor oggi.

2) Cfr. LEONARDO SCIASCIA, *Lucio Piccolo*, "Carte segrete", luglio-settembre, 1968.

3) La lettera è riportata da Montale nella sua premessa pubblicata come postfazione a L. PICCOLO, *Gioco e nascondere, Canti barocchi e altre liriche*, Milano, Mondadori, 1960 e 1967.

4) Il Convegno era stato organizzato da Ravegnani come incontro generazionale tra poeti affermati e giovani emergenti. Nove i presentatori, dieci i presentati: Maria Bellonci madrina di Dario Cecchi e Luigi Incoronato, Emilio Cecchi padrino di Giorgio Bassani, Giovanni Comisso di Goffredo Parise, Alba de Céspedes del sardo Paride Rombi, Diego Valeri di Guido Lopez, Guido Piovene di Enzo Bettiza, Giuseppe Ungaretti di Andrea Zanzotto, Leonida Rèpaci di Italo Calvino, Eugenio Montale di Lucio Piccolo.

5) L'aspetto "barocco" dell'opera di Piccolo è quello che ha maggiormente colpito i critici, divisi tra coloro che vedevano nella scelta del barocco un approdo storico, determinato da una precisa consonanza di gusto (cfr. GIULIANO MANACORDA, *Il Barocco di Lucio Piccolo*, in "Galleria", n.3-4, maggio-agosto, 1979); e coloro

che lo consideravano il naturale approdo ideologico dopo lo spaesamento causato dall'assoluta mancanza di punti fermi (cfr. FRANCO PAPPALARDO, *Lo Specchio Oscuro*, Tirrenia Stampatori, Leini, To); Vincenzo Consolo e Natale Tedesco, invece, considerano la scelta barocca come un ulteriore legame con l'infanzia e la giovinezza trascorse a Palermo.

6) Si tratta della prefazione ai *Canti Barocchi* scritta da Montale; nelle edizioni del 1960 e del 1967 e pubblicata come postfazione.

7) ENZO FABIANI, *Estetismi, raffinatezza e letterarietà in Lucio Piccolo*, in "Il Popolo", 12 maggio 1956.

8) Intervista concessa da Lucio Piccolo ad ALFREDO TODISCO, *Un Gattopardo Poeta*, "Corriere della Sera", 28-5-1969.

9) JOHN DONNE, *An Anatomy of the World. (The First Anniversary)*, trad. di Giorgio Melchiori, *Un'Anatomia del Mondo (Il primo anniversario)*, in *Poeti metafisici inglesi del Seicento*, Milano, Vallardi, 1964.

10) LUCIO PICCOLO, *Mobile universo di folate in Canti barocchi e altre liriche*, cit.

11) HENRY VAUGHAN, *The retreat*, in *Poeti metafisici inglesi del seicento* a cura di Giorgio Melchiori, Milano, Vallardi, 1964, p.494.

12) Cfr. FURIO JESI, *Orfani e fanciulli divini* in F. Jesi, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 9-13.

13) La minuta della lettera è riportata nel saggio di: GIOVANNI GAGLIO *L'abbandono esoterico in Plumelia*, p. 226, in AA.VV., *Lucio Piccolo. La figura e l'opera. Atti del convegno nazionale del 9-11 ottobre*, a cura di Natale Tedesco, Marina di Patti, Pungitopo, 1990.

14) Cfr. ARCANGELA PISCITELLO, *Appunti sul rapporto Piccolo-Yeats*, in "Galleria", fascicolo n.3-4, maggio-agosto 1979 e NATALE TEDESCO, *Teoria e poesia delle ombre. Cultura della crisi e dormiveglia mediterraneo*, "L'Illustrazione italiana", n. 62, aprile 1989.