

Giovanni Gaglio

L'abbandono esoterico in *Plumelia*

Lucio Piccolo potrebbe essere definito uno gnostico nel quale si possono trovare, in una sorta di sincretismo religioso e poetico, le convergenze di elementi cristiani, pagani, orfici e orientali. Chi vuole entrare in questo mondo di grande spiritualità deve usare una chiave. Altrimenti ne rimane fuori come il profano non ammesso ai misteri, o il «pubblico» di cui parla André Breton: «Bisogna assolutamente impedire al pubblico di entrare se si vuole evitare la confusione. Aggiungo che bisogna tenerlo esasperato alla porta con un sistema di sfide e di provocazioni».

Che per capire *Plumelia* possa essere di ausilio una chiave esoterica (di tradizioni anche eterogenee) è una nostra opinione che riteniamo fondata. Legittima, però, e su una linea parallela, appare anche la proposta di una lettura del simbolo nella poesia di Piccolo in chiave junghiana suggerita da Antonio Di Grado e Basilio Reale nel corso dei lavori del convegno. Al di là di questo, è possibile leggere altrimenti le nove liriche che compongono la *plaque* scheiwilleriana. Ma dubito che si potrebbe arrivare a una reale conoscenza di Piccolo. Esistono esche devianti, disseminate (volutamente o no) dal poeta fin dal suo primo apparire con la lettera a Montale del 1954 («È mia intenzione rievocare e fissare un mondo singolare siciliano, anzi più precisamente palermitano, che si trova adesso sulla soglia della propria scomparsa senza aver avuto la ventura di essere fermato da un'espressione d'arte» ecc.). E non è certamente difficile riconoscere i segni di quell'infanzia palermitana, di cui il poeta parlava nella lettera, in *Guida per salire al monte*, (con la fontana, lo spiazzo all'inizio della scalinata, l'altura ecc.: si tratta del Monte Pellegrino di Palermo), la casa palermitana, le visite agli oratori, alle chiese, in *L'andito* («Foratorio in fiamme» di *L'andito* è lo stesso che appare nel finale di *La notte*, in *Canti bavocchi*), la chiesa dei Decollati e lo spiazzo delle decapitazioni e del cimitero (in *La strada fuori*

porta). In Piccolo la corrispondenza tra senso letterale e senso figurato è perfetta.

Ma poi i conti non tornano altrettanto bene. E ci si trova a dovere affrontare una simbologia complessa che, in modo quasi strutturalistico, si presenta ossessivamente in tutta la raccolta, con modificazioni nelle scelte lessicali che hanno tutti i caratteri della 'variazione su tema'. E, a una lettura attenta, si deve riconoscere che lo stile barocco di cui tanto si parla, in *Plumelia* non appare. Che, semmai, il Barocco di Piccolo è tutto interiore e rinvia non ad architetture né a costruzioni esterne, e neanche ai nostri marinisti (che pure Piccolo amava) ma direttamente agli spagnoli (Lope de Vega, Gongora, Calderon, per fare dei nomi), agli elisabettiani e, principalmente, a quei momenti 'barocchi' perennemente ricorrenti nella storia dello spirito, di cui parlava Eugenio D'Ors.

In un tale genere di lettura già il «salire al monte» della lirica di apertura di *Plumelia*, *Guida per salire al monte*, significa intraprendere un viaggio iniziatico, operare una elevazione *ad coelum*: «Così prendi il cammino del monte, quando non sia giornata...». Il tema del «cammino» era già presente in *Canti barocchi* e serviva ad introdurre la meditazione sugli itinerari purificatori dell'anima («Ma chi sa i cammini / dell'anima solitaria?», in *Andavano già lontane*), ed anche a simboleggiare lo svolgersi, il fluire della vita.¹ Di simboli ascensionali e trascendenti ve ne sono non pochi: la montagna, l'altura, la vetta, le nuvole, la scala («spazio dinnanzi e un fonte, e questo è l'imbocco / della salita, scalea montana...»). E ancora: l'ala, l'avvoltoio, la farfalla notturna (che rinvia alle tradizioni esoteriche e particolarmente a quella cristiana). Lo stesso motivo ascensionale (di natura tutta spirituale) è presente in *La torre*, una lunga composizione, coeva di *Plumelia*, (e pubblicata su "Nuovi Argomenti" nel 1968) in cui Piccolo ha, a nostro avviso, cercato di ricostruire la sua esperienza poetico-intellettuale e spirituale. In essa, attraverso le immagini della torre e della scala, è espresso con più chiarezza il senso del cammino verso il celeste, dell'ascesi, del passaggio da un grado all'altro, superiore, della perfezione.²

In questo procedere, che è progresso nella conoscenza di sé e, quindi, purificazione di sé (si pensi al simbolismo del viaggio in Dante o in Giovanni della Croce), è necessaria una guida. Giuseppe Amoroso, che di Piccolo è stato, con Natale Tedesco, uno dei primi studiosi, ha visto in

questa *Guida per salire al monte*, anche una «traslazione poetica di una vecchia guida del Monte Pellegrino».³ E certamente Piccolo l'avrà avuta presente nella composizione della lirica. Ma, più che dalla guida secentesca, le immagini del monte derivano dalla memoria diretta del poeta e, nei versi, esse sono sicuramente costruite con un sistema di simboli. Che tale 'guida' sia un essere disincarnato, una sorta di spirito-guida, è attestato chiaramente dai versi: «E allato ti sarà e ti farà leggero / compagno che non vedi, presente / per una foglia che rotola o un ramo che oscilla, / e sono i sandali il curvarsi dell'erbe innanzi...». È l'io superiore, lo Spirito superiore che la parte reale del sé (in arabo il termine Al-Ruh designa lo Spirito ma anche Gabriele, l'arcangelo che accompagna). In un viaggio di tal genere è necessario essere spogli di tutto, non avere alcun aiuto esterno («Canna non avrai né fiasca di zucca per la sete...»; alchemicamente: né fuoco né acqua). Ed è, quello della perfezione, un cammino oltremodo difficile: è la via diretta, la «via all'insù» della tradizione.⁴

Si tratta, quindi, di un viaggio dell'anima, di un cammino nella notte oscura dell'anima, fatto da un'ombra fra le ombre,⁵ che può essere seguito passo passo, attraverso il rilievo di elementi simbolici particolari, come lampada, lume, lanterna, lucerna ecc., presenti in quasi tutte le liriche della raccolta. Simbolo di ricerca (la lanterna dell'Eremita), è guida nel cammino irto di ostacoli (in *Notturmo*, le ombre soffiano e spengono il lume).⁶

La capanna dell'eremita, che si incontra nella salita del monte della prima lirica, situata nel punto in cui il «Monte si interna», è il luogo di passaggio, in una sorta di iniziazione, verso un 'altro mondo', il luogo della morte e della rinascita dell'iniziato. Un passaggio necessario, quindi, per chi ricerca «nella forra angusta», armato di lanterna, «il bulbo che alimenta la notte», come fa l'eremita, nono arcano dei Tarocchi, di cui porta anche i tratti esteriori (saio, barba, cappuccio, lanterna); e, come si riscontra in tutte le tradizioni, veglie, solitudine, digiuni caratterizzano la figura di chi ha intrapreso la ricerca interiore. È l'Eremita è un «illuminato», simboleggia il cammino verso la conoscenza dei misteri della natura, dei 'segreti' della Terra. Una via dell'ascesi è quella dell'Eremita? «Solitudine, trasparenza d'abisso?». Per Piccolo, certamente sì. Nella «solitudine più sola» (*La torre*) si conosce, si 'vede' (come i ricercatori che vedono magicamente 'trasparire'

dall'interno del Monte i tesori occulti) l'Abisso che, nella simbologia ermetica, scrive Julius Evola, è «il caos, la possibilità indifferenziata, il principio di ogni generazione».⁸

Anche il vento assume un valore simbolico.⁹ Come in tutte le religioni il vento, che sinonimo di 'soffio', rappresenta lo Spirito, che qui accompagna il viaggio. Nella raccolta scheiwilleriana è presente esplicitamente solo in due liriche, nella prima e nell'ultima: da «alito non soverchio di vento di mezzogiorno» (in *Guida per salire al monte*: e c'è pure il «soffio tacito», ci sono i venti che dall'alto «muovono» nel celeste le nuvole, c'è il vento che dà origine ai sogni), arroventandosi («nelle notti di polvere e calura ventosa») si trasforma in «furia sitibonda di raffica cui manca dono di pioggia» (*Plumelia*). Per il resto, superata «la ventata stanca» di *Le tre figure* («le chiome / dei platani che fanno largo / alla ventata stanca»), c'è assenza di vento, («ogni anno agosto alza fanali d'afa», in *La strada fuori porta*), anche procurata: «imbottiture a finestre doppie che l'aria non giri» (*Notturmo*) e «Tardi quando è sprangato l'uscio / e non più ravviva le faville / alla corrente lo scaldino» (*I sobborghi*). Elemento, quindi, di trasformazione anch'esso: di Aria e di Fuoco è composta la «furia sitibonda di raffica».¹⁰

Plumelia rappresenta l'esito perfetto, la maturazione piena e consapevole della poesia di Piccolo, sia sul piano formale che in quello contenutistico.

Come nei *Canti barocchi* e *altre liriche* e in *Gioco a nascondere*, nella raccolta ritornano impressioni dell'infanzia palermitana del poeta, immagini di una particolare forma di angoscia notturna dei bambini, rivissuta ossessivamente, che nella poesia acquistano anche significati anche esoterici. È la memoria la base della poesia. È Mnemosine la dea che concede a Lucio Piccolo le immagini per le riflessioni sull'essere e l'apparire, l'eterno e la fugacità, la morte, il male, il ciclo di dolore, la perennità della natura, l'ansia del ritorno all'origine (la scintilla che ha nostalgia del fuoco).

Posso ben dire che quello che ho tentato di esprimere nei Barocchi è sempre stato in me, sin dai primi contatti con le visioni del mondo: ritengo che sia questo magma imponderabile caleidoscopico la fonte, la radice d'ogni ulteriore espressione lirica; e in questa impressione mi confortano forse le indagini fuggivevolissime della 'psicologia del profondo'. È da

questo magma imponderabile caleidoscopico che ci è dato trarre la 'materia prima' della nostra espressione lirica.

Questo scriveva Lucio Piccolo nella minuta di lettera del 1954. Sono le immagini delle visite dell'infanzia alle chiese barocche, ai conventi, alla città, che sono ribadite in un'intervista a Edith Farneswoth in cui parla della sua infanzia:

Io voglio che lei senta tutto il terrore che io ho sentito da ragazzino nella Palermo di quei giorni, camminando con mia madre, alla vista di quelle enormi barocche figure, quegli orribili corpi scolpiti degli dei e dei venti colle loro guance gonfie per soffiare nei miei occhi tutto il male demoniaco e tutto lo sconosciuto ed arruffare i miei capelli. Io mi attaccavo alla mano di mia madre e piangendo le chiedevo di tenermi stretto; ma lei diceva che io ero uno sciocco perché dovevo imparare a camminare decentemente nelle strade e dovevo giocare con i miei cugini. Oh, io non so com'è con le madri, ma io credo che qualche volta ci possa essere qualcosa di terribile in loro, qualcosa di assassino.

La strada fuori porta è la lirica centrale del volume e dell'intera poetica di Piccolo. Composta al tempo dei *Canti barocchi*, in una prima redazione, era un lungo componimento di circa 130 versi. Gioacchino Lanza Tomasi ce ne ha dato la chiave:

Era una delle sue poesie preferite, ma non la voleva pubblicare mai perché non la riteneva mai finita. Era una poesia che aveva per lui una folla di significati; dei significati esoterici e anche paurosi nel ricordo; fu più volte rifatta ed è costruita su precise immagini palermitane... si riferisce ad una chiesetta che si trovava, e si trova tutt'oggi, ma interamente ricostruita dopo che i bombardamenti dell'ultima guerra la distrussero, fuori porta Sant'Antonio. È la chiesa dei Santi Decollati. Nel piano di Sant'Erasmo, non molto lontano, venivano decapitati i banditi di strada, e i loro corpi venivano seppelliti in questa chiesa; poiché in generale si riteneva che questa gente avesse ricevuto un'assoluzione prima di morire, si chiamava la 'chiesa dei Santi Decollati'.¹¹

Nel dopoguerra Piccolo tornò a visitare, in compagnia di Lanza Tomasi, la chiesa che, nell'infanzia, tanta emozione e paura aveva suscitato

in lui, e la trovò totalmente diversa: maggiormente, quindi, per lui, quello diventò un luogo di dolore, dove non solo gli uomini (nello spiazzo della chiesa vi era il cimitero dei decollati) ma anche le cose (la chiesa distrutta dai bombardamenti) avevano ricevuto una violenza. La poesia nasce quindi dal ricordo della prima visita alla chiesa che aveva suscitato, nel poeta bambino, tanta 'paura ed angoscia'. È sicuramente una lirica di grande importanza.

Nelle poesie di Piccolo è, infatti, espressa una sorta di adesione a particolari forme filosofico-religiose in bilico tra animismo e pansichismo derivata non solo da tradizioni filosofiche varie, ma anche da una profonda adesione ai culti magico-religiosi dei primitivi: la natura, in tutte le sue forme (animale, vegetale e minerale) è vita, e quindi ha la possibilità di soffrire.¹² Così, quanto più l'anima è stata attaccata alla terra, nel corso della vita, tanto meno, dopo la morte, potrà staccarsene dissolvendosi nel Grande Tutto. Maggiore difficoltà a staccarsi dalla terra ha l'anima che stata 'impressionata' da una forma di violenza: essa permane 'fissata' in una sorta di 'legatura' al luogo in cui è stata inferta la violenza. Il segno di questa, la 'striscia sanguigna', direbbe Piccolo, si dissolve molto lentamente.

In un quinterno manoscritto di versi (intitolato *Poems by Piccolo di Calanovella*) ancora inediti e scritti probabilmente negli anni Trenta (illuminanti anche per il vivo interesse con cui il poeta studiava il folclore di ogni luogo — e quello siciliano in particolare —) si trova la conferma di una ricerca sulla 'condizione dell'anima' che informa, fin dagli inizi, la poetica di Piccolo:

Forse, talora nei sonni profondi
passava un'ombra e con un cenno intenso
per vie segrete di remoti mondi
dove il tempo ha il colore dell'incenso
il sognante traeva a le lontane
roccie a le mura dove nei remoti
tempi col sangue anime cupe e arcane
chiudevano l'ardore dei tesori ignoti.
Sempre un'anima intorno dolorava
— o Bellezza diffusa nel Dolore —
quando compiuto il ciclo d'anni e d'ore
nei chiari Cieli tremando volava...

Sono versi ancora molto regolari nel metro e nella rima, ben lontani, stilisticamente, da altri della maturità. Ma il motivo è analogo: la perennità quasi ciclica, del dolore e della sofferenza che ritroviamo in *Ombre*¹³ («Ma in fondo ad ogni svolta / è il dolore, la cenere che tocchi / si riga: braccia e sangue»), o in una prima redazione di *Le anime in fiamme*: «La carne è più forte se dopo / tanto macerare di secoli ancora / senz'ossa e senza fibre / siamo fuoco e dolore?». È un dolore presente in tutto l'universo infinito nel tempo e nello spazio («Voce umile e perenne / sommo cantic del dolore nei tempi, / che ovunque ci giungi / e ovunque ci tocchi»).¹⁴ Anche i giorni entrano in questo ciclo poetico di morte e di rinascita, di apparizioni e di scomparse, che tenta di esorcizzare la morte, la fine di tutto, di vincere il tempo («I giorni della luce fragile, i giorni / che restarono presi ad uno scrollo / fresco di rami, a un incontro d'acque, / e la corrente li portò lontano [...] / oh non li richiamare, non li muovere, / anche il soffio più timido è violenza / che li frastorna»).¹⁵ Al poeta non è concesso altro se non la partecipazione con la poesia-preghiera: «per te solo vorremmo / il balsamo ignoto, le bende... / ma sono inchiodate / dinanzi al tuo pianto le braccia / non possiamo che darti / la preghiera e l'angoscia» (*Voce umile e perenne*).

In *Plumelia* è anche presente la celebrazione della perennità ciclica di morte e rinascita del mondo vegetale, delle stagioni (i maestri sono Virgilio e Ovidio) ma solo per accenni, allusioni («E sono venendo il tempo le pasque di granato e d'argento»; «ancora un indugio tiene l'estate, di dalie, di gravi / campanule troppo accese ai giardini bagnati»: sono due esempi di *Guida per salire al Monte*). Manca l'enumerazione, in quella forma di elencazione quasi rituale ed esorcistica del tempo che vi era nei *Canti barocchi* («E autunno, inverno che dona? Inverno...») o in *Gioco a nascondere* («Marzo, le notti, accende vive / candele di cristallo / [...] / aprile, insensibile ancora / filtra nei crepuscoli glabri / [...] / E maggio, giugno li chiude / tutti nel suo cerchio la rosa»).

In *Plumelia* le liriche si muovono, sono strutturate per fasce di visioni: è evocato il momento preciso, è fissato il tempo dell'anno, del giorno. Il poeta agisce da veggente, proietta un «raggio» di illuminazione nell'ombra della sua coscienza. Richiamata la situazione, l'occasione, sono fatti «salire»¹⁶ in superficie, quasi con una tecnica orientale, yogica, in simboli, in correlativi, i momenti più ulcerati della coscienza.

Il tempo dell'anno, nella raccolta, è la fine estate - inizio autunno: il momento in cui la natura è al massimo grado di 'sechezza', il momento in cui è possibile il passaggio da uno stato all'altro, la trasformazione, il mutamento. L'ora è quasi sempre quella del crepuscolo,¹⁷ quando il sole brucia di più nel colore rosso acceso: è l'ora in cui emergono dall'orizzonte le ombre (le «vive ombre») che recano angoscia (le «vespertine figure di braccia e d'angoscia» di *La strada fuori porta*), e l'anima si flette su se stessa. È, per intenderci, l'ora dei «twilights» di Yeats, o di *Sulle nuvole* di G. M. Hopkins.¹⁸ Inoltre, si esplicitano chiaramente molti simboli che già erano presenti nelle raccolte precedenti: un'immagine-simbolo viene annunciata, accennata più e più volte, ammicca, passa da una lirica all'altra, 'per cenni', per mezzo di assonanze, echi interiori e di correlativi precisi, come li intende Eliot.

Piccolo, in *Plumelia*, si è già notevolmente affinato, e la tecnica è quella eliotiana, dei *Quattro Quartetti*.

Così la parte centrale di *La strada fuori porta* esplicita con la precisione di una 'visione' («vedo l'anime in fuoco») le immagini più angosciate che hanno attraversato tutte le raccolte di Piccolo e la stessa *Plumelia* e si sono espresse con la simbologia del fuoco, del tramonto affocato ecc.:

Ma nella chiesa, se scendo
tre gradini, sopra lastre di tombe
dove non giunge l'esitare dei ceri
ognuna ne l'informe
papavero confitta,
vedo l'anime in fuoco:
distorti volti, braccia
levate verso nuvole e colombe...
Nel profondo del tempo e dei tramonti
lo sguardo si fermò sul fuoco
estremo, poi altrove si volse;
ma dove andava, brune
macchie, seguivano le vespertine
figure di braccia e d'angoscia.

(*La strada fuori porta*)¹⁹

Tali immagini apparivano più volte in *Canti barocchi* e in *Gioco a nascondere*; qui vengono riprese ed emerge chiaro il nucleo da cui erano germinate. È un percorso che inizia da *Oratorio di Valverde* («stuoli di rondini su occasi affocati») e, passando attraverso le visioni bruno-sanguigne del crepuscolo di *Scirocco*, attraverso *La notte* (con un'immagine fondamentale in Piccolo: «l'ombra pende al segreto / battere d'un immenso / Cuore / di / fuoco»), *Anna Perenna* («Ti vide qualcuno, Perenna, che protendevi / la lampada verso la catasta / del tramonto ad attingere il fuoco / quando sono di cremisi i vetri / d'occidente») e *Il forno* («Ma il fuoco non è sempre inferno: / se la bocca, fra ceppi gonfi / di fiamma era il disco / del sole mezzo immerso / nell'onde a canali, d'inverno») approda a *Notturmo* («Non ebbe strisce sanguigne il tramonto») per risolversi nei versi citati di *La strada fuori porta*.

In *Plumelia* inoltre, si concretizzano anche i correlativi dei morti, dei fantasmi: quel che ne *Il forno* veniva presentato come «figure da fumaioli / da tetui! accenni di braccia disperate, / di volti slungati di sgomento, / sfuggenti a sgheppo da ruote / infrante / [...] / e in noi non hanno requie la notte», in *Notturmo* diventa esplicito: «... Ma i morti / non hanno cifre per i nostri tesori, / singulti hanno in noi, / veglie / di fiamme basse, aneliti / d'angoscia verso un nodo di vita / incompreso». Ancor più, come abbiamo visto, lo in *La strada fuori porta*: «ognuna ne l'informe / papavero confitta, / vedo l'anime in fuoco: / distorti volti, braccia / levate verso nuvole e colombe».²⁰

Altri echi si ritrovano in una scelta lessicale che ruota sempre attorno al simbolo del fuoco: «fiamme paurose», «bruciano», «rovente», «fiammei segni», «accesa polvere», «oratorio in fiamme», «fili incandescenti», «strisce sanguigne» del tramonto, «calderone rovente», aria che «più s'accende», «il camino brucia», «si torce il bruco arroventato», «altro colore brucia in fondo», che richiamano sempre allusivamente la funzione «espiatoria» e trasformatrice del fuoco che non appartiene solo alla tradizione cristiana (Dante, Teresa d'Avila, Giovanni Della Croce: «si torce il bruco arroventato» che, secondo la lezione dantesca, è «nato a formare l'angelica farfalla»), ma anche a quelle orientali.²¹ Espiatorio è anche il sole: anche il sole «brucia» («brucia / il raggio l'onde e le pianure / e le voci di marina e di monte / s'estinguono disperse nel fulgore» ... «espiatorio il sole / reclinò

richiama la preghiera, / dell'andito ignorato fa l'oratorio in fiamme in L'andito e, d'estate, «brucia» particolarmente la canicola, il «solleone» di Sobborghi.

In una lettura fatta in chiave esoterica, ciò che «brucia» diventa *natura natuans*; inoltre, il laboratorio alchemico (operativo) trova sempre corrispondenza nell'oratorio, cioè in un'«esperienza gnoseologico-religiosa di progressiva purificazione ed asceti»: «oltre gli occasi ed oltre le aurore / la Morte accende il muto asilo / che s'arroventa d'ogni speranza / e d'ogni terrore. // (Di là dell'aurore e degli occasi / splende la morte, accende / il muto asilo che s'arroventa / d'ogni speranza e d'ogni terrore)». Ecco due varianti, rifiutate, di *Anna Perenna*, anch'esse riferite alle *Anime in fuoco* e che, in una variante di *Anime in fiamme* (cioè di una primitiva stesura di *La strada fuori porta*) erano diventate: «Ma forse oltre cancelli e cipressi / oltre le notti, bruceremo alle grate / per sempre infitti, nel fuoco / d'un perpetuo occidentale». Le ritroviamo in *Vigilia*²²: «Vero credevo un tempo / l'incendio alla chioma del pioppo, / del platano nel granato, / del sole reclino ed i ceri / che accendere sembra ed i cerchi / asilo d'anime oranti». E, in una variante di una lirica incompleta e inedita (*Processione*): «E su lo zoccolo del coretto / nello scudo d'amaranto / che stampa il sole prima di sparire / certo un'anima brucia prigioniera». Tutto è sofferenza, in ogni sua forma di apparenza, rimane imprigionato in questo ciclo di dolore, di morte e rinascita, in attesa di «bruciarsi» e di svincolarsi dalla spirale che lo lega.²³ Piccolo partecipa con la compassione al dolore dell'essere.

Correlativo angoscioso di «fiamme» è, infine, anche il colore rosso (contrapposto al nero). Al di là di alcuni significati esoterici (basti pensare alla 'nigredo' o alla 'rubedo' delle operazioni alchemiche), il rosso è il colore delle «anime in fiamme» (infernali o espiatorie che siano): «nero / e rosso n'è pieno l'occhio, / e girano i paesaggi / dell'ora» (*Le tre figure*). Dominio della notte, dei fantasmi paurosi («sembra riposo ma è febbre») il nero, è il non-colore del demoniaco: «né il nero è sempre maligno» (*Il fomo*), così come «il rosso non è sempre inferno» (*Il fomo*).

Vi è, nelle liriche di *Plumelia*, di continuo, un senso della 'presenza'. E sono fantasmi di morti che soffiano, di presenze misteriose («Allato ti sarà compagno che non vedi...»), di ombre animate, natura vivente, anch'essi segni esoterici di quella vita e spiritualità (*psyche*) che è presente in tutte le

cose. Sono «i muschi sensitivi» di *Veneris Venefica Agrestis*, è «il muschio ora verde, ora arsiccio», di *Guida per salire al monte*,²⁴ che rappresentano la possibilità di vita nel regno minerale. Sono «le foglie inquiete» di *La strada fuori porta*, le «stortimenti stagioni» di *Ombre*, gli eventi inesplicabili e carichi di significato di *Gioco a nascondere*: «dimenticata / fu nella boccia la medicina... e sul torbo crepuscolo²⁵ verdigno / si levarono branche vacillanti / dall'immonda palude, molli / efflorescenze a galla, fronde...». Sono le «figure da fumaio, da tetti» de *Il fomo*; sono «figure» che appaiono in *Masseria*;²⁶ è quell'«ansia» tutta fantasmatica che si leva «improvvisa» e infrange «l'eguale fluire» de *Il messaggio perduto*. Sono, infine, le presenze che spengono il lume «al varcare la soglia», in *Notturmo* (che, significativamente, in una redazione della poesia pubblicata da Basilio Reale nel 1963, si intitolava «Il lume che si spense tre volte»): «Parlottare fatuo nell'aria / o il buio che si cerca o sfioramenti / di matasse invisibili o altro / certo non saranno che fole, / ma è vero che per tre volte / t'hanno soffiato sul lume al passare».²⁷ Sono immagini, correlativi precisi, di «presenze», che ritornano di continuo, quasi come una variazione su tema in tutta la produzione piccoliana (si leggano, al proposito, *Masseria*, *Ombre*, *La ronda*, *I giorni*, *Gioco a nascondere* e, soprattutto *Il fomo*).²⁸ Sono i morti: «un'ombra / che s'allungò sulla credenza, / o nel cortile sotto la caldaia / l'occhio che ancora luce / quando tutto è spento, soltanto questo, ma sono / i morti. Male non fanno, che può / un flusso di memoria / senza muscoli o sangue? terrore / dei vani al crepuscolo, bianche / ombre, movenze agli spiani / tesi di luna nei sogni infantili... / Pure un turbamento sono, nelle sere / sommesse - pazienza, preghiere. / Sono su le gioaie e i passi / dei monti, anche nei giorni / quando spiegato è calmo il manto / delle domeniche a frange d'oro...» La lirica, come si vede, contiene quasi tutti i motivi della poetica di Piccolo e si possono pure trovare corrispondenze di immagini con poeti a lui molto congeniali: Eliot, Yeats, Hopkins.²⁹ È, questo, il momento dell'accettazione, dell'esorcismo finale, del superamento dei terrori e delle angosce, dell'abbandono.

Il cambiamento del titolo della raccolta offre anch'esso una chiave interpretativa: «Ho in preparazione una serie di liriche che intitolerò *Ex voto per le anime in fiamme* e che si riferisce al culto delle anime del

Purgatorio e agli ex voto in cui esse son dipinte nelle vecchie chiese di Palermo, forme di cupo misticismo», dichiarava il poeta, nel 1963, a Domenico Ciccio.³⁰ Ma poi, quando Piccolo pensò di pubblicare il volume da Scheiwiller, nel 1965, il titolo fu cambiato in *Plumelia*. Scrisse, in seguito il poeta all'editore: «Ex voto per le anime in fiamme non è altro che la lirica *La strada fuori porta*, 'ognuna nell'informe papavero confitta', eccetera, la quale doveva dare il titolo a tutta la raccolta se avesse preso altra direzione; dalla differente direzione invece fiori Plumelia. Ecco tutto».

Fra l'una e l'altra scelta c'è il passaggio dal «cupo misticismo» dell'occidente ebraico-cristiano in tutte le sue varianti, ad un atteggiamento di abbandono tipico in alcune tradizioni orientali (e in particolare nel buddhismo tibetano). Riteniamo, quindi di poter dire che fra una scelta e l'altra ci sia stata una rotazione dell'asse portante della raccolta; è solo un caso che nelle offerte brahminiche, insieme al loto e alla ninfea, ci sia anche il profumatissimo fiore frangipane, che altro non è che la plumelia bianca e avorio? Ci pare di poter dire che la compresenza nel rito orientale di plumelie e fior di loto (che nell'oriente indo-buddistico è il fiore per eccellenza in quanto nasce nel buio del fango, cresce nell'acqua e fiorisce elevato, nell'aria e, quindi, è un fiore di elevazione, della luce, del sole, simbolo della purezza dell'illuminazione e di nascita divina) segnali un avvicinamento delle tradizioni orientali intorno al problema dell'Eterno, e quindi dell'anima. E verso queste tradizioni orientali, ci sembra di poter affermare, in *Plumelia*, Piccolo ha diretto la sua bussola. L'argomento non può essere sviluppato in questa sede con l'ampiezza e la precisione che richiede. Ci riserviamo di farlo in uno studio successivo per l'editore Scheiwiller.

Fondamentale importanza, nella poesia di Piccolo, hanno le tematiche spiritualistiche che Piccolo aveva cominciato a coltivare fin dall'adolescenza: «Lei mi chiede che cosa io intenda per 'condizione di fuoco' in 'Per Amica'. Ho preso il termine dagli scritti del platonico Henry More e si riferisce al rivestire il Corpo Astrale o di fuoco. L'anima dopo la morte, secondo la sua descrizione, rimane per lungo tempo in un corpo aereo, cioè in una condizione che assomiglia a quella del Purgatorio Cattolico. Quando riveste il Corpo di Fuoco entra in uno stato di beatitudine e di riposo». Queste cose scriveva W.B. Yeats in risposta ad alcune richieste di chiari-

mento di Lucio Piccolo. La lettera è del 14 settembre 1920,³¹ e le domande di Piccolo, che ha appena diciassette anni, riguardano un breve testo di Yeats pubblicato a Londra da Macmillan nel 1918, *Per Amica Silentia Lunae*, in cui sono trattati brevemente temi occultistici ed esoterici: è una delle prime manifestazioni degli interessi di Piccolo verso questi temi. Ed è da questo autore che comincia, potremmo dire, la grande avventura nell'esoterismo e nello spiritualismo che ha portato il poeta a scandagliare a fondo e in largo le grandi tradizioni d'oriente e d'occidente.

In *Plumelia* Piccolo porta alla luce, al limite dell'estremo, quasi con un metodo catartico, tutte le «scorie», le larve della memoria dolorosa, ed è allora pronto per quell'abbandono di sé, che è anche raggiunta conoscenza di sé e purificazione, e che si lascia intravedere nella lirica finale del volume, *Plumelia*. La poesia, composta da un solo lungo periodo, chiude in circolo (quasi a simboleggiare totalità, completamento, perfezione raggiunta) la raccolta con un ritorno all'inizio, attraverso il riferimento al Monte «crespo di pini e rupi».³² La lirica, inoltre, ha un andamento musicale, per fasce di immagini, di visioni (sono quattro, come gli elementi). Riappare l'«io superiore» che invita all'abbandono, al non desiderio, al non attaccamento a nulla e a nessuno (perché ciò rappresenterebbe un ricadere nel ciclo delle rinascite) attraverso l'invito «lascia che lo prenda» cui l'autore, secondo la tecnica eliotiana già nota, aveva ammiccato prima due volte: in *La strada fuori porta* («già sono le foglie inquiete»), e in *Le tre figure*: «Le foglie / si sa piegano sempre verso il mare / anche lontano, non visto». C'è una tendenza naturale, della vita a vivere. Le foglie 'naturalmente' si volgono verso il mare (simbolo di vita) come se naturalmente volessero seguire la luce del sole (altro simbolo di vita) che se ne va.

Così è per l'anima. L'anima tende naturalmente al luogo della sua origine.³³ Piccolo ha approfondito non poco le indicazioni di Yeats spaziando negli studi di tutte le tradizioni occidentali e orientali.

La plumelia bianca e avorio, il fiore che sboccia sull'arbusto che è stato salvato dall'«invernata scialba» e che è stato oggetto continuo di cure e di attenzioni,³⁴ adesso deve essere abbandonata alla «raffica cui manca dono di pioggia» (che è una variazione di *Scirocco*: «polloni brucia, di virgulti fa sterpi»). La morte, invece, a questo punto, quando l'arbusto è diventato fiore bianco-giallo (come la luce, come l'oro) è l'apertura sconnessa del

«carcere di vetro» (il soma-sema orfico-pitagorico), è la porta che, sorpassata senza più protezioni né resistenze, trasforma l'attaccamento materiale alla vita in abbandono totale all'eterno.

La fiamma del fanale smania per seguire la propria luce (il ritorno della sua piccola luce alla grande luce del Tutto: è, questo, il «ritorno all'uno» plotiniano della tradizione occidentale) e per far ciò dovrebbe fuggire attraverso l'apertura sconnessa (cosa che le è impedita come fiamma dentro un carcere di vetro).

Non così, invece, per l'anima-plumelia, ormai fiorita alla perfezione, senza più legami, per la quale il dolce candore bianco-giallo evoca il candore bianco-giallo dell'Eterno. E, senza più costrizioni, può abbandonarsi al vento-Spirito che la scioglie da ogni vincolo materiale.

NOTE

¹ Cfr. in *Lunghi viali*: «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 tra i rami / svaniscono, sorgono ancora, / in abbandono di spazio», e in *Anna Perenna*, con risonanza montaliana: «Fid a volte / sembra la vita un cammino / lungo alte coste eguale».

² «Torre la chiamava, e la scala / e l'ombra che si piega sul gradino / innanzi a chi sale, e salire / si può senza soste fin alle / nuvole, al cielo cristallino...» (*La torre*, vv. 5-9)

³ G. Amoroso, *La labirintosa "storia interna" d'una lirica di Lucio Piccolo*, in «Gazzetta del Sud», 28 maggio 1968, p. 3.

⁴ *Guida per salire al monte*, vv. 9-12. In una variante pubblicata da Amoroso si leggeva: «Accanto ti sarà, leggero ti farà / compagno incappucciato, presente / per una foglia che rotola o giunco che dondola / e sono i suoi passi il piegarsi dell'erba / dinanzi ai sandali invisibili». Un'ascendenza eliotiana (*The Waste Land*, sezione V) si rileva più facilmente proprio attraverso la citata variante: «Who is the third who walks always beside you? / When I count, there are only you and I together / But when I look ahead up the white road / There is always another one walking beside you / Gliding wrapt in a brown mantle, hooded / I do not know whether a man or a woman / - But who is that on the other side of you?» («Chi è il terzo che sempre ti cammina accanto? / Se conto, siamo soltanto tu e io insieme / da quando guardo innanzi a me lungo la strada bianca / C'è sempre un altro che ti cammina accanto / Che scivola avvolto in un ammantato bruno, incappucciato / Io non so se sia un uomo o una donna / - Ma chi è che ti sta sull'altro fianco?» vv. 359-365, trad. R. Sanesi).

⁵ Dante, che aveva tentato la ascensione diretta del colle, è risospinto indietro, nella selva oscura, dalle tre fiere (li trova Virgilio, la sua guida nei regni delle pene eterne e del dolore) e deve «tentare» la «via all'ingiu», per poter salire. In *Plumelia*, la via all'ingiu trova il suo centro, il suo punto di ritorno alla «via all'insu» in *La strada fuori porta*: «Nel profondo / del tempo e dei

tramonti / lo sguardo si fermò sul fuoco / estremo, poi altrove si volse;». Illuminante, al proposito, quanto scrive René Guenon: «È facile comprendere che l'iniziazione vera, essendo una presa di possesso cosciente degli strati superiori dell'essere, sia descritta simbolicamente come un'ascensione o un viaggio celeste. Ma essa è preceduta da una discesa negli stati inferiori. Da una parte questa discesa è una ricapitolazione degli stati che precedono logicamente lo stato umano, che ne hanno determinato le condizioni particolari e che debbono anche partecipare alla «trasformazione» che si compie; d'altra parte, essa permette la manifestazione, secondo certe modalità, delle possibilità di ordine inferiore che l'essere porta ancora in sé allo stato non sviluppato, che debbono essere esaurite da lui, prima che gli sia possibile di pervenire alla realizzazione dei suoi stati superiori».

⁶ Secondo un principio esoterico, il simile riconosce il simile: «Ma non c'è nessuno / e sai che non bisogna tentare / il buio: rimemora, ha nostalgie, imprevisti, / l'ombra a le ombre» (*Notturmo*).

⁷ Nel testo si passa dagli «enigmi di schioppo e lanterna» di *Guida per salire al monte* al «lume» che si spegne tre volte di *Notturmo* e che ritorna in *Il messaggio perduto* («poi scende e su la soglia / riappare il lume»); dalla «lanterna» che «pende al carretto che stenta» e da «un bastimento che... / gira i suoi fuochi lontani» (entrambi esempi di *Notturmo*) a «l'onda / lontana e grave distorce / la fiaccola di prua / al peschereccio» (*Il messaggio perduto*); per finire alla «fiamma del fanale» che «smania nel carcere di vetro e l'apertura sconnessa» della lirica finale che dà il titolo alla raccolta. Un'analisi particolarmente accurata meriterebbero i simboli del lume, della lanterna, del bastimento/peschereccio, del carretto, del mare, della soglia, ecc.; crediamo che in questa sede basti sottolinearne l'importanza.

⁸ J. Evola, *La tradizione ermetica*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1971.

⁹ Piccolo era molto attento pure alla simbologia del numero. È nota, anche per sue esplicite ammissioni, la sua adesione alle teorie della trasmigrazione delle anime. E con rigore Piccolo ha utilizzato i numeri, in una sorta di osservanza dei precetti del teorico della metempsicosi, dell'autore della divina *tetractys*, Pitagora. Il più ricorrente, nel suo sistema, è il numero nove: nove sono le liriche della prima raccolta di Sant'Agata, *Nove liriche*; «Nove poesie» sono raccolte in *Plumelia*, come si legge nell'antefrontespizio; nove quelle di *Gioco a nascondere*, mentre 19 (10 + 9) sono le poesie dell'edizione mondadoriana (1956) di *Canti barocchi e altre liriche*. Il numero nove, in alcune tradizioni (orfica, pitagorica, egizia) è il numero perfettissimo: è il «tre al quadrato» che significa «Dio è manifesto». È il numero del compimento, simbolo della «molteplicità che fa ritorno all'unità, dell'annullamento dell'individuo nella totalità» (R. Allendy, *Le symbolisme des nombres*, Parigi 1948), della «solidarietà cosmica e della redenzione», come scrivono Jean Chevalier e Alain Gheerbrant: «Essendo il nove l'ultima delle cifre, essa annunzia sia la fine sia l'inizio, cioè indica una trasposizione su un nuovo piano. Si troverebbe qui l'idea di rinascita e germinazione come quella di morte; idee di cui noi abbiamo segnalato l'esistenza in diverse culture a proposito dei valori simbolici di questo numero. Ultimo dei numeri dell'universo manifestato, esso apre la fase delle trasmutazioni; esprime la fine di un ciclo, il compimento di un corso, la chiusura di un anello». Il nove, infine, è il numero che simboleggia i lavori della Grande Opera dell'Alchimia. Altro numero-chiave, in Piccolo, il quattro, che rinvia al quaternario: quattro sono i *Canti barocchi*, ognuno dedicato a uno dei quattro elementi primordiali e dei quattro momenti del giorno: I. *Oratorio di Valverde* - Terra - Mattina; II. *La meridiana* - Acqua - Mezzogiorno; III. *Sciocco* - Aria - Crepuscolo; IV. *La notte* - Fuoco - Notte.

¹⁰ In *Guida per salire al monte*, l'«alito non soverchio di vento di mezzogiorno» (che è lo

sciocco) non porta più le «infinite storie del mondo» come succedeva in *Anna Perenna* («Vengono le storie del mondo / le muove dall'orizzonte / il vento che preme spazi all'indietro»); vi è, invece, l'attitudine tipico del ripiegamento su di sé. Il vento è «alito non soverchio», «soffio tacito». L'immagine, che qui è più elaborata, era già presente nelle raccolte precedenti: si vedano *Lunghe tralci* (in *Canti barocchi e altre liriche*): «Dietro le colline respira / la stagione, si 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»; e *I giorni* (in *Gioco a nascondere*): «ad uno scrollo fresco di rami... anche il soffio più timido è violenza».

¹¹ La devozione delle anime dei corpi decollati, veri «geni tutelari», era particolarmente viva a Palermo fino a non molti anni fa; Giuseppe Pitre alla fine dell'Ottocento ha raccolto non poche testimonianze su tale forma di religiosità popolare, e ci ha anche lasciato una descrizione della vecchia chiesa, «piena di tavollette dipinte», ex voto per le grazie ricevute.

¹² Nel ciclo *Bosco il Prestigiatore* (di *Canti barocchi*) il bosco è animato, e proprio per questo Piccolo sceglie Bosco il Prestigiatore come uno degli elementi oggettivi per esprimere quella possibilità di vita che (animisticamente) esiste in tutto l'universo; le *Cante in cammino* si animano di una vita reale, seppure sempre fittizia. Inoltre, la figura di Bosco sembra più magica che giocoliera e trova corrispondenza in quella, per molti versi alchimistica, del «meteo-soloso erborista» che «insinua colori, prepara / ebollizioni ai fornelli» di *Anna Perenna*.

¹³ *Ombre* in *Canti barocchi e altre liriche*.

¹⁴ *Vacc umile e perenne*, in *La seta*.

¹⁵ *I giorni...* in *Gioco a nascondere*.

¹⁶ Il verbo è caro al Piccolo di *Fra polo e polo*, al poeta dell'interne bianche: delle «immemoriali caverna» («tentacoli salgono infiniti / dalle mie profondità senza soli»).

¹⁷ Il crepuscolo, per Mircea Eliade, è uno dei principali simboli del passaggio del tempo.

¹⁸ Così leggiamo: «Accende il capraio a conforto la fiammata / ora che autunno avanza» (*Guida...*); «Pure viene / un giorno e lo raggiunge il sole, e / questo è nell'ora tarda / al tempo dell'anno che i velieri / delle piogge precoci / virano scuri all'orizzonte», e «Ogni anno in questo tempo» (in *L'andito*: è il tramonto di fine estate); «Non ebbe strisee sanguigne il tramonto / vennero chiare le campane» (*Notturmo*); «Richiama le notti nel primo autunno» (*Il messaggio perduto*); «Ogni anno agosto alza fanali d'afa...» «Ogni anno fa ritorno / la festa e la stagione tarda / in zone di svanito rosa» (*La strada fuori porta*); «Se l'aria ora scende più fresca / e più s'accende a ponente» (*Le tre figure*); «Il cielo sopra digrada in tenue giallo, verde...» (*Sabborgbi*): «Più tardi, tempo d'estate, entra l'aria pastorale» (*Plumelia*). Questo tempo dell'anno ritorna frequentemente in Piccolo. Si legga *L'orologio* (in *La seta*), in cui appaiono immagini identiche a quelle di *Guida...*: «E... v'è l'altra ora quella del principio / di Settembre, quando i giorni / vanno su rampe di scale montane / su bruni archi, su ciottoli muschiosi / e appendono fiocchi di nebbia cilestrina / agli umidi pinastri».

¹⁹ Il tramonto, accoppiato spesso con la diversa conformazione e colorazione che assumono le nuvole, in Piccolo, ha sempre una carica angosciata e metafisica che rinvia alla meditazione sul male e il dolore (il «rosso» del tramonto è il rosso delle fiamme esplosive, il colore riflesso di quell'immenso «Cuore / di / fuoco» dei *Canti barocchi*), sulla loro premenità, sulla condizione di perpetua espiazione delle anime. Nella lettura di Yeats e di Hopkins il poeta ha sicuramente trovato corrispondenze interiori e di immagini (non è un caso che Piccolo si sia dedicato alla traduzione di non poche pagine di entrambi i poeti). Si legga, ad esempio, un brano tratta dai *Diari (Sulle nuvole)* di G.M. Hopkins: vi sono non poche somiglianze di immagini con *La*

strada fuori porta: «12 marzo 1870. Un bel tramonto: il cielo in alto azzurro smorto attraversato da un'ampia obliqua strada battuta di nuvole gettata come un ponte che salga da destra a sinistra, formata di fuscilli e fili d'erba; i fuscilli trasversalmente; il tramonto giallo, imbevuto di luce ma terminante in alto in una spuma di un delicato bianco perlacò e macchiato di grossi cespi di nuvole color carminio tra il tono bruno e violetto ma orlate di cuprea luce. Ma è soprattutto per una ragione che noto tutto questo: prima avevo sempre considerato il tramonto e il sole fuori da ogni rapporto reciproco come certo essi sono in un senso fisico, perché l'occhio che ha fissato il sole rimane ottuso a ogni altro oggetto e, se guardi al resto del tramonto, devi coprire il sole; ma oggi sono riuscito a fonderli in una sola visione e a far del sole proprio l'occhio e il fulcro del tutto, quale esso è».

²⁰ Altri correlativi dei morti e del terrore suscitato dalle apparizioni dei fantasmi sono ripresi dalle raccolte precedenti: i versi de *I morti* («Terrore / dei vani al crepuscolo, bianche / ombre, movente agli spiani / tesi di luna nei sogni infantili...») richiamano *Oratorio di Valverde* («s'affollano spicchi di volti fra garze consunti profili di lune»), *Ombre*, (dove le «movente agli spiani» erano «viva siepe» e lo «spiano pietroso»), e *Gioco a nascondere*, in cui appare il terrore suscitato da «i covoni, il pagliaio / il fieno che respira denso, / l'aria immota che tenta», solo in parte poi risolto in *Candele*, in cui la lampada «fa serene le intermesse riprese, muta le insidie della macchia, le cadute nella botola, i terrore degli angoli nel respiro della radura, gli spaventi del pagliaio soverchioso nell'abete aereo dove giocano le campanelle della luna». E la lampada è l'anima che «nelle pieghe buie fa luce» (*Psyche*).

²¹ Il fuoco appare come Shiva, il dio della creazione e della distruzione, cioè della trasformazione; è l'energia che scioglie gli involucri più grossolani portandoli, quindi, nel mondo sottile (sogno ecc.) ed eterico.

²² In *La seta*, p. 47.

²³ *Cfr. Ombre*: «Ma in fondo ad ogni svolta / è il dolore, la cenere che tocchi / si riga: bracc e sangue. / E sul quadrante gira un segno: indietro lascia la vacua spirale / dove l'anima è presa...» Si legga pure *E volge la spirale dei cammini* (in *La seta*), in cui l'anima appare «presa fra grovigli d'ombra e d'ignoto».

²⁴ In una variante, pubblicata da G. Amoroso, (loc. cit.), il muschio era definito da Piccolo «colore di secoli».

²⁵ Il crepuscolo corrisponde ad un varco per le ombre che si animano.

²⁶ «Ma / la casa di fortuna che li accolse / sentiva d'anni, d'anime lontane / e nella notte emersero (dai sogni) figure in ansia di riviviscenze / vietate, il nero / fornello che s'infiamma / d'antichi fuochi, familiari / enigma paesani: il ticchettio / inesplicito al muro, timbri / aerei che un istante dissigilla / in murmure senza parole...».

²⁷ Questi versi erano, con una tecnica eliotiana, anticipati in *Guida per salire al monte da tre* versi: «ronfa, erra, sfiora» («stipano i vani siepaglie / densissime di sterpi serpigni, rifugio / nell'ora della luce di quanto la notte / ronfa, erra, sfiora»). Essi sono ripresi, in *Notturmo*, in «parlottare fatuo», in «il buio che si cerca» (errare nel buio) e in «sfioramenti di matasse invisibili o alto». Il senso di arcano si ritrova più esplicito nella postuma e già citata *E volge la spirale dei cammini*: «Dove sgomento senso / ci avvolge d'arcano / e ci fermò alla soglia / e i passi indietro volse / ma l'anima fu presa fra grovigli / d'ombra e d'ignoto».

²⁸ In *Gioco a nascondere*.

²⁹ Per la precisione, con il T. S. Eliot di *La terra desolata* (v. 390): «aride ossa non fanno male ad alcuno» con lo Yeats di *La torre* (sv. 189-191): «la morte degli amici, o lo spegnersi dell'occhio scintillante / che mozzava il fiato in gola», con l'Hopkins di *La notte stellata*, tradotto da

Piccolo («Compra, dunque! chiedi!. Che? Preghiera, pazienza / elemosine, voti-).

³⁰ D. Ciccio, *Non garba a Lucio Piccolo l'altrui gioco a nascondere*, in "Gazzetta del Sud", 5 novembre 1963.

³¹ Essa è ancora inedita e ringrazio l'editore Vanni Scheiwiller, al quale l'erede di Lucio Piccolo ha concesso i diritti per la pubblicazione degli inediti del poeta, che mi consente di riprodurre in questa breve relazione sia la lettera di Yeats, sia gli altri brani di inediti in essa citati.

³² Tale chiusura circolare della raccolta ricorda l'Eliot del finale di *Little Gidding* nei *Quattro Quartetti*: «ogni sorta di cose sarà / quando lingue di fuoco s'incurvino / nel nodo di fuoco in corona / e il fuoco e la rosa sian uno».

³³ Scrive Jacob Boehme, un autore molto letto e meditato da Piccolo: «Quando una persona muore, il corpo esterno si decompone e torna a ciò da cui era stato formato, ma l'anima nata dall'eterna natura, e che è stata introdotta nell'essenza adamitica dallo Spirito di Dio, non può morire; poiché non ha tratto origine nel tempo, ma dalla generazione eterna. Se l'anima ha introdotto la propria volontà in cose temporali, ha concepito la qualità di tali cose nel suo desiderio e rimane legata a esse magicamente, come se le possedesse corporalmente. Naturalmente non può mantenere il corpo elementare (fisico), ma può trattenere il suo corpo siderale finché non è stato consumato dalla costellazione (gli elementi astrali). Così succede talvolta che delle persone dopo la morte siano viste nelle loro case, nel loro proprio corpo, ma tale corpo è freddo, morto e rigido e l'anima-spirito lo attrae semplicemente mediante lo spirito astrale, finché il corpo (fisico) non si è decomposto» (*Lettere*, XXII, 8).

³⁴ Cfr. *Andavano già lontane* (di *Canti barocchi*): «la raffica scuote, il virgulto travia».